

**Ana María
Rodríguez Francia**

**Perspectivas
religiosas
en la poesía
argentina**

**Alfredo R. Bufano
Francisco L. Bernárdez
María Rosa Lojo**

**EL
FRANCOTIRADOR
EDICIONES**

Perspectivas
religiosas en la poesía
argentina

Alfredo R. Bufano
Francisco L. Bernárdez
María Rosa Lojo

**Ana María
Rodríguez Francia**

Perspectivas religiosas
en la poesía argentina

Alfredo R. Bufano
Francisco L. Bernárdez
María Rosa Lojo

*A Graciela Sara Tomassini
ya
Pablo Scervino
con gratitud
por sus invalorable aportes*

Prólogo

Cada ser humano enfrenta de manera diferente el problema religioso. Cada uno configura un dios particular aunque a regañadientes adopte un dogma, una revelación, una congregación, un "pertenecer a". Hay tantas concepciones de dios como subjetividades, pero sólo percibimos con claridad la "mecánica" de esa relación hombre-dios cuando es el poeta el que nos transfiere su experiencia.

Como a dios no es preciso nombrarlo —es más: no es posible— se patentiza mejor a través de la imagen poética, a través de la metáfora, por medio del "silencio de dios" al que alude Murena.

Validos del concepto, vehículo normal de la prosa, podemos emitir juicios que configuren el análisis de un poema místico; pero sólo el poeta puede, con la imagen, aproximarnos a su propia experiencia religiosa.

Evadiéndonos del marco de la literatura argentina, en el que Ana María Rodríguez Francia coloca a los tres poetas, objetos de este interesante y enriquecedor estudio, encontramos en la lírica hispanoamericana y europea nombres que no han soslayado el tema metafísico de su encuentro con la divinidad. Tomo al acaso cuatro poetas:

Para Rainer María Rilke (1875-1926) dios es una creación del corazón, un producto del poder de sentimiento, un "hijo del hombre"; "Según él —dice Hans Egon Althusen— Dios y la muerte no son eventos decisivos y sabemos que nos abruman y que caen sobre nosotros desde un mundo que está fuera de nosotros; son atributos de nuestro propio corazón, valores marginales del sentimiento humano".

"Dioses, nosotros empezamos planeándolos en audaces proyectos".

El portugués Fernando Pessoa (1888) no inquiere por la omnipresencia pero intuimos el interrogante en la mirada que dirige a su propia condición de hombre:

"Nace un dios. Otros mueren. La verdad. Ni vino ni se fue..."

Se manifiesta la imperfección del dios de César Vallejo en los temas de la culpa, la orfandad, el tiempo circular y la linealidad de la muerte:

"Yo te consagro Dios porque amas tanto, porque siempre debe dolerte mucho el corazón".

Nunca llegó el Mesías que espera el poeta. El hombre está solo y no puede esperar de una fuente divina.

Blas de Otero (1916), en un permanente delirio, confunde el amor al cuerpo de carne de la amada con el amor al cuerpo inhallable de dios:

"Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo creí ya verle a Dios en carne viva".

Ana María Rodríguez Francia, con intuición de poeta y certera mirada analítica, reivindica justicieramente la obra lírica de Alfredo Bufano, recluido en los programas universitarios, para mostrar en sus mismas palabras la visión del poeta acuciado por conflictos interiores, complejo medievalista no exento de perturbadora obsesión ante la propia experiencia de pecado en confrontación con la imagen de Dios y de la Muerte".

De Francisco Luis Bernárdez, "en cuya poesía exhibe una torsión que la ubica en el mundo como compromiso asociante con el poder creador de Dios".

De María Rosa Lojo: poeta, narradora y crítica; una de las más importantes creadoras de su generación, de quien en una síntesis de síntesis, Ana María Rodríguez Francia afirma: "Estos textos se plasman en la lectura del enmascaramiento que el símbolo implica. Porque más allá de las dudas que plantean, más allá de la vacilación que los nutren, más allá de las preguntas que parecen no encontrar respuesta, emerge de ellos la figura de Cristo que es resolución definitiva para la problemática humana."

En suma, nos aprestamos a la lectura de un trabajo crítico serio, en el que es preciso destacar el método original con que se ha realizado, a la luz creadora de una innegable sensibilidad poética.

Ester de Izaguirre

INTRODUCCION GENERAL

La lírica argentina nos proporciona una vertiente temática escasamente estudiada, cuyo arraigo se localiza en la experiencia religiosa. Contados trabajos se han ocupado de la expresión poética argentina manifestadora de una perspectiva religiosa y cristiana de la vida. No obstante, esta profunda problemática ha dado frutos insoslayables en diversos poetas de nuestra literatura, inscriptos en una larga tradición.

Dada la temática propuesta creemos oportuno reflexionar, en primera instancia, acerca de qué sea aquello de lo que se trata cuando se intenta determinar el campo global de la poesía religiosa.

Es sabido que desde la más remota antigüedad la poesía (y el arte en general) aparece íntimamente ligada al acto religioso mediador entre el hombre y la divinidad. Más aún, puede afirmarse que la poesía es —en la tradición cultural— el lenguaje propio de los dioses; ella es palabra conjurada y conjurante en torno al misterio; instrumento eficaz, no sólo en tanto comunicación con la esfera divina, sino en cuanto vehículo transmisor de la vida y factor fundante de suelo propicio para el desarrollo de sus valores.

Según Jean Claude Renad:

...los grandes valores comunes en principio a todas las civilizaciones: la Verdad, el Bien, el Amor, la Felicidad, la Libertad, la Justicia, pueden estar religados por puentes, ellos no pueden menos que servir para fundar una dogmática universal.

Pero naturalmente, porque somos seres de cultura, pese a todo nos es posible establecer una cierta jerarquía entre esos valores: los más altos son, según mi opinión, los que nos permiten cumplir de más en más tanto el plan humano como el divino. Así es, a mi entender, el acto religioso que -por su relación con el Misterio- puede darnos acceso a ese cumplimiento. La poesía, en lo que sólo a ella se refiere, es portadora de esos valores en tanto ellos son inherentes a la condición humana.¹

Debido a que el poeta es el depositario de las más íntimas potencialidades interpretativas del ámbito divino, es quien puede asumir, más que ninguno, el ejercicio de la palabra que opera (según expresión generalizada de los místicos), del modo como Dios habla al hombre: en un cierto reposo, en soledad, con una voz desconocida y siempre nueva. Es a causa de este don que le ha sido conferido, que el poeta puede hacerse cargo del discurso que el misterio entraña.

La poesía, entonces, más allá de la fe religiosa desde la cual imposte su voz, significa fuente de apertura del mundo con sus desgarramientos. Ella va en búsqueda de un logro que desde una cohesión interna dinamizante, la trasciende e integra.

A fin de contribuir al conocimiento de la vertiente existencial de nuestra poesía religiosa, instaurada en el ámbito del cristianismo, nos proponemos estudiar ciertas líneas de esa dimensión lírica manifiesta en nuestra expresión literaria nacional. Para ello, ocuparemos nuestra atención en textos significativos de tres poetas que corresponden, por así decirlo, a tonos diversos. Son ellos: Alfredo R. Bufano, Francisco Luis Bernárdez y María Rosa Lojo.

Los tres de raigambre cristiana, Alfredo R. Bufano y Francisco Luis Bernárdez pertenecen a la misma generación y su línea afinca -en grados diversos- en el fundamento que sostiene la sensibilidad contemplativa y la reflexión teológica. La tercera exponente, María Rosa Lojo (escritora contemporánea),

1. Jean Claude Renard. *Quand le poème devient prière*. (París: Editions Nouvelle Cité, 1987) 67. / La traducción es nuestra./

aparece como una voz que impone una poesía religiosa de índole metafísica. Ello contribuye a completar desde un nuevo ángulo textual el panorama de la poesía que, en nuestro estudio, intenta expresar la vivencia de la relación del hombre con Dios.

La poesía que libera estéticamente una experiencia religiosa es, por derecho propio, un género o tipo de discurso; es decir, una clase textual de propiedades específicas. Desde esta perspectiva nos aproximaremos a los textos en el presente trabajo.

Conocemos las dificultades que, desde antiguo, ha suscitado la cuestión de los géneros, tanto en su número cuanto en sus relaciones. "Hoy se considera que este problema debe plantearse de manera general, en el ámbito tipológico discursivo, del cual el literario no es sino un caso particular."² A partir de tal aseveración, podemos afirmar que un género es una clase textual, entendiendo por ello el tipo de discurso donde se da el predominio de ciertos rasgos característicos determinados.³

Para centrarnos en nuestro tema, especificaremos peculiaridades escriturarias correspondientes a cada uno de los poetas elegidos, en tanto expresión de una experiencia religiosa; y encararemos sucesivamente nuestra tarea analítica, siguiendo en lo posible el orden cronológico que guardan los textos pertinentes, donde se poetiza la vivencia de la religiosidad.

2. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (México: Siglo XXI, 1984) 178.

3. Ducrot-Todorov. *Diccionario enciclopédico...*, 181.

Alfredo R. Bufano

Introducción

Para iniciar un breve esbozo biográfico expresaremos que, referente al lugar de su nacimiento, existen testimonios contradictorios. No está claro si sucedió en Italia meridional o en Guaymallén (Mendoza).⁴ Lo cierto es que tuvo lugar el 21 de agosto de 1895.

Algunos acontecimientos de su vida son dignos de ser tenidos en cuenta; quizás el más temprano, un accidente doméstico que sufre a los dos años, a raíz del cual se lo da por muerto. Su madre hace entonces la promesa de que si se salva, el niño vestirá el sayal franciscano durante diez años. Ocurre así, y este incidente

4. Alfredo R. Bufano: *Poesías completas*. Compilación de Gloria Videlade Rivero (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983) 15-16. Esta investigadora asevera "Angélica G. de Pellegrino, autora de la biografía más completa publicada hasta ahora sobre el poeta afirma que su nacimiento se produjo en Italia meridional, en la región de las Apulias entre los Apeninos y el Adriático, y que en pañales cruzó el océano y llegó a puerto argentino. Ariel Bufano, el hijo menor del poeta, en entrevista que le hice en noviembre de 1981, me confirmó que su padre nació, efectivamente, en Italia. Sin embargo, en "Colinas del alto viento en la obra de Bufano", *Revista Nacional de Cultura* 8(1981), la misma transcribe, de la publicación del diario *Los Andes* (Mendoza, 31 de octubre de 1977), lo siguiente: "Hoy se cumple un nuevo aniversario de la muerte del poeta Alfredo Bufano. Su hija, Ana María, nos solicitó dejar esclarecido que su padrenació en la Argentina, más propiamente en el departamento de Guaymallén, el 21 de agosto de 1885 (Creemos que se trata de error de imprenta, pues es 1895), y para documentarlo nos suministró los datos biográficos del poeta desaparecido, preparados de puño y letra por Bufano, el mismo día de su deceso. Nos dijo que el mérito de estos antecedentes, junto con una carta de su hijo Ariel, radica en que fue lo último que escribió el poeta..."

marca un hito en la interioridad del poeta, que ya por entonces revelaba una personalidad de perfil tímido, retraído, melancólico. Probablemente de su madre asimila la inclinación hacia la oración franciscana, contemplativa de la naturaleza. Así lo atestigua en estos versos: "y ella en mi alma, viento y agua, / su música deshojó" (...) "Mi padre me hizo labriego, / mi madre me hizo cantor" ("Romance de los dos ríos", *Los collados eternos*, 1934).

Desde los quince años, y hasta 1925, vive en Buenos Aires, donde desempeña humildes oficios y lee infatigablemente. Su trabajo como vendedor en una librería de la calle Carlos Pellegrini, lo pone en contacto con el periodismo y el ambiente intelectual. Forma luego su hogar y concreta las primeras ediciones. Son amigos suyos Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Martínez Estrada, entre otros.

Una afección pulmonar lo obliga a trasladarse con su familia a San Rafael (Mendoza), donde la sordera que lo aqueja a partir de 1929⁵ completa el panorama de su salud precaria. El paraje donde se radica diseña el ámbito del entorno contemplativo, que será marco adecuado para la mayor parte de su más numerosa y eficaz etapa creadora, que se extiende desde esa fecha hasta 1950.

Conviene anotar que en 1947 vuelve a Buenos Aires - vive en Adrogué- debido a que en San Rafael pierde su trabajo por razones políticas.

Luego del breve viaje que en 1947 realiza a Europa motivado por una gestión de índole cultural, regresa a San Rafael y allí, en medio de una crisis de su afección respiratoria, muere repentinamente el 31 de octubre de 1950.

Antes de pasar al estudio de su lírica, es preciso señalar que su discurso poético presenta dos fases en cierto sentido contradictorias: una de estas fases lo revela como poeta sencillo, amante de la naturaleza, a la que describe con minuciosa y transparente mirada. La otra, en cambio, descubre a un Bufano complejo y torturado por la constante de la muerte, el sentido del pecado y el ansia por salvar ambos obstáculos (como oportuna-

5. Interesa destacar que la pérdida de la audición fue el canal que origina una obra cuya calificada entre las más importantes: *El reino alucinante*, publicada en 1929.

mente mostraremos), en una pervivencia inagotable. Este aspecto casi desconocido y poco frecuentado por la crítica, es el que ha motivado nuestro particular interés en la realización del presente trabajo.

1.1. Introducción a Laudes de Cristo Rey⁶

Es oportuno, antes de introducirnos en el tema específico de las LCR, que nos detengamos un tanto en la consideración de la *Lauda* como forma expresiva.

Originariamente, las Laudes correspondían en el canto sacro al oficio de la aurora y se escogieron, para formularlo, aquellos salmos que tenían alguna relación con la hora matutina (Cfr. "Laudate Dominum Coelis" S. 148; y otros). Sugieren sentimientos de júbilo y alabanza a Dios, dado que el nacimiento del nuevo día, teológicamente, figura el renacer del hombre y revela el sentido de la resurrección de Jesús.

En el caso específico de las Laudes de Bufano, se ha establecido que evidencian relación con el *Cántico* de San Francisco de Asís, por la señalada referencia a elementos de la naturaleza.⁷ Esta observación es acertada, teniendo en cuenta que la visión del Santo de Asís asciende a lo más perfecto por lo más pequeño y es contemplativa de la naturaleza en el esplendor de su ser diáfano.⁸

Son evidentes en Bufano los rasgos de esta espiritualidad; pero basándonos en declaraciones del propio poeta, sabemos que se ha sentido afectado, impresionado, por otra figura: la de Jacopone de Todi (1230-1306), autor de ciertas Laudes

6. A partir de este lugar, cuando se trate de obras específicas de este estudio, emplearemos circunstancialmente, luego de la mención del título, iniciales.

7. A. R. Bufano. *Poesías*, 90.

8. *Oremos con el hermano Francisco*. Oraciones y textos de San Francisco de Asís, para uso de las fraternidades franciscanas. (Santiago de Chile: CEFEPAL, 1927) 35. Allí se afirma: "... que la contemplación de San Francisco (...) se detiene con más predilección en el Cristo humillado y obediente de la Pasión y de la Cruz." De todos modos, Francisco vive en permanente anticipación del Reino de Dios patentizado entre los hombres; por eso puede llamar "hermanas" a todas las criaturas, amables u hostiles; tomar la misma actitud frente a un estilo de vida como es, por ejemplo, la Pobreza. Califica de "hermana" a la misma muerte. Se trata de una vivencia que acentúa lo sensorial, por considerarlo un destello de la Belleza divina en un nivel "temporal" que se adelanta a la eternidad.

sumamente peculiares, no sólo por celebrar a Cristo en su humanidad lacerada, sino por expresar el entrañable dolor del pecador arrepentido.

En una conferencia pronunciada en la Universidad Nacional del Litoral en 1933 (año en que aparece LCR) Bufano expresa:

La inspiración jacopónica arraiga en sus Laudes: remordimientos, pasiones indómitas, rebeliones de la razón, acicateo de la carne, gritos degradantes proferidos contra sí mismo y contra los hombres, despojado de toda hojarasca terrena, trémulos ante la cercanía de aquél que mece el sol y las estrellas.⁹

Y concluye: "Jacopone es la Edad Media."¹⁰

9. A.R. Bufano, "Místicos italianos de la Edad Media." (Universidad N. del Litoral, 1933), 27

10. A.R. Bufano, "Místicos...", 20. Esta afirmación presenta afinidad con la de Atilio Momigliano, quien lo califica como la más grande personalidad poética de la literatura italiana de los orígenes y el más directo prencio de Dante, porque es superior como poeta a San Francisco. En Atilio Momigliano, *Storia della letteratura italiana degli origini ai nostri giorni*. 7a ed. (Milano-Messina: G. Principato, 1948) 8. Manejamos la versión italiana. La interpretación es nuestra. A su vez, De Sanctis y Flora explican: "Jacopone no es un fenómeno aislado, pues se vincula con toda una literatura popular animada de sentimiento religioso". (De Sanctis y R. Flora. *Historia de la literatura italiana*. Traducción de Renata Donghi de Halperín y Gregorio Halperín (Buenos Aires: Losada, 1925) 15. Bufano piensa que entre los autores de esa literatura "Merece (...) atención Garzo dell Incisa que según todas las probabilidades, es el primer poeta que aborda la "Laude" en la rudimentaria forma octosilábica, en estructura rimada: aa/bba/bbba/bbba" (En A.R. Bufano. *Poesías*, 15). Dicha poesía tiene relación en sus orígenes - entre los siglos XII y XIII - con la llamada "Devotio moderna", nueva forma expresiva del fervor, en esa época en que las principales naciones de Europa sienten un nuevo impulso espiritual. Surge entonces la Lauda dramática en Italia, composición poética en lengua vulgar que se cantaba en la Liguria y la Emilia y más especialmente en la Umbría (impregnada por el espíritu del Santo de Asís), en las compañías de flagelantes y disciplinantes, después de funciones religiosas y del ejercicio propio de la disciplina. Esta "Devotio", nucleada alrededor de la humanidad sufriente de Cristo, será retomada en el siglo XVIII por los Padres Pasionistas en impresionantes predicaciones sobre pecado e infierno, que transmitían a los fieles sus patéticas imágenes. (Cfr. Mario Righetti. *Historia de la liturgia* (Madrid: B. A.C., 1955) 588. Deteniéndonos un momento en las Laudes de Jacopone, donde creemos hallar el epicentro de la inspiración bufaniana, nos hallamos en presencia de un sistema morfosintáctico que difiere, tanto del que estructura la forma salmódica como del que manifiesta la composición de Garzo dell Incisa. Jacopone adopta un verso octosilábico, pero también el hepta y el eneasilábico, con unidad de timbre marcadamente irregular. En cuanto al aspecto semántico, los temas se refieren a la humanidad sufriente de Cristo (motivo central tanto de S. Francisco como de la Devotio), y a las confesiones de un pecador. Esplenden también frases de elocuencia exaltación del amor a Dios. Pero es un amor de convertido. Vale la pena mencionar "Il pianlo della Vergine" y la "Lauda della sua conversione", donde junto al drama-

Para llegar a comprender mejor el espíritu de las LCR y aun el de toda la obra religiosa de Bufano, conviene que nos detengamos en algunas aseveraciones pronunciadas en la citada conferencia.

El poeta intenta una definición del misticismo cristiano a través de una conclusión de Miguel de Unamuno: "La mística es, ante todo, la misma teología, sin que sirva el querer separarlas demasiado, cuanto menos oponer una a otra". Y continúa con una cita de Menéndez y Pelayo: "... el místico procede como si Dios y el alma estuvieran solos en el mundo." En este contexto verbal Bufano cree vislumbrar la imagen de San Agustín: "el santo torturado y genial", de cuya lectura parece interiorizado. Pero llega el momento en que todas las definiciones encallan.

Escuchémoslo:

... Leyendo la *Jungla* de Kipling" di con esta frase de maravillosa simplicidad, pero profunda como pocas: "Mi corazón está lleno de cosas que yo no comprendo". Suspendí mi lectura deslumbrado por la sugestiva belleza de tan pocas palabras.

A partir de ese instante el misticismo, para él, es eso: un corazón lleno de cosas que no se comprenden, sin que ello signifique menguar la asimilación intuitiva del vasto contenido. Espíritu franciscano, entonces, según expresiones como:

... el cristalino amor por el silencio oloroso de los campos de Fray Luis de León; el torturante ascetismo, la exaltación extática y la conmovedora bondad de la Santa de Ávila; las imágenes que toma de la naturaleza San Juan de la Cruz por la más alta expresión de su fe y el acento dulce y sosegado que aletea en más de una página de Fray Luis de Granada.¹²

tismo que nutre lacerantes descripciones, percibimos cierta dulzura característica de la oración franciscana concerniente al tratamiento del Señor, cuando lo llama "Santo il figliuolo di María" (Cfr. Ottaviano Targioni Tozzetti. *Antología della Poesía Italiana* (Livorno: Raffaello Giusti Editore, 1899) 122, similar a los elementos registrados en "Ricordo della infanzia di Gesù (Targioni Tozzetti, O. Ob. cit., p. 187. "Pese a que esos rasgos nos remiten a la influencia del santo, la visión jacopónica se diversifica, al concebir lo divino en apariencias y efectos humanos. Basta comparar el *Cántico del hermano sol* con el *Pianto*. La de Jacopone es una naturaleza ruda, discordante y mezclada, como la época que le tocó vivir. Por eso reiteramos, compartiéndola, la frase de Bufano: "Jacopone es la Edad Media".

11. A.R. Bufano, *Poesías*, 11.

12. A.R. Bufano, *Poesías*, 678.

A ello debemos agregar la influencia que sobre su obra ejercen los grandes de la literatura italiana: Dante y Petrarca. Así lo reconoce el poeta : "Junto al Alighieri, aunque no asumiendo las mismas proporciones gigantescas, debemos colocar a Petrarca, el dulcísimo".

No podemos finalizar esta introducción sin aludir someramente a la relación entre Bufano y la *Imitación de Cristo*, atribuida a Tomás de Kempis. Este libro ha gravitado de modo esencial en la poesía bufaniana, sobre todo en lo referente al tema del "anonadamiento". No obstante, es necesario explicar que del Kempis el poeta apprehende la vertiente más suave:

Pequeño como mi alma,
profundo como la muerte,
canto de amor sosegado
selva de ramas alegres

La vigencia de esta obra en su vivencia religiosa se vincula con la contemplación, en humildad y pobreza, de la Pasión y Muerte de Cristo, originando la consecuente contrición personal a causa de la culpa. Es ese espíritu franciscano de la *Imitatio* que, cimentado justamente en la Pasión y llagas del Señor, confiere la paz interior sólo conservada en el sufrimiento humilde, pues no hay criatura tan baja ni pequeña que no guarde -por gratuidad divina- la bondad del Creador. A cada paso hallamos en LCR la reciedumbre de este pensamiento y a cada momento, también, vamos calando hondo en la vinculación establecida entre tal convicción y lo que la poesía, según Bufano, representa:

La poesía es para mí el amor hacia todo lo creado. Nada es despreciable para nuestra verso que es, y debe ser, nuestra alma de enormes ojos contemplativos y en éxtasis ante todas las criaturas del mundo.¹³

13. A.R. Bufano. *Poesías*, 16.

De los cincuenta sonetos —número a nuestro juicio excesivo— que integran las LCR, hemos seleccionado diecisiete como los más relevantes. Enuncian la experiencia acerca de la condición humana y su situación existencial, donde el hombre se reconoce y asume como pecador y, anonadado por la culpa, acude con insistencia rayana en la obsesión, fe y confianza, a aquél considerado como su Redentor, fuente salvífica. La búsqueda del perdón divino aparece obstinada, como acabamos de apuntar, pero inmersa en el espíritu evangélico del amor de Cristo, lo cual origina el arrepentimiento y el dolor de la culpa gracias a la confianza en la Gracia redentora.¹⁴

1.2. Las Laudes

Alfredo Bufano incorpora a la lírica argentina sus *Laudes de Cristo Rey*. Si bien Jacopone de Todi, su lejano antecedente, escribe sus *Laudes* (Cfr. nota 10) en versos octosilábicos entre otros (Cfr. nota 10) Bufano emplea, en cambio, la forma del soneto. La causa de esta decisión parece afincarse en la necesidad de coherencia entre la excelencia del contenido: relación del pecador con su Dios, y una forma expresiva paradigmática. No olvidemos la jerarquía del soneto en el Renacimiento italiano, y la confesada admiración que nuestro poeta manifiesta frente a los grandes maestros del género: Dante y Petrarca.

Siguiendo la tipología fonológico-prosódica propuesta por Pedro Henriquez Ureña,¹⁵ Bufano emplea predominantemente el endecasílabo de tipo A (con acentuación en sexta sílaba); y con cierta abundancia el de tipo B1 (acentuado en cuarta). Contrario a lo que Henriquez Ureña recomienda referente

14. Llama la atención, en el siglo XX, una poesía que retome temas de la literatura medieval, tal como es la notabilísima meditación lírica de Bufano sobre la humanidad de Cristo, cernida a través de elementos de la naturaleza; nos pone en presencia de una poesía de registro intensamente sensorial y hasta sensual.

15. Pedro Henriquez Ureña. *Estudio de versificación española* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Hispánica Dr. A. Alonso, 1961), 271-274.

al empleo de la segunda forma para el inicio de los cuartetos, reservando la primera (más distendida y solemne) para clausurar la composición, el autor de LCR las distribuye de manera irregular. No puede afirmarse que, en este plano, aporte nada nuevo, sino que se ciñe al modelo clásico rimado abba/ abba para los cuartetos, ensayando en los tercetos combinaciones diversas, tal como puede apreciarse, en general, en los cultivadores contemporáneos de este tipo de discurso poético.

Al examinar LCR notamos el relevamiento de imágenes que registra una invariante temática (ratificada en *Los collados eternos* de 1934 y en *Tiempos de creer* de 1943, obras que completan la trilogía de sus libros específicamente religiosos, a los que sumamos *Colinas del alto viento*, también de 1943, donde ciertos poemas patentizan la interiorización del paisaje en dimensión trascendente). Se trata del tema del Redentor y el pecador, dos núcleos de relación recíproca. Ambos núcleos son ejes constantemente entrecruzados, ya que los poemas asumen temple y tono de plegaria, súplica, acción de gracias del hombre pecador dialogando con su Salvador. La invariante se sostiene a lo largo de las *Laudes*, y de su insistencia extraemos ese par complementario, no porque esté expresamente manifiesto, ya que sólo encontramos el sintagma *pecador*, mientras *Redentor* surge del contexto correspondiente con otras denominaciones: *Señor, Dios, Rey, Verbo, Hijo del Hombre, Cordero, Pastor*, etc. que, como vemos, suscitan todo un campo semántico cuyo núcleo es Cristo Redentor. Confróntese, al respecto, el trabajo de Serra, Edelweis. *Espacio poético y campo semántico*. (Rosario: Cuadernos Aletheia, 1980) 64-65.

Pasemos revista a las ricas variantes con que el hablante lírico expresa su experiencia personal, intransferible, de la relación pecador/ Redentor. Una es la actitud celebrante del Cordero, encarecedora de Cristo Salvador, cuya intencionalidad está dirigida a proclamar el amor del hombre por su Dios, en imágenes de elevada y exultante albanza. Podemos apreciar la formulación de esta temática en las *Laudes* II, IV, VIII, IX, XV, XXII, XXIII, XLIX. La otra, manifiesta los sentimientos del pecador arrepentido e hijo pródigo, particularmente en las *Laudes*

I, III, VI, X, XV, XLV, XLVIII y XLIX, donde el tema del pecador expresa una conciencia desgarrada y un corazón compungido. El pecador, ávido de perdón y gracia, suplica al "Tú divino": " Yo, el peor de los hombres, lloro y rezo", según clama en la L.I. A partir de este sintagma se incrementa, en los sucesivos poemas, toda una constelación de metáforas connotativas de un abismo interior de pecado y miseria. Es el "yo, reprobado" (L.III), el del "fiero instinto" (L.XLVII), y "el negro laberinto de éste mi propio corazón" (L.XLVII).

Merece nuestra atención el diálogo que se establece entre ciertos términos de los núcleos temáticos; ellos, según el contexto verbal en que aparecen, aportan connotaciones completamente diferentes.

Intentamos un breve inventario probatorio de esta observación:

a) "Río" y sus aledaños "navio" y "navegante". Mientras el Señor es "luminoso río" (L.II), "navegante luminoso" (L.VII), "el del navio todo empavesado / dueño del aire y de la mar señera" (L.XLVII), "mar bravio" (L.II), el hablante lírico es "torvo río desbordado" (L.III), "tumultuoso río" (L.IV), el del "triste navio destrozado" (L.XLVIII).

b) El "leño" que "arde" se integra a los motivos de la llama y el fuego. Entonces, Dios aparece como la "dulce llama" (L.XLII), "leño perfumado de piedad" (L.XLVII), "hoguera" (L.XLIX); el hablante lírico, en cambio, es "un triste leño" (L.XIII) que sufre "las llamas de mi hoguera" (L.XLVII) y desea: "enciende para mí tu hoguera" (L.XLIX) y "arder en ti" (L.XIII), metáfora siete veces reiterada en el mismo soneto, confirmación de una expresión que, desde antigua data, formularon los místicos.¹⁶

c) En la temática celebrante del Redentor, se exhibe un juego metafórico predicativo de luminosidad y nobleza. Ejemplos de ello son los siguientes versos: "no he de tenerte como un dardo de oro" (L.II), "candido diamante perfumado" (L.XLIX), "blanca paloma, transparente lino" (L.XLIX), "mul-

16. San Juan de la Cruz. *Vida y obra*. 10ª ed. (Madrid: B.A.C., 1974; 1978) 998.

tiplicada estrella temblorosa" (L.XV). Es notable el contraste lumínico connotador de Gracia con el del pecado como oscuridad, oquedad o envilecimiento, que registramos al cotejar aquellas metáforas; lo vemos, sobre todo, en la acumulación de la L.X: "no el ciego cóndor ni la noche oscura" (...) "No la estrella sin luz ni el roto nido/ no el agua envenenada".

Afecta a la percepción del lector la dinámica con que los elementos contrastivos: leño, agua, nave, fuego, hoguera y las connotaciones de luz y sombra dialogan entre sí. En el contexto verbal de las Laudes, este recurso adquiere lograda intensidad y remarcada eficacia.

Antes de continuar, creemos interesante explorar brevemente el elemento que por su iteratividad caracterizadora consideramos un motivo en la poesía bufaniana: nos referimos a *la rosa*. Si bien no está expresado con abundancia, las apariciones percibidas tampoco son escasas. Se trata de una metáfora simbolizante de Gracia, vida procedente de Dios, lo armónico y puro. Ya desde la Edad Media la rosa era símbolo de pureza, perfección, armonía, beatitud; y en el Renacimiento, figura de la "Unió mystica", como en Dante. Pero los poetas renovaron su manipulación expresiva, y en Bufano la encontramos a lo largo de toda su obra, a veces en estrecha relación con "nardo" o con otros elementos de la naturaleza, según veremos oportunamente.

Formuladas estas observaciones, nos proponemos ahora desbrozar el tratamiento de los ejes temáticos enunciados, teniendo en cuenta —desde la periferia del discurso hasta sus niveles más profundos—, las distintas tácticas expresivas.

a) Exclamación e interrogación

La insistente recurrencia de esta táctica expresiva a través de abundantes sintagmas, comunica al discurso una tonalidad emocional de elevada intensidad, propia de las "exclamaciones del alma", que en nuestro poeta llegan al exceso: en última instancia, se trata de un exceso humano correlativo al de la misericordia divina, que la poesía de Bufano subraya con vehemencia.

En la L.XIII, a través de esas exclamaciones, el hablante lírico convoca a los elementos cósmicos para que lloren con él, a causa de la sordera y ceguera interior que le han hecho extraviar la senda. Tal convocatoria conmina a la naturaleza para que destruya el orden establecido: "No hagáis ya miel, oh lúcidas abejas / vuestro azogue romped, lagos dormidos".

Si bien el texto acoge reminiscencias del *Cántico del hermano sol*, podemos asegurar que es su contrapartida, pues se trata de un grito de desesperanza. El pecador se siente abandonado y sólo lo rodea la densa noche. Verbos imperativos, enfáticos, remontan progresivamente la tensión; ésta desciende luego, con pausa, hasta los atormentados finales:

¡He perdido mi senda y mi ventura; /ciego estoy, sordo estoy y mal llagado/ bajo la solitaria noche oscura!

¡Y al verme pecador y abandonado/ aves, estrellas, mares, rosa pura/ llorad conmigo si no habéis llorado!

En el caso de la Laude XLVII la exclamación es principio estructurante del soneto: se trata de oraciones originadas en la anáfora centrada en el adverbio de cantidad (en función adjetival exclamativa): "Cuánto". Este recurso tiende a relevar la antigüedad del pecado, elemento portador de reminiscencias agustinianas: "Tarde te amé, hermosura tan antigua y siempre nueva" (Cfr. *Confesiones*. Libro X, Cap. XXVII).

La voz lírica exclama: ¡Cuánto tiempo
perdido en vana espera sin ver, Señor, que
estabas a mi lado,

Con estas exclamaciones revela la fidelísima presencia de Dios en el hombre a tientas entre los "negros laberintos de mi corazón", connotando el dolor que la inconsecuencia del pecador provoca; y culminan en un climax de perturbado anadamiento: "¡Cuánto tiempo viviendo en triste muerte!"; se refiere a la muerte espiritual, ausencia de la Gracia, que el oxímoron "viviendo en triste muerte" subraya.

Así como los elementos cósmicos se filtran -en la L.XLVII- por el entramado de las exclamaciones, en la L.XXIII se despliegan en interrogaciones cuyos verbos de presente connotan la vigencia de la naturaleza en constante creación:

¿Quién estas flores de los montes cuida sino tus
dulces manos jardineras? ¿Quién abre las
melosas montañas y del cardón la perfumada
herida?

b) La acumulación

Otro procedimiento recurrente, cuya función semántica es solidaria con la de los ya analizados, lo constituye la acumulación.

En la Laude XXII, la acumulación convoca dos series convergentes: la de los instrumentos musicales y la de los elementos cósmicos. Unos y otros, en exultante armonía, entonan la música que celebra la ascensión del Señor :

Tiorvas, adufes, címbalos, timbales,
crócalos, tamboriles y rabeles;

vientos del mundo, hierbas matinales,
peces del mar, altísimos joyeles,

Domingo de perdones y venturas.
¡Unid vuestras canciones a la mía,
voces del mundo, candidas y puras!

En ella proliferan imágenes concretizantes de lo abstracto moral en función hiperbólica. El adverbio de negación "no" y la conjunción correlativa "ni" introducen alternativamente aseveraciones descriptivas del estado pecaminoso: "No el árbol seco", ni el cóndor ciego, ni la estrella sin luz, ni la dura

hoja enemiga, etc. nada de eso se puede comparar con la tristeza de haber despreciado a Dios. Pero si El lo quiere, el lodo se trocará en azucena y el pecado r florecerá. De otra parte, el "si tú lo quieres" evoca el relato ev angélico: "Señor, si quieres, puedes limpiarme" (Lc -5,12); y remite a las palabras divinas reveladas a Isaías: "Aunque tus pecados fueran como grana yo haré que se vuelvan blancos como la nieve". (Is. 1,18),

Entre las Laudes que tematizan la pequeñez del pecador, la XLVII se identifica como eminentemente penitencial; este carácter se evidencia ya en el primer cuarteto: "Prefiero ser tu flaco penitente", La polisíndeton enumerativa de la segunda estrofa desgrana las fases de ese sentimiento:

Sufrir por ti el oprobio y la candente
llaga, y la sed rampante, y ver el nido
roto, y en él áspero silbido,

en contraste con el reiterado motivo de las manos, que apreciamos en el primer terceto: "Me llenaste las manos de dulzura", sintagma que reviste particular importancia, pues introduce el enunciado oximorónico: ⁶⁶ „esta dulce y cálida amargura". Simultáneos sentimientos de dolor y suavidad nacen de la sentida presencia del Señor: dolor, por la condición de pecador; suavidad, por la gracia recibida de la misericordia redentora,

c) El fenómeno iterativo

Entendemos por fenómeno iterativo el conjunto de procedimientos de repetición destinados a intensificar la carga semántica del enunciado.

En los textos que estudiamos, dicho fenómeno comprende especialmente la anáfora y el paralelismo. Ambos recursos son, a un tiempo, marcas del género discursivo y síntomas del hipotexto convocado, a modo de epígrafe, en la Laude X: "Paráfrasis del salmo octavo". Como se sabe, el ritmo salmíco es función de este tipo de iteraciones que constituyen, en el texto bíblico original, el patrón constante de su sistema fónico-

prosódico. En el hipertexto, los verbos de presente, que realzan el sentido de pervivencia en los seres creados por la mano de Dios, están introducidos por el subordinante temporal "cuando", anafóricamente reiterado. Estos, a su vez, nuclean ciertas proposiciones que por su ritmo y estructura sintáctica son paralelas y describen el proceso de elevación del alma a partir de la manifestación:

Cuando miro los cielos que formaste las
estrellas remotas y la luna

Cuando veo los nos que soltaste

y culmina, al comienzo del primer terceto:

doy a volar la fe que en mí se encierra.

Vemos así cómo los recursos estructurantes de este soneto, la anáfora y el paralelismo, conducen el sentido hacia su núcleo alveolar: la posibilidad de elevación a Dios:

y digo en jubiloso hondo suspiro ¡Cuán
grande eres, Señor, sobre la tierra!

En la L.II habíamos hallado un ejemplo, aunque menos rico, de la táctica iterativa que acabamos de mostrar:

Tú la flor y la espina, tú el romero, la
nieve pura y el dorado estío, tú la
brizna fugaz y el mar bravío; tú el
coral, el guijarro y el lucero

serie que cierra en el sintagma "divino Toro", donde percibimos la alusión a la antigua víctima sacrificial de los cultos primitivos. El poema concluye con una interrogación retórica tocante a la necesidad de llevar al Señor clavado en lo íntimo del alma, ya que le ha sido posible al pecador acceder al divino hallazgo:

¿Cómo si en tanta gloria yo te he hallado,

no he de tenerte como un dardo de oro
dentro de mí, Señor, siempre clavado?

(I) La metáfora

Creemos pertinente considerar los procedimientos analizados como marcas específicas del género discursivo al que estos poemas adscriben; es decir, a la poesía religiosa. No menos significativo resulta, en tanto principio constructivo y vehículo de semantización, el especial tratamiento de la metáfora, sin duda sobredeterminada por la tradición del género, aunque personal en la configuración estilística de las Laudes. La metáfora asume, en estos poemas, dos rasgos sobresalientes: el primero atañe a su continuación o desarrollo; el segundo, a la viva y dinámica sensorialidad de sus significantes.

Examinando someramente el modo según el cual la metáfora continuada se despliega, advertimos que en el contexto verbal de la meditación lírica, ella encuentra su cauce en el diálogo entre el pecador y el Señor a que antes aludimos. Tal diálogo aparece dinamizado por las tácticas discursivas que acabamos de analizar, a cuyo desarrollo agregaremos el particular empleo de las funciones verbales. En efecto, la elipsis verbal: "No el árbol seco ni el alud caído, / no el ciego cóndor ni la noche oscura"; el uso del imperativo: "Llorad, oh mares; sollozad, doncellas", así como la proliferación de verbos de presente: "Sé que pierdo mi dicha perdurable./ ¡Pero vuelvo a pecar, Dios inmutable, como vuelve el chacal a su guarida!" establecen un ámbito donde la metáfora no ofrece indicios de fractura. Por el contrario, coherente con la forma dialoguística antes explicada, funciona concretando lo abstracto (moral o divino): "en ti, de cuyo aroma se embalsama" o expresando la deshumanización de lo humano: "arder en ti como una humilde rama"; a fin de intensificar la tensión inherente al torturado mundo interior del pecador.

Más allá de estas cuestiones, la condición dialogal instaura, en este tipo de metáfora, ciertos ejes que recogen tópicos de la poesía religiosa, tanto en el orden del Redentor como en el del pecador.

En lo concerniente al primero se registran, por ejemplo, el *diamante*: "Oh candido diamante perfumado" (L.XLIX); el *lucero*: "en ti, Verbo hecho luz, Hijo del hombre" (L.I); el *lirio*: "Panal celeste, lirio ensangrentado" (L.XLIX) y el relativo al *halcón* que, por hallarse en la que creemos se trata de la más lograda de las Laudes, desarrollaremos en particular.

En el eje del pecador, el lexema *río* funciona como término disfórico¹⁷, según se evidencia en los modificadores que aparecen en relación con él. La L.III registra: "Fuerza me falta y fáltame sentido/ que encauce el torvo río desbordado". Este río, que en Manrique es figura de la vida humana, nos remonta aquí al universo de la Comedia.¹⁸ Expresa en la L.VI: "Pero es mi vida tumultuoso río". Otro tópico se encuentra en la imagen de la *serpiente*, de clara ascendencia bíblica: "Y el pecado está en mí, Dios clamoroso, / como en la selva el áspid venenoso". Con marcada intensidad se patentiza el tema de "la noche oscura"; en San Juan de la Cruz constituye un símbolo pregnante y remite a la temática de la ausencia de fervor en los espirituales. En las Laudes se asocia a la idea de *muerte* en cuanto descripción del estado pecaminoso; las Laudes XII y XLVII transmiten esta idea instaurando un clima de desolación y desamparo: "ciego estoy, solo estoy y mal llagado / bajo la solitaria noche oscura!". "¡Cuánto tiempo viviendo en triste muerte!". Vale decir que la muerte, tópico tradicionalmente asociado a la pérdida de la gracia, es el contexto referencial que funciona como encuadre y campo semántico continente del ámbito torturado del pecador.

Según lo adelantamos, nos detendremos especialmente en la L.VIII, encarecedora de la figura de Cristo a través de los motivos del halconero y el halcón, cuyo tratamiento reviste particular eficacia.

17. A. J. Greimas- J. Courtes, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Bailón Aguirre y Hermis Campodónico Camón. (Madrid: Gredos, 1982) 130.

18. Dante Alighieri. Traducción, prólogo y notas de Ángel J. Battistesa (Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1972) 87-89.

Este motivo deriva de la cetrería, muy empleada hasta el Renacimiento y elevada "a lo divino" por los poetas místicos.¹⁹ En este contexto referencial, el soneto X se inscribe en la tradición mística española de San Juan de la Cruz, en su conocida cuarteta:

Tras un amoroso lance y no
de esperanzas falto, volé tan
alto, tan alto, que le di a la
caza alcance.²⁰

Parece probable que en el texto de Bufano confluyan estas voces tradicionales, precisamente porque evocan la esperanza del cristiano mediante el simbolismo de la caza.

En la metáfora continuada, se advierte un libre tratamiento lírico de la tradición aludida; el vuelo expresa simbólicamente las vicisitudes que el alma debe experimentar en su ascesis hacia Dios:

Soltó el halcón el pálido halconero,
soltó el halcón en la honda tarde pura;
dejó el ala febril, ancha y segura, en el
aire lustral claro reguero.

Esta Laude que, como ya anotamos, consideramos la más lograda, describe una curva tensional que abarca la tarde, la noche y el estallar del nuevo día. El "pálido halconero", en quien avizoramos la figura de Cristo, deja en libertad al halcón,

19. Este tipo de caza, que se concreta especialmente con halcones, estuvo muy en boga en la Edad Media y vino de Oriente; allí se practicaba en la antigüedad y aún hoy subsiste en algunos lugares. Por otra parte, el halconero o cuidador de halcones gozaba antiguamente en España de una de las mayores dignidades de la Casa Real.

20. San Juan de la Cruz. Ob cit., p. 998./ En Graciela Sara Tomassini: *"El Centauro de Leopoldo Marechal. Estructura y sentido"*. Publicado en Revista *Megafón*, 7 (1962), se refiere a la interpretación de la caza en sentido religioso: "La caza cruenta, signo de lo profano, cede a la caza sublime del perenne sagitario que acecha sin carcaj ni lebreles." Según esto, es factible pensar en Cristo como el divino cazador.

que se pierde en el cielo de la noche. La multívoca cualidad del símbolo revela, en este caso, que se trata de la noche de la confusión y el pecado, como el camino que el hijo pródigo emprende para tentar fortuna lejos del hogar paterno (parábola del hijo pródigo, Le. 15,11-31), y oculta al halconero la visión del ave:

Siguió el halcón el celestial sendero, -
¡era la tierra apenas una oscura
mancha leve!-, la noche ya madura
floreció sobre el pálido halconero.

El último terceto evoca la alegría evangélica del padre que recibe al hijo en su regreso a casa:

Tiembla de dicha el pálido halconero.
Y es que hacia él torna el halcón. ¡Fulgura
en el pico entreabierto un gran lucero!

Es en estos versos donde la curva tensional se distiende logrando el clima jubiloso del texto evangélico. Esa metáfora relativa a "un gran lucero " en el pico del halcón predica, precisamente, el suceso de la Gracia.

Los desarrollos enunciados evidencian el empleo de auténticas marcas del género que, en el aporte de elementos cósmicos reveladores de una exquisita sensorialidad (ampliamente destacada en los versos analizados), se suceden con ágil dinamismo.

El tratamiento de la metáfora que hemos presentado, confirma que el poeta retoma aquí un género discursivo específico de la lírica poco transitado por la poesía contemporánea; lo hace a través del comportamiento dialogal entre los ejes del Redentor y el pecador que converge en el desarrollo y articulación de los tópicos. Si bien como recurso estructurante es frecuente en la poesía, lo interesante en Bufano radica en que dicho recurso inviste la categoría de una voz que, en el encuadre de un marcado medievalismo, se remonta hacia un claroscuro de reminiscencia barroca. Todo ello dinamiza con eficacia el mundo del texto donde se reprimina con originalidad la temática de la

salvación. Este elemento, así elaborado, lo manifiesta como novedoso, tratándose de un poeta de su generación.

2.0. Introducción a *Los collados eternos*

Así como nuestro poeta quiso expresar en LCR la experiencia religiosa en forma de sonetos, CE asume la estructura narrativa del romance, de tan didáctica tradición en la poesía castellana.

La oposición dialogal Redentor-pecador se manifiesta en celebraciones al Señor; tales: "Romance del monje Martirio", "de Santa Clara", "del monasterio de Beuron", "de la glorificación". En cuanto a las incrementaciones del motivo del pecador, se iluminan en "Romance del ermitaño y la muerte", "de plenitud", "a Tomás de Kempis", "del Rey Boris".

Antes de pasar adelante conviene anotar que, de la misma manera como en otro lugar del presente trabajo *la rosa* mereció nuestra atención como motivo descollante en la obra bufaniana, al iniciar el análisis de CE nos detendremos brevemente en el de *los monjes*, por tratarse de personajes recurrentes. En efecto, percibimos un desfile de monjes que encarnan comportamientos humanos, defectos y virtudes: la caridad, la contracción al trabajo, el egoísmo, la envidia, por citar algunos ejemplos.

Considerando la obra de Bufano en su globalidad, observamos que con harta frecuencia se vale de este motivo a fin de expresar diferentes realidades. Lo encontramos, entre otros, en *El viajero indeciso* (1917), donde se describe al destino como un monje ya anciano. En *Tierra de huarpes* (1927): "Oran los cerros, torturados monjes" (p. 468). *El reino alucinante* presenta al silencio caracterizado como "... un monje de lengua barba gris" (p.512). No es gratuito, entonces, que un libro de religiosa elevación como CE registre en su temática este motivo. Creemos que la finalidad del uso de tal temática consiste en la intención de expresar la mediación entre el entorno cotidiano y el sobrenatural, a través de seres consagrados según los votos evangélicos.

Por otra parte, los textos consiguen recrear una atmós-

lera medieval a partir de ciertas formas de paratextualidad como la alusión a tantos personajes de la época, frecuente ya en los títulos: "Romance de Gonzalo de Berceo", "del llanto de Santa Escolástica", "de Santa Ida de Tuggemburg", "de Santa Lutgarda".

2.1. Los romances

Según Ramón Menéndez Pidal, descubridor y compilador de numerosos romances, así como minucioso especialista en el género, al referirse a los más antiguos expresa:

... son poemas épico-líricos breves [que] (...) en vez del estilo [específicamente] épico, donde predominan las imágenes objetivas, y la narración, ora toma [n] el estilo épico-lírico, que dibuja la escena en fugaces rasgos de efectiva emoción; ora el estilo es dramático-lírico, donde predominan los elementos dialoguísticos²¹

Tales caracteres se registran en el romancero de Bufano, cuya significación alude unas veces a parábolas evangélicas, otras exalta la figura de santos medievales cuando no a las virtudes; tales la caridad, la piedad, consideradas en abstracto. Algunos presentan cuadros alegóricos y otros configuran verdaderas plegarias.

Pero lo que nos interesa destacar, dada la novedad que representa en el contexto de nuestra literatura, es su medievalismo (ya evidenciado en las Laudes); la acrecentada riqueza en el empleo de tácticas retóricas y su original enfoque del soliloquio.

a) *Medievalismo*: "Romance de Tomás de Kempis"

El "Romance de Tomás de Kempis" revela que sobre

21. Ramón Menéndez Pidal. *Flor nueva de romances viejos*. 22a. ed. (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1932; 1981) 12.

Bufano la *Imitación de Cristo* ejerció notable influencia, así Como la proyectó en el espíritu de su época, hacia las postrimerías de la Edad Media. En efecto, las estrofas del romance evocan, en virtud de la interacción textual, el paisaje interior de la *Imitatio* en sus líneas tensionales de ascensión y abajamiento:

Pequeño como mi alma,
profundo como la muerte

alfaguara entre peñascos, sombra
de antiguos laureles, nieve entre
llamas de angustia y dulce llama
entre nieve.

Se trata de lo que bien denomina Arnold Hauser "el dualismo del gótico" cuando en plena Edad Media y a partir, precisamente, del movimiento franciscano, el hombre se convierte en hermano de todas las criaturas y busca en la naturaleza reflejos del sentimiento personal²². Sin dejar de experimentar la sed que ninguna satisfacción mundana puede saciar, el hombre descubre la alegría frente a un cosmos donde resplandece la huella divina. Entonces, fuerzas contradictorias se ciernen sobre él, inaugurando un universo donde puede experimentarse anticipadamente la vida bienaventurada, pero sin eximición del dolor.

fuerza de amor que a los ríos
con una rosa detiene;
lirio de luz que al roquedo
en agua trueca y en césped
que en miel transforma a la adelfa,
y en pájaro a la serpiente.

"Sombra" y "nieve", "angustia" y "llama", el Kempis es "cruz de palabras" donde la vida surge de la muerte, muerte

22. Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. por A. Tovar y F.P. Varas Reyes. 3ª Ed. (Madrid: Guadarrama 1951; 1964) 270.

que nos transporta a los ámbitos conventuales de la Edad Media; allí, el sentido bíblico de "muerte" como significación de "vida" se distancia del mundo que corre en pos de la vida y halla, en cambio, la muerte.

El hablante lírico apela clamorosamente al "tú" del objeto poético que irrumpe metonímicamente en la tercera estrofa: "Huerto para mi fatiga, / manso, fiel, florido, verde".

El hombre fatigado, pecador ávido de absolución, paz y reposo, halla a la sombra de esta puerta escondida el huerto necesario. Allí está, aguardando, el Caminante Celeste, nuevo y muy bello apostrofe para nombrar al Redentor:

a cuya sombra me aguarda el
Caminante Celeste.

Si bien no abandonan el registro representativo sustancial de la óptica kempisiana, las últimas estrofas diseñan una postura muy íntima y personal del "yo lírico" al manifestar la resonancia del Kempis en las profundidades del alma. Desarrollos metafóricos de relevante valor lumínico y sinestésico en frecuente antítesis, connotan la oscuridad del pecado en oposición al esplendor de la Gracia: " ¡Cómo en mis montes sombríos sus luciérnagas se encienden!"

Medieval en su esencia, medieval en su proyección, el Kempis -en Bufano altamente encarecido- impuesta una propuesta de cruz y muerte: muerte al pecado. Y penitencia: "Agite penitencia", exhortación permanente de la Iglesia para la cristiandad de la época.

En el contexto de CE, este romance se presenta como un punto axial en el cual convergen los romances restantes, que tematizan el contenido medievalista de esta poesía.

b) Acrecentamiento de tácticas retóricas. "Romance de la Anunciación"

Al leer el "Romance de la Anunciación", creemos estar

en presencia del poema más logrado de CE, en virtud de su peculiar estructura, su ductilidad metafórica y la serena belleza que de él emana.

Gozosas escenas se despliegan en diversos "tempos" que conducen a un climax fresco y sorprendente, desde donde el poema se distiende hacia un final connotativo de la apertura divina y su entrega.

A través de series metafóricas yuxtapuestas, un hablante lírico, narrador omnisciente, inaugura el primer "tempo" significativo de expectante sosiego: aparece así el entorno nazareno que enmarca al primer objeto poético: la figura de la Virgen.

Este "tempo", a manera de introito, establece sobre andadura rítmica paralelística, en parataxis asindética, cierta profusión de nombres cósmicos: luna, estrellas, montañas, aguas inmóviles, cisternas, flores recién abiertas:

Soledad de luna grande,
profundo aroma de estrellas,
quietud de viento dormido
sobre montañas enhiestas,
frescura de aguas inmóviles, de
alucinadas cisternas;

La segunda y tercera estrofas, donde se nombra a Nazaret y a María, plasman un nuevo "tempo" centrado en verbos personales que avanzan en movimiento progresivo: "Nazaret duerme .../ pero María está en vela"; "hila", "hila que hila.. ./vello nes de luna nueva". La tercera estrofa reposa en la calma del verbo "espera": "María espera en el alba".

El plácido gozo de ella, que intuye en paz el dulce e incomparable acontecimiento que se avecina, adquiere hondo lirismo cuando una voz la interpela: "¡María no te me duermas!"

Y el tiempo se acelera entonces con cierta impaciencia prenunciante: "... el uso gira que gira" / "... la luna se desfleca".

La cuarta estrofa, iniciada por la metáfora sensorial "... un hondo aroma de lirios", corresponde a la llegada del Arcángel,

segundo objeto poético que se troquela en luminosa raigambre de imágenes sinestésicas (atribuciones nominales yuxtapuestas):

Florida vara de nardos
relumbra...
son de celajes bordados sus
alas semibermejas; rosa de luz
es su boca y sus ojos dos
turquesas.

La imagen del Arcángel cuya aparición se afianza en el sintagma verbal "llega" corresponde paralelísticamente a la instancia de la Virgen que "espera", patentizando así la inminencia del encuentro que tendrá lugar.

Percibimos en esta cuarta estrofa un breve soliloquio similar a los que leemos en los romances viejos:

¿Cómo ha llegado, Dios mío
que no lo vio la Doncella

La Virgen mira y no sabe si
está dormida o despierta;

Estos versos introducen la quinta estrofa, cuyo "tempo" aparece suspendido en el punto tensional culminante, revelándose en el verbo "espera"; esta recurrencia verbal vigoriza la significación de la inaplazable magnitud que sobreviene. La energía del recurso queda robustecida aún más por la irrupción del hablante lírico en la escena:

Gabriel está de rodillas como
mi alma, ante Ella.

El conjunto de los "tempos" señalados introduce el dístico que contiene el núcleo semántico, centro y razón del poema:

i Y oyó el celeste mensaje que
entre los siglos resuena!

La economía expresiva, ya que el texto elude la verbalización del acontecimiento —Anunciación— da cuentas de su inefabilidad. Este dístico es sobrio, pero fundante. Y su carga semántica se proyecta hacia las exclamaciones anafóricas epitéticas de la estrofa siguiente:

¡No son más dulces los dátiles,
ni son las grutas más frescas!
No son los astros más limpios
la muerte con ser tan bella!

Un soliloquio eslabonado mediante interrogaciones retóricas expresa la repercusión cósmica del misterio operado en la Virgen. La humilde Sierva llora y la tierra, los aires, las estrellas "se ahondan", "se aclaran" y "se pueblan" de coros lejanos. El orbe entero se conmueve hasta sus más dilatados confines:

¿Qué maravilla se ha obrado,
Señor, en tu humilde Sierva,

Por qué de coros lejanos los
altos cielos se pueblan?

La dinámica verbal se apacigua en los versos finales por medio de verbos de presente, instaurando un "tempo" de permanencia.

El Arcángel se aleja y leemos:

Hila de nuevo la Virgen entre
gozosa y severa

Celeste honda de amor
la envuelve en llamas secretas.

Dicha permanencia significa, precisamente, la apertura al definitivo encuentro con Dios, apertura que se ofrece al mundo:

¡El alba está entre los hombres!
¡Nazareth se abre en la tierra!

Como acabamos de mostrar, una incrementada cualidad retórica enriquece notablemente la factura del romance como producción textual lírica, distanciándola de aquella que en los orígenes exhibía como nota fundamental una sencillez caracterizadora; y ubica de este modo al romance en el ámbito de la poesía moderna.

c) *El soliloquio. "Romance del monasterio de Beuron" y "Romance de la Isla del Rey"*

En una primera aproximación al "Romance del monasterio de Beuron" y al "Romance de la Isla del Rey", percibimos la presencia de un hablante lírico que, en cada caso, se abre hacia su respectivo objeto poético; el monasterio, en el primero; la Isla, en el segundo. Bajo la apariencia de tales objetos explícitos subyace, como tema axial, la sed de Dios.

En lo concerniente al "Romance del monasterio de Beuron" el hablante lírico manifiesta la aspiración de abandonar el mundo para allegarse al recogimiento claustral, siguiendo la consigna "Ora et labora" propiciada por San Benito. El segundo romance describe el viaje de San Brendano quien, en busca de la Isla del Mundo, connotativa de la tierra prometida "en donde la tierra es miel", se hace al mar en compañía de siete monjes, símbolo de los sacramentos. Este viaje configura un campo semántico constelado por encadenamientos metafóricos que muestran, a través de un simbólico tiempo cuaresmal o de purificación: "El sol de cuarenta días / reposaba en el bauprés", el paso por extrañas tierras que al principio son maravillosas, pero luego se toman oscuras, semejantes al ámbito que podríamos imaginar pensando en el purgatorio: "dragones de ojos de fuego" (...) "ululantes hienas rojas" etc.

Estas escenas nos remiten al tópico literario del "viaje" espiritual en pos del paraíso cuyo hallazgo determina la culmi-

luición de este romance:" Y halló por fin lo que ansiaba (...) la Clara Isla del Mundo / en donde la leche es miel".

Es en este preciso momento narrativo cuando el hablante I trico inicia un soliloquio de parlamentos exclamativos, íntimamente dirigidos al Abad, ese "fantástico timonel" en quien vislumbramos al Redentor. Le pide los Sacramentos -los siete monjes-, para poder acceder al paraíso anhelado:

¡ Abad Brendano, mi Abad,
fantástico timonel, préstame
tus siete monjes, y tu barco
préstame, etc.

y clausura tal soliloquio una enfervorizada exclamación eclebratoria:

¡Oh, clara Isla del Mundo, oh
dulce Isla del Rey, en donde el
sol no se pone y no se puede
poner! ¡Isla de todos, allégate,
Isla, que te quiero ver! ¡Isla
que estás en mi pecho prendida
en áureo alfiler!

El soliloquio del "Romance del monasterio de Beuron" ocupa la mayor parte del poema. Mediante un tono nostálgico y laudatorio, el hablante lírico presenta una pintura de la alegre y laboriosa vida monástica:

¡Ay las mañanas de Beuron!
¡Qué sol para trabajar! Monjes
que van y que vienen, monjes
que vienen y van ;

¡Himno de amor como el otro,
de silencio y soledad!

¡Beuron, Beuron, algún día aquí
me voy a quedar, que estoy
cansado del mundo y del hombre
mucho más!

En ambos poemas, este recurso del soliloquio tan rico en contenido y matices, vitaliza un "tempo" de prolongada tensión cuyo asunto manifiesta celebraciones de la bondad que emana el encuentro con Dios.

Así diseñado, este parlamento (en comparación con los que leemos en los antiguos romances) aporta elementos nuevos: la prolongada extensión de sus instancias que dan lugar no sólo a la expansión emotiva del hablante lírico, sino a minuciosas descripciones y reflexiones espirituales. Estos elementos, a nuestro entender, generan la apertura de múltiples posibilidades estratégicas para este tipo de discurso.²³

3.0. Introducción a Tiempos de creer y Colinas del alto viento

23. En efecto, los romances viejos presentan lo que podríamos considerar antecedentes del soliloquio que observamos en Bufano. Se trata de exclamaciones que manifiestan maldiciones o alabanzas, todas muy breves:

Oh, malhaya, Gerineldo
quien amor puso contigo!
(Romance de Gerineldo y la Infanta.)

Oh, malhaya los franceses de
Francia la muy nombrada, que
por tan pocos moriscos el cuerno
tocar mandaban!
(Romance séptimo de la muy cantada batalla de Ronces valles)

¡Ay!, un galán de esta villa,
¡ay! un galán de esta casa,
¡ay!, de lejos que venía
¡ay!, de lejos que llegaba.
(Romance de ¡ Ay! un galán de esta villa) En

R. Menéndez Pidal, *Flor nueva...*, 50, 70, 87.

No es casual que 1943, año de plena virulencia bélica, haya sido la época en que surgen dos poemarios de Bufano donde los temas de la angustia, la muerte y el reclamo por la presencia de Dios, se troquelan con particular intensidad.

A excepción de "Credo", primer poema de TC, estructurado en dísticos alejandrinos de apareamiento asonantado, el versículo domina las composiciones restantes: "El regreso", "Pueblos, venid", "El convite", "La esperanza", todos ellos pertinentes al tipo de discurso religioso. En CAV no todos corresponden a esta categoría. Cabe destacar, sin embargo, la honda espiritualidad de: "El llamado" (versículos), "Dirupisti vincula MEA" y "Lluvia primaveral" (cuartetos alejandrinos con asonancia en los versos pares), "La angustia" (cuatro endecasílabos y un heptasílabo en cada estrofa) y, finalmente: "La soledad y la luna", "Escondida dulzura" y "Adivinación de la muerte" (sonetos).

Como resultado de una atenta lectura, creemos válido el reconocimiento de una concepción poética común, sustentadora de ambos poemarios. En efecto, a partir del punto de vista de un hablante lírico que se representa como un "yo", TC amplifica su campo avizor hacia la extensa realidad colectiva expresada en la alternancia "yo-nosotros" que moviliza la dinámica de la obra. Más tarde, en CAV la visión religiosa del mundo se interioriza, individualizándose, y emerge como liberación reflexiva nucleada en la temática de la muerte y la trascendencia.

Ateniéndonos en esta introducción a las relaciones semánticas que empalman los poemas mencionados que examinaremos en especial, es patente la solidaridad que los cohesiona. En efecto, TC connota la necesidad de una fe tentativa del hombre acuciado por la guerra, cuando sólo la presencia salvífica del Señor puede iluminar el mundo en sombras. El "yo-nosotros" aludido levanta su voz clamorosa, oprimida, aunque esperanzada. Por eso el alma debe elevarse hacia las altas colinas del viento de Dios. Esto sólo puede lograrse a

24. En Graciela Sara Tomassini. "El centauro...", se lee: "... el caballo simboliza al viento, el cual es también, en el mismo código, 'cazador'".

través de la plegaria individual; así, el discurso se vitaliza en un clima intimista, fervoroso, rico en meditaciones trascendentes que culminan en el presagio de la muerte, instancia realizadora definitiva.

3.1. Los poemas

Nuestra lectura de los poemas revela cinco campos semánticos estructurantes del objeto poético en TC y CAV.

A fin de esquematizar un panorama de conjunto, creemos conveniente exponer la distribución de esos campos semánticos en el siguiente cuadro:

- a) *Introito*: "Credo" (TC)
- b) *La redención*: "El convite" (TC)
"El llamado" (CAV) "Dirupisti vincula MEA" (CAV)
- c) *El Regreso del Señor*: "La angustia" (CAV)
"El regreso" (TC)
- d) *Esperanza de la paz vitalizarte de la muerte.*: "La ESPERANZA" (TC)
" Lluvia primaveral" (CAV)
- e) *Presagio de la muerte* : "La soledad y la luna" (CAV)
"Escondida dulzura" (CAV)
" Adivinación de la muerte" (CAV)

Teniendo en cuenta que el versículo es la forma predominante, creemos oportuno -antes de entrar en materia-referirnos siquiera someramente a esta forma poética.

Según Carlos Bousoño, la ley rectora fundamental del versículo se sostiene en la asombrosa capacidad para aglutinar ritmos de naturaleza diferente. Su historia literaria se inicia con el Romanticismo, crece durante el Modernismo y se explaya desde los comienzos del siglo hasta las postrimerías de su primera mitad, momento en que alcanza su cenita

Cuando Bufano publica TC y CAV, el versículo ya ha conocido acertadas facturas tales como las del Neruda de *Residencia en la tierra* o el Aleixandre de *Espadas como labios*. El uso del versículo, en él, obedece a necesidades de la marcada expansión y fluidez que su temática requiere, emergente de una visión del mundo que se ha incrementado. Su experiencia de vida se ha ahondado, decantándose; y asume entonces nuevos linchamientos estilísticos que la poesía contemporánea le ofrece, coherente con la elaboración del cambio que la realidad patentiza. Asistimos ahora a una poesía de madurez. Es el hacedor que registra un mundo; pero un mundo que necesita un grito de alerta y una exhortación al examen de conciencia individual, en función de la trascendencia universal, redentora.

Analizamos, a continuación, la configuración de los campos semánticos enunciados, cuyos desarrollos metafóricos vinculan temáticamente TC y CAV.

a) *Introito*: "Creo"

A manera de pórtico abierto hacia la apofática aventura del alma, que en medio del caos mundial mantiene permanente tensión hacia el Señor, se erige el poema "Creo". Como el título anticipa, se trata de un canto de fe. Su estructura se presenta distribuida en dos partes que tematizan, respectivamente, los fundamentos de esa fe. Y una visión del mundo en ella.

Mediante un ritmo que precipita elaboradamente constelaciones metafóricas afianzada en la acumulación, la epítasis recurrente y las exclamaciones, el "yo-lírico" profesa su fe en la palabra creadora de Dios, en la Madre, en la Iglesia, en las materias sagradas, en la vida nueva que hace exclamar al buen ladrón (con quien el hablante lírico se identifica):

" Acuérdate de mí cuando estés en tu Reino" (Cfr. Le. 23,42):

Creo en la vida nueva que Tú nos prometiste,

Yo, Señor; yo, Señor, que soy el que te digo:
¡Acuérdate de mí cuando estés en tu reino!

La voz poética manifiesta su inmovible fe en la sacralidad del cuerpo llagado de Jesús; afianzado en esta creencia proyecta esa fe en la naturaleza. Finalmente cree en su propia existencia, enriquecida por los dones de Dios.

Tú no puedes permitir que la muerte
Riegue con sangre y llanto las viñas y las dices
(Muerte-Hambre)
y que el odio cabalgue recios potros de fuego,
(Guerra)

Un día resonará de nuevo la voz del Señor y la tierra entera se inundará de paz: "¡ Aleluya!". Una cadena acumulativa de enumeraciones que aceleran el ritmo sintáctico, manifiesta la urgencia del clamor por la presencia salvadora, ante el desastre circundante:

... un día ya cercano, Dios mío,
vibrará en nuestra muerte, sonará en nuestro exilio

Tú paz será la nuestra;...

b) La redención

Continuando la serie funcional significativa de la plegaria elevada al "tú-Señor", aparece en TC "El convite", que nos transporta al contexto de la prédica de Jesús, cuando marchaba a través de Palestina atrayendo a las gentes "como las flores a las abejas". El pecador lo sigue y es recibido en el convite por el Maestro que valora, más que los obsequios presentados por los otros asistentes, su pobreza humilde: "Yo entraba con las manos vacías sudoroso de culpas, enmohecido de tierra". En este poema, como en "El llamado" (CAV) y en "Dirupisti vincula MEA" (CAV) se trata del pobre pecador que está solo, caminante sin rumbo, sin meta, en un sepa-

ció temporal sin parámetros, inmovilidad expectante que nos recuerda la actitud de la Virgen antes de la aparición del Arcángel (Cfr. "Romance de la Anunciación", CE). Es notable la resonancia auditiva con que el hablante lírico expresa su encuentro con el Señor:

Yo oí tu llamado, dulce, remoto, profundo;
tu llamado, oloroso de siglos y azucenas,"
("El convite", TC)

De pronto vi una música celeste.

... de qué cumbres salían las canciones

... ¿ Era mi alma nueva la
que cantaba ?

("El llamado", CAV)

Parece oportuno recordar que cuando Bufano escribe estos versos está sumido en la sordera total; notamos en ello la intención de anunciar el acontecimiento de la revelación de Dios en medio del silencio (fragoroso silencio) del mundo y su altísima resonancia en el alma, paso preliminar del camino redentor. Se trata de la " soledad sonora ", esa "cena que recrea y enamora " de San Juan de la Cruz, mística raigambre cuyo predicamento proclama la salvación del hombre y la Redención por parte del Señor, fecundada como el grano de trigo en lo más íntimo.

Rodeado por la multitud que aparece en "El convite" o alucinado por la anticipante visión reveladora de "El llamado" expresa:

Rutilantes arqueros cabalgaban corceles
blancos, luminosos, ágiles, de finos
remos áureos, cascos breves hechos de
luna... ("El convite" , TC)

En CAV, en cambio, el advenimiento de la Gracia que suave, imperceptiblemente, arroba el alma, aparece apenas sugerido:

Yo quedé solo en el desierto; solo
bajo la tarde, solo sobre el mundo.

¡Porque mi frágil corazón, Dios mío se
unió a las aves que a tus reinos iban!
(“El llamado”, CAV)

En otro lugar del trabajo hemos registrado el recurso que presenta la abrupta irrupción del Señor en el interior del hombre, en oposición a otros momentos líricos en los que llega veladamente (Cfr. “Romance de Santa Clara ” y “del Rey Boris” CE). Tal variedad nos parece connotativa de que, por distintas vías y de diferentes modos, Dios se hace encontradizo en la senda itinerante del “alma cubierta de cenizas”, y la redime. No interesa cuál sea la situación. El siempre llega; y lo hace en la absoluta libertad del Espíritu. Así, leemos en “Dirupisti vincula MEA”, (CAV):

Viste a mis pobres carnes sujetas a la tierra;
negros buitres hundían en mí sus garras torvas; y
tú hiciste que fueran claro polen de estrellas,
Señor, con una sola palabra de tu boca.

c) El Regreso del Señor

En CAV y en TC salen al paso dos composiciones donde percibimos un paisaje oscuro, inspirado seguramente por la guerra, que nos trae ecos de las aterradoras escenas infernales de Dante. Se trata de “La angustia”,(CAV) y “El regreso”, (TC). En este último, la metáfora continuada organiza el discurso poético desplegando el plano real: *caos* por medio de una dilatada serie solidaria de significantes: “Sangre”, “alaridos”, “vientos de crimen”, “de llamas”, “gritos de madres enloquecidas”, “hijos muertos”, “Abel”. Es el clamor de Abel -figura donde convergen la injusticia y la ignominia victimaría-; es el llanto de la naturaleza “frente al espectro del pecado de rostro corroído por la más horrible de las lepras”:

la sangre de los hombres está cayendo en los surcos
como simiente de maldición y espanto : brotan
espigas rojas, brotan trigales rojos, y pan de sangre
amasan las fraticidas manos.

("El regreso", TC)

El versículo sustenta eficazmente las imágenes visionarias
cuya fuerza no disminuye cuando aparecen bajo la forma alejandrina
licpiasilábica en los cuartetos de "La angustia", (CAV):

Era una playa negra y desolada,
circunscripta de sombra, desolada
como la muerte misma, desolada
como una antigua angustia.

Todo es negrura en torno; cielo casi incorpóreo, negro; cielo
bajo, negro; "ancha sombra del mar y de la noche", "aguda
sombra de aquella basta música". La lumínica y alegórica imagen
del niño rubio que está dormido en el regazo, revela su oposición
contrastiva con "los hijos que las madres / ya nunca oprimirán con-
tra su regazo ("El llamado", TC). Frente a esta descripción caótica
del mundo, producto de las fuerzas del mal, la fe mantiene en-
hiesto el recuerdo de la antigua promesa, y arranca al "yo-lírico"
de "El llamado" la exclamación apremiante :

... ¡ Señor, te hemos creído; y la tierra te
aguarda cubierta de pecado !

Se trata del "Cósmico grito [que] desgarró a la noche"
" Un grito secular abrió la noche como un vivo relámpago ..."

Más allá de las connotaciones específicas que hemos indicado,
hallamos vinculación entre este "grito" y, por segunda vez, el "Verbo"
(leí Evangelio joánico: Verbo-Palabra creadora y redentora, que antici-
pa el regreso definitivo de Dios para la salvación eterna. Así como por el
Verbo se produce la creación del mundo, la nueva creación surge en el

regreso de Cristo, regreso que se produce como providente respuesta ante el angustioso llamado. Por eso, culmina con el siguiente:

... Y la
noche se derramó en estrellas."

d) Esperanza en la paz vitalizante de la muerte

En el contexto de la obra de nuestro poeta, la muerte constituye un motivo que puede registrarse ya a partir de su libro inicial *El viajero indeciso* (1917). Probablemente el origen de tal fenómeno se deba al recuerdo de aquel primer accidente de la niñez; lo cierto es que el sentimiento de la muerte aflora como un suceso recurrente, obsesivo. Luego, a medida que pasa el tiempo, su espíritu religioso elabora positivamente el acontecimiento inevitable, hasta llegar a manifestar su aceptación y, más aún, el deseo de su llegada (Cfr. "Romance del buen sueño", CE). Sin embargo, los poemas "La esperanza" y "Lluvia primaveral", (TC y CAV) son elocuentes demostraciones de una acendrada resistencia. El primero -recordemos que hicimos una alusión al comienzo del trabajo-, propone una inmanencial supervivencia en el "ramaje", el "lirio", el "musgo" o el "pájaro", elementos que brotarán de nuestro cuerpo yacente, como remota posibilidad esperanzada y terrenal:

Acaso en nuestra boca, en esta boca
que es proa de palabras, de oraciones y besos,
eche raíz un árbol en cuyas ramas
aniden, mi Señor, lasavecillas del cielo,

Y así :

¡Señor: ver la luz, seguir amando la luz,
seguir bañándonos en la luz; ...

Se trata de un melancólico poema que trae a nuestra memoria el recuerdo de aquellos versos jimenianos de "El viaje

Infinitivo" : "Y yo me iré / y se quedarán los pájaros cantando..." Bufano expresa: " Cuando nosotros nos vayamos, Señor / por los caminos luminosos de tu reino / aquí en la tierra seguirán cantando los niños".

En su universo poético, la muerte es vencida por la naturaleza/a que hará brotar seres de nuestros huesos muertos, temática que en "Lluvia primaveral" (CAV), se edifica en el contexto referencial de la mística: "Mi corazón rebosa de cosas que no entiendo " según parafrasea la frase de Kipling que apuntamos al comienzo de este estudio, al comentar la conferencia sobre místicos medievales. Es ese espacio místico que se insinúa en incomprensibles palabras susurradas al corazón el que sustenta, creemos, aquella supervivencia en la beatitud de los elementos. Se trata de un "algo" divino que nuestros ojos terrenales no logran aprehender, capaz de germinar misteriosas realidades entre las cuales -¿ por qué no?-puede contarse ésta de continuar viviendo sobre la tierra, renacidos en el maternal acogimiento de la naturaleza:

¡ Oh qué dulzura mansa ésta de ver la sombra de uno mismo, ya gris, caída entre los brazos de un ayer que hoy nos llega sigiloso en la lluvia que cae despaciosa sobre el dormido campo !

Dulzura un poco triste de estar con uno mismo mientras la lluvia moja las hojas de los plátanos.

¡ Maravilloso encuentro de nuestra alma;...

("Lluvia primaveral", CAV)

e) Presagio de la muerte

El caudal temático que acabamos de considerar, desemboca naturalmente en el prefigurado ámbito de la muerte, lógico colofón del discurso religioso que en ninguna instancia elude, a lo largo del itinerario recorrido, la proyección hacia la trascendencia. Dicho ámbito se esboza como presagio, patentizado en tres sonetos de ponderable perfección estilística. Nos referimos a "La soledad y la luna" (CAV), "Escondida dulzura" (CAV), y "Adivinación de la muerte" (CAV).

Respetando el orden que guardan en el texto, hallamos que el primero: "La soledad y la luna" desarrolla el campo semántico *Muerte*, pórtico del núcleo *Dios*, cuya nominalización se elude, pero resplandece en metáforas de típica tesitura bufaniana. El "poderoso viento" que duerme sobre la cumbre, ostensible de "tumultuoso señorío", se refiere a Cristo-Dios, el arquero celeste, cuya interpretación simbólica ya formulamos (Cfr. nota 23). Interesa realzar aquí este concepto, pues tiene relación con el título de la obra: *Colinas del alto viento*, y está corroborado en el penúltimo verso del tercer soneto con que esta obra finaliza: "colina en donde el alto amor madura". El "yo-lírico" se perfila solo y en silencio, en actitud expectante, agrandado de ternura su corazón, intuyendo el esplendor del "gran amor que fulgura". Esta elaboración prepara el camino al segundo poema que verbaliza con nitidez la espera de la muerte: "así mi corazón que a ti te espera". El hablante lírico revela su alborozo y su dicha ante la proximidad que intuye inminente. "Escondida dulzura" y "Adivinación de la muerte" conforman una diada que se edifica sobre la estructura de la metáfora continuada, connotativa de *Muerte-puerta-de-Dios*, eslabonándose en densa acumulación enmarcadora, que nace en la segunda estrofa del primer soneto de este par. Luego se extiende a todo lo largo del tercer poema: "Adivinación de la muerte".

Pez luminoso, mundo iluminado,

Vivo lucero, transparente rosa, musgo
de luz, caléndula escondida,

Recogida penumbra melodiosa

Tenso velamen, soledad segura.

Del contenido poético de estos tres sonetos, puede extraerse un inventario de palabras claves que han jugado constantemente en las distintas tácticas del discurso analizado en este trabajo, a saber: "voz", "viento", "silencio", "río", "soledad", "noche", "luna", "pez", "luz", "sangre", "sueño", "sol",

"hoguera", "rosa", "lucero", "agua", "nube", "nieve", "hierba", "velamen", "colina", "amor", "muerte". Ellas develan la tonalidad del universo bufaniano: nostalgia contemplativa, sedienta de Dios, aunque recónditamente temerosa y, como expresamos tintes, en cierto modo resistente ante ese

Algo invisible [que] entre nosotros pasa.

"Presentimiento otoñal"
{*Canciones de mi casa*, 1919 }.

Conclusión

Al finalizar la exploración propuesta a través de los textos que dan forma lírica a una experiencia religiosa, en el contexto global de la obra del poeta, llegamos a la conclusión de que se expresa en dos voces líricas claramente diferenciadas. Una, la del conocido vate de los temas campestres, incluido por la crítica en el marco de la poesía argentina regionalista; voz sencilla para un universo concebido según esa clara y elemental visión de la naturaleza, canal de la vida hogareña y cotidiana.

La otra, objeto de nuestro trabajo, es la del poeta acuciado por conflictos interiores, complejo medievalista, no exento de perturbada obsesión ante la propia experiencia de pecado en confrontación con la imagen de Dios y de la muerte.

Se ha afirmado, por ejemplo, en relación con su obra *Poemas de Cuyo* (1925), que "es muy parco en el uso de metáforas y comparaciones a las que respeta como alto recurso poético."²⁶ En efecto, en "Buenos días poeta", (CAV), sus tetrásticos monorrimos de Cuaderna vía expresan:

" La imagen ha de ser caza de altanería "

De esto, precisamente, se trata. Si bien Bufano ha que-

26. A.R.Bufano. *Poesías...*, 128

dado inscripto en la literatura argentina como un poeta transparente y sencillo, las obras que analizamos proliferan en imbricaciones metafóricas y recursos retóricos que operan en función de la temática instaurada: la figura del Redentor, su incidencia salvífica en medio de los hombres; pero también Hijo de Dios exaltado, persona trinitaria y culmen de la itinerancia humana. Estos textos revelan otro aspecto de su escritura, presentando a un Bufano bien distinto.

No podemos finalizar este estudio sin antes, en respetuosa actitud de escucha a que los textos convocan, no nos hacemos cargo del necesario momento apropiante que dé sentido a nuestro trabajo desde nuestra perspectiva. Sentido que, trascendiendo el aspecto literario, constituya una adecuada respuesta de cultura, ya que ella es el marco del actuar del hombre.

Cuando el mundo del hombre se asoma al vacío que el nihilismo le propone, la manera de asumir lo ordenado, lo unificado, lo puesto bajo la hegemonía del sentido -tal como se observa en los escritos de Bufano-, reclama nuestra visión en torno a aquel medievalismo del que este poeta se nutre.

Como plantea Raquel Fischer

... el medievo cristiano logró -como pocas épocas de la historia- expresar la polisemia significativa de la realidad en una síntesis trascendental cuyo poder congregante aún hoy nos irradia. Lo que ha sido en llamarse "discurso ontológico" pone de manifiesto a pesar de la distancia crítica con que hoy juzgamos a esta metafísica, la esencial dimensionalidad y direccionalidad del quehacer especulativo.²⁷

Ciertamente, una lírica como la de Alfredo R. Bufano reconfigura el mundo en unidad plenificadora; y esta actitud se erige como hito iluminante frente a la situación vulnerada y disgregante de la época contemporánea.

Nuestra apuesta no apunta a que nuestra mirada permanezca cautiva en el despliegue formal del medievo, sino a que se deje interpelar; incitada a promover nuevas significaciones, ella abrirá la imaginación a un posible, todavía inédito horizonte.

27. Raquel Fischer. " Acerca de la unidad del pensar". A pub.

Bibliografía de Alfredo R. Bufano
Obra Poética

El viajero indeciso (Barcelona: Biblioteca de autores jóvenes, 1917).

Canciones de mi casa (Buenos Aires: Mercatali, 1919). *Misa de Réquiem* (Buenos Aires: Mercatali, 1920). *Poemas de provincia* (Buenos Aires: Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1922).

El huerto de los olivos (Buenos Aires: Pedro García, 1923).

Poemas de Cuyo (Buenos Aires: Tor, 1925). *Tierra de huarpes* (Buenos Aires: Tor, 1927). *Poemas de la nieve*

(Buenos Aires: El Inca, 1928). *El reino alucinante* (Buenos Aires: L.J. Rosso, 1929). *Valle de la soledad* (Buenos Aires: El Inca, 1930). *Romancero* (Buenos Aires: Mercatali, 1932).

Laudes de Cristo Rey (Buenos Aires: Mercatali, 1933). *Los collados eternos* (Buenos Aires: Librería Santa Catalina, 1934).

Poemas para los niños de las ciudades (Buenos Aires: Librería del Colegio, 1935).

Poemas de las tierras puntanas (San Rafael: Butti, 1936).

Ditirambos y romances de Cuyo (Santa Fe: Imprenta de la Universidad del Litoral, 1937). *Presencia de Cuyo*. (Mendoza: D'Accurzio, 1940).

Mendoza la de mi canto (Buenos Aires: Kraft, 1943).

Tiempos de creer. (Mendoza: D'Accurzio, 1943).
Colinas del alto viento (Buenos Aires: Losada, 1943).
Infancia bajo la luna (Rosario, s.e., 1945).
Junto a las verdes rías (Buenos Aires: Losada, 1950).
Elegía de un soldado muerto por la libertad (Buenos Aires: B.U. Chiesino, 1950).
Marruecos. (Buenos Aires Kraft, 1951). (Postuma).

Ensayos y narraciones

Aconcagua (Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada, 1926).
Charla (sobre la amistad) (Mendoza: invitado por el Rotary Club, 1955).
Las dos rivales (Buenos Aires: *La Novela Porteña*, Año I, n. 236, 1922).
El endemoniado (Buenos Aires: *La novela semanal*, Año IV, n.236, 1922).
Una extraña aventura (Buenos Aires: *La novela del Día*, año III, n. 172,1921).
Jerarquía de la libertad (Buenos Aires: Kraft, 1945). *El medio físico y moral y nuestra formación interior* (Mendoza: Dirección General de Escuelas, 1938). *Místicos italianos de la Edad Media* (conferencia), Santa Fe: Instituto Social de la U.N. del Litoral, 1933. *Una odisea de Evaristo Carriego*, Buenos Aires: *Tribuna Libre. Publicación Semanal de Temas Sociológicos y Literarios*, año1,20(nov. 1918).
Open Door (San Rafael: Servando Butti, 1930). *La pequeña Anielka*, Buenos Aires: *La Novela del Día*, Año VI (marzo de 1922).
La primera novia, Buenos Aires: *La Novela del Día*, Año III, n.141 (jun. 1921).
El retorno al espíritu (Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1937).

Un romance en Misiones, Buenos Aires: *La Novela del Día*, Año IV, 239 (1922).
El secreto (Novela) Buenos Aires: *La Novela Semanal*, Año IV, 251 (set. 1922).
Trilogía de amor y de muerte, Buenos Aires: *Novela Nacional*, Año II, 15, feb. (1921).
Vanidad de vanidades, Buenos Aires: *La novela del Día*, Año V, 262 (dic. 1922).
Urgencias actuales: el retorno al espíritu (conferencia), (Mendoza: Dirección General de Escuelas, 1938). *Venganza de hombre*, Buenos Aires: *Novela Nacional*, Año II, 65 (1922).
Zoología política (Buenos Aires: Tor, 1925).

Bibliografía sobre A. R. Bufano

- Arango, José Santiago. *Primicias acerca del estilo de Alfredo R. Búfano; los colores* (Mendoza: s.e., 1945).
- Barchillon, José. *Alberto Gerchunoff-Alfredo Bufano* (Buenos Aires: Editorial Sanjuanina, 1973).
- Berdiales, Germán. *Alfredo R. Búfano. Hombre de sensibilidad de conducta* (Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1965).
- Bernárdez, Francisco Luis. "Bufano", *Clarín* (4 dic, 1969).
- Borello, Rodolfo. "A veinticinco años de la muerte de Alfredo Bufano", *Los Andes* (26 oct. 1975).
- Bufano, Dante Luis. "Alfredo R. Bufano a 25 años de su fallecimiento". *Los Andes*, (31 oct. 1975).
- Bustelo, Ángel. "Alfredo R. Bufano. El montañés que vio el mar", *La Tarde*, (1981).
- Cali, Américo. *Alfredo R. Bufano. Estudio preliminar a la antología del mismo nombre* (Mendoza: Biblioteca San Martín, 1960).
- Cattarosi Araña, Nelly. "Alfredo R. Bufano. Fausto Burgos. Historia de una amistad", *Suplemento Cultural del Diario Mendoza*, Año II (19 oct. 1980) 1.
- Cassnati, Luis Ricardo. "Bufano, el canto con sangre", *Mendoza* (2 nov. 1980).
- .. ./Poesía y poetas del viejo San Rafael" (conferencia), (Mendoza: Inca, 1981).

..., "Mendoza: D'Accurzio, 1951.
Torre, Antonio de la. "Prólogo" a la *Antología de Alfredo Bufano* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962) 7-40. Incluido en *Itinerario Poético Cuyano* (San Juan: Dirección General de Cultura, 1980) 81-104. ..., "Alfredo R. Bufano", Mendoza (26 oct 1980). Vergara de Bietti, Noemí. "Alfredo Bufano y su poesía íntima", *Universidad*, Universidad N. del Litoral, 59 (mar., 1964) 115-122.
Videla de Rivero, Gloria. '«Colinas del alto viento» en la obra de Alfredo Bufano', *Revista Nacional de Cultura*, Buenos Aires, 8(1981)123-144.
..., "Las coplas de Alfredo Bufano", *Revista Nacional de Cultura* 13, (1983) 160-171.
..., "Hacia una edición de las Poesías completas de Alfredo Bufano. Problemas y criterios", *Incipit* (1982) 85-97. ..., "La poética de Alfredo Bufano", *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Fac. de F. y L. UNC, 15 (1982) 55-65. ..., *Poesías Completas de Alfredo Bufano. Edición, estudio preliminar y notas* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983).

| **Francisco Luis Bernárdez**

Introducción

En los inicios del presente trabajo nos propusimos indagar linchamientos de la poesía religiosa argentina con la intención de allegar una aportación, siquiera parcial, al estudio de un aspecto de nuestro horizonte literario hasta el momento escasamente frecuentado por la crítica.

Dedicamos la primera parte a la poesía de Alfredo R. Bufano. Nos aproximamos ahora a otra voz de insoslayable relevancia: la de Francisco Luis Bernárdez, cuya singularidad emerge de un pensamiento poético cincelado por su visión teológica.

En el panorama lírico argentino de principios de siglo, aparece el prominente movimiento modernista; los poetas argentinos buscan en las flamantes propuestas estéticas su perfil expresivo, lo que da lugar al nacimiento de una pluralidad de sistemas literarios. Los escritores se nuclean en diversos cénáculos: mencionamos el célebre "Martín Fierro"; grupos como "Florida" y "Boedo". Surgen así tanto revistas (Vgr. *Prisma*, *Proa*, *Inicial*), cuanto diversas editoriales que intentan proyectar la obra de los poetas que las animan.

Francisco Luis Bernárdez no constituye una excepción, ya que perteneció a "Martín Fierro" y su figura se instala, en el panorama de nuestra literatura, en un sitio de transición entre el

posmodernismo y las nuevas escuelas. Cabe cuestionar la exactitud de esta ubicación. ¿Hasta qué punto su composición poética está emparentada, con mayor o menor intensidad, con viejas tradiciones hispánico-clasicistas por un lado y nacientes estéticas hispanoamericanas por otro? ¿De qué modo converge el flujo temático proveniente de su actitud contemplativa, y una expresión sintetizadora de los rasgos escriturarios predominantes en nuestro país durante aquel periodo? ¿Fue una isla entre las jóvenes mareas literarias de la época? Son cuestiones que procuraremos dilucidar mañana como punto de partida para nuestro análisis "El ruiseñor", del libro homónimo, como poema axial. A partir de él exploraremos diversas variantes de la invariante temática religiosa, ateniéndonos en especial a los siguientes poemas:

El ruiseñor (1945): "El ruiseñor", "San Francisco", "La lluvia", "El bosque".

Poemas elementales (1942): "La tierra", "El mar", "El viento", "La hoguera", "La doncella", "El niño".

Las estrellas (1947): "Poema del pan eucarístico", "Poema del vino eucarístico".

La flor (1951).

1.0. Rasgos de su vida

Creemos oportuno rescatar algunos aspectos de la vida de Bernárdez ligados al espacio lírico de su obra así como las circunstancias que dieron marco al nacimiento y desarrollo, en él, del fenómeno poemático: cuáles fueron sus lecturas, sus fundamentos culturales, las vertientes de su pensamiento.

Francisco Luis Bernárdez había nacido en Buenos Aires, hacia 1900, hijo y nieto de gallegos. Seguramente su permanencia en España durante parte de la niñez y toda la adolescencia originó la neta influencia post-romántica, simbolista y modernista que emerge de sus primeras obras: *Orto*, *Bazar*, *Kindergarten*.

Pero lógico es también suponer que su espíritu se vio imbuido, en temprana edad, de la rica versificación gallega a la que se sumaría, ya mayor, la doble fuente machadiano-jimeniana que por aquel entonces ejercía predicamento sobre la poesía española en general.

Por otra parte, habitaba en él -desde los jóvenes días adolescentes-, un ávido lector. En una de sus últimas obras: *La copa de agua*, recuerda: "... las noches de mi lejana adolescencia (...) volví a mi habitación, y no por cierto con la intención de acostarme, sino dispuesto a leer, según era mi mala costumbre, hasta las primeras luces del alba" *. Gala hace de tal característica la obra citada, en cuyas páginas se revela sólida formación greco-latina, vasto saber relativo tanto a las diversas literaturas europeas, en especial la galaico-portuguesa, como a la argentina e hispanoamericana; afianzado conocimiento de las Sagradas Escrituras, los Santos Padres y una fina aproximación a la vida, costumbres y giros idiomáticos peninsulares:

... el corazón remonta rías desiertas y atraviesa plazuelas desnudas y recorre soportales completamente vacíos. Poco a poco, el corazón pasa y repasa rondas silenciosas, y sube costanillas muy calladas, y tuerce por callejones mudos, y baja sosegadas graderías.

("*El doncel*")

Después de tan larga permanencia europea regresa al país donde, como hemos expresado, toma parte (junto a Borges y Marechal, entre otros) en la actividad del grupo "Martín Fierro" que intentaba aventuras vanguardistas, pronto abandonadas.

Breve resulta su estadía en nuestro suelo, ya que en 1926 se encuentra en París y allí vive una singular experiencia en la catedral de Notre-Dame, cuando una poderosa vivencia interior le revela el misterio virginal de María; más tarde, ello se reflejará en las bellas liras de *La flor*.

1. Francisco Luis Bernárdez. *La copa de agua* (Buenos Aires: Sudamericana, 1963) 36.

Las instancias de su vida se dan, pues, en frecuentes viajes entre los dos continentes; es así como lo hallamos otra vez en Buenos Aires (1927 a 1932) cuando, miembro del grupo neotomista "Convivium", asiste a los cursos de Cultura Católica. Este hecho reviste particular importancia como testimonio de una formación teológica, que deja notable marca en su obra, cuya concepción estética define a la poesía, según su propia expresión, como "emanación de lo eterno del ser".²

En otro orden, se observa que ocurre en su vida un episodio coincidente con el que signa la de Bufano, respecto de las afecciones respiratorias. Una dolencia de este tipo lo conduce a las sierras cordobesas en 1931, donde el paisaje imprime en su alma sentimientos que serán fuerte motivo inspirador; ello abrirá horizontes que su estilo transformará en símbolos eficaces, expresivos de su cosmovisión sacral.

No podemos eximirnos de completar este vuelo fugaz sobre su figura biográfica que, a más de desempeñar importantes cargos culturales en el país y en el extranjero, mereció en 1944 el Premio Nacional de Poesía y fue miembro de la Academia Argentina de Letras.

Traductor y autor de numerosos artículos que aparecieron en diarios y revistas argentinos y extranjeros, Bernárdez fue a su vez objeto de abundantes estudios críticos, mereciendo el elogio y la consideración que, cuando es reconocido, se tributa al verdadero poeta. Recordemos, a propósito de esto, la expresión vertida por Alí Chumacero en *El hijo pródigo* 1, México, (abril de 1943): "Francisco Luis Bernárdez resulta, para los que desde lejos atentamente miramos, uno de los más interesantes poetas de su país".

2.0 "El ruiñeñor"

2.1. Preliminar

Antes de iniciar el estudio de esta lírica conviene, aun-

2. Rogelio Barufaldi. *Estudio sobre Francisco Luis Bernárdez* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963) 17.

que más no sea, ensayar la formulación de una hipótesis relativa al vínculo que la enlaza con el ámbito teológico.

Para ello convendrá tener en cuenta rasgos que determinan su epistema, inscripta en diferentes escuelas de la Teología como disciplina formal.

Aparecen en Bernárdez, por ejemplo, rasgos de filiación aristotélico-tomista que manifiestan al atento y reflexivo estudioso:

Cruza las latitudes/ De las Dominaciones, las esencias
/ De todas las virtudes, /Y las inteligencias/Eternas de
las últimas Potencias.

(El ángel de la guarda. X. Estr. 6a.)

Asimismo, ciertas corrientes de la escuela franciscana encuentran eco en versos como:

El viento es bello porque llora y el agua es bella porque llora y porque canta.
Pero la flor y la doncella son más hermosas porque nunca dicen nada.

("La doncella", PE)

De pronto vio con otros ojos y oyó latir el corazón/ de otra manera.

Era lo mismo que si el mundo se renovara por adentro/ y por afuera.

("El hombre", PE) El desarrollo de la temática religiosa cristiana en la poesía de Bernárdez, que oportunamente desplegaremos, permitirá el acceso a las fuentes doctrinales en las que abreva e iluminará, así, las implicancias teológicas del universo poético instaurado.

2.2. Del nivel expresivo

2.2.1. Repristinación de lo hispánico y sus formas tradicionales en el verso semilibre de Bernárdez. La relación con el Modernismo.

España representó siempre, para Bernárdez, un mojón germinal y fecundante. España y la Galicia de las cantigas de amigo: "Pero Meogo (dulce trovero gallego del siglo XIII)"³ y la andadura tónica típica de gaita, proyectada en la prosa, como se puede apreciar en "Flor de Santos", perteneciente a *La copa de agua*:

Mientras tuvo que estar en Egipto (ocho fueron los años que duró la gran noche), San José el carpintero suspiró por la luz de este día "¡Ah!" se decía el nostálgico "¡Cuándo saldré de esta tierra tan dura!"⁴

España, troquel donde se inscribe, en la preferencia por la claridad idiomática y los elegantes sintagmas conceptuales, su raigambre estilística.

Fuera de estas consideraciones el movimiento modernista y aun la aventura ultraísta, no omitieron dejar huellas en su producción literaria; pero podemos afirmar que jamás abandonó los parámetros de la armonía y el equilibrio clásico que subrayan su lirismo hispanista. El mismo lo afirma:

"El que observe su literatura [Argentina] notará que la influencia española en ella es casi nula. En la poesía rioplatense de nuestros días pocos somos los que seguimos la línea clásica peninsular: Molinari, yo, Vocos Lescano y quizá nadie más".⁵

A poco que exploremos esta lírica, resulta claro observar la convergencia de dos vertientes: la tradición del verso hispánico y las nuevas formas manifestadas por la poesía de vanguardia. En cuanto a esta denominación, compartimos con Francisco López Estrada que "...la clasificación de vanguardia queda siempre en peligro de envejecer, y tiene que ser por esto forzosamente pasajera."⁶ Por esta razón, adherimos a su propues-

3. F. L. Bernárdez. *La copa de agua*, 60.

4. F. L. Bernárdez. *La copa...*, 101.

5. R. En Barufaldi: *Estudio sobre...* 109.

6. Francisco López Estrada. *Métrica española del siglo XX* (Madrid Gredos, 1969) 24.

tu rrrmplazándola por "... la designación de *métrica de la poesía Ubre*"⁷ particularizándola como una nueva concepción estético-rica donde el poeta se mueve con libertad frente a las imposiciones de los antiguos cánones. Esta apreciación halla su fundamento, precisamente, en la lírica bernardiana, como »c verá en el presente estudio.

Un rasgo hispánico remarcable se registra en los caracteres rítmicos de su versículo de nueve y trece sílabas:

"Todas las noches de aquel tiempo,/ la voz lejana y misteriosa me llamaba.

Cuando las cosas se dormían, el dulce canto en el silencio despertaba. /Para escuchar lo que decía, yo interrumpía mis deseos y mis páginas".

("El ruiseñor", ER) Al examinar los segmentos rítmicos que conforman este versículo estructurado sobre la base del verso de veintidós sílabas, observamos una figura métrica que puede esquematizarse del siguiente modo:

Pent./troc.

ooo óo óo óo ooo óo 4ta.

1 Todas las noches de aquel tiempo / la voz lejana/

Eneas./signo ooo 8⁹. óo óo óo 12a.

trocaico / y misteriosa me llamaba.

4ta Octosílabo
arromanzado. -

ooo óo óo óo ooo óo. 2

Cuando las cosas se dormían / el dulce canto /

Eneas./ signo trocaico Pent. / troc. 4ta

7. F. López Estrada. *Métrica española...*, 19.

ooo óo 8a. oo óo en el
silencio despertaba. Octosíl.
arromanzado.

3. ooo óo óo óo ooo óo4a.
Para escuchar lo que decía / yo interrumpía /
Eneas./ signo trocaico pent./ troc.
oo óo8a. óo óo 12a. / mis
deseos y mis páginas. Octosflabo
arromanzado.

Hallamos, en primer lugar, el eneasílabo de signo trocaico (derivado del decasílabo bipartito en los diferentes grados), cuyo acento constitutivo cae en el interior del verso en la cuarta sílaba:
4a.

Todas las noches de aquel tiempo

y deja las tres primeras en anacrusis, iniciando luego el período rítmico que consta de dos troqueos.⁸

A este eneasílabo le sigue un pentasílabo del mismo tipo rítmico: anacrusis más troqueo, al que es contiguo un octosílabo arromanzado de ritmo idéntico al del eneasílabo: ('métricas confluyentes en el verso de trece sílabas), lo que genera una simetría rítmica regular, ya que opera constantemente en todos los versos. Por otra parte, la rima consonante que se registra en los dos primeros versos aparece luego en otras partes del poema, en alternancia con versos asonantados. Valga como ejemplo de tal rasgo -en esta primera parte-, el cuarto verso en relación con el primero y el segundo:

4. Y con las manos distraídas cerraba el libro y me apoyaba en la ventana.

Este tipo de versificación se da en los poemas que examinamos a excepción de LF, como bien lo ilustran " El mar " (PE); "El viento" (PE)," Poema del pan eucarístico" (LE), etc.

8. J. Saavedra Molina. *Tres grandes metros: El eneasílabo...* (Auch, CIU, 1946), 11-23 o (como libro): Santiago de Chile, 1946.-

Interesa destacar la regularidad de los eneasílabos (verso en general calificado como de orden irregular en la lírica hispánica) cuyos acentos, en este caso, caen en la cuarta y octava sílaba. Esto funciona en consonancia con lo que sucede en los tridecasílabos, ya que sus acentos en cuarta, octava y duodécima sílaba, destacan los ritmos pares que dominan la rítmica del poema.

Si consideramos la antigüedad del eneasílabo (que data de la época de las jarchas) y luego de ciertas peripecias se afirma con signo irregular en el movimiento modernista, y si tenemos en cuenta que en Bernárdez se reviste de regularidad acentual, característica que se repite en el pentasílabo, podemos afirmar que al enlazarse tales tipos rítmicos con el clásico octosilábico, la poesía de Bernárdez puede encuadrarse dentro de la versificación llamada *semilibre*. En efecto, Navarro Tomás define el verso semilibre considerándolo como aquél que

... no se desliga enteramente de los paradigmas tradicionales. Mantiene en considerable proporción los metros conocidos y se sirve ordinariamente de la rima. Su peculiaridad consiste en introducir versos cuya acentuación no concuerda con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas.⁹

El fenómeno así explorado demuestra a las claras que la versificación bernardiana se sostiene sobre los cimientos de la más pura y lejana vertiente hispánica, pero elabora una lírica en la que se destaca la influencia de Darío y su introducción en la literatura de lengua española de las nuevas figuras versales.

Los rasgos detectados no sólo valen para "El ruiseñor" sino —siempre a excepción de LF— para los restantes poemas del Corpus propuesto; y creemos intuir la motivación que impulsó a nuestro poeta a plasmar este versículo de veintidós sílabas. Pero volveremos sobre el tema cuando tratemos la cuestión de la metáfora.

En cuanto al Modernismo y su relación con especies literarias raigalmente tradicionales en España¹⁰, es preciso notar

9. Isabel Paradiso. *El verso libre hispánico* (Madrid: Gredos 1985,) 39.

10. F. López Estrada. *Métrica...*, 21..

que una de las innovaciones impuestas por aquel movimiento fue el apartamiento del poema épico y filosófico (teológico, en el caso del poeta que analizamos). A este respecto, visto lo que venimos desarrollando, comprobamos hasta qué punto Bernárdez eligió no perder la herencia de su estirpe peninsular frente al avasallante impulso de las nuevas tendencias.

En "El ruiseñor" aparece condensado el peregrinaje que, a través de gran parte de la poesía religiosa de Bernárdez, manifiesta esa búsqueda de Dios y su contacto, que todo espíritu sediento de absoluto emprende. Sin embargo, no pudo permanecer totalmente al margen de la corriente modernista. A la observación antes apuntada acerca del ritmo, se añaden otros elementos aportados por dicha corriente que en Bernárdez se remarcaban con visible claridad:

a) Frecuencia de la estructura predicativa:

Un canto limpio y armonioso, cuyo fervor *era* el del
/ aire sensitivo. ("El
ruiseñor")

Algunas cosas *eran* rejas por donde el bien y la ver-
dad se presentían. ("El
bosque", ER)

Es una estrella incomprensible que por encima de / las
otras se levanta. ("El niño", PE)

Y al fin reposa en nuestras almas, que *son* estrellas
apagadas y remotas.

("Poema del pan eucarístico", LE)

b) Sobreabundancia de períodos paralácticos:

Aparecen a veces en yuxtaposición asindéntica, o con

enlace de sintagmas que surgen sólidamente coordinados por la conjunción "y":

Y en voz más baja que un suspiro les preguntaba
/ por el mar y por la lluvia.

Vagos rumores vegetales estremecían la quietud
meditabunda.

Y delicados aleteos acariciaban el silencio/
/ con ternura. ("El
ruiseñor", ER)

Abrí los ojos inocentes y vi la luz entre los
arboles enormes. El
alba entraba en la espesura, y en cada brizna
/ se acordaba de su nombre.
("El bosque", ER)

Estos rasgos de notoria oscilación, nos autorizan a inscribir a Francisco Luis Bernárdez entre los poetas que cultivaron la "métrica de la poesía libre", como antes puntualizamos. Poesía "libre", la suya, cuya singularidad procede de la síntesis de antiguas tradiciones épicas (recordemos las gestas medievales), el medido equilibrio clásico, rasgos románticos y barrocos ("El mar", PE) y estilemas propios de movimientos renovadores que surgen en el pasaje entre el siglo XIX y el XX.

Por eso creemos que no es ni hispanista puro, ni posmodernista señalado. La poesía de Francisco Luis Bernárdez resiste una fácil clasificación según tendencias o movimientos.

2.2.2. *Narratividad*

A excepción de *La flor*, la mayoría de los poemas de nuestro corpus están estructurados en cinco partes y totalizan un centenar de versos. Hallan su cauce rítmico en el verso de veintidós sílabas que hemos analizado. Ello diseña un movimiento sentencioso y manso, dado que el verso largo produce tonalidad grave, sustentadora de reposo. La calma de este lírico fluir se apoya en el espacio creado por la narratividad, como táctica propi-

cia para el despliegue de la aventura espiritual encarecida, y articula el proceso épico-ascensional antes enunciado.

La materia narrativa se presenta organizada en una estructura tripartita cuya caracterización puede delinearse del siguiente modo:

a) Iniciación del Proceso.- b) Experiencia apofática.- c). Alejamiento; dinamizadas por formas verbales cuya temporalidad subrayan los indicadores modales del tipo " cuando", "luego", "más tarde", "entonces", "sólo", "ya".

Tomemos un ejemplo de " La lluvia", (PE)

a) Iniciación del proceso: "Solo y callado en su desvelo, mi corazón escucha/ en paz la noche oscura" (...) "Envuelto en música lejana voy desandando poco a poco el tiempo lento // Y recobrando en melodía lo que las horas me robaron en secreto."

b) Experiencia: (que en este caso no reviste el carácter de apofática): "Atravesando cuerpo y alma, llega cantando basca la mano temblorosa. / Y entre los dedos conmovidos hace nacer una palabra melodiosa". // "Sigo avanzando por el tiempo, y hacia el final veo los cielos infantiles/ Y las murallas y las torres donde me aguardan los dragones y los príncipes" (...) "Siempre guiado por la lluvia, llego a las verjas de los últimos jardines."

c) Alejamiento: "Pero estas formas de la dicha y estas figuras del amor se van borrando "(...) "El vasto espacio se desnuda y el tiempo fiel ya no es presente ni pasado." (...) "Y en este sueño sin memoria, mi corazón está despierto y escuchando."

La conjunción "y", "pero", así como la forma verbal "vio" y las expresiones temporales "entonces", "de pronto", "luego", adicionadas al verbo en modo personal: "entonces vio", "de pronto vio", "entonces vi", como "y" más "al fin", son embragues que funcionalizan las instancias tensionales de mayor carga semántica.

Es así como la narratívidad cumple una función solidaria con la intencionalidad del contenido significativo propuesto.

2.2.3. Metáfora *símil* y *metáfora pura*

Analizando el discurso poético de "El ruiseñor", así como los de "El mar" (PE), "El viento" (PE), "El niño" (PE), etc., se percibe que la táctica empleada para describir la aproximación del suceso apofático es el *símil* de construcción comparativa:

Y de repente el bosque entero se conmovió con una / voz *como* ninguna. ("El ruiseñor", ER)// Primero fue *como* una queja, *como* un sollozo de cristal, *como* un gemido. ("El ruiseñor", ER).

El lector advierte esta estructura discursiva como forma de acceso a lo inefable, que a través del vehículo sensible del *símil* se acerca a la inteligencia humana, siempre indigente cuando se halla de cara al misterio. El *símil* ofrece, en tanto especie metafórica, una peculiaridad que lo hace particularmente fértil en este contexto. Según Aristóteles: "...la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas" (*omoion*)¹¹; pero el pensamiento contemporáneo, más allá de esta definición o de las Retóricas del siglo XVII que la califican como una "comparación abreviada", instaura el genuino perfil del *símil* al describirlo como metáfora expandida, con sus dos planos presentes; representa, en la serie sintagmática, la tensión semántica propia de todo proceso metafórico, haciéndola visible en el eje del sintagma.

Aquí "voz" (plano real), recibe cuatro predicaciones, tres de ellas metafóricas: "como ninguna", "como una queja", "como un sollozo de cristal", "como un gemido".

La primera predicación produce una definición por ausencia. Es una voz y no es una voz.¹² Luego, las tres predicaciones metafóricas amplifican un mismo núcleo semántico: queja-sollozo-gemido (llanto). En posición central aparece el vehículo más expandido, metáfora de la metáfora:

11. Aristóteles. *Poética*. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca (México: Universidad Autónoma, 1966), Introducción. P.C. II.

12. Paul Ricoeur. *La metáfora viva* (Buenos Aires: Megápolis, 1977).

sollozo de cristal , donde a ' llanto se le escamotea su referencia humana.

El símil, comparado con la metáfora pura, neta, absoluta, *incontestable*, es una aproximación de naturaleza dialógica. Vemos así cómo en "El ruiseñor" se efectiviza de tal modo tentativamente, que aparecen símiles en creciente progresión amplificatoria:

Entre los pinos soñolientos el viento andaba *como* un niño entre columnas./ Y de repente el bosque entero se conmovió con una voz *como* ninguna/ Primero fue *como* una queja, *como* un sollozo de/ cristal, *como* un gemido.

hasta que en medio del bosque se escucha: "...el canto, el canto, el canto del ruiseñor en el / silencio conmovido."

Resulta evidente que esta metáfora-símil contrasta con la metáfora pura, "el canto", portadora de la máxima carga significativa presente en este climax, donde la revelación de Dios entraña -de suyo- el ámbito inefable. Expresa Paul Ricoeur :

... se puede decir, con un crítico literario, que cada metáfora es un poema en miniatura.¹³

En efecto, con este tipo de metáfora pura Bernárdez instaura categorialmente al lenguaje en si mismo como manifestación del Ser, expresivo de una realidad extralingüística, de orden sobrenatural en este caso. Es necesario establecer estas precisiones, porque el diálogo entre la metáfora-símil (el "como" anunciante) y la metáfora pura (lo esencialmente anunciado), conforma una táctica expresiva que se advierte en todos sus poemas religiosos.

Tal táctica conduce al meollo o núcleo esencial de la lírica religiosa bernardiana que se esclarecerá en el desarrollo del siguiente apartado.

13. Paul Ricoeur. *Du texte a l'action. Essais de herméneutique* (París: Ed. du Souil, 1986) 20. La traducción es nuestra.

2.2.4. Símbolo y metáfora

La figura poemática axial de esta lírica está conformada por el símbolo que, según Ricoeur, es

... expresión de doble sentido (...), creación de un pensador particular, en vista de una obra singular. En este caso, el símbolo se confunde con la metáfora viva." ¹⁴

Expresa también Ricoeur que

... todo símbolo representa una hierofanía, una manifestación del lazo que une al hombre con lo sagrado ...léase tema.. "El símbolo da que pensar" en *Finitudy culpabilidad* (Madrid: Taurus, 1982) 489-498.

Es necesario establecer entonces la relación que existe entre símbolo y metáfora para abrir nuestro horizonte de comprensión frente a la obra poética que nos ocupa, y ello no nos exime de ciertas reflexiones previas.

Continuando el pensamiento de Ricoeur, consideramos que esa metáfora viva, concebida en el ámbito contextual como "innovación semántica" ¹⁵ puede ser considerada desde el punto de vista filosófico como entidad eidética, emergente de los dos momentos constitutivos de la referencia poética. Siguiendo a Jakobson, Ricoeur resignifica la función del mensaje en un movimiento centrípeto del lenguaje sobre sí mismo, un lenguaje que se celebra a sí mismo aportando valores de realidad. Sólo la metáfora puede inaugurar el universo real de la Poesía o lenguaje que, como quería Heidegger, es manifestación del Ser.

Continuamos leyendo a Ricoeur:

... la metáfora es el reactivo apropiado para sacar a la luz aquello que en el simbolismo hay de afinidad con el lenguaje (...) La metáfora se mantiene en el universo ya purificado del "logos". El símbolo titubea sobre la línea de división entre "bíos" y "logos": confirma el enraizamiento primero del Discurso en la Vida. ¹⁶

14. P. Ricoeur. *de Virüerpretation*. En *Dií texte...*, 30

15. P. Ricoeur, *La metáfora...*, 30.

16. P. Ricoeur. "Palabra y símbolo" *En Hermenéutica y acción*. (Buenos Aires: Ed. Docencia, 1985) 7-26.

Estas consideraciones nos conducen a reflexionar acerca del espacio simbólico común a toda la humanidad, desde el cual la metáfora interdialoga vehiculizando el proceso textual a través de pautas universales, culturales y específicas de la voz lírica que le da sentido. Evidentemente, el símbolo genera desarrollos metafóricos; éstos a su vez despliegan el símbolo, en un enaltecimiento del lenguaje, propicio a la instauración del universo poético aludido.

Como centramos nuestro estudio en el poema "El ruiseñor" que, como ya señalamos, es axial en el conjunto de poemas propuestos, hemos elegido ese texto para desarrollar nuestra elaboración pertinente a símbolo y metáfora.

En el marco de las reflexiones arriba establecidas, y teniendo en cuenta la corriente simbólica tradicional, que refiere el contacto con estados superiores mediante el lenguaje de los pájaros,¹⁷ no resulta extraño que Francisco Luis Bernárdez haya elegido el canto del ruiseñor que es, además, al decir de Rogelio Baranfaldi: "... huésped obligado del paisaje español "¹⁸ Por otra parte, sabemos también que :

... el simbolismo se nos aparece como especialmente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, que no es una naturaleza puramente intelectual sino que ha menester de una base sensible para elevarse.¹⁹

No podemos soslayar, en consecuencia, que la temática relativa al ruiseñor arraiga en la antigüedad clásica —Ovidio—, y llega hasta la época contemporánea pasando por la Edad Media francesa, el clasicismo y el neo-clasicismo inglés, en una isotopía que reedita hasta nuestro siglo (T.S. Eliot) el mito de Filomela.²⁰

17. R. Guenón. *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas* (Buenos Aires: Eudeba, 1976) 11.

18. R. Baranfaldi. *Estudio...*, 12.

19. R. Guenón. *Símbolos fundamentales...*, 8.

20. Gilbert Highet. *La tradición clásica*. ..Traducción de Antonio Alatorre (México: Buenos Aires, FCE 1954) I, 104-105.

Enmarcado también por el ambiente nocturnal, el canto del ruiseñor aparece en la literatura mística:

El aspirar del aire / el canto de la dulce filomena / el
soto y su donaire / en la noche serena, / con llama que
consume y no da pena.²¹

Retomando tan ricas y ponderables tradiciones, Bernárdez las hace confluír en la elección del ruiseñor para encarecer la figura de Cristo, síntesis de la historia, piedra angular²², sitio unitivo de la Trinidad, que esta ave y su canto simbolizan con particular eficacia.

Más arriba esquematizamos los niveles por los que se despliega el desarrollo narrativo de esta lírica, y establecimos que se trata de tres instancias: a) *Iniciación del proceso*, b) *Experiencia apofática*, c) *Alejamiento*. Conformaremos el campo simbólico, entonces, teniendo en cuenta tales alternativas y registraremos los desarrollos metafóricos que el símbolo engendra; atendiendo el proceso dinámico instaurado entre hablante lírico y el objeto poético, como núcleos semánticos generadores de tales desarrollos.

a) Iniciación del proceso

Todas las noches de aquel tiempo, la voz lejana y misteriosa me llamaba.

En el comienzo de la primera parte, el hablante lírico se presenta reiteradamente convocado en la noche (noche como elemento cósmico, pero también signo denotativo del estado espiritual de quien no ha vivenciado la presencia de Dios), por "la voz": objeto poético que en un principio es lejano y misterioso, luego se transforma en "dulce canto" y es voz "pura", "hermosa", que lo atrae, lo arrastra: "sentí que me arrastraba" y "con una fuerza irresistible me acercaba". "La situación así

21. San Juan de la Cruz. *Vida y Obra*. 10 ed. (Madrid: B.A.C. 1978) 855.

22. R. Guenón *Símbolos...*, 245-246 / 248-249.-

poetizada inaugura un clima tensional entre el hablante lírico que "interrumpía mis deseos y mis páginas / y con las manos distraídas cerraba el libro y me apoyaba en la ventana.", en el irresistible encanto de esa voz conduciéndolo, casi a su pesar, hacia un bosque desde cuyo interior proyecta su sonoridad.

Se insertan aquí dos versículos que establecen una pausa; creemos registrar en ellos la marca de un pensamiento netamente clasicista:

A cada estrella de aquel cielo, la tierra fiel con una
/ flor le contestaba.

y un "argumentum a tempore" de perfil panegírico, que denuncia la excelsitud del evento que sobrevendrá :

Mayo reinaba dulcemente, yo ya tenía corazón, y era
/ en España.

El hablante lírico se identifica así con la voz autorial que se hace responsable del texto cuyo sentido, desde este momento, arraiga en su más honda intimidad.

La segunda parte patentiza el desarrollo metafórico pertinente al *bosque*, marco referencial como naturaleza participante de lo divino. Este motivo conlleva una larga tradición cultural que, desde Homero, atraviesa la antigüedad en el encaramiento de los paisajes placenteros (Cfr. *Ilíada*, 8; *Odisea*, VI, 124, XVII); esplende en Ovidio y su "bosque mixto ideal" donde Orfeo comienza a tañer su lira. Es el "locus amoenus" que desde los tiempos del Imperio Romano hasta el siglo XVI es motivo central de todas las descripciones de la naturaleza y, sobre todo escenario, de la poesía bucólica.²³

Esta tradición nutre la metáfora bernardiana, como se rastrea en algunos ejemplos:

23. Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina, I*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (México.-Buenos Aires. CE: Primera edición española, 1955) 265 ss./4121.

Entre los pinos soñolientos el viento andaba como un niño entre columnas.

Vagos rumores vegetales estremecían la quietud meditabunda. Y delicados aleteos acariciaban el silencio con ternura.

Y cada vez era más débil aquel susurro de las hojas y las plumas.

Todas las cosas descansaban con esa calma que precede a la hermosura.

Esta segunda parte finaliza con un versículo que oficia de Introito al campo semántico relativo a la Experiencia Apofática :

Y de repente el bosque entero se conmovió con una voz como ninguna.

b) Experiencia apofática

Más que en otro lugar del poema registramos aquí la dialéctica entre la metáfora símil y la metáfora pura. Tal dialéctica se evidencia en la armonía de desarrollos metafóricos generados por la oposición silencio-sonido, registro ya anunciado en la segunda parte:

Pero el silencio iba creciendo, pues esperaba el nacimiento de la música.

Aquí, la voz del comienzo aparece predicada como "queja", "sollozo", "gemido", "sonido entrecortado", "hilo melodioso", "rumor", "trino". La gradación intensifica el valor de lo predicado, partiendo de la simple denotación hasta acceder netamente al ámbito metafórico. Se llega así al estallido del núcleo central del poema :

"el canto " canto que es limpio,
armonioso y cuyas notas inflamadas resplandecen "como gotas
de rocío"; y es, también, más "inventivo que el del fuego."

En la triple iteración del lexema:"... el canto, el canto, el
canto", así como en " ardía en el silencio con el misterio de un /
lucero lejanísimo" ("El lucero radiante del alba". Cfr.Mt. 2.2), se
detecta el símbolo que remite al Misterio de la Trinidad: Dios uno
y trino; el Amor del Padre y del Hijo ardiendo en alas del Espíritu
que desciende a la tierra en lenguas de fuego (Cfr. Hch. 2,3):

El canto ardía en el silencio con el misterio de un lucero
lejanísimo.
Impenetrable y luminoso, como un purísimo diamante,
pero vivo.

La cuarta parte se inicia con un verso que alude clara-
mente al universo inefable de la Poesía :

Cerrada estaba todavía para mi frente silenciosa
/la Belleza
Y de repente, por el canto del ruiseñor, tuve noción
/de su grandeza.

El símbolo de carácter sagrado que en el ámbito global
del poema remite al Ser misericordioso revelándose a la indigente
creatura, se patentiza en el desarrollo metafórico cuyo proceso
despliega los campos semánticos estructurantes del texto. En
esta parte, en pleno nivel de la Experiencia Apofática, la metá-
fora se revela como visión intelectual (peculiaridad muy propia
de Bernárdez) que, abriendo camino al conocimiento, es fuente
de sabiduría. Este núcleo semántico sustancia encadenamientos
cualificantes del amor y la raíz del Ser divino:

Entonces vi con toda el alma que aquella voz era un
destello de la eterna.

Que la pasión que la inflamaba me daba el ser para
que yo la comprendiera. Que aquel amor era la
fuente del manso río de mis ojos
y mis venas. Y la raíz que alimentaba la voz del
mar y la canción de
las estrellas.

Esta significación se proyecta sobre el comienzo de la
última parte del poema:

c) **Alejamiento**

Y así, perdido para todos, hallé el sendero de mi vida en
aquel canto, etc,

que se prolonga a lo largo de cuatro versículos. Luego de este
momento, pasada la resonante experiencia interior, el hablante
lírico desenlaza la tensión poética en un and-climax:

Solo recuerdo que la dicha me hacía sitio con amor en
el regazo.

Y la luz recibida se personaliza en versos que emanan
serenidad y dulzura:

El alba erraba por el bosque con un dulcísimo rumor
de pies descalzos.

luego cesó la melodía del ruiseñor y se apagó la de los
astros.

El poema se extingue suavemente, en un clima de re-
poso concordante con la sensación de paz que permanece en el
alma luego del encuentro con Dios, ese ruiseñor cuya música
es respuesta a los conflictos del hombre sumido en la noche.

Después de recorrer las instancias de este símbolo-metáfora desarrollada, estamos en condiciones de comprender que, si como afirma Ricoeur, el símbolo es vehículo gracias al cual el hombre dice su propia existencia,²⁴ la poesía de Francisco Luis Bernárdez plenifica su intencionalidad semántica en la *logicidad* como categoría fundante. Tal logicidad puede ser considerada -en un todo de acuerdo con la definición ricoeuriana- como impregnada de LOGOS-PALABRA, en el sentido que Heidegger imprime a esta expresión.²⁵ Siguiendo el criterio de estos filósofos en su punto de confluencia, allí donde la metáfora es considerada, como vimos, reactivo iluminante del ámbito en que se tocan símbolo y lenguaje.²⁶ Lejos de ser simplemente *ornatum*, ella reviste entidad que revela al ser-en-sí pues nos traslada desde el "aquí" hacia "un diverso" al que nos une: el ámbito divino cuyo centro es Cristo.

Si bien todos los grandes poetas han tenido conciencia de que su palabra era mucho más que simple signo connotativo de experiencia estética, creemos que algunos, más que otros, han entendido la raigambre filosófica de su discurso lírico. A nuestro parecer, Bernárdez es uno de ellos; y es en este campo donde creemos encontrar el fundamento de ese extraño versículo de veintidós sílabas, único en la historia de las letras hispánicas.

Si sentido y expresión conforman, en el poema, una única entidad indivisible, no resulta extraño inferir que Bernárdez haya buscado plasmar la singularidad de su experiencia lírica - que lo comprometió vitalmente- en una forma expresiva única, de manifiesta originalidad.

Fe y experiencia poética se simbiozan en la lírica bernardiana. El versículo de veintidós sílabas surge así, ante nuestros ojos, como la expresión peculiar y única de una vivencialidad totalizante y totalizadora.

Del mismo modo entendemos que la evidente armonía rítmica, el equilibrio constante, permanentemente buscado y muy

24. P. Ricoeur. *Hermenéutica y Estructuralismo* (Buenos Aires: Megápolis, 1975) 29.

25. Martín Heidegger. *Lettre sur l'Humárosme. Questions III* (París: Gallimard, 1969) 74.

26. P. Ricoeur. *Parole et symbole. En Revue de Sciences religieuses*, 49 (1975).

11 >grado en su composición poética, ensambla con perfecto ajuste el lema sacral que propone su desarrollo narrativo.

2.3. Interrelaciones del discurso poético.

2.3.1. Voz y narratividad.

Centrándonos ahora en el aspecto semántico, con vistas a desarrollar las interrelaciones del discurso poético, interesa mostrar las articulaciones entre la dimensión temática y la narrativa del texto lírico.

La secuencia narrativa estructura el enunciado poético a través de la semiotización de la voz autorial, en un hablante que se autocomunica su experiencia, monólogo interior en el secreto del alma.

El ámbito lírico de todos los poemas acontece en un plano narrativo ora evocado, ora sentencioso que, en "El ruiseñor" se mediatiza por medio de un pretérito durativo:

Todas las noches de aquel tiempo, la voz lejana y/misteriosa me llamaba.

Luego, a partir de una instancia puntual -recurso típico en Bernárdez-, rememora el suceso: "...hubo una noche" verso 13. Se observa así un cambio en la estabilidad del tiempo representado, marca que inicia el encuadre de la estructura temporal del poema. El discurso que se inicia a partir de la citada instancia puntual se despliega en reposada tendedur temporal instaurante de un clima de recogimiento y expectación. Este clima es propicio al objeto poético: la voz, el canto, en este caso. Es esa cualidad del tiempo la que simboliza aquella campana muy remota, "que *cantaba* [el subrayado es nuestro] Dios te salve, María" introductoria de *La flor*: esta flor, como estrella, que cae del cielo y se revela.

2.3.2 Secuencia narrativa y núcleos temáticos

La secuencia narrativa que se concreta en la

macroestructura²⁷ del poemario "El ruiseñor" constituye un itinerario del alma, un viaje interior del protagonista: hablante lírico donde engarzan núcleos temáticos cuya dimensión, como conviene al género discursivo de la poesía religiosa, es simbólica.

Estos núcleos temáticos: la voz, el canto, la flor, la noche, el bosque, etc., constituyen puntos de encuentro donde convergen los textos de la tradición poética mística y religiosa, y por ello mismo, centros de irradiación semántica cuya densidad requiere una lectura cooperante.

Para ilustrar la interrelación planteada es preciso detenernos en *La flor*, texto estructural y semánticamente solidario con "El ruiseñor". En LF se trata, también, de un hablante que se autoconvoca para expresar la misteriosa experiencia del encuentro con la Virgen María. Lo hace encadenando el juego de secuencias de estructura tripartita ya ejemplificado a través de los poemas "La lluvia" (PE) y "El ruiseñor" y que configura, en Bernárdez, un motivo recurrente:

1. De codos en mi mesa / clavé la vista en el que más
brillaba
y noté, con sorpresa, / Que el astro se agrandaba/Entre
la oscuridad que lo cercaba.
Era una flor hermosa / como ninguna flor de nuestro
suelo/
Era una flor gloriosa/ Que bajaba del cielo/Y se acer-
caba en silencioso vuelo.

2. ¿Qué decir de la eterna /Espiritalidad de su mirada,
/Virginal y materna, / Y de la inmaculada/ Pasión de su
expresión enamorada?

27. A. Teun Van Dijn. *La ciencia del texto*. Traducción de Sibila Hunzinger. Supervisión de Roberto Bein (Barcelona-B.A.-México: Paidós Comunicación, 1983; 1989). Expresa: "En el nivel de la descripción (...) ya no se considerarán ante todo las conexiones entre oraciones aisladas y sus proposiciones, sino las conexiones que se basan en el texto como un todo o por lo menos en unidades textuales mayores. Llamaremos *macroestructuras* estas estructuras del texto más bien globales.

Flor virgen, flor materna, / Flor santa, flor fecunda,
flor hermosa, / Flor viva, flor eterna, / Flor tierna, flor
piadosa/ Flor pura, flor perfecta, flor gloriosa.

3. Y cuando alcé la frente/Y abrí los ojos y miré, despier-
to, / Me encontré nuevamente / solo y a cielo abierto, /
Ante el paraje lóbrego y desierto (...) sentí la vocecita
/ Muy lenta y muy lejana / Con que alzaba su ruego
una campana.

Esta flor es la misma Doncella que en *Poemas elementales*: "... le mostraba lallavecitamilagrosa del/pasado." ("La Doncella"). Evidentemente la figura de María descuella en el universo lírico de Bernárdez como entidad fundante y reveladora. Es natural, entonces, pensar que la narratividad de "El ruiseñor" presupone historialmente la presencia de la Virgen; y que esa voz que enajena al hablante lírico se vincula con aquella que en LF "... llamaba con timbre fino y puro / A los hombres dormidos..."

En el ámbito de la literatura mística hallamos un símbolo que reviste particular interés: la noche. Noche oscura del alma de San Juan de la Cruz, propicia para el apofático encuentro. "Noche" o "tempestad del espíritu" ("El ruiseñor" y "San Francisco" respectivamente) son significantes de significado solidario, figuras que repristinan símbolos referidos a la ascesis de los espirituales. Es en la noche del alma donde la gracia divina se derrama y la Liturgia católica la revive en el marco de la Vigilia Pascual (Cfr. "O veré beata nox, quae expoliavit Aegyptios... etc.).

Esta es la noche de las noches, ésta es la noche prome-
tida y esperada ("El niño", PE).

La misma resignificación que registramos con respecto a los símbolos místicos ocurre con los culturales que, en esta lírica, adquieren remarcada entidad: el bosque, cuya resonancia pusimos de manifiesto cuando tratamos acerca del símbolo y la metáfora, rememora el espacio del universo de Dante, donde se

juega la tensión y la lucha del hombre entre sombras e iluminaciones, reflejo de los movimientos inquietantes del espíritu humano; tanto puede ser lugar privilegiante del milagro: "una luz entre los árboles enormes" ("El bosque", ER), cuanto una instancia de espera: "rumor de lluvia lenta" ("El bosque", ER) o sitio doloroso de la temible condenación, con la consiguiente pérdida de toda esperanza ("Lasciate ogni speranza voi qui antrate"): "El huracán enloquecido siguió creciendo como el fuego entre las llamas" ("El bosque", ER). Contrasta esta visión con la que en "El ruiseñor" se tiene del bosque, aunque llega a confundirse con ella en el misterio profundo de la entrega -gratuito don- al hombre pobre e impotente. La luz salvífica ofrecida al pecador "... con emoción entre las alas que regresan" ("El bosque", ER) es presencia de Cristo, simbólicamente manifiesta en música, voz, lucero, pájaro, "purísimo diamante/ pero vivo". Interesa aquí destacar que el diamante está considerado como la "piedra preciosa" por excelencia y, en este sentido, la tradición cultural ha empleado su imagen para simbolizar a Cristo, identificado así con su otro símbolo, presente en el Evangelio, como "piedra Angular" (Cfr. Mt. 21,42).

Conviene señalar en esta parte de nuestro trabajo que tanto en los poemas de "El ruiseñor" como en los restantes, la voz enunciativa se inscribe en la visión franciscana del mundo sobredeterminando, como lo hacía Bufano, sus dos líneas esenciales: la primera, mostrando al contemplativo rodeado por la prístina naturaleza auroral. En "S. Francisco", ER, el santo consideró, relativo a las cosas, que "... las más bellas eran, sin duda, las más pobres y desnudas", pero organizadas en un orden explicitante del poder sobrehumano que las gobernaba: "Fue descubriendo con asombro la desnudez de la Unidad en cada una". Ello manifiesta, también, la fuente teológica aristotélicotomista antes aludida, que basamenta el pensamiento de nuestro poeta. La segunda línea predica al cordero inmolado a quien "la tierra no lo quiso reconocer" ("La tierra", PE). En "Poema del pan eucarístico" (PE) el Cordero Pascual, redentor del mundo -coincidiendo con la postura de Bufano-, se ilumina como signo de supremo amor y oblación, contextualizado verbalmen-

te por la alusión véterotestamentaria que recorre los versos, desde el 21 al 30 : "Durante siglos lo esperamos comiendo a oscuras/ el manjar del viejo rito" (...) Otro cordero vino al mundo para pagar al buen pastor/ nuestros delitos".

Ambas líneas del pensamiento franciscano configuran un espacio que abre la posibilidad de la ascesis, cuyo antecedente registramos en la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz y ofrece al lector una suerte de polifonía, cuyas multívocas resonancias instauran metáforas que se desarrollan en nivel dialogante. Surge así un ámbito esplendoroso, musical, de contrastes, que incrementa la capacidad reveladora del símbolo. Es nuestro propósito atenernos al desarrollo de este ámbito, pero creemos necesario detenernos un momento para poner de manifiesto ciertas reflexiones sobre los textos bernardianos que descubren, a nuestro entender, el universo poético en que se inscriben, el cual corresponde al de la teología franciscana centrada en San Buenaventura. Como lo manifiesta Urs von Balthasar²⁸ confluyen en ella San Agustín ("Dios magister interior" en el acto espiritual de la criatura); como lo expresa Bernárdez : "El sentimiento que lo inspira viene del ser, de la raíz/ de la persona." ("El viento", PE). También aparece, señora, la imagen de San Anselmo (.. ."criatura subyugada, y convertida en feliz por Dios, ella que no alcanzó su felicidad, pero es asida por él". "De pronto vio con otros ojos y oyó latir el corazón / de otra manera." ("El hombre", PE). Se halla también presente San Bernardo ("... el esposo y la esposa...") cuyo pensamiento Bernárdez plasma a través de la imagen del mar misterioso y amante, simbólico revelador de la Sangre de Cristo : "El mar bendito de esta sangre vuelve a ofrecerse como / ayer a nuestros ojos. // Y como ayer nos ve perdidos ante las olas de su seno / eterno y rojo." ("Poema del vino eucarístico", LE). Volveremos más adelante sobre el tema del mar, pero por el momento interesa completar el enfoque de la visión franciscana de este universo, a fin de esclarecer los despliegues

28. Hans Urs Von Balthasar. *La gloire et la croix*. Trad. del alemán por Robert Givord (París: Aubier, Nouvelle Alliance, 1975) 155-165/237-32.

simbólicos cuyas relaciones relevaremos. Este universo es el sitio donde se patentiza el misterio de Dios frente al hombre; misterio que, una vez instalado en el corazón, asciende nuevamente dejando oscuridad y silencio. Pero el hombre ya vibra con un corazón transformado por "... el Cristo como el sol del mundo."²⁹ El sol que falta en las alturas está escondido en lo más / hondo de mi pecho". ("La lluvia", ER). Es en Buenaventura, precisamente, donde la naturaleza aparece como símbolo de lo sobrenatural. Este tipo de visión cifra su antecedente en el ideal medievalista por el cual "... la analogía en el sentido tomista de la palabra, permite remontarse del conocimiento de las criaturas al de Dios, y no es otra cosa que un modo de expresión simbólica basado en la correspondencia del orden natural con el sobrenatural."³⁰ Recordemos el versículo que atrajo nuestra atención cuando tratamos acerca de los desarrollos simbólico-metafóricos de "El ruiseñor": "A cada estrella de aquel cielo, la tierra fiel con una / flor le contestaba".

Retomando entonces el hilo de nuestro discurso, hallamos en "El ruiseñor" una referencia al viento entre los pinos del bosque: "... el viento andaba como un/ niño entre columnas." // " Y en voz más baja que un suspiro le preguntaba por el mar y por la lluvia". A propósito del viento, en *Poemas Elementales* el símbolo remite a "Algo que suena en lo más hondo del corazón, [pero] sin voz y sin palabras", portando reminiscencias escriturísticas concernientes al Espíritu que "sopla donde quiere". Es por eso que en este contexto verbal, habitado por encadenamientos simbólicos que traducen la historia de la salvación desde los hontanares donde despunta el Génesis hasta la bienaventuranza escatológica, *viento y Espíritu Santo* se identifican : "El sentimiento que lo inspira viene del ser, de la raíz / de la persona", en total consonancia con la aseveración teológica según la cual el Creador está en ella "todo en el todo"³¹.

29. Urs Von Balthazar. *La gloire...*, 296.

30. Urs Von Balthazar. *La gloire...* El desarrollo de esta idea puede rastrearse en p.p. 155 a 165 y p. 237 a 321,

31. H. Urs Von Balthazar. *La gloire...*, 154.

A fin de iluminar el sentido que en el verso: "Le preguntaba por el mar y por la lluvia" nos parece oscuro, nos referiremos al símbolo *agua* que en Bernárdez asume dos significaciones en apariencia diferentes: La primera, señalada por *lluvia*, connotativa de "luz" en cuanto emanación del bien supremo, vehículo de Gracia. La segunda, relativa a "mar", se vincula con el ámbito gestante, maternal.³² No apartándonos de las consideraciones documentadas acerca de la presencia de la huella divina impresa en nuestro ser, creemos válido resolver la advertida opacidad interpretando que ese grito del viento, inquiriendo por el mar y por la lluvia, no es otra cosa que el clamor mismo de Dios, desde el interior del hombre. Es ese mismo clamor que rasga al pecador que implora en pos del encuentro con Dios, aquí simbolizado por ese "mar", "selva sin orillas" ("Poema del pan eucarístico", LE), núcleo irradiante de Gracia que en "El ruiseñor" metaforiza esa "voz", mediatización de Gracia descendida, como don divino, también convertida en "Lluvia", (ER). Pero el signo "mar" aporta aún otros rasgos simbólicos; para develarlos, es menester recurrir a las fuentes teológicas que representan el Pseudo Dionisio y Maitre Eckhart. Estamos en presencia de la Teología Negativa que remite al Dios inaccesible, cuyo misterio se confunde con el silencio más profundo y la infinita soledad. El Pseudo Dionisio habla del "Nombre Innombrable" de Dios, prudentemente corregido por Santo Tomás: "Esse innominabile"; y Maitre Eckhart aparece fascinado por el misterio de la inefabilidad absoluta de Dios. Dios inefable por ser escondido. En el Pseudo Dionisio

... coincidirán los opuestos de modo absoluto y verá a Dios como un vacío infinito, necesitado, no obstante, de amar. Expresa: "por debajo de la tierra encontrarás el mar temible de inmensas aguas; debajo de las aguas, el fuego; debajo del fuego, el viento; por debajo del viento, las tinieblas; mas, allende las tinieblas, no busques nada."³³

32. Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte* (Buenos Aires: Psique, 1972)39.

33. Pseudo Dionisio Areopagita. *Los nombres divinos y otros escritos*. Traducción y notas de Josef Soler (Barcelona: Bosch Ed., 1980) 3.

Bernárdez lo entiende así cuando expresa :

Su soledad es tan inmensa que se confunde con sus
aguas infinitas. // Nadie lo habita ni lo surca; nadie lo
llama, ni lo escucha, ni lo mira.

Y continúa:

El mar pregunta por nosotros en el lenguaje de sus olas
/ más oscuras. // (De tan sombrías, ni siquiera tienen la
gracia luminosa / de la espuma). // Profundos son sus
ojos negros, pero su voz es todavía más profunda." ("El
mar", PE)

Los versos finales trasuntan un vacío aterrador :

En las tinieblas infinitas un gran misterio abre las alas/
para siempre. // Y en el abismo solitario todas las for-
mas del olvido están presentes. // En vez de voces hay
silencio, y aterradora soledad en / vez de seres.

En cuanto a la maternidad figurada en el mar como sím-
bolo de Dios, si bien esta idea recorre las Sagradas Escrituras
desde el Antiguo Testamento hasta el Apocalipsis, al incluirla
en su temática Bernárdez la actualiza, desde una nueva pers-
pectiva: produce así una aportación a nuestra literatura y a su
vez denota una mente avanzada con respecto a su tiempo, ya
que es en la actualidad —a muchos años de su muerte— cuan-
do, ligado a estudios hermenéuticos, el pensamiento contempo-
ráneo reflexiona sobre esta temática del rostro materno de Dios.

Expresa Bernárdez:

El mar inunda nuestros ojos con la ternura temblorosa /
de sus aguas. // Y nos contempla largamente con la dulzura
elemental / de su mirada. // El poderoso sentimiento
del mar sin fin tiene un momento forma humana. // (...) /
De nuestras venas son las olas que se suceden en las /

costas mas lejanas. /Algo mas grande que nosotros está
despierto en nuestra voz abandonada. // (...) Bajo las
olas pensativas el gran navio de la infancia está durmien-
do. //En el abismo es su dulzura como un violín abando-
nado / en un desierto. // Nido en el bosque tenebr oso, llanto
infantil en un camino solo y negro."

Según Paul Ricoeur:

La sexualidad, en el fondo, sigue siendo quizás impermeable a la
reflexión e inaccesible al dominio humano... quizá sea esa oportu-
nidad lo que hace... que no pueda verse absorbida ni en una
ética, ni en una técnica, sino solamente representada en forma
simbólica, gracias a lo que queda de mítico en nosotros.^M

Un místico moderno, el P. Evdokimov, afirma:

... es el alma femenina la que está más cerca de las fuentes origina-
les del Génesis. Tan verdadera es esta afirmación nuestra, que inclu-
so la paternidad espiritual usa imágenes de la maternidad : "Sufro
dolores de parto hasta que se forme Cristo en vosotros." (Gal. 4,19)³⁵

El interesante estudio de Leonardo Boff a quien debemos
estas citas, presenta una hipótesis que sostiene la "hipostatización"
[el encomillado es nuestro] del mismo Dios en la Sabiduría, dado
que Dios y Cristo están personificados en la temática femenina
pertinente a ella (Prov. 8,22-26; Eclo. 24,9; 1 Cor. 24,30). Estas
elaboraciones esclarecen, a nuestro juicio, la tesis de Ricoeur: sólo
el símbolo, plasmado por el poeta (agregamos nosotros), puede
trasmutar en palabras la esencia subyacente en el misterio: Dios
(Cristo) es PADRE-MADRE porque es el Creador (el Verbo), sitio
eidético de la Sabiduría.

Para completar estas reflexiones nos interesa añadir que
en Francisco Luis Bernárdez el signo del *agua* (lluvia, rocío,
mar) en estrecha conexión con *música*, se enlaza no sólo a vie-

34. Leonardo Boff. *El rostro materno de Dios. Ensayo interdisciplinario sobre lo
femenino y sus formas religiosas* (Buenos Aires: Ed. Paulinas, 1985) 70.

35. L. Boff. *El rostro materno de Dios*, 96.

jas tradiciones culturales,³⁶ sino a escritores de la mística franciscana³⁷ y a los primeros poetas épicos cristianos³⁸. Además, debemos tener en cuenta que en varios poemas de Bernárdez la concepción estética de Dios como "mar" se religa *a fuego*: "Un mar de fuego inunda el aire" ("El niño", PE) que nos pone en contacto, a partir del contexto referencial teológico en el que se encuadra, con la manifestación de Yahvé a Moisés, cuando aparece bajo la forma de zarza ardiente (Ex. 3,14).

Esta lírica, a la que modestamente hemos intentado acceder, con sus imbricaciones simbólicas y sus dinámicos desarrollos metafóricos; inspiración donde confluye una fina elaboración intelectual, teológica y una contemplación del mundo desde una mirada franciscana, abre para nosotros un acceso al *ethos* de todo discurso religioso: se trata del *halón agathon* griego: Logos-Pensamiento-Palabra-Unidad / simbolizando la Presencia que, una vez allegada al hombre, genera una nueva realidad transformante.

Síntesis de la visión del mensaje de nuestro poeta, son los versos culminantes de "El ruiseñor":

"Luego cesó la melodía del ruiseñor y se apagó
la de los astros. // Pero en mi frente silenciosa la voz
divina/ ya se había despertado".

Conclusión

En una actitud de apropiación de los textos (actitud que suponemos necesaria, para postular nuestra interpretación frente al mundo que el discurso poético ha abierto ante la mirada), creemos que el pensamiento poético de Francisco Luis Bernárdez ha calado hondo en el núcleo esencial de la metáfora, instituida como un todo otro poiético, instaurante de " El

36. R. Guenon. *Símbolos...*, 318.

37. E. R. Curtius. *Literatura europea...* 157, nota 41.

38. E. R. Curtius. *Literatura...* 333-334.

memorial pensado en el Ser" ³⁹, según expresión de Martín Heidegger.

Esta afirmación nos conduce a disentir del punto de vista de Nicolás Bratosevich acerca de que sea necesario investigar "su originalidad en confrontación con sus fuentes. " ⁴⁰ En todo caso se trata, por parte de Bernárdez, de ese compartir el ámbito noemático común donde descuellan quienes fueron sus ilustres antecesores: San Juan de la Cruz, Teresa de Avila, Fray Luis, etc. El refloramiento de este oleaje eidético manifiesto en nuestro siglo y en nuestra literatura en una figura como la de Bernárdez, demuestra que el hombre es emergente de la tradición que lo signa y lo impulsa.

No nos asiste el derecho de expresar que Bernárdez *supo*, en toda su magnitud (la que los actuales estudios de filosofía hermenéutica -pensamos en Ricoeur-nos permiten vislumbrar), que al plasmar su metáfora no empleaba simplemente un recurso. Pero los textos están allí y de ellos surge la búsqueda, la inquietud en pos de la trascendencia espiritual de la historia humana; búsqueda que dimensionó, por otra parte, a notables poetas de su época como fue, por ejemplo, Leopoldo Marechal.

Los textos que tenemos ante los ojos nos entregan una Poesía significativa del ejercicio de un buscarse en la fe, e interpretamos que los cimientos teológicos subyacentes, al operar con símbolos sacrales, elevan esta Poesía muy por encima de una mera apostura estética que, teniendo en cuenta las tendencias de la época, no puede sin embargo ser ajena.

Pero estamos, con toda evidencia, frente a una Poesía que es acto religioso raigal. Su autor la definió como "... emanación (...) del ser". Nosotros confesamos nuestra convicción de que el Ser se manifiesta por la palabra y que ella, como el Verbo de Dios, es siempre creadora.

En la perspectiva de tales reflexiones, no podemos soslayar qué tipo de hombre sustenta esta vertiente poética. Aquí se

39. M. Heidegger. *Letre...*, 109. La traducción al castellano es nuestra.

40. N. Bratosevich. *Métodos de análisis literario* (Buenos Aires Hachette, 1980) 51, nota 31.-

muestra que es en actitud de poeta como el hombre puede habitar esta tierra.⁴¹ Y este hombre-poeta es elocuente de un camino orientador. Este tipo de presencia, esta suerte de emergencia no es casual. El cosmos antropológico se halla enraizado, textualizado de modo inexpugnable con y en el ámbito de la palabra: religioso en sus lejanos orígenes míticos, religioso en sus cercanos fundamentos teológicos, este hombre-poeta es figura y signo anticipador del sitio escatológico al que su poesía intenta allegar.

Afianzando nuestra posición en estas afirmaciones, cabe expresar que la poesía de Francisco Luis Bermúdez exhibe una torsión que la ubica en el mundo como compromiso asociante con el poder creador de Dios. Quizás arraigue en esto el meollo de su originalidad.

Valga esta propuesta como servicio para futuras investigaciones a fin de posibilitar una mayor iluminación (en el rico caudal ontológico explicitado) de la inefabilidad del ejercicio de la Poesía, eficaz instrumento cooperante en la aproximación al supremo enigma: el Reino de Dios.

41. M. Heidegger, M. "L'homme habite en poète". En *Essais et conférences* (París: Gallimard, 1986) 224-245.

Bibliografía de Francisco Luis Bernárdez

(Editada en la Argentina hasta 1961)

Orto. (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1922).

Bazar. (Madrid : Rivadeneira, 1923).

Kindergarten. (Madrid : Rivadeneira, 1923).

"Los gozos de doña Ermita", *Proa* 4 (1924) 56.

"Invocación al Atlántico", *Iniciáis* (1924) 66-67.

"Una carta a Teixeira de Pascoaes", *Inicial* 7 (1924) 68-69.

"Del poemario Alcándara", *Martín Fierro* 2 (1925) 14-15.

Alcándara. (Buenos Aires : Editorial Proa, 1925).

"La pajarita de papel", *Proa* 9 (1925) 43-44.

"Alcándara", *Proa* 7 (1925) 51-52.

"Tríadas de amor", *Proa* 7 (1925) 52.

"Castelao", *Martín Fierro* 2 (1925) 23.

"Hidalgo, simplista", *Martín Fierro* 2 (1925) 20.

"Cinco jácaras colombianas", *Martín Fierro* 2 (1925) 18.

"Libros portugueses: Mar das tormentas de Antonio

Ferreira Monteiro", *Martín Fierro* 2 (1925) 20.

"El futuro idioma argentino", *Martín Fierro* 2 (1925).

"Paradigma del ajedrez", *Nosotros*, 197 (1925) 214.

"En Bogotá vive un poeta. Para Adelina del Carril de Güiraldes",

Martín Fierro 2 (1926) 27-28.

"Eduardo Wilde a través de 'Prometeo y Cía'. Desinteresada acotación al humorismo", *Inicial*, 3 (1926) 191-192.

"Don Goyo, boulevardier", *El Hogar* (1926). "Un Borges de entrecasa", *Martín Fierro* 2, 33 (1926) 8. "Prosa muda y sin objeto", *La Gaceta Literaria: ibérica, americana, internacional*, 17, Madrid, (1927) 1. "Alegoría pausada que se llama Delia", *Martín Fierro* 2 (1927) 39, "Bernárdez en París", *Martín Fierro* 2 (1927) 43. "Philosophia", *Libra* (1929) 55-58. "Mar y María", *Don Segundo Sombra* (1927) 19-21. "Cristobita". Noé, Julio: *Antología de la poesía argentina moderna*. (B.A.: El Ateneo, 1931) 461. "Cielo desterrado", *Sur* 6 (1932) 57-67. "Retorno". Onís, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (S.I./S.E., 1934) 1006. "Dos momentos del poema "El buque", *Sur* 10 (1935) 29-30. "Cuarenta liras", del poema " El buque", *La Nación*. "Música nocturna", *La Nación* (11/8/35). *La ciudad de Mollea* (Buenos Aires : Kramer, 1936). "Sonetos nocturnos", *Sur* 22 (1936) 45. "La ciudad sin Laura", *La Nación* (30/7/38). "Caminata", *Sur* 45 (1938) 64-69. "Francis James", *Sur* 51 (1938) 77-78. "Antonio Machado", *Sur* 54 (1939) 57-59. "Soliloquio de Juan Lector", *Sur*, 55 (1939) 52-54. "Rosalía Castro", *Sur* 59 (1939) 55-57. "Espectro de Macedonio Fernández", *Sur* 52 (1939) 28-31. "Dos cantigas de amigo del rey Don Denis", *La Nación* (22/1/39). "Exhumación de un clásico", *Sur* 60 (1939) 69-72. "Prosa de Marechal", *Sur* 58 (1939) 47. "El Intermezzo de J. Giraudoux", *Sur* 57 (1939) 88. "Los romances criollos de Lugones", *Sur* 56 (1939) 70. "Los ensayos españoles de Anzoátegui", *Sur* 53 (1939) 61. "Cuatro sonetos", *Vértice* 24 (1940) 56-59. *La ciudad sin Laura. El Buque* (Buenos Aires : Losada, 1941). "Homenaje a Nuestra Señora de los Buenos Aires y Estampa de San Martín de Tours, Patrón de Buenos Aires", *Homenaje a la ciudad de Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación* (1942)211.

"El destello", *La Nación* (115/2/42).
Vitrinas de Carne y Hueso. (Buenos Aires: Losada, 1943).
Inicio de Tierra. (Buenos Aires: Sudamericana, 1943).
"Soneto grabado en el tronco de un árbol", *La Nación* (3/1/43).
"Los himnos litúrgicos de junio", *La Nación* (20/6/43).
formas elementales (Buenos Aires: Losada, 1944).
"Los reyes magos", *La Nación* (24/12/44).
"Oraciones paternales. El Carpinterito", *La Nación* (29/10/44).
"En la Paz", *La Nación* (26/11/44).
"Nochebuena", *La Nación* (23/12/45).
"Oración a Santa Teresa del Niño Jesús", *La Nación* (s.d.)
"La resurrección", *La Nación* (31/3/45).
"Dos himnos de San Ambrosio", *La Nación* (29/4/45).
"Canciones Paternales. El Viaje", *La Nación* (1/3/45).
"Canciones Paternales. El Dueño", *La Nación* (25/11/45).
"Canciones Paternales. El Tren", *La Nación* (22-25/11/45).
"Tres fragmentos del Himno de la Epifanía de Prudencio", *La Nación* (14/1/45).
"Estampa de San Bruno", *La Nación* (9/9/45).
"San Francisco", *La Nación* (27/5/45).
"Oración a San José", *La Nación* (30/9/45).
"Soneto a Gluck", *La Nación* (28/4/46).
"Soneto a Scarlatti", *La Nación* (31/3/46).
"Balada del tren desconocido", *La Nación* (28/7/46).
"Soneto a Palestrina", *La Nación* (20/1/46).
"Soneto a Haydn", *La Nación* (29/9/46).
"Las Estrellas", *La Nación* (29/12/46).
"Oración a San Ignacio de Loyola", *La Nación* (25/8/46).
"Poema del Pan Eucarístico", *La Nación* (30/6/46).
"El soldado. Meditación ante la urna del soldado desconocido de la independencia", *La Nación* (27/10/46).
"Estampa de San Luis Gonzaga", *La Nación* (24/11/46).
"La Ascensión", *La Nación* (26/5/46).
"El recuerdo", *La Nación* (feb/1946).
"Poema del Vino Eucarístico", *La Nación* (24/7/47).
"Soneto a Cervantes", *La Nación* (30/11/47).
"Canción de Pentecostés", *La Nación* (22/6/47).

"Balada del caballo nocturno", *La Nación* (25/5/47).
"Oración a San Pedro", *La Nación* (31/8/47).
"Via Crucis", *La Nación* (30/3/47).
"Manuel de Falla", *Realidad 1* (1947) 1105-107.
"Eduardo Mallea en sus dos nuevos libros", *Realidad 2* (1947) 81-85.
Las Estrellas. (Buenos Aires: *Losada*, 1947).
"Estampa de San Juan Bautista", *La Nación* (27/4/47).
"Mozart", *La Nación* (28/9/47).
"El aldabón", *La Nación* (23/2/47).
"La casa", *La Nación* (26/10/47).
"Soneto ausente", *Mundo Argentino* (2/9/47).
"Soneto lejano", *El Argentino* (7/6/47).
"Soneto del amor sin cuerpo", *La Nación* (30/5/48).
"Canciones naturales. Los grillos", *La Nación* (12/12/48).
Frag. de "El Ángel de la Guarda", *La Nación* (25/9/48).
"Oración a San Judas Tadeo", *La Nación* (6/11/48).
"Ante el cuadro 'Noche de luna' de Elena Cid", *La Nación* (21/3/48).
"Soneto a la columna rota" *La Nación* (5/9/48).
"Carlomagno", *La Nación* (18/4/48).
"El diamante", *La Nación* (29/2/48).
"Shelley en Italia", *La Nación* (19/6/48).
"El umbral", *La Nación* (25/7/48).
"Esto", *La Nación* (1/1/48).
"Un poeta por día", *El Mundo* (17/7/48).
El Ángel de la Guarda. (Buenos Aires: *Losada*, 1949).
"Canciones Marginales. El espejo", *La Nación* (26/9/49).
"Segundo intermedio de 'El Ángel de la Guarda'", *La Nación* (en./1949).
"Preludio del poema 'La flor'", *La Nación* (1949).
"Andante del poema 'La flor'", *La Nación* (25/9/49).
"Canciones naturales. Los álamos", *La Nación* (27/11/49).
"El Ángel de la Guarda", *La Nación* (25/5/49).
"La ola", *La Nación* (17/4/49).
"El asno y el buey", *La Nación* (25/12/49).
"Compostela", *La Nación* (20/3/49).

"Camoens", *La Nación* (30/10/49).
"Diálogo del río y el puente", *Universidad* (12/2/49).
"Agua y fuego", *La Nación* (18/2/49).
"1-1 Arca", *La Nación* (24/7/49).
El Buque. (Buenos Aires: *Losada*, 1950).
Poemas Nacionales. (Buenos Aires: *Losada*, 1950).
"Flor del poema Xa Flor", *La Nación* (22/10/50).
"El portal", *La Nación* (31/12/50).
"Canciones Marginales. A Rosalía Castro", *La Nación* (28/5/50).
"Soneto a Debussy", *La Nación* (26/2/50).
"Pausa del poema «La Flor»", *La Nación* (22/1/50).
"Nuevas Canciones Paternales. "La Comunión", *La Nación* (10/10/50).
"Oda al General San Martín en el centenario de su muerte", *La Nación* (13/8/50).
"El vuelo", *La Nación* (25/6/50).
"Todo", *La Nación* (30/4/50).
"Las palomas", *La Nación* (30/12/50).
"La Iglesia", *La Nación* (ab. /1950).
"El Libertador", *PBT* (18/8/50).
"Epitafio a una mano de labrador", *El Líder* (29/4/50).
"Plegaria", *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 4,13 (1950) 14-17.
"El mensaje de Azorín", *La Nación* (1950).
Antología Poética. (Buenos Aires: *Espasa-Calpe*, 1951).
La Flor. (Buenos Aires: *Losada*, 1951).
"Estampa de Juan Bautista de La Salle. En el tercer centenario de su nacimiento", *La Nación* (28/10/51).
"Nuevas Canciones Paternales. El barrilete", *La Nación* (2/9/51).
"Secuencia de la Luna de Noche buena", *Criterio* 1153 (1951) 706.
"Dos poemas de Robert Southwell al Niño Jesús", *La Nación* (10/6/51).
"El sentimiento del mar en el cancionero vaticano", *La Nación* (27/10/51).
"El soneto inglés en cinco siglos", *La Nación* (19/8/51).
"El Himno a Santa Teresa' de Richard Crashaw", *La Nación* (18/3/51).

"El Ulises romántico de Tennyson", *La Nación* (1951).
"Prefacio a 'Papeles del alba'", *La Nación* (1951). "Bolseyro.
Juglar gallego del siglo Xffl", *La Nación* (1951). "Nuevas
Canciones Paternales. El Rey", *La Nación* (1951). "Soneto a
Wagner", *La Nación* (1951). "Los leñadores", *La Nación*
(1951). "Balada de la rosa invisible", *La Nación* (1951).
"Estética de la copa de agua", *La Nación* (1951). "La proeza
final de Don Quijote", *La Nación* (1951). "Los lotógrafos", *La
Nación* (1951).
"Dos himnos del breviario romano para el tiempo de Advien-
to", *La Nación* (1951).
Florilegio del Cancionero Vaticano (Buenos Aires: *Losada*, 1952).
Himnos de Breviario Romano (Buenos Aires: *Losada*, 1952).
"La poesía de Güiraldes", *Buenos Aires Literaria* 2 (1952) 33-
36.
"Riva D'avia, riva D'Avia", *Buenos Aires Literaria* 1 (1952)
21-24.
"Tres poemas amorosos de tres poetas gallegos de la Edad Me-
dia", *Revista Nacional de Cultura* 90-93 (1952) 99-103.
"Alberto Gerchunoff, maestro judío de la prosa castellana",
Davar 42 (1952) 65-67.
"Estampa del apóstol Santiago", *Criterio* 1164 (1952) 354.
"Prudencio en el Breviario romano", *Criterio* 1164(1952) 354.
"Maritain y el problema de la paz mundial", *Criterio* 1166
(1952)431.
"Dos grandes himnos litúrgicos de la Edad Media", *Criterio*
1172 (1952) 674.
"Los himnos eucarísticos de Santo Tomás de Aquino", *Criterio*
1177 (1952) 906.
"Un libro sobre el santo de los esclavos", *Criterio* 1176 (1952)
836.
"Vestigios de España en Poe", *La Nación* (15/6/52). "El
pastor Quijotiz", *La Nación* (16/1/52). "Dos aldeas gallegas",
La Nación (16/3/52). "El jesuita Gerard Manley Hopkins y su
rosa mystica", *La Nación* (7/9/52).

"Canciones Naturales. La luciérnaga", *La Nación* (24/2/52).
"La hora de los perros", *La Nación* (28/6/52). "Figura literaria y política de Castelao", *La Nación* (24/8/52). "El camino de Santiago", *La Nación* (21/9/52). "El sueño geográfico de Camoens", *La Nación* (14/12/52). "Una pastorela de Joham Airas de Santiago", *La Nación* (3/2/52).
"Epifanía", *La Nación* (28/12/52). "El fin", *La Nación* (27/4/52).
"Un soneto de George Santayana", *La Nación* (16/11/52).
"Dos himnos vesperales del Breviario Romano", *La Nación* (26/10/52).
"Balada de las hojas recordadas", *La Nación* (27/7/52). "Dos grandes himnos de la Iglesia católica", *La Nación* (5/8/52). "El prado", *La Nación* (12/10/52). "Mitre", *La Nación* (26/6/52).
"Sir Galahad. Poema eucarístico de Tennyson", *La Nación* (1/6/52).
"La Patria", *Propósitos* (23/5/52). *El Arca*. (Buenos Aires : *Losada*, 1953). "Versos de Hilaire", *La Nación* (19/10/53).
"Canciones Marginales. Antonio Machado", *La Nación* (8/9/53).
"Espectro de Macedonio Fernández", *Revista Nacional de Cultura* 101 (1953) 53-56.
"Ritmo de la Santísima Virgen de San Pedro Damián", *La Nación* (12/4/53).
"El rey", *La Nación* (15/3/53). "Balada del río muerto", *La Nación* (26/4/53). "Recuerdos de Barranca Yaco", *La Nación* (1/2/53). "El niño de la noche", *La Nación* (20/12/53). "Los disfraces de Belcebú", *La Nación* (17/5/53). "Dos poemas litúrgicos de Paul Verlaine", *La Nación* (1953). "El corazón llameante. Poema teresiano de Richard Grashaw", *La Nación* (18/1/53).
"La salamandra y el basilisco", *La Nación* (29/11/53).
"Las campanas", *La Nación* (8/11/53). "El gallo litúrgico", *La Nación* (28/9/53).

"Miseria y gloria del asno", *La Nación* (16/8/53).
"El alba", *La Nación* (12/7/53).
"El ave Fénix", *La Nación* (9/1/53).
"Alfonsina", *Criterio* 1202-1203 (1953): 944-945.
"El cancionero de Unamuno", *Criterio* 1201-1202 (1953) 1032.
"Ricardo Güiraldes en mi recuerdo", *Criterio* 1200 (1953) 874.
"Sonetos: El reflejo. El siervo.", *Criterio* 1199 (1953) 849.
"Imagen de Macedonio Fernández", *Criterio* 7797(1953) 762-763.
"Homenajes: A Aldo Manucio; a Alejandro Sirio", *Criterio* 1194 (1953) 631.
"A veinticinco años de la muerte de Francisco López Merino", *Criterio* 1189 (1953) 424-425.
"Coventry Patmore, poeta del amor conyugal", *Criterio* 1186 (1953) 304-306.
"Gonzalo de Berceo como traductor de Himnos litúrgicos", *Criterio* 1183 (1953) 1707.
El ruiseñor. (Buenos Aires: *Losada*: 1945; 1954).
"La niña que sabía dibujar el mundo", *Cien poesías rioplatenses*. (Buenos Aires: Raigal, 1954).
"Prefacio a «Papeles del alba»", *Revista Nacional de Cultura* 1104 (1954) 33-35.
"Crónicas intemporales. La invitación celestial.", *Criterio* 1203 (1954) 21.
"Fernández Moreno, poeta para todos", *Criterio* 1206 (1954) 126.
"Crónicas intemporales. El ejemplo de Robert Burns", *Criterio* 1208 (1954) 209.
"Crónicas intemporales. El Papa y la poesía", *Criterio* 1208 (1954) 292.
"Crónicas intemporales. El idioma prohibido", *Criterio* 1211 (1954) 333.
"Crónicas intemporales. Las posibles razones de la popularidad de Almafuerte", *Criterio* 1211 (1954) 410.
"Crónicas intemporales. La discriminación racial.", *Criterio* 7275(1954)488.
"La batalla académica de Ricardo Palma", *Criterio* 1217 (1954) 567.
"La violeta de Keats", *Criterio* 1219 (1954) 651.

"Crónicas intemporales. Las barcas mágicas", *Criterio 1221* (1954)651.

"Crónicas intemporales. Benavente y América.", *Criterio 1223* (1954)813.

"El renacimiento de nuestra novela.", *Criterio 1225* (1954) 898.

"Canciones irlandesas de Thomas Moore", *La Nación* (25/7/54).

"Canciones marginales. El testigo." *La Nación* (4/7/54).

"El primer pange lingua.", *La Nación* (25/4/54).

"Menosprecio del centro y alabanza del arrabal," *La Nación* (29/3/54).

"Tipos nocturnos de Dadon", *La Nación* (9/5/54).

"La poesía de los trenes", *La Nación* (23/5/54).

"Las dos tumbas de Yeats", *La Nación* (20/6/54).

"El cielo", *La Nación* (26/12/54).

"Canciones Naturales. Los pinos", *La Nación* (31/1/54).

"El camino de la patria", *La Nación* (10/1/54).

"El ciervo herido", *La Nación* (16/8/54)

"Retablo de octubre", *La Nación* (24/10/54).

"Santos de Marzo", *La Nación* (7/3/54).

"Una balada de Wordsworth", *La Nación* (14/11/54).

"En la casa de Tixeira de Pascoaes", *La Nación* (30/10/54).

"Poemas de Yeats", *La Nación* (5/9/54).

"Tres poemas de Chesterton", *La Nación* (24/2/54).

"La poesía de Verhaeren", *Criterio 1249* (1955) 928.

"El diluvio bibliográfico", *Criterio 1238* (1955) 454.

"La taurofilia de Sarmiento", *Criterio 1228* (1955) 52.

"Crónicas intemporales. La cabeza sobreviviente" , *Criterio 1232* (1955) 214.

"Novelistas asturianos", *Criterio 1254* (1954) 651.

"Crónicas intemporales. El fin de la luna." *Criterio 1244* (1954) 691.

"Alejandro Soria, escritor", *Criterio 1245* (1955) 732.

"Crónicas intemporales. El brillo de Marte", *Criterio 1235* (1955) 334.

"Santos septembrinos", *La Nación* (25/9/55).

"La señal", *La Nación* (27/11/55).

"Versos de Verhaeren", *La Nación* (27/11/55).

"Un himno de Richard Grashaw", *La Nación* (28/8/55).
"Elegía vespertina", *La Nación* (30/10/55).
"Oda a Garcilaso de la Vega", *La Nación* (17/7/55).
"Canciones naturales. Las dunas", *La Nación* (11/7/55).
"Elegía", *La Nación* (24/4/55).
"La amistad de Unamuno y Teixeira de Pascoaes", *La Nación* (26/6/55).
"Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala", *La Nación* (19/6/55).
"Meditación en el sótano. San Isidro. Jesús María", *La Nación* (9/10/55).
"El cordero", *La Nación* (7/8/55).
"La busca", *La Nación* (18/12/55).
"Imágenes de Jesús María", *La Nación* (15/5/55).
"Un poema de Alfredo de Vigny", *La Nación* (18/2/55).
"Valle Inclán en la puebla del Caramital", *La Nación* (30/1/55).
"Versos de Longfellow", *La Nación* (27/3/55).
"Estética de la copa de agua", *Revista Nacional de Cultura* 116 (1956) 88-90.
"Sarmiento en Madrid", *Criterio* 1252 (1956) 51.
"En el centenario de Menéndez Pelayo", *Criterio* 1261 (1956) 412.
"La unidad de nuestro idioma", *Criterio* 1263 (1956) 493.
"Aires españoles. Las imágenes de Valladolid", *Criterio* 1268 (1956) 610.
"Nuevos poetas gallegos", *Criterio* 1270 (1956) 768.
"Juan Ramón y su premio", *Criterio* 1272 (1956) 910.
"El Parlamento y los parlamentitos", *Criterio* 1268 (1956) 688.
"Algo más sobre el Congreso de Academias", *Criterio* 1264 (1956) 531.
"Oración a Santa Inés", *La Nación* (8/7/56).
"Crónicas madrileñas. El idioma en las calles", *La Nación* (13/5/56).
"El afán", *La Nación* (5/2/56).
"El viaje", *La Nación* (30/9/56).
"La pasión del fútbol", *Mundo Deportivo* (16/2/56).
"La noche", *El Diario* (Paraná: 11/7/56).
"Impresión de Claudel", *Sur* 234 (1956) 1.

"Dos poetas, dos conductas estéticas", *Criterio* V. 67, M. 122 (1956).
 "La obra maestra de Camilo Catello Branco", *Revista Nacional de Cultura* 120 (1957) 27-30. "Rostro de Julio J. Casal", *Criterio* 1296 (1957) 819. "Alba de Tormes", *Criterio* 1294 (1957) 741. "El jubileo de Alfonso Reyes", *Criterio* 1297 (1957) 906. "La casa de Cervantes", *Criterio* 1292 (1957) 661. "Esquivina", *Criterio* 1290 (1957) 580. "Exhumación de Emilio Carrere", *Criterio* 1289 (1957) 541. "La cuna del Descubridor", *Criterio* 1286 (1957) 422. "Los enigmas de Colón", *Criterio* 1284 (1957) 343. "Evocación de los viejos cafés madrileños", *Criterio* 1282 (1957) 265.
 "Otra vez el taurismo", *Criterio* 1281 (1957) 221. "El legado de Gabriela", *Criterio* 1279 (1957) 146. "Luces y sombras del taurismo", *Criterio* 1278 (1957) 101. "Apunte Barojino", *Criterio* 1275-76 (1957) 15. "Barcena desde Fernández Moreno", *La Nación* (23/6/57). "Homenaje a un romántico", *La Nación* (18/8/57). "Comicidad y seriedad del Quijote", *La Nación* (17/11/57). "Himno de Adviento", *La Nación* (15/12/57). "La bandera", *El Hogar* (21/6/57). "La lágrima", *El liberal* (Santiago del Estero : 7/4/57). "El portal", *Mundo Hispánico* (Madrid: 8/4/57). "El rescate de Sofía Casanova", *La Nación* (15/9/57). "Himno pascual", *La Nación* (21/4/57). "Canciones marginales. El castillo perdido", *La Nación* (27/1/57).
 "Responso en bronce mayor. Oración para el alma de un niño montañés. Oración a Nuestra Señora de Buenos Aires. Soneto. Sonetos nocturnos. Versos de la Semana mayor. Estar enamorado. Las nubes. La lluvia.", *Antología de la poesía hispanoamericana* (Madrid: 1958) 1398-1406. "Imagen de Gómez Carrillo", *Criterio* 1320 (1958) 850. "Defensa del idioma", *Criterio* 1317 (1958) 731. "Aleixandre y Alonso", *Criterio* 1316 (1958) 594. "El otro finiterre", *Criterio* 1300 (1958) 58.

"Soria y Leonor de Machado", *La Nación* (13/7/58). "La normalidad poética de Jorge Vacos Lescano", *La Nación* (21/12/58).

"Lisieux y su santa", *La Nación* (9/2/58). "El cincuentenario de *La gloria de Don Ramiro*", *La Nación* (19/1/58).

"Recuerdo de Elena Fortún", *La Nación* (6/4/58). "La Misa Académica", *La Nación* (29/9/58). "En Chartres", *La Nación* (18/5/58). "La estrella de la tarde", *La Nación* (12/10/58).

"Molinari", *Criterio 1306* (1958) 292-93. "La nueva poesía española", *Criterio 1311* (1958) 496. "Oda a San Juan de la Cruz", *La Nación* (20/4/58). "Paridad de Cervantes y Don Quijote", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* t. 3, 90 (1958) 525-528. "Responso a un café", *Criterio 1334* (1959) 451. "El pintor Ortega Muñoz", *Criterio 1341* (1959) 734.

"Quevedo el precursor", *La Nación* (4/1/59). "Elegía nocturna", *La Nación* (18/10/59). "Los noventa años de Menéndez Pidal", *La Nación* (9/8/59). "Recapitulación de Solana", *La Nación* (6/9/59). "Estampa de San Jorge", *La Nación* (17/5/59). "Dos cantares del Rey Don Denis", *La Nación* (20/5/59). "Figura de Luis Pimentels", *La Nación* (15/11/59). "Murena en su poesía", *La Nación* (20/12/59). "La misión de Rubén Darío", *Criterio 1332* (1959) 372. *Tres poemas católicos*. (El buque. El Ángel y La Flor.), (Madrid: 1959).

"Las Academias", *Criterio 1366* (1960) 779. "Lengua y política", *Criterio 1362* (1960) 618. "Cumpleaños de Azorín", *Criterio 1359* (1960) 497. "Cervantes 1960", *Criterio 1356* (1960) 370. "Visita de Fernando Quiñones". *La Nación* (15/12/60). "Los versos de Pedro Miguel Obligado", *La Nación* (11/12/60). "Un amigo argentino de Unamuno", *Criterio 1352* (1960) 215. "Menéndez Pidal en la Orden del Libertador", *La Nación* (13/3/60).

"La tarde", *La Nación* (23/10/60).
"Repaso de Eca de Quiroz", *La Nación* (16/7/60).
"Poesía de Amorín", *La Nación* (4/9/60).
"Belgrano, estudiante de Salamanca", *La Nación* (18/7/60).
"El infante de las Carabelas", *Criterio* 1368 (1960) 854.
"Memoria de Barres", *La Nación* (15/1/61).
"El poeta de Cambados", *La Nación* (26/2/61).
"Vecindad de Sarmiento", *La Nación* (3/9/61).
"V́ctor Hugo en Brasil", *La Nación* (24/9/61).
"Elegía de Puertomarín", *La Nación* (1/10/61).
"El instante", *La Nación* (22/10/61).
"Juicios norteamericanos sobre Eduardo Mallea", *La Nación*
(29/10/61).
"El poeta Unamuno", *La Nación* (26/11/61).
La est́tica de la copa de agua. (Buenos Aires: Sudamericana,
1963).

Bibliografía crítica de Francisco Luis Bernárdez

Abril, Xavier. "La evolución de la poesía moderna", *Cuadernos del Congreso por la libertad y la cultura 19* (1956) 135-148.

Alonso Gamó, José María. *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari y Bernárdez*. (Madrid: Cultura Hispánica, 1951).

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. (México: FCE 1961).
"Antología poética", *La Prensa* (12/1/47).

Bajarlía, Juan Jacobo. *Literatura de vanguardia del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas* (Buenos Aires: Araujo, 1946).

Barufaldi, Rogelio. "Tres poemas católicos", *Criterio* 132 (1959) 373-374.

... *Estudio sobre Francisco Luis Bernárdez*. (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963).

Boneo, Martín Alberto. "Muestra lírica de la Argentina", *Revista Lírica Hispana* 126 (1953).

..., "La flor, de Francisco Luis Bernárdez", *El 40. Revista Literaria* 2 (1952).

Borges, Jorge Luis, "La penúltima versión de la realidad", *Síntesis* (1928) 293-297.

..., "La penúltima versión de la realidad". *Discusión*. (Buenos Aires: M. Cleizer, 1932).

Cañizales, José. "El último libro de Francisco Luis Bernárdez", *El Nacional* (Caracas, 1954) [obra *El Arca*].

Carilla, Emilio. "El vanguardismo en la Argentina (sobre un momento literario y una revista)", *Nordeste I* (1960) 51-82.

Castañeda, D. "La sección de oro en poesía: «La ciudad sin Laura»", poemas de F. L. Bernárdez", *Letras de México* (1939) 6-7 y 9.

..., "Cielo de Tierra", *La Nación* (19/12/37).

Contreras Francisco. "Francisco Luis Bernárdez", *Mercur de France* (15/7/1924).

Descotté, Mario Luis. "En torno al misterio de la poesía. A través de cinco poetas argentinos", *Nosotros t.II* (1924) 294-308.

E. C. "Examen de tres poetas", *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* 34 (Bogotá 1939) 365-373.

E. J. M. "Pequeña antología de un gran poeta", *La Nación* (24/2/57).

..., "El Arca", *La Nación* (21/2/54).

..., "El buque", *La Nación* (15/12/35).

..., "El ruiseñor", *La Nación* (13/1/46).

..., "El ruiseñor", *La Prensa* (27/1/46).

Fernández Moreno, César. "La poesía argentina de vanguardia". *Historia de la literatura argentina*. (Buenos Aires: Peuser, 1959).

..., "Florilegio del Cancionero Vaticano", *La Nación* (14/8/52).

Florit, Eugenio. "Francisco Luis Bernárdez: Poemas elementales; Poemas de carne y hueso", *Revista Hispánica Moderna* 1-2 (1944) 44-45.

..., "Francisco Luis Bernárdez: "El buque" ; "El ruiseñor", *Revista Hispánica Moderna* 1-2 (1946) 58.

Ghiano, Juan Carlos. "La poesía de Francisco Luis Bernárdez", *Logos* T.4, núm. 7 (1945) 129-160.

..., "Las estrellas", *Realidad* V.3 (1948) 266-268.

..., *Poemas elementales de Francisco Luis Bernárdez Temas y aptitudes* (Buenos Aires: Ollantay, 1949).

..., *Literatura argentina sigloXX. Constantes de la literatura argentina* (Buenos Aires: Raigal, 1953).

..., *Poesía argentina del siglo XX* (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957).

Giusti, Roberto Fernando. "Francisco Luis Bernárdez: *El buque*", *Nosotros*, 2a. ép. 2 (1936) 196-203.

..., "Ampliación de la literatura argentina". En Pampolini Santiago. *Historia universal de la literatura. Vol. 12.* (Buenos Aires: Uteha Argentina, 1941).

"Ciento cincuenta años de poesía", *Comentario* 25 (1960)50-67.

González, Raúl. "El hombre y sus versos. Bernárdez en la poesía argentina", *La Razón* (29/7/48).

González Carbahlo, Raúl. "El hombre y sus versos. Bernárdez en la poesía argentina", *La Razón* (29/7/48).

González Castro, Augusto. "Diálogo sobre la difícil sencillez de Francisco Luis Bernárdez", *El Hogar* (1949).

..., "Los *Poemas nacionales* de Bernárdez", *El Hogar* (12/5/50).

González Garófalo, Raúl. "La palabra de Bernárdez", *La Razón* (29/7/48).

González Lanusa, Eduardo. "Francisco Luis Bernárdez: *Poemas elementales*". *Sur* 93 (1942) 44-74.

..., Los martinfierristas. (Buenos Aires: *Ediciones Culturales Argentinas*, 1961).

Gorosito Heredia, Luis. "La poesía sabia de Francisco Luis Bernárdez", *Criterio* V. 18 (1945) 480-485.

Guillón, Ricardo. "Poesía argentina de hoy", *Cuadernos Hispanoamericanos* 15 (1953) 427-430.

Henríquez Ureña, Pedro. "Francisco Luis Bernárdez: "El buque", *Sur* 17 (1936) 76-77.

Ibarra, Néstor. *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo* (1921-1929). Buenos Aires, 1930.

Josef, Bella. "El renacentismo de Francisco Luis Bernárdez", *Kriterion* 12 (Brasil, 1959) 133-144.

..., "La ciudad sin Laura", *La Nación* (17/11/38).

..., "La ciudad sin Laura", *La Prensa* (11/12/38).

- ..., "La ciudad sin Laura", *La Nación* (8/2/48).
- Lacunza, Angélica Beatriz. "Consideraciones estilísticas sobre Bernárdez y el ultraísmo a través de Alcándara", Buenos Aires, *Revista de Humanidades* 2 (1962) 207-214.
- ..., "La flor", *La Nación* (6/5/51).
- ..., *La obra poética de Francisco Luis Bernárdez*. (Buenos Aires: *Huemul*, 1964).
- Lara, Tomás de. "Paralelo de dos poetas", *Poesía Argentina* 1 (set./1949).
- ..., "Las estrellas", *La Nación* (1/2/48).
- López Merino, Francisco. "Alcándara de Francisco Luis Bernárdez", *Martín Fierro* 2a. ép. 18 (26/6/25).
- Marfany, A.C. "La poesía de Francisco Luis Bernárdez", *Humanidades* T.29 (La Plata, 1944) 165-177.
- Marichalar, Antonio. *Francisco Luis Bernárdez, La Verdad* (Murcia, España, 1923).
- Mastronardi, Carlos. "Francisco Luis Bernárdez: 'Poesmas de carne y hueso'", *Sur* 107 (1943) 63-66.
- Massei, Ángel. *El modernismo en la Argentina. Las baladas*. Buenos Aires: *Ciodia*, 1958.
- Méndez, Evar. "Doce poetas nuevos", *Síntesis* 21-22 (1927).
- "La generación de poetas del periódico Martín Fierro", *Contrapunto* 5 (1945).
- Merú, Alit. "Conceptos sobre la obra y personalidad de Francisco Luis Bernárdez", *El Argentino* (Chascomús, 20/1/54).
- Molina López de. "Francisco Luis Bernárdez: El Arca", *Mundo Argentino* (31/3/54).
- Monti, Antonio. "Nuestros escritores: Francisco Luis Bernárdez", *Democracia* (17/6/48).
- Nalé Roxlo, Conrado. "A Francisco Luis Bernárdez enviándole *De otro cielo*", *La Nación* (4/5/52).
- Noé, Julio. "La poesía". En Arrieta, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Peuser, 1959).
- Pellegrini, Juan Carlos. "Bernárdez, traductor", *Buenos Aires literaria* 11 (1953) 53-55.

- Iñiiliún Núñez, Lucio. *Cuatro maestros argentinos*. (Jucvedo político de la oposición Bogotá, (1949).
- Pinto, Juan. *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. (Buenos Aires: Mundi, 1941).
- ..., *Breviario de la literatura argentina contemporánea*. (Buenos Aires: *La Mandragora*, 1958).
- ..., "Poemas de carne y hueso", *La Nación* (16/5/43).
- ..., "Poemas elementales", *La Nación* (5/4/42).
- ..., "Poemas elementales", *Noticias Gráficas* (17/3/42).
- ..., "Poemas elementales", *La Nación* (3/12/50).
- ..., "Poemas nacionales", *La Prensa* (5/2/50).
- ..., "Poemas nacionales", *La Nación* (19/11/50). Prieto, Adolfo. "El martinfierrismo", *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana* 1 (1959) 9-13.
- Río, R. del. "Francisco Luis Bernárdez: Poemas de carne y hueso", *Letras de México* (15/12/43).
- Roggiano, Alfredo A. "Francisco Luis Bernárdez". *Diccionario de la Literatura Latinoamericana y Argentina* (segunda serie). (Washington: Unión Panamericana, 1961).
- Segura, Ernesto. "Francisco Luis Bernárdez y las traducciones litúrgicas", *Criterio pr.* 25 (1952).
- Soto, Luis Emilio. "Los Poemas elementales de Bernárdez", *Argentina Libre* (14/5/42).
- Undurraga, Antonio de. *Teoría del creacionismo*. Vicente Huidobro. *Poesía y prosa. Antología*. Madrid: Aguilar (1957).
- Vocos Lescano, Jorge. "Francisco Luis Bernárdez. El Arca", *Criterio a.*27 (1954) 524-525.
- Walsh, María Elena. "Francisco Luis Bernárdez. Florilegio del Cancionero Vaticano ", *Sur* 217-218 (1952) 139-140.
- Wilcock, Juan Rodolfo. "Francisco Luis Bernárdez. Poemas elementales", *Verde Memoria* (jun.1942).
- Zía, Lisardo. "La lírica amorosa de Bernárdez", *Sur* 52 (1939)70-74.

María Rosa Lojo

Introducción

Nos proponemos ahora estudiar la poesía de María Rosa Lojo, autora de obras que en los géneros: novela, cuento, poesía y ensayo ha merecido una cuidadosa atención por parte de la crítica, que la ha ubicado en un nivel de reconocido prestigio nacional. Posee en su haber dos libros de poemas: *Visiones*¹ y *Forma oculta del mundo*² a partir de cuyo contenido enfocaremos su expresión poética en el despliegue solidario con un ámbito semántico, revelador de cierta búsqueda de otra dimensión del mundo por parte del hombre. Se trata, como mostraremos a lo largo de nuestra reflexión, de aguzar la visión hacia zonas inexploradas, donde la contemplación y el pensar filosófico confluyen. Expresamos "zonas inexploradas", no porque desestimemos el valor de la voluminosa tradición filosófica, teológica y poético-religiosa que la precede, sino porque creemos que en la voz de un solo poeta pueden asomar ángulos de interpretación tan originales como el hombre mismo.³

1. María Rosa Lojo. *Visiones* (Buenos Aires: Exposición Feria Internacional El Libro- del Autor al Lector, 1984).
2. M.R. Lojo. *Forma oculta del mundo* (B.Á.: Ed. Ultimo Reino, 1991).
3. M.R. Lojo. *Introducción a poemas de su autoría*. En *Poesía*, 2000, 11 (1989) 18.

Lo expresa la poeta:

... No se trata aquí -creo- de apelar a grandes tradiciones, a teorías ingeniosas y sutiles, o a la *auctoritas* de los poetas que nos han precedido. Se trata, sencillamente, de hablar desde la sincera desnudez de la experiencia propia. La poesía como experiencia. La poesía como mi experiencia.(...) la poesía-símbolo en su más alto grado de refinamiento está siempre tocando las puertas del silencio.⁴

Y en otro lugar:

es todo un desafío inmenso y sin el cual no valdría la pena escribir, si no se apunta a una inflexión distinta⁵.

Visiones y Forma oculta del mundo inauguran, como oportunamente observaremos, una nueva manera de alertar acerca del encuentro con el ámbito religioso, cuyo impulso signa a la humanidad desde sus más remotos orígenes.

1.0. Aspectos de su vida

Nace en Buenos Aires el 13 de febrero de 1954.

Hija de inmigrantes españoles llegados a la Argentina en los años posteriores a la Guerra Civil, siente desde temprana edad la influencia de su origen lo cual se manifiesta, por ejemplo, en hablar hasta los seis años "... marcando cuidadosamente las zetas, las ees, las eses, como una niña de Madrid", según su propia expresión. Tal procedencia hispánica crea a su alrededor un clima que, a través de refranes, romances y canciones de la abuela, comienza a imprimir en su interior rasgos de aquel mundo celta, áspero y a la vez melancólico, que la peculiar situación familiar acentúa.

Cuando ella cumple seis años la familia se traslada a

4. M. R. Lojo. *Introducción apoemas...*, 17.

5. Zulema Mirkin y Yolanda Rosas. *Diosas del Sur* (CSU: Northridge, en prensa).

Castelar, provincia de Buenos Aires. Su salud, algo quebrantada hasta entonces, se recobra inmediatamente al amparo de aquella especie de campo poblado de eucaliptos, jacarandas, jazmines y rosas, según ella recuerda.

La adolescencia la encuentra sumida en la soledad, el pavor, la blasfema oración desprotegida, tal como lo expresa en su primera novela. Consideramos insoslayable la transcripción de cierto fragmento de ese texto, ya que su contenido signa rasgos significativos de su poética:

... Era el sol de la casa nativa que iluminaba sus rostros. Los rasgos de mi madre, silenciosos y bellos como una estampa antigua; los ojos de mi padre, tristes de mar, empañados de tiempo recorrido. La mesa del domingo, cuando comíamos callados y mi padre, sólo mi padre recitaba, tácitamente, casi para sí: "Donde yo me he criado..." Y ya no escuchábamos; lo demás se perdía en la bruma nebulosa de un mito siempre repetido, desesperado y patético como una plegaria inútil. La única plegaria que papá se permitía decir. Yo me miraba las manos y me sentía infeliz, por no haber nacido verdaderamente en ningún sitio. Y pensaba en la vida apagada y cerrada del colegio, mundo chico donde siempre estaba sola y al que era extraña. Pensaba en el desamor que lo dividía todo y nos lanzaba al mar, flores podridas, camalotes errantes, islas despreciables donde ningún naufrago podría ya hacer pie.(...) Y yo sentiría, sentiría solamente. El ahogo, el temor y el deseo del mundo abierto, la maravilla oculta del amor negado. Y pensaría, atreviéndome apenas a levantar ese pensamiento peligroso y bruñido como un acero de muerte, que estamos gobernados por un Dios impiadoso y perfecto a quien le basta Ser, y no necesita del amor. Sentenciados a existir nosotros éramos, sin que se nos hubiera dado la fuerza suficiente. Y los dones de Dios eran ese rayo rojo a la altura de un poniente, ese canto único de un pájaro en la calle de invierno, nacida de la niebla, desierta y mágica, mundo caótico milagrosamente ordenado por el resplandor del amanecer. Yo abría los ojos y la piedra ceñida lentamente de un oro oscuro, se animaba y hablaba de un Dios eterno, círculos y vértigo, eje de los astros, a cuyos pies somos escoria y polvo. Que la mano de un Dios me haga de nuevo, que la mano de un Dios me reconstruya. Esa era mi única oración. Plegaria clandestina y blasfema, dicha en las gradas del templo y no en el templo mismo, al que no deseaba entrar. Porque el dios de aquel templo era de

cartón y catecismo, tan bueno que daba lástima, tan inútil en su cólera como en su bondad, y nada tenía que ver con el Dios Otro, el que es solamente y no se nombra, el verdadero.⁶

Estudia luego en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. De esa época recuerda la sólida formación filosófica, los clásicos griegos y latinos y la literatura española del Siglo de Oro, explicada por quien nuestra escritora considera "la mejor hispanista del país": Celina Sabor de Cortázar. Allí encuentra inspiración y materia para su libro de cuentos titulado *Marginales*.

* El matrimonio con un joven de origen alemán le permite compaginar con la herencia germánica y la suya española "desde el punto de vista del mestizaje étnico y cultural", como ella lo describe, su verdadero ingreso en la Argentina.

En medio de los conflictivos aires políticos que el regreso de Perón a la Argentina, la presidencia de María Estela Martínez y el golpe militar imponen, comienza sus trabajos sobre literatura española y argentina en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, donde en la actualidad continúa desempeñándose como miembro de la Carrera de Investigador.

Actualmente dicta también la cátedra de Historia de la Literatura Argentina, en la Escuela de Difusión y Administración Cultural del Instituto N. de la administración Pública. En calidad de tal ha dictado este curso para el Instituto del Servicio Exterior de la Nación.

Colaboradora en medios periodísticos como *La Nación*, *Clarín* y la revista *Cultura de la Argentina contemporánea*, entre otras publicaciones, la Beca de la Fundación *Antorchas*, "para artistas sobresalientes que se encuentran en los comienzos de la plenitud creativa", de 1991, la conduce por los caminos de la investigación ligada a la novelística, en la plasmación de una obra relativa a los indios ranqueles. Si interesa ubicar a

6. M.R. Lojo. *Canción perdida en Buenos Aires al oeste* (B. A., Torres Agüero Ed., 1987) 81-83.

María Rosa Lojo dentro de una determinada corriente poética, vienen al caso las expresiones que, al respecto, vierte Fernand Verhesen:

... Usted se sitúa de entrada fuera del post-romanticismo que reina aún en la poesía corriente hispanoamericana. Poesía sin respuesta, discreta, en el lugar donde el poema encuentra de inmediato su intensidad, su misteriosa densidad. Usted va a lo esencial y el dominio de la lengua no impide de ningún modo -al contrario- una sensibilidad muy pura, como cristalina. Esos textos están despojados por completo de las chafalonías de toda estrategia poética y viven de señalar lo indecible, fuera de toda imaginación fácil y caduca.⁷

Por su parte la autora, en carta personal, nos explica (respecto de la inclusión de su poesía dentro del neorromanticismo, de la que en alguna oportunidad fue objeto):

... Existe [el neorromanticismo] en mi poesía, es verdad (junto a una fuerte impronta surrealista y grandes afinidades con el existencialismo heideggeriano) pero no a la manera de otros neorrománticos argentinos;

2. Consideraciones expresivas

2.1. La poesía en prosa

Nuestra poeta aporta al acervo de la poesía argentina sus libros: *Visiones* y *Forma oculta del mundo*, cuya forma expresiva asume la categoría textual del poema en prosa.

Este tipo de escritura, escasamente transitado por los poetas argentinos, tiene un notable exponente en la figura de Alejandra Pizarnik y merece atención de nuestra parte, precisamente a causa de la poca frecuencia con que se halla en el marco de nuestra literatura y, por consiguiente, en el ámbito de la crítica.

7. Fernand Verhesen. Director del Centro Internacional de Estudios Poéticos, Bruselas. (De una carta a la autora).

Al respecto, la misma María Rosa Lojo expresa:

... Lo único que legitima un texto literario es su poder de invención y conmoción, no ya el aval de ningún tribunal gramático-retórico que, como aquéllos célebres del Siglo de Oro español, acredite su "limpieza de sangre". Por otra parte, ¿qué voz no prejuiciosa negará el valor creativo del voluntario mestizaje, tanto en la vida como en la literatura?⁸

Descartaremos cuestiones vastamente discutidas en orden a determinar coincidencias y diferencias en lo relativo a prosa, poesía y límites que las distinguen. Nos referiremos, en cambio, a una especificidad que configura relevante marca textual encuadradora de este tipo de poesía, en el contexto verbal del hecho lingüístico: vale decir, nos centraremos en la temática del ritmo.

En el artículo al que pertenece la cita que hemos transcripto, María Rosa Lojo alude al "... ritmo interior (...) que abre un espacio supremamente lleno, donde el silencio se ubica (...) antes y después."⁹

Estudiada esta cuestión desde el punto de vista de la teoría literaria, ya Carlos Bousoño había investigado respecto de las leyes del dinamismo expresivo:

... Es sabido que la adecuación del ritmo o de la materia fonética o de la sintaxis a la representación correspondiente puede producir un efecto poético. Pero a veces logra los mismos fines otro tipo de adecuación que, hasta donde yo sepa, no había sido investigado nunca: el dinamismo de las expresiones.¹⁰

Dichas expresiones, en la modulación del poema tienen relación, a nuestro entender, con lo que Héctor Delfor Mandrioni describe cuando explica:

... un ritmo vital que se mani fiesta en los latidos del corazón y de

8. M.R. Lojo. *En la magia del límite*. En revista *Cultura*, 20 (1988) 57.

9. M.R. Lojo. *En la magia...*, 57

10. Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1976) 432.

la respiración, como en la regularidad de la marcha o del martilleo constante de los guijarros por parte del hombre primitivo¹¹

Y recalca la importancia capital del ritmo en el acto de toda vida: "En el comienzo era el gesto rítmico"¹²

Bastan estas reflexiones para entender, entonces, que el cauce expresivo en el que la poeta que nos ocupa instaura su poesía: el poema en prosa, establece en la lírica argentina una nueva manera (inscrita en la tradición del Simbolismo francés y del Modernismo hispanoamericano), de emerger del hombre. Nosotros sostenemos que, en el contexto referencial de las tendencias actuales, esta creación poética surge como poesía en libertad. Ello no significa desmesura ni confusión con la prosa. Se ubica, por el contrario, como la poeta misma lo define: "...en la magia de l límite."¹³

2.2. Rasgos de estilo

Dejando atrás la temática de la poesía en prosa, conviene registrar aquí algunas referencias a observaciones que, respecto del estilo bajo cuyos rasgos esta lírica se presenta, han puesto de manifiesto algunos especialistas y críticos argentinos.

Cabe destacar el comentario de Celina Sabor de Cortázar, quien describe rasgos de esta poesía como

... la forma visionaria para exponer a través de una simbología compleja (...) en parlamentos breves con ritmo de salmodia (...) prosa versicular de sugestión bíblica, con su repetición de sintagmas que van jalonando la expresión poética.¹⁴

Perla Montiveros de Molió, por su parte, advierte acerca de

11. Héctor Delfor Mandrioni. *Pensar la técnica* (B.A.: Guadalupe, 1990) 100.

12. H.D.Mandrioni. *Pensar...*, Cap IV, cita 11 referente a M. Jousse. *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbes moteurs*. En *Archive de philosophie* (París: Beauchesne, 1925) V.11,20.

13. M.R. Lojo. "En la magia...", 57

14. Celina Sabor de Cortázar. "María Rosa Lojo. Visiones". *Letras de Buenos Aires*, 12, (octubre de 1984) 104.

... Palabras poéticas de síntesis, acuñadas por María Rosa Lojo como "mar-música" o "caballoeco" que encontrarían tal vez sus nobles antecesores en un Marechal, en un Macedonio Fernández.¹⁵

Asimismo, interesa la relevancia de cierto recurso que Daniel Gayoso verbaliza del siguiente modo:

... Poemas que, en verdad, son como fragmentos de un único, largo monólogo donde, como decía Juan Ramón Jiménez, "todo es cuestión de abrir y cerrar". Un monólogo en el que, aunque resulte paradójico, habita un "tú" permanente, una segunda persona que es otra forma de hablar de sí misma, compartiendo la identidad.¹⁶

Por nuestra parte, hemos observado ciertas anomalías que aparecen en el uso de la puntuación, en las que creemos descubrir rasgos que conviene destacar. En efecto, este discurso poético da muestras, en general, de una distribución oracional en la que las leyes de la puntuación son respetuosamente observadas; diferente de muchos escritores contemporáneos que, directamente, la eliminan. Ejemplo de lo que afirmamos se halla ilustrado en los siguientes sintagmas:

"Maga, hechicera pequeña", ("Duelos" FOM, 74)

"Dios, estrella o demonio," ("Fuera" FOM, 73)

"No llores más, pescador, hombre de sal" ("Mientras aquella sal..." FOM 63).

"ya conoces (...), artesano," ("Mientras aquella sal", FOM 63)

"mientras tú, niño, mirabas un cielo" ("Un rastro" FOM, 46)

"a ti, viajero, que desde el extremo detenido del tiempo" ("Viajero" FOM, 43).

15. Perla Montiveros de Molió. "Revelaciones. Forma oculta del mundo, por M.RLojo". En *El Francotirador* (oct. 1991) 3.

16. Daniel Gayoso. "Visiones. Una exploración del espacio interior", *Tiempo argentino* (30/12/84) 7.

En otros lugares, sin embargo, las comas han sido totalmente excluidas, como puede comprobarse en:

"Días de amores oscuros y de sueños caídos como desesperanzas que recitan oraciones de no morir sobre las calles nocturnas." ("Cosmos" FOM, 31)

Algunos poemas muestran párrafos extensos carentes de toda puntuación:

" con manos indiferentes habituadas a un don que no distingue méritos ni rostros ni rodillas desgastadas como las escalinatas de piedra de la gran catedral que atormentan los pies de la plegaria desde hace siglos."
("Un rastro" FOM, 46)

Retomando en cierto modo la idea de Bousoño referida al dinamismo de las expresiones, y luego de una prolija reflexión de estos textos, creemos que la exclusión de la puntuación está mediada por la celeridad que imprime al potencial lingüístico, la imposibilidad de ajustar la palabra a la visión fugaz. La fundamentación que permita dar totalmente cuenta de esta afirmación se hallará más adelante, cuando penetremos con mayor hondura en la problemática que esta poesía instaura. Valgan, por ahora, estas observaciones.

Con esto no se agotan, no obstante, nuestros apuntes estilísticos. Obsérvese el siguiente verso:

"Ay amor -han llamado- y nadie canta" ("En el sueño secreto" FOM, 32)

El lexema "amor", en ese lugar de la frase, más que un vocativo parece funcionar como un elemento extraoracional (quizás estructurante de una oración anterior unimembre), cuya función consiste en enfatizar la carga semántica que aparece en la que veríamos como oración posterior, contigua:

[Amor. Ay, —han llamado— y nadie canta]

La misma táctica, incrementada, se puede visualizar, según nuestra hipótesis, en esta frase:

"Ay sitiador o caballero o peregrino que simplemente miras, con esta terrible sencillez de lo que no tiene piel ni cobertura y es solamente un hueso, un hueco, un cráneo desnudo." ("Y es solamente ..." FOM. p.38).

Estructuraríamos así:

[Sitiador, caballero, peregrino. Ay, simplemente miras con esta terrible ..etc.]

Este recurso, que tiende a esfumar o a enfatizar los elementos lingüísticos, según la necesidad de dotar a la visión de los precisos matices, se hace patente en este otro ejemplo, donde dos lexemas: "tú" y "tiempo" se incluyen en dos modalidades diferentes:

"corta una rosa última siquiera -te dice alguien más sabio-: tú el que abandonas (...) tiempo, corta tu rosa imposible de eternidad" ("Con tus manos hirientes" FOM, 45).

Siguiendo nuestra hipótesis, la estructura desplegada fuera del ámbito del doble sentido que el uso metafórico involucra, aparecería de este modo:

[corta una rosa última siquiera — te dice alguien más sabio. Tú. El que abandonas]

El lexema "tiempo", sin embargo, está claramente expresado como un vocativo.

Suponemos que puede ser interesante una lectura de este tipo porque ella nos permite iluminar con mayor profundidad la intencionalidad del poema.

Nuestra poeta ofrece cierta explicación para esta suerte de elementos de contraste cuando afirma:

... Pienso por ejemplo, en el recurso a anomalías léxicas o sintácticas que permiten hallar salidas fuera de lo sólito, enlazar más el lenguaje con la vivencia única.¹⁷

Creemos estar en presencia de un lenguaje que pone en cuestión al lenguaje mismo, en el uso de sus ontológicas potencialidades creadoras; en este sentido, una imagen procrea otra imagen y así se suceden las visiones incrementando el ámbito simbólico. Dinámica de expansión que remite a ese "plus" de sentido al que Ricoeur se refiere cuando desarrolla su teoría acerca de la metáfora viva.¹⁸

"Las maderas benefician el aire con su rigor nórdico y su calidad lustral y su dureza consolada por el oro que un donador arroja contra las puertas" (Primer poema de "Revelaciones", *Visiones*).

María Rosa Lojo lo explica:

... no son precisamente construcciones ordinarias, combinaciones lexicalizadas. Se trata de "metáforas vivas", al decir de Ricoeur. Como señalaba Shklovski, hay que golpear la percepción, desautomatizándola, para reconstruirla de otra manera (...) no son en realidad -y ésta es la tesis de Genette- sino el retorno a un estado de plenitud del lenguaje: la metáfora en su dimensión mítica originaria.¹⁹

Nosotros pensamos que la razón última, el fundamento de este tipo de expresividad, se halla en una tendencia de libertad reveladora de una tensión nunca satisfecha.

3. Visiones

3.1. Elementos epigráficos

Relativo al tema de los epígrafes Dominique Maingueneau afirma que

17. Z. Mirkin. Y Y. Rosas. *Diosas...*, 3.

18. P. Ricoeur. *La metáfora viva* (B.A.: Negápolis. 1987) cap. VLVII, VIH

19. Z. Mirkin, y Y. Rosas. *Diosas...*, 4.

... están destinados a ligar el discurso nuevo a un conjunto textual más vasto, a integrarlo en un conjunto de enunciados anteriores. Se trata de poner de manifiesto las grandes orientaciones que ha tomado el libro, de marcarlo, señalarlo como perteneciente a un conjunto definido de otros discursos.²⁰

Teniendo en cuenta estas advertencias, creemos oportuno detenernos un tanto en el contenido de los epígrafes.

En una primera aproximación hallamos, al inicio de *Visiones*, el término "ver" dentro del contexto verbal de una cita de Rainer María Rilke: "Aprendo a ver (...) Tengo un interior que ignoraba" (*Los cuadernos del Malte Laurids Brigge*). Se trata de una visión hacia adentro, visión interior que intuye la existencia de un contenido que se desconoce. *Los cuadernos del Malte Laurids Brigge* fueron escritos por Rilke simultáneamente, respecto de *Cartas a un joven poeta*, obra en la que leemos un párrafo esclarecedor:

Si nos fuese posible **ver** [El subrayado es nuestro] más allá del término a que alcanza nuestro saber, y aún algo más allá de las avanzadas de nuestros presentimientos, tal vez sobrellevaríamos nuestras tristezas con mayor confianza que nuestras alegrías.²¹

La postura de Rilke invita a aguzar la capacidad visual hacia territorios donde sólo un riguroso y continuo pensar filosófico, puede otorgar la posibilidad de un acercamiento a verdades que aparecen, para el hombre, como consoladoras y coadyuvantes en su penosa tarea de vivir.

En el texto que nos ocupa se lee, a continuación, un epígrafe de San Agustín: "... intuimos con la mirada del alma la forma de nuestra existencia" (*De Trinitate, IV, 8,13*). El enlace entre ambos textos, no casualmente situados en el pórtico de *Visiones*, parece anticipar el sentido del mundo que el texto poético va a desplegar; propuesta de camino aventurado (¿Rilke?),

20. D. Maingueneau. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. (B.A.: Hachette, 1989) 143.

21. R.M. Rilke. *Cartas a un joven poeta* (B.A.: Ediciones del 80,1982) 69-70.

donde creemos hallar ciertos rasgos de la concepción plotiniana acerca de la verdad del ser:

Porque quizás no deba hablarse ahora de una contemplación sino de otro tipo de visión, por ejemplo, de un éxtasis, de una simplificación, de un abandono de sí⁷²

En esta visión así planteada, que nosotros establecemos como una isotopía epigráfica regida por el elemento "visión", precisamente, se religan textos de tan diversa procedencia como son los que enmarcan las distintas partes de la obra.

Al comienzo, son signos oscuros: "Ahora vemos por espejo, oscuramente" (S.Pablo: 1 Cor.13,12). Son signos oscuros que se solidarizan con el contenido del epígrafe de "La palabra muda": "Se preguntó qué música interior oiría el mudo", (Carson Me. Cullers. *El corazón es un cazador solitario*).

Luego, presidiendo "Revelaciones", aparecen visiones y rumores: "Visto bastante (...) ¡oh rumores y visiones! " (A. Rimbaud, *Iluminaciones*). Después, en "Los avatares": "Una misma cosa en nosotros lo vivo y lo muerto (...) y lo otro, a su lugar devuelto, lo uno. " (Heráclito de Efeso. Fragmento 78). Se llega así, en un epígrafe que se lee en la parte titulada: "De los amados", al núcleo sintagmático "amor", donde creemos hallar la razón y el sentido de la visión: " ¡Amor, amor, principio de la muerte! " (Dámaso Alonso, "Amor", *Oscura noticia*). El epígrafe que encabeza la parte final de la obra: "El dios que huye", está escrito en alemán y reza así: "Nah ist/ und schwer zu fassen der goth, "(Friedrich Holderlin. Patmos." *Hymnen. Die Vaterländischen Gesänge*): "Cercano está el dios, y difícil es captarlo" (La traducción es nuestra). ¿Es que la búsqueda se detendrá en el borde donde la pregunta ha de quedar como ante un oscuro espejo, sin respuesta certera? Los textos poéticos darán cuenta de esta inquietud.

En la riqueza anticipatoria de esta estructura epigráfica

22. Plotino. *Enéada Sexta*. (B.A.: Aguilar, 1967)409.

que luego el sentido del texto asume notamos la necesidad de implementar el recurso de la asistencia de un guía. ¿Se trata de una lejana reminiscencia de la Comedia? O de una suerte de "Magister" al modo agustiniano? Cualquiera sea la respuesta, es evidente que esta paratextualidad epigráfica opera en el linde donde confluyen pensamiento y poesía, en un intento por responder a las voces clamantes del ser.²³

3.2. Espacio poético e implicancias metafóricas

Diseñada la óptica desde la cual los textos se despliegan, nos hallamos en condiciones de establecer su estructura articuladora significativa. Lo haremos a través de los diversos haces de homogeneidad semántica o campos semánticos²⁴, que privilegian una cierta apertura de mundo, donde permanentemente están en juego los avatares del destino humano.

La invariante religiosa que libera la relación hombre/mundo frente a una sobreabundancia que está allí, pero aparece y se oculta, tau ementa los espacios simbólicos que se textualizan mediante desarrollos metafóricos que descifran el símbolo. (Remitimos al lugar de este trabajo donde se trata acerca de símbolo y metáfora, y la consideración de tales nociones desde la perspectiva del pensamiento de Paul Ricoeur.)

Los campos semánticos aludidos arraigan en una voz lírica que el texto no explicita; ella, en frecuentes ocasiones, interpela a un "tú". Este "tú" configura el objeto poético que inviste: ora la imagen de un donante (que nosotros creemos personificado en ese Hijo de David que en *Visiones se* nombra una sola vez), ora se trata del hombre mismo desgarrado. No obstante, suponemos válida la sospecha de que, por momentos, ambos confluyen en una sola entidad donde el ser acontece. En algunos poemas la voz no interpela, limitándose a describir al-

23. M. Heidegger: *Acheminement vers japaróle*. Titre originel *Unterwegs zu Spache*. Traduit de l'allemand par JeanBeaufret. W.Brokmeier et F.Fédier. (París: Gallimard, 1976) 9-11.

24. C. Kant, y E. Serra. *Retórica y metáfora. Espacio poético y campo semántico*. (Rosario: Cuadernos Aletheia. Grupo de Estudios Semánticos, 1980) 64.

ternativas de una permanente tensión entre búsqueda y vacío, o se semiotiza autonalmente, como oportunamente observaremos. A fin de facilitar la tarea analítica, presentamos un cuadro de los campos semánticos, donde creemos oportuno señalar que lo escrito entre paréntesis pertenece a nuestra interpretación.

<i>Campos semánticos</i>	<i>Núcleos</i>
a) Signos oscuros (Nascencia y Profecía)	El que adviene al mundo.
b) La palabra muda. Revelaciones (La presencia)	El que permanece.
c) Los avatares (La revelación donante)	El que se entrega.
d) El dios que huye (La pérdida)	El ausente.

a) Signos oscuros (Nascencia y Profecía)

El primer poema de la obra se inicia con un párrafo donde se ponen de manifiesto ciertos símbolos que incluyen en su aspecto semántico valencias religiosas: ellos remiten a la temática del advenimiento de aquél que llega "en el abrirse original del día", "momento del júbilo y el llanto":

"Con pasos de cazador nocturno, escuchando el murmullo de los astros que caen sobre las aguas quietas, con pasos de peregrino y de amante en vela"

(En otra parte del trabajo nos hemos referido ya a los elementos: "cazador" (Cfr. Bibliog. Int. y Francisco L. Bernárdez, nota 32). Relativo a "astros", "peregrino", "amante", remitimos al lector a los textos bíblicos: Mt. 2.2; Le. 24,13 y Cant.

Continúa este primer poema: " así te asomas a las aguas

donde el mundo se invierte, donde las formas reales del ser y del amor te miran". El que llega a ese otro mundo donde la trama de los acontecimientos impide ver la figura verdadera ("donde el mundo se invierte"), se asoma a una realidad sólo aprehensible por la mirada, vehículo privilegiado. Esta mirada, es útil remarcarlo, corresponde a lo expresado por la anticipación epigráfica: "Ahora vemos por espejo, oscuramente; ". En efecto, se trata de "... los ojos de la oscuridad, los ojos de aquello que aún en lo más denso está cubierto". Ellos están "en la más alta noche". "Noche", "niebla": estos lexemas vinculan con la temática relativa a la noche de los espirituales que estudiamos en los textos de los poetas anteriores. Tal vinculación, para nada casual, pone en evidencia el punto de vista lingüístico, y representa una tradicional y genuina marca discursiva del texto religioso.

Leemos luego: "Las olas dan", "Las olas dan", voces de matiz onomatopéyico a modo de "sonido de órgano y de clavicordio" (sintagma que pertenece al poema): estos elementos anafóricos paralelísticos troquelan, en el nivel fónico-prosódico, una figura connotativa del llamado, instancia inherente del que adviene. Tal llamado sólo podrá ser "oído" por "unos ojos más densos". **Escucha** y **visión** aparecen así como aspectos de una misma realidad que trasciende al hombre (sinecdóquicamente representado como "ojos de la tiniebla"). El llamado "golpea", pero afuera está "la tarde, la enorme tarde gris, hueca y abierta como un cántaro de bordes arrasados". Vasija solitaria, vacía, "sin bordes", el hombre sólo posee un engañoso espejo desde el cual se contempla como un dios, razón de su perplejidad y de su inquietud.

Las expresiones iterativas: "Han golpeado", "Han golpeado", "Te han golpeado", funcionan como núcleos desde los cuales opera el juego metafórico que instaura sentido referente; luego, agresivo: "la tarde llena de árboles, la tarde acosada por frentes estudiosas y perturbadas por el amor" (...) "y es la nada", "el vacío en el lugar del corazón mientras el cielo rueda en torno de ti". Estas metáforas relevan el "tú" que, recurrente, nuclea nuevas metáforas: "tú el despojado, el que la hiedra corona",

"tú el arrojado a la insaciable soledad del mundo, el que arde, tú el aterido."

Este poema, el tercero de la primera parte, inaugura un mundo donde los atributos del que ha llegado surgen, ilustrando soledades que no logran un punto de encuentro: una de ellas, sobreaundante de claridad; la otra, lúcidamente oscura. El hombre, carente, sólo sueña. El sintagma "sueño" connota, en el primer poema, la ignorancia del que aún no ha nacido: el que vendrá; el no nacido aún, que ignora. En este tercer poema, en cambio, está implícito en la figura de aquéllos a quienes el advenimiento está-de algún modo-destinado. Sueñan. Conviven con la herencia de antiguas vivencias que, como en un palimpsesto, han caído precipitadas en la memoria; por ello, el hombre es dueño del mundo y de la historia. Es un dios aterido. Desde este ángulo de interpretación, la reminiscencia holderliniana resulta ineludible.

En el cuarto poema, la voz imposta un clamor: "¿Quién os ha convocado? -preguntas-, y ríen". Los hombre ríen, impulsados por el dios que los habita, dios de su propia lúcida ceguera, perspectiva de la visión. Contrasta esta imagen con el encarecimiento y dignidad del "tú" que encabeza la acumulación caracterizadora de su altitud: "tú que no eres profeta ni alumno de profetas, tú, viajero sentado sobre tu muía²⁵ (...) "Tú que pasas seguro por el campo arrasado." % Poemas motivados por el horror enmascaran, en la opaca tesitura del símbolo (más allá de la constante lírica a la cual remiten), la figura de Jesús de Nazareth, el día de Ramos, camino hacia la muerte. Es que desde la perspectiva del pensamiento cristiano no existe desgarradura humana, no existe sitio donde la muerte instaure su destrucción, que pueda ser distanciado de aquel sitio y de aquella muerte donde el Hijo del hombre perdió la vida por su palabra.

En el quinto poema la anáfora "Marchan por", "Marchan con ", "Marchan con" vertebrata acumulaciones epítéticas cuya función apunta a remarcar los matices del extravío:

25. Cfr. Me. 11: 7-10,

26. Cfr. Le. 24: 28-35,36-43,44-49.

"Marchan por el camino invertido. Marchan con sus mantos en derrota y sus largos pies de animales viajeros (...) y su mirada insaciable de sabios o de comerciantes." (...) "Marchan (...) como desfile de tropas cuyo general es una cabeza cortada, cuyo general es unos ojos que la muerte o el sueño corrompen con insidias".

Por su parte, "el de sueños perfectos" los ve pasar desde "la puerta de su choza". El es un campesino "cuyo rostro es como un espejo, captador de todas las conmociones de la tierra y los más leves anuncios estelares".

Llama la atención el juego dialéctico por medio del cual la voz lírica tematiza los elementos de contraste: los hombres "lo saludan como a rey o mendigo y le arrojan limosnas y homenajes". El, por su parte, está más allá de todas las imágenes de la divinidad forjadas por el hombre: "cuernos de toro (...) pechos tenues de las sacerdotisas". El está allí, con sus "manos que no se extienden" y "permanecen sobre las rodillas" (...) "con sus dedos de aurífice, con sus arrugados cartílagos de ave anciana". Pero los hombres no comprenden el mudo aunque elocuente lenguaje: "marchan", siguen marchando, corrompiéndolo todo "con insidias".

Profundizando nuestra reflexión acerca de este texto, creemos entrever en este campesino "cuyo rostro es como un espejo" no sólo una figura divinal, suprema y mesiánica, sino al poeta mismo: hombre-dios (el de la reminiscencia hólderliniana señalada), desde cuyo interior nace aquella sabiduría heredada. Ella le permite aposentar en la paradójica instancia de su finitud a la vez que de su stirpe remotamente sapiencial. Creemos que desde esta doble perspectiva podemos asomarnos a estos textos que, velados por el enigma, se proyectan hacia la posibilidad de la revelación.

b) La palabra muda. Revelaciones. (La presencia)

La visión que descubre el tercer poema de la segunda parte, muestra uno de los matices que reviste la imagen del hombre como ser lacerado en la violencia; frente a esa otra dimen-

sión, que nosotros podríamos interpretar como que es de la Gracia de lo que se trata, el texto sugiere un mundo en el que la violencia aparece en grados diversos: a) Violencia latente: "aque- llos jóvenes que aún no son guerreros"; b) Violencia atenuada: "es el vaho atenuado de la matanza en los establos próximos a la sangre"; c) Violencia virulenta: " el estridor que hiede con sus trenes lejanos, portadores de bestias", "es el granito,(...) para que lo trituren con perfección sonora sus vastagos auda- ces" aunque "no son crudos militares todavía". La atmósfera amenazante que estas metáforas despliegan alcanza el territorio de Dios: "Dios está exhausto; Dios ha vuelto a la concreta vio- lencia carnal", porque "La masa en movimiento irrumpe y bra- ma y criba el polvo" de la tierra. El ritmo del poema se agiliza, en inquieta andadura, recurso propicio para mediatizar la des- igual batalla, en medio de cuyo fragor el tema de la oración - simbolizado en una instancia de inversión-, se explana: "Y el humo lento de la oración como una serpe *inversa* [E.s.e.n.] te recuerda tu origen". La oración aparece como un esperanzado elemento mediador para obtener la paz: "Acaso hay todavía un lugar en el orden del mundo reservado al ejercicio impercepti- ble".

Se trata del orden donde una pretensión de verdad anula toda inversión posible, aunque ello se logre por medio de algo tan imperceptible -tan encarecidamente imperceptible-, como es la oración. La certeza acerca de alguien, el "Tú" del poema siguiente, "también estás a las puertas con tu mirada de mundo rescatado; ofrecido para que alguien lo reconozca"; la seguri- dad cimentada en una cierta fe, sostiene las aseveraciones de la voz lírica. Mientras tanto, el hombre "está solo y oye sus pro- pias quejas, padece sus insolubles cárceles hirientes". Este pe- ríodo precede a la recurrencia clausurante del poema, acerca de la idea de desencuentro entre hallazgo y palabra: "Te vuelves con el don que tampoco es tuyo, con el lenguaje concebido en la insistencia, con ese desgraciado ballestero que nunca da en el corazón de nada". Se trata de una doble impotencia, un doble fracaso: el de no poder acceder a una libertad inefable y, al mis- mo tiempo, carecer de la posibilidad de poder expresar la exacti-

tud de la tensión. Límite del lenguaje que jamás puede traducir esa visión que, quizá por un momento, alcanzó la plenitud de la lucidez. La voz lírica había dado cuenta de esa realidad al proclamar en el mismo poema: "pasajeros exteriores, (...) industriales vecinos que sacuden el polvo de sus plantas en las esteras de tu mansión sin número". Pese a tal fractura y por medio de un deíctico intensificador: "así", se introduce una apertura esperanzada en el primer poema de Revelaciones: "Así es como conozco la mañana (...) atravesada por exclamaciones y promesas. Es anunciante". Y luego: "El Hijo de David aún no ha nacido". Se explicita aquí por primera vez esa apelación. Resulta dificultoso, para nosotros, no asociar esta imagen con la presencia dadivosa de todo bien y de toda altitud. Este sintagma: "El Hijo de David aún no ha nacido" produce una torsión en el contexto verbal de la categoría temporal del discurso. Esta torsión presentiza el valor teológico del ámbito religioso, en el cual el tiempo es figura de una toda otra dimensión donde se instaura la historia de la salvación. El acto expresivo de patentizar ese nombre: "Hijo de David", genera en el texto la irrupción del hablante lírico a través de la impostación semiotizada de la voz autorial: "Toda mi palabra es una gran torpeza, ducha en entrelazar visiones indecibles". Y allí está, presente, en muda permanencia "el oro que un donador arroja contra las puertas". Con esta frase, que remata el único poema de Revelaciones que analizamos, se abisma una vez más la distancia y el extrañamiento entre el hombre y las diversas imágenes de dios. Por una parte, es ese dios en el que no se cree, por parecer oficiante de un ritual de utilería: "Veo el pequeño camino del campo por donde han de pasar los carros afanosos, pobres y alegres libélulas indómitas". Por otra, parece tratarse de ese otro dios, fuerza y espíritu de la tierra, "daimon" de la tragedia griega, multiplicidad divina que —no obstante— impuesta un discurso clamante en pos del verdadero Dios: "Las maderas benefician el aire con su rigor nórdico y su calidad lustral y su dureza consolada por el oro que un donador arroja contra las puertas".

c) Los avatares. La revelación donante

Estableciendo un hito donde confluyen las ideas de aspiración y carencia, búsqueda y vacío, mudez y palabra, en el segundo poema de "Los avatares" surge una angustiante apelación hacia un "tú" que es el hombre, probablemente el poeta: "con tu lenguaje y con tus artes de tejedor". "Ayer lo viste todo y eras mudo; hoy tienes habla y cuesta la visión." Sin embargo, no es descartable la opinión de que bajo estas imágenes, se halle subsumida la figura del Hijo de David. Apoyamos esta hipótesis en la referencia a la resolución, por parte de este "tú", de un ámbito que descubre el anverso y el reverso de un mundo: "indomable círculo, estas órbitas de penumbrosa luz". En efecto, en el ámbito mencionado se releva un notable contraste entre la altitud de las excavaciones y la hondura reflexiva propia de los signos que proceden de lo alto. Así lo justifica el texto: "para que te sientes en las excavaciones y en el revés de las palmas luminosas que el sol aplica". Quizá se trate sólo de eso, metáfora explicitante del símbolo de aquello que se espera, pero aún no ha llegado: aquel Reino de Dios del Evangelio, enigmático. El texto rememora una "canción perdida eternamente" que por ahora suponemos es metáfora de ese Reino, aunque cabe también no descartar la remisión a lo trágico de la vida humana, siempre focalizada desde los lejanos orígenes que le dieron el ser:

"Sobre un metal que las aguas han oxidado y que los sueños denuncian con su lámpara oscura, allí donde la vida y la muerte intercambian sus túnicas en la noche profunda, y sus sandalias para danzar repiten los mismos pasos solemnes."

Entonces aparece la alusión al sitio de la revelación ("imagen dorada") al cual el hombre no logra acceder: "contra el modelo que fue desde el principio y que tu mano inhábil no llegó a dibujar". Si bien la revelación está allí, esplendiendo y ocultándose, la aventura de lo divino que se dona y lo humano

que se le niega, no alcanza a superar este umbral. En él oscilan la presencia y la ausencia, la búsqueda y el desencuentro, en un vacío incomprensible que la ciega mudez del hombre tenazmente sostiene. Sin embargo, esta mudez no es mera obstinación; más bien significa un sitio de fractura entre la palabra y la cosa. Por la ceguera, paradójicamente, puede ver; pero la palabra no logra traducir la visión. Tema reiterado que ya constituye un motivo en esta lírica, explicitante de angustia y desvelo. El texto poético (uno de cuyos tópicos esenciales está resignificado por *la palabra*, como ya hemos apuntado), probablemente señala que la puerta de salida de este conflicto existencial es el Poema.

d) El dios que huye. (La pérdida)

En esta parte, tres son los poemas a través de cuyo entramado textual la voz poética apela a un "tú" que representa al prójimo y, en él, a la humanidad. "Tú", "Hombre y sólo hombre en el escenario vacío"; y asume la situación de la tiniebla y el espanto. El hablante lírico sólo ha visto "unas alas" y "hubo una música". Entonces: "*Qué* [E.s.e.n.] es este ser que viene a ti?" La respuesta comienza con el *no* iterativo inicial de los párrafos cuyo símbolo apunta a la oscuridad de toda creencia, de toda historia que pueda arrojar luz sobre lo divino; o inaugurar el lugar de un culto sin sentido: "No recibas ninguna bendición". "No hay sangre, no. Y nada se transforma bajo el sol". "Ni ángel, ni demonio, ni siquiera pequeño dios escondido bajo los grandes pies de un Dios victorioso, de un grave Dios con nombre impronunciable." (Remitimos a la parte del trabajo que trata sobre Francisco Luis Bernárdez, donde se alude al "dios innombrable" del Pseudo Dionisio.) "Hombre y sólo hombre en el escenario vacío." "Dios -dices-Dios (por decir algo, por decir nada)." Es que toda voz se quiebra ante la posibilidad de nombrar a Dios, como si la garganta humana asistiera al estallido de las cuerdas frente a una sobreabundancia que, desde lo *sólo humano*, surge como imposible de resistir.

En este escenario sombrío aparece un recurso antes señalado, y constituye una marca del género que nos ocupa: se

trata de la irrupción -en medio de la noche- de un rasgo de luz y de esperanza: "una palabra como una rosa importuna en la desgarradura más antigua del otoño, una palabra que se destroza como la flor de una granada contra el sueño delicado, contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta". Palabra que cae y muere, como el grano de trigo, para regenerar la vida. Palabra verdadera, la Poesía; sitio donde lo religioso y lo metafísico confluyen en un "eidos" que, sin embargo, permanece enigmático y lejano.

Un sentimiento de desolación preside la atmósfera que el final de la obra plasma. La respuesta que el texto parece sugerir frente a ese mundo que la contradicción preside, remite a un vacío que una esperanza, esa palabra, sea acaso capaz de iluminar. Tragedia del hombre que lucha pero no accede a lo que ha sido donado, puesto allí, sólo puede asemejarse a una flor destrozada: ella, la palabra, que no ha resistido los avatares de esta guerra pero cifra, más allá de su finitud, un interrogante salvífico.

Conclusión

Al término de la lectura de *Visiones* y teniendo en cuenta las últimas reflexiones que el texto nos ha inspirado, cabe formular un interrogante: nos preguntamos acerca de ese mundo que la voz lírica despliega, considerando la posibilidad de que plantee el tema de la impotencia humana, frente al misterio de un Dios que no se torna en contradicción. Esta temática arraiga en numerosos lugares de la Escritura; a modo de ejemplo, transcribimos unos versos del Cantar de Cantares:

"En mi lecho, por las noches, he buscado
al Amado de mi alma.
Busquéle y no le hallé.
Me levantaré, pues, y recorreré la Ciudad.

Por las calles y las plazas buscaré
al Amado de mi alma." ²⁷

En un texto de *Canción perdida en Buenos Aires al oeste*, se lee:

"... Y yo pensaba palabras antiguas.

-Morena soy, pero hermosa, hijas de Jerusalem...

Porque el sol me miró. Los hijos de mi madre se airaron contra mí. Me pusieron a guardar las viñas y la viña mía no guardé.

-Levántate, amiga mía, hermosa y ven. Porque ha pasado el invierno. Se ha mudado, la lluvia se fue. Se han mostrado las flores de la tierra. El tiempo de la canción ha venido. Y en nuestro país se ha oído la voz de la tórtola.—Abrí yo a mi amado. Pero mi amado se había ido, había pasado; y tras su hablar salió mi alma. Lo busqué, y no lo hallé. Lo llamé, y no me respondió. Me hallaron los guardas que rondan la ciudad; me golpearon, me hirieron, me quitaron mi manto de encima los guardas de los muros.

—Una es la paloma mía, la perfecta mía. La vieron las doncellas y la llamaron bienaventurada.

—¡Si tú fueras como un hermano mío, que mamó en los pechos de mi madre!

— Ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo. Porque el amor es fuerte como la muerte. Las muchas aguas no podrán apagar este amor, ni lo ahogarán los ríos." (P. 43).

A la luz de estos textos resulta clave para nuestra interpretación, uno de los primeros epígrafes : "Ahora vemos por espejo, oscuramente (...) Ahora conozco en parte"; "En efecto, el espejo entrega la imagen invertida; y este fenómeno de la inversión (cuyo indicio ha aparecido, por otra parte, en distintos poemas de nuestro estudio), pone en evidencia en el acto lingüístico, el estamento paradójal en el que esta lírica se sustenta. A causa de ello, esta

27. Cfr. Cant. 3: 1-2.

visión no garantiza la certeza de sentido por el que la palabra se hace cargo. Por el contrario, su vacilación parece perfilar nuevos horizontes en permanente búsqueda.

4. Forma oculta del mundo

4.1. Los epígrafes

Al iniciar el estudio de *Visiones*, hicimos referencia a los elementos epigráficos enmarcadores del texto poético, señalando su particular importancia.

En FOM se reitera el mismo fenómeno, esta vez con características que interesa tratar.

Cabe aclarar, en primer término, que a excepción del epígrafe que precede a la obra (perteneciente a un poema de H. A. Murena), y á excepción también de los epígrafes que corresponden a la última parte: "Duelos" (de Alvaro Cunqueiro y Ernesto Sábato), los restantes son de autoría de la poeta. Este detalle produce una más estrecha aproximación entre el contenido del ámbito epigráfico y el del texto mismo, en razón de una forma del mecanismo de semiotización de la voz autorial. Dicho contenido centra su significación en la temática del sueño, cuyo sentido se relaciona con aspectos sustanciales de los poemas que analizaremos.

Nos detenemos, en primer lugar, en los epígrafes que pertenecen a los otros poetas:

"Desaprender
la tierra!
halla
la antorcha
de la ceguera

Como moneda de oro la
esfera

entonces
refulge."

" Bellos ojos " de
H.A. Murena

Los versos de Murena, poetización de una mirada, prenuncian a través de la antítesis manifiesta entre "refulge" y "ceguera" un plano de doble juego en el que -como veremos- se explana el mundo del texto que vamos a estudiar.

Lo expresa Mana Raquel Fischer : "... por el poder de la palabra el poeta vuelve continuamente a afrontar su búsqueda. Búsqueda constante de esta forma y acuerdo interior con sus bosquejos."²⁸

Esplendor/ceguera. Palabra/búsqueda. Aproximación/ desierto posible. Se trata, en realidad, de la apertura hacia una nueva búsqueda. Expresado con otros términos: sólo a partir de la ceguera se puede alcanzar la visión.

Los textos de A. Cunqueiro y de Ernesto Sábato giran también en torno a estas dualidades en las que creemos constatar un punto de partida y una propuesta:

"La vida es tal el eco de un sueño que ahora sabes que lo tuviste, por un eco." (A.Cunqueiro)

"Porque no hay poesía festiva (...) quizá sólo del tiempo y de lo irreparable pue de hablar." (E. Sábato)

En cuanto a los epígrafes que la poeta crea para sus versos, giran alrededor de la idea de **sueño**, lexema acerca de cuya significación en la obra de esta autora nos hemos ya explayado en otra parte del trabajo.

De acuerdo con las siete divisiones del texto, y con in-

28. M. R. Fischer: "La obsesión de una energía indestructible". Pertenece al texto de presentación de *Forma oculta del mundo*, efectuada en el Foro Gandhi, Buenos Aires, 19/07/91 (s/pub).

tención de facilitar la comprensión del desarrollo analítico, presentamos el esquema que, a continuación, puede apreciarse:

1. "Magias" " Todos los amaneceres la voz de los mendigos y de los mudos invade el *sueño* "
2. "Lunas" " Y quisiera cantar los momentos/ del *sueño*/ la lenta respiración fantasmal de las *vigilias* "
3. "Esperas" "... y la casa vacía será la espera *insomne* de aquello que no se puede poseer. "
4. "Tránsitos" "*una señal remota y sin sentido que ningún paso podrá desdibujar* "
5. "Centros" "*Un lugar que no está*" (Sueño sugerido)
6. "Transfiguraciones" " .. *se ha hecho espejo y transparencia* "
(Similitud respecto de ciertos *sueños*.)
7. *Duelos* " La vida es tal el eco de un *sueño*. "
(Los subrayados son nuestros.)

Es interesante reproducir lo que, respecto de esta temática, expresa Héctor Delfor Mandrioni:

.. El sueño y el salto se refieren a dos modos de salida de una determinada situación o dimensión y a la entrada en una situación o dimensión distinta. Mediante el sueño pasamos del estado de vigilia y del espacio-tiempo lúcido al onírico con el correspondiente ensombrecimiento de los paisajes. Vigilia y sueño tienen sus propios prestigios hasta el punto que fueron elevados a paradigmas de posibles modos de existir humanos. (...) Pero sabemos también que, en el sueño, la vigilia y sus contenidos todavía se dejan sentir; y en el salto, la continuidad aún se sigue manteniendo.²⁹

29. H.D. Mandrioni. Pensar..., 197.

Basten por ahora estas reflexiones. Estamos en presencia de una materia epigráfica que, en el umbral del sueño y tal como la cita lo puntualiza, refiere un espacio donde conviven el esplendor y la ceguera, la palabra y la búsqueda, la vigilia y la realidad. El texto dará cuenta de la disposición del salto.

4.2.- La palabra como mediación del ámbito simbólico

En el trabajo de María Raquel Fischer antes aludido, aparece un juicio crítico relativo a la poesía de María Rosa Lojo, según el cual ésta se efectiviza *en* y *por* el lenguaje *en-sí*, en consonancia con el pensamiento de Holderlin :

... Ciertamente cumple en su poetizar la esencia de la poesía, tal como dijera Holderlin: "Se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que atestigüe lo que es .."³⁰

Compartimos esta opinión, porque el texto de FOM nos conduce permanentemente a centrar nuestra atención en la palabra que, como tal: lenguaje en-sí y desde-sí emerge como axis funcionalizador entre el ámbito semántico y su implicancia simbólica.

A este respecto, hallamos en Martín Heidegger el punto de referencia que más nos aproxima e ilustra acerca de esta cuestión. En una de las obras de su última etapa leemos los siguientes textos:

... No quisiéramos fundar la palabra a partir de otra cosa que no fuera ella-misma, de modo que no quisiéramos explicar otra cosa por la palabra.³¹

... En tanto ellas las cosas son esas cosas, abren en su despliegue un mundo en el seno del cual cada una encuentra su permanencia y donde todas son así las cosas de cada día. Las cosas, al mismo tiempo que despliegan su ser de cosas, ponen en el mundo.³²

Una nota que los traductores refieren a esta última frase: "ponen en el mundo", expresa: "... se trata ante todo de enten-

30. M. R. Fischer, "*La obsesión*"... s/p

31. M. Heidegger, *Acheminement...*, 15

32. M. Heidegger, *Acheminement...*, 23.

der esta locución en lo que ella dice: hay puesta en el mundo Don el despliegue mismo de las cosas en tanto tales".³³

Y continúa Heidegger: "La palabra habla como reunión donde suena el silencio." **

Estas consideraciones filosóficas nos parecen fundamentación harto elocuente de lo que postulamos, acerca de que el texto de FOM se sustenta en la palabra como un todo otro reuniente. Esto significa que al desplegar los territorios que la palabra sustancia, en todo momento es del símbolo de lo que se trata: palabra-símbolo, entonces, que en la eficacia del lenguaje reúne lo disperso y abre mundo allí donde el silencio le otorga razón de ser. Es ella, la palabra, quien inviste (en los distintos contextos que la funcionalidad discursiva dinamiza), los aspectos que durante el transcurso de este trabajo hemos estudiado: un ámbito, objeto de permanente reflexión y el registro del mundo del hombre, en la constante interpretativa que el poema propone.

Es importante apuntar que, ateniéndonos al marco de las figuras del discurso religioso en que el texto se inscribe, emplearemos lexemas connotativos *dt Luz y oscuridad*, a fin de diseñar aspectos insoslayables de los ámbitos señalados. Ellos refieren la permanente relación entre la realidad que la visión capta y persigue, y la palabra que desde los múltiples ángulos del símbolo asedia.

4.2.1. La palabra que proviene de lo alto

La palabra que proviene de lo alto:

"Y este silbar que desciende como una limosna"

impostos matices que destacan la polifonía reveladora de una piedad que baja hasta las desgarraduras del mundo:

"esta caravana de fragmentos, de trozos, de todo lo no acabado y no cumplido" ("Esa música", de "Transfiguraciones").

33. M. Heidegger, *Achemineme.ru...*, 23; nota 5.

34. M. Heidegger, *Acheminement...*, 34.

Se trata de esa "música de perdones" que asume el riesgo de abrirse para el hombre.

Esta palabra, en cuya elocuencia pensamos se asienta la forma oculta del mundo, como luego veremos, funda campos semánticos que podemos estructurar del siguiente modo:

- a) Palabra primigenia, creadora.
- b) Palabra restauradora, invulnerable.
- c) Palabra secreta, silenciosa, en apacible escucha.
- d) Palabra acompañante, que anuncia, promete y testimonia.

Pasamos entonces a desarrollar los diferentes espacios donde observaremos cómo la metáfora, huella propicia del símbolo, da cuenta del desciframiento del mismo en relación con los núcleos que acabamos de presentar.

a) Palabra primigenia, creadora

El poema proclama la fuerza de la palabra, que surge como instrumento del Hacedor "más sabio que tu inteligencia que rehace innumerablemente su arcilla imperfecta durante todos los días y las noches". ("Magias", de *Magias*). Es de esa manera, por medio de la palabra, como el hombre es convocado a una actitud participante en la creación, de cuyos avatares da cuenta, precisamente, su lenguaje: "Como la palabra de una boca desconocida caes o resurges." ("Magias", de *Magias*). La presencia creadora se perfila sólo en la opacidad -categoría propia del símbolo-metaforizada a través de elementos de la naturaleza: es un "pájaro detrás de la ventana"; es un "Alguien" que "te ha hecho de belleza Otra, clandestina y terrible". ("Bellezas", de *Magias*). Patentiza así la existencia de una toda otra dimensión misteriosa que reclama donde Alguien, ese Otro, "quiere que algún día seas Dios", "que ni siquiera la nada pueda dañarte". ("Dones", de *Centro*). La presencia de esta fuerza que la creatura no puede eludir parece rememorar el texto sálmico: "No ha de alcanzarte el mal, / ni la plaga se acercará a tu tienda; / que él dará orden sobre ti a sus ángeles / de guardarte en todos tus caminos".(Sal.91).

El sintagma "música", que según la tradición de la poesía religiosa ya estudiada, se ha transformado en auténtica marca de ese tipo de discurso, es metáfora de: "palabra"; y aparece en el poema "Dones" como referente de la presencia del donante: "Tierras de mundo que te dieron en privilegio: (...) de la música ciega que se ata, ya cordón o collar a tu garganta". El poema "Forma oculta del mundo" (de Transfiguraciones) destaca a su vez la presencia del poeta, manifestado "claramente en espacio", lejos de toda construcción humana, posiblemente por ser el único capaz de tomar la palabra:

"Arrancada sin violencia del confín sigiloso, puesta claramente en espacio, dejas las aguas (...) sobre la grava (...) Forma oculta del mundo traspasadora de las tierras compactas, allí donde reclama con cercanía el fresco temblor impalpable de la primavera que desdeñan."

Se alude a aquella otra dimensión que desde la hondura de todo lo visible, sustenta el ser y el devenir del universo. Hay una encarnación. Está el hombre. Pero algo más allá (hacia adentro y desde adentro) lo impulsa y clama. Forma oculta del mundo como anuncio y gestación. Palimpsesto.

b) Palabra restauradora, invulnerable

El poema "La canción", de *Magias*, remite a un origen: "Recuerdas que tu madre te la cantaba al oído muchas veces"; esa canción es a su vez palabra clausurante de una suerte de inevitable final: "El emisario baja sobre tu rostro y lo besa". El texto basa su referencia en un "círculo sagrado": "círculo sagrado sobre tu cuerpo, para que vuelvas a escuchar la canción". El tema del círculo sagrado reviste remarcada densidad simbólica de muy extensa tradición cultural.³⁵ "Círculo sagrado" resignifica

35. M. Eliade. Tratado de historia de las religiones (Madrid: Cristiandad, 1981). En las páginas 370-408 el círculo se aborda en el espacio-tiempo de manifestación de lo sagrado. (Véase Bibliografía de la obra). Desde la fundación de una ciudad que debe habitarse y allí se sacraliza el espacio en un centro hasta el retorno, pasando por los círculos cósmicos, la circularidad impregna la materia simbólica de antiquísimos mitos. Este simbolismo del círculo sagrado ha permanecido aun en las manifestaciones más iconoclastas de la tradición creyente.

en este contexto verbal y referencial, cierta presencia responsable de esa figura que luego aparece: "El emisario [que] baja sobre tu rostro". Es el beso de la paz, que adviene al hombre con la posibilidad de entonar su propia canción: "tu voz entona la canción recobrada"³⁶ es decir, la voz puede asumir su señorío porque ya lo sagrado ha imprimido el sello de lo que para el itinerante está resuelto. Origen y finitud parecen conjugarse, así, en la consumación significativa de que -al fin- se ha tocado los bordes de la certitud.

En "Invulnerable" (de *Centros*), esa "cierta presencia" se explicita al final de una serie de metáforas prenunciadas:

" donde la voz es la Voz más clara, la Voz que nadie escucha porque se rompe al salir de su cristal: quieto mientras las aguas descienden hacia el mundo, mientras las aguas dan la vida y arrasan la gracia y la gloria de lo viviente. Inmóvil en el tiempo central que de sí fluye, invulnerable a todo horror y a toda dicha, el más lejano *Dios* desconocido." /E.s.e.n./

Con este poema creemos haber arribado al centro religioso de la obra que nos ocupa, donde presentimos se sustancia este decir poético, clamoroso y a la vez cuestionante, frente a las interrogaciones últimas del hombre y el enigma final. Observemos que el lexema "Dios" se presenta doblemente adjetivado (adjetivos en posición antepuesta y pospuesta); dichos adjetivos, cuya figura no casualmente sugiere la forma de un círculo, liberan una significación que se relaciona con el de la Teología negativa, ya referenciada en nuestro estudio acerca

36. El tema de "la canción recobrada" nos hace remitir al lector a la novela de la autora: *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (V, nota 6). Allí se trata acerca del desmembramiento y la redención. "No hay nada más, no hay nada peor. Hemos tocado el fondo. Y en el fondo está el consuelo, el nacimiento". En estas frases que pertenecen al final de la novela vemos resuelto -en discurso novelístico- lo que el discurso poético de nuestro análisis también plantea y resuelve. Regreso al origen, a lo primigenio, cuando "... estaba el Verbo", según la mentada frase evangélica. El motivo "la canción perdida" se halla también en *Visiones*, como ya hemos anotado.

de Francisco L. Bernárdez (Cfr. nota 33). Porque es la Teología negativa la que enseña el origen y el fundamento de la necesidad de que esa definitiva palabra sea inaudible.³⁷ Sin embargo, no se trata sólo de la inaudibilidad de un Dios tan solo y tan lejano, que ni siquiera puede manifestarse a la creatura para mitigar su "ciego escándalo de crepúsculos". Versos de otros poemas aludidos y cuya temática profundizamos aquí, nos han alertado ya acerca de que ese Dios sea aquella múltiple fuerza cósmica, creadora, cantada por el Romanticismo alemán y lejanamente relacionada con el mundo griego:

"Madre cósmica: sólo una cavidad despiadada, vuelo central que lanza tu alma al mundo". ("Génesis", FOM, 44)

"Arrancado del caos, preservado por un dios silencioso, sólo dueño del soplo que hace temblar las cuerdas de las arpas."
("Zona sagrada", FOM, .25)

c) Palabra secreta, silenciosa, en apacible escucha

La temática de la Teología negativa impregna, según nuestra interpretación, el espacio de la palabra callada, silenciosa, secreta; esto se advierte a través de diversas imposiciones. Lo observamos, en primer lugar, en un poema que exalta el valor del cuerpo del hombre:

"El cuerpo: ala de barro de aquel ángel que anuncia la resurrección de la carne, el nacimiento de la maravilla (...) preservado por un dios silencioso"

37. Para una mayor ampliación de lo relativo a la Teología negativa véase: Corte, M.D. *U expérience mystique chez Plotin et Saira Jean de la Croix*. En: *Eludes carmélitaines*. An. 20; II. (Oct. de 1935)164-215.- Roques, Rene. Le primat du Transcendent dans *la purification de Y inielligence selon le Pseudo-Denysse*. En: *Rcvue Ascétique et de Mystique* 23 (1947) 142-170.

"Sobre la maldición del hombre, lobo del hombre, vive,
ciega forma total, zona sagrada donde los labios bus-
can su patria verdadera."

("Zona sagrada" FOM, 25)

Latente vibra en estos poemas esa palabra transfiguradora de lo humano, desde la raíz misma de su inmediatez: el cuerpo, hasta su finitud: la muerte, esta muerte del cuerpo. Dicha latencia se descubre, sobre todo, en metáforas como "Zona sagrada donde los labios buscan su patria verdadera". El adjetivo "sagrada" en relación con "patria verdadera" (de notable raigambre teresiana) descifra y clausura aquí el espacio del símbolo "círculo sagrado".

Resulta interesante destacar el poema "Alerta", de Centros, donde se alude a un sitio que nos remonta a otra parte de este trabajo: "quedan (...) los pinos, armoniosos y agudos". Asociamos este lugar con el bosque del poema de Francisco Luis Bernárdez en "El Ruiseñor". Aquí, en "Alerta", también "vigila el alma, extrañamente lanzada a la aventura solitaria". Como vemos, las marcas propias del discurso religioso se repristinan permanentemente a través de los textos.

Afincados entonces en el inquietante asunto de la Teología negativa, en relación con las muy diversas postulaciones propuestas más arriba, nos hallamos frente a un poema que, por patentizar de modo singular el sustento enigmático de esta lírica, merece transcripción completa:

"El, ni guerrero, ni amanuense, ni mártir: él, ni profeta,
ni adscripto a profesión alguna, sin oficio: le han
dado el tamiz. Va, con su descarnada ropa de aguador,
hasta que todo el océano pase y nada cubra ya nada. La
Limpidez sin manos, sin objetos, sin voces. Las aguas
volverán. Quedará solo, resistente y opaco frente a otra
blancura en la que nadie, salvo Aquello, existe".
("Otra blancura", de *Centros*)

La parataxis acumulativa negativa a través de la conjun-

ción "ni"; la reiterada preposición "sin"; el adverbio iterativo "nada"; la adjetivación: "descarnado", "solo", "sin objetos", "sin voces", son elementos que solidarizan la forma expresiva con la semántica del texto, en connotación referente a ese instaurar un territorio de vacío y duda. Nos parece asistir a la escena del Gólgota inscrita en el Salmo 22: "¡Padre, padre, por qué me has abandonado!"; e intuimos el lejano Dios, allí, como un vacío sin límites. Sin embargo, no deja de ser signo, a la vez, de presentificación que arraiga en esa blancura tan oscura y tan silente, punto de oscilación frente a la cual estos textos nos colocan de continuo.

Se trate de un dios o Dios forjado por la mente del hombre o del Dios del Cristianismo, esa presencia vibra en el lexema "música" ya manifiesta en el discurso poético religioso estudiado en este trabajo:

" Y este silbar que descende como una limosna, música de perdones que un adolescente regala sin ser dios, sin ser nadie: sólo una nota que el sol, el ubicuo, el intocable, ha encendido y recuperado para su propia palabra secreta".

En el adolescente que regala el perdón sin ser Dios, nosotros creemos entender que el texto plasma la manifestación progresiva del ser Hijo de Dios, tal como se encuentra en la Teología de los cuatro evangelios. Es factible leer en el Cristo manifiesto, al Jesús que ha debido atravesar la progresiva toma de conciencia de su misión y del peso definitivo de su palabra.³⁸

d) Palabra acompañante que anuncia, promete y testimonia

Luego del extenso recorrido que hemos efectuado a través de los textos de FOM, estamos en condiciones de adelantar

38. Cfr. Urs. von Balthasar. *La gloire et la croix*. Trad. del alemán al francés por Robert Givord. Tomo III. vol II. (París: Aubier, 1975). Primera parte, 29-202.- Karl Rahner. "Problemas actuales de Cristología". En *Escritos de Teología*, 3a. ed. (Madrid: Cristiandad) 167-223- J. Galot. *La conciencia de Jesús*. Trad. del fr. por Miguel Matilla. (Bilbao: ed. Mensajero, 1973) 46-57.

que el ámbito cuyo análisis estamos iniciando, funciona como introductorio de un diálogo metafórico final en el que la obra se resuelve. En efecto, su núcleo afinca en la temática del anuncio de un acontecimiento fundamental que está por suceder.

Leemos un texto: "el único habitante de tu casa era la marmúsica de Dios, tu carcelero". ("Mar", de *"Magias"*). Reminiscente de la mística cristiana (Teresa de Avila y San Juan de la Cruz), el tema de la "cárcel de amor" es centro y a su vez promesa de encuentro. Enlaza este texto con el siguiente: "Alguien transita por las calles quebradas con su trompeta inaudible, con su golpear impotente de perseguido anunciador". ("El soplo", de *Tránsitos*). Nuevamente nos hallamos ante la apelación sorda: "Alguien", Alguien que es anunciante: "su trompeta". En otro poema: "Magnificat", de *"Centros"*, se lee: "Caballoeco y marsonido de las costas azules", "aspas de pinos en el vientovoz", "urdiendo las campanas de la noticia". Si bien estos versos aparecen ataviados con el ropaje de un referente que alude al Sur y a las esperanzas que perviven en los "lúcidos soñadores": "El Sur oculto y abierto", "lúcidos soñadores que dicen las regiones de la vida", remite en realidad a un lugar simbólico que afecta a todos los hombres en general, ya que su culminación trata nada más ni nada menos, que de "las campanas de la noticia". Este sintagma, en el contexto de sobreabundancia de sentido que la poesía genera desde el comienzo de la obra, se imposta como una instancia de apertura hacia otra suerte de instauración de mundo. Ello se hará patente en el acontecimiento clausurante del poemario, cuyo desenlace adelantamos y podremos constatar al finalizar esta parte del trabajo.

4.2.2. La palabra oscura del mundo

Luego de haber examinado diversos aspectos que tematizan palabras que apuntan hacia otra dimensión del mundo de dificultoso acceso, enfocaremos el campo semántico que se despliega alrededor del hombre, en la inmediatez de sus desgarraduras.

En este caso abarcaremos globalmente la totalidad de

este ámbito, intentando una aproximación comprensiva a la luz de sus diversos matices.

Como en otras oportunidades, y a fin de facilitar su lectura, lo haremos por medio de un esquema. A través de él mostraremos cómo el territorio contingente y fracturado del mundo del hombre, se explicita por una palabra frecuentemente incierta y agonal.

"Es que hay una visión y no la puedes decir, acaso por que no existen palabras para ti"

Palabra impronunciable.

"Estas palabras reprobas (...) Hablas. Una por una tienes palabras que no dicen nada"

Palabras indignas, y vacías.

"Hay algo que debe componerse y crecer desde su torpe raíz: tu palabra, tú misma que tropiezas"

Palabra no nacida, insegura.

"las menciones que arrojas al mundo te son devueltas; no pertenecen a él"

Palabras extrañas.

"No hay tema fijado, hay un constante rodear lo que se escapa"

Palabra merodeadora.

"y es solamente un hueso, un hueco, un cráneo desnudo"

"Vigila un crecimiento insensato de palabras en la apertura del amanecer." Palabra vacía de inútil crecimiento. Insensatez.

("Y es solamente un hueso ..." de
"Esperas")

Más allá de este repertorio, estos textos ofrecen cierta apertura hacia la esperanza:

" pero las alas crecen en tu mano y se confunden con tu propio cuerpo. Ya no tienes rostro en los espejos. Alguien te ha hecho de belleza Otra, clandestina y terrible."

("Bellezas" de *Magias*)..... Actitud frente a la realidad donde Belleza y Pensamiento confluyen: *La Poesía*.

4.2.3. Diálogo final

Al desarrollar la temática relativa a la palabra acompañante que anuncia, promete y testimonia hicimos referencia al diálogo metafórico final con que la obra culmina.

Tres son los poemas en que se manifiesta: "Mientras aquella sal abre las alas", "Trascendidas por la luz de lo alto" y "En la mañana de los pájaros", todos pertenecientes a "*Transfiguraciones*".

A lo largo de nuestro estudio de FOM hemos podido observar metáforas que tanto encarecían la palabra capaz de acceder al ámbito desconocido y misterioso: la Poesía, cuanto otras desplegaban el fracturado discurso humano. Una tercera presencia de palabra no expresada, pero sugerida como proveniente del territorio inaccesible, ha surgido como rectora de la impostación de ese dios lejano, sólo intuible como máscara, superficie, silencio, aunque potencia creadora.

En los tres poemas incluidos en el Diálogo, ellas se manifiestan en un espacio de totalidad que las convoca en la modulación del acaecimiento apofático. Se trata del descubrirse de Aquel que, como "pájaros que llegan", inaugura la "mañana de la certidumbre".

En primer lugar, creemos hallar una metaforización de la palabra divina en el lexema "sal": "No llores más, pescador, hombre de sal", ("Mientras aquella sal..."). Al hablar de "hombre de sal" el texto reúne un simbolismo contradictorio; porque la sal maldice y seca; y a todas vistas aquí la sal está relacionada con una vida profunda que atraviesa la historia: "con tu presente vida clavada sobre la tierra" ("Mientras aquella sal..."). Es

evidente que la sal puede adquirir tal potencia porque es asumida por el poder del que es dueño de la historia:³⁹ "el pescador lleva al hombro su carga salina, voceándola" ("En la mañana..."). "Abre los nuevos códigos y comienza la página que ya hace mucho tiempo escribieron en ti" ("Mientras...") "aquella profunda sal abre las alas". Recordemos, por otra parte, que el tema de la sal es predicado por Jesús: "Todos serán salados por el fuego". (Mc.9,49). De todos modos, emerge de los textos un sentido de sal como extrema pureza.

Varias alusiones, en los tres poemas, ponen de manifiesto al dios silente que asiste a esta epopeya del devenir humno atravesado por el Cristo vivo: "presente *vida clavada* sobre la tierra" [E.s.e.n.]: "lo tan silente: cielo sobre los puertos" y de inmediato: "y tú tan abierta mirada". Este Hijo de David (apelación explícita en otro lugar del texto) ocupa el sitio de la apertura, impulso de testimonio "en los recientes labios que hablan" ("Mientras aquella sal..."). Frente a esta verdad el hombre, ciego "soñador", es cobarde: "en los antiguos labios que podrían haber hablado" y constituye una turbulencia: "estos otros habladores turbulentos" ("Trascendidas por la luz..."). De todos los hombres, sólo el poeta asiste a lo que ocurre, en espera de lo que se manifestará, para decir (¿): "escucharás, ¿dirás?" "Eres la última en el uso de tu lengua". Se trata de una situación poética similar al habitar lírico de Holderlin, cuya tarea consiste en poblar la distancia que se ha abierto por el retiro del Padre que descubre al Hijo.⁴⁰

Pero la "presente vida clavada sobre la tierra" secciona la temporariedad humana y llega desde más allá de la historia para instaurar un definitivo presente: "presente vida" ("Mientras ..."): el texto describe que junto al poeta "Habrá (...) una joven, un muchacho" en "delicada tensión semioscura". Estos sintagmas revelan que se presiente el advenimiento de algo que hablará por sí mismo, lo inminente: "Es el río de los pájaros, es

39. X. León Dufour. *Vocabulario de Teología Bíblica*. 9a. ed. Versión de Alejandro Esteban Lator Ros (Barcelona: Herder, 1977) 824-825 y referencias.

40. Jean-Luc Marión. *L'idole et la distance* (Paris: Grasset, 1977) 113.

la mañana de la certidumbre". La trama textual se desborda con belleza singular:

"Como una redoma de canciones no dichas, como un arpa sin cuerdas, suena el viento en el hueco de su garganta, tiembla su garganta por las calles dormidas, y sólo la mujer lo escucha, sólo la doncella (...) mientras él clama."

Nadie responde: "Nadie contesta". Ahora, la palabra del hombre es muda porque (como antes anotamos), no le es posible nombrar a Dios. Entonces, resolviendo la historia y el vacío y las desgarraduras, la doncella asume en su seno el peso de la presencia que salva, y desde ese momento la sal se vuelve sabrosa y todo tiene sentido definitivo.

Resulta conmovedor, por su modalización de profundo lirismo, el climax que alcanza el texto, culmen de una tragedia que abarca la resolución de todo el hombre por el amor de Dios; él lejano Dios que, adviniendo, se toma indefectiblemente accesible:

"pero la mujer se esclarece (...) se levanta hasta el fondo del horizonte que es la boca de los salmos y el címbalo y el salterio en la mañana de la certidumbre, en la mañana de los pájaros que llegan".

Creemos interesante retomar ahora los primeros versos del libro *Visiones*:

"Con pasos de cazador nocturno, escuchando el murmullo de los astros que caen sobre las aguas quietas, con pasos de peregrino y de amante en vela (...) así te asomas a las aguas donde el mundo se invierte".

El final de FOM enlaza con aquel inicio de los textos poéticos que hemos estudiado. Sucede así, porque el tiempo se ha cumplido. Ha llegado la muerte, la hora en que la Palabra de la Escritura, anunciada por los profetas y cantada en los salmos

con la lira y el címbalo, se presentice definitivamente en el Hijo de David, pescador que "lleva al hombro su carga salina, voceándola". El hombre sólo puede entenderlo desde su finitud. Como expresa María Raquel Fischer:

... En *Forma oculta del mundo* el poeta parece descubrir que la misión del hombre no se cumple apaciblemente. En última instancia sólo se ve la totalidad de la existencia desde el límite de la muerte.⁴¹

Así lo expresa uno de los poemas finales de FOM:

"Te han dicho: no retornes. Te han dicho: olvida las formas del amor en el centro desgastado del tiempo, donde los ejes de las ruedas rechinan. Alguien te arrastra, insomne: Dios, estrella o demonio, conductor impasible de ojos ávidos que apacienta sus manos en el vértigo."

("Fuera", de "*Duelos*")

Forma oculta del mundo "allí donde reclama con cercanía el fresco temblor impalpable de la primavera" ("*Forma oculta del mundo*", de "*Transfiguraciones*").

Los textos de FOM nos inquietan en la medida en que sentimos que su palabra nos compromete. Su alerta nos conduce a reflexionar acerca de posibles visiones sobre el sentido de la historia y la densidad del devenir humano; y propone una actitud de crecimiento en la búsqueda frente al muro insoslayable de la finitud.

Conclusión

Poesía que emerge de una época cuyas características propician confusión y opacidad a la visión de quienes intentan

41. M.R. Fischer, Art. cit.

una interpretación del mundo, los textos que hemos analizado motivan, desde la particular situación existencial que nuestro tiempo sustenta, las reflexiones que a continuación desplegamos.

En primer lugar, esta lírica presenta un cuestionamiento del lenguaje que sugiere la remisión, en el hastío del confuso mundo de las desgastadas palabras de hoy, hacia un retorno a los orígenes, a lo prelingüístico, en exploración del cosmos anterior a la primera palabra pronunciada. María Rosa Lojo intenta explicarlo a través de un lexema alemán: "Erlebnis".⁴² Tal lexema conlleva el sentido de lo arcaico a través de los intersticios de la palabra poética, único vestigio de realidad y verdad como unidad y plenitud, con toda la gravitación que estos términos suponen. Deslizamiento por la palabra, en suma, de ese universo primigenio e inexplorado.

Tal situación lingüística cuestionante, aparece como coherente manifestación de lo trágico de la vida humana, sumida en la opacidad y el desconcierto. No puede haber palabra que se ajuste al ser -en toda la extensión y tensión que ello implica-, porque el hombre descuida su búsqueda de la verdad del mundo y de la vida, en pos de construcciones vanas, fútiles, cuando no destructoras.

Entonces surge la plegaria; pero se trata de una plegaria que duda, pues parte del cimiento agonal que lo único asible; el cuerpo, genera; porque la conclusión del cuerpo se juega en la finitud.

No podemos sustraernos a referencias relativas a la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz; noche que, más allá de sus tinieblas aparentes es -según el pensamiento místico-, gestación de las más altas realizaciones del espíritu. Por ello la poesía, en estos textos, se muestra ante nosotros como un *hacerse cargo*, un *poder decir*. Y es allí, en esa potencialidad y en ese hacerse presente, donde se llega al punto en que Poesía y Pensamiento, Lírica y Metafísica, confluyen.

Sin embargo, al margen de todas estas consideraciones, nosotros creemos que, como ocurre frente a todo enigma, estos textos se plasman en la textura del enmascaramiento que el sím-

42. Z. Miskin y Y. Rosas. *Diosas...*, 4.

bolo implica. Porque más allá de las dudas que plantean, más allá de la vacilación que los nutren, más allá de las preguntas que parecen no encontrar respuesta, emerge en ellos la figura del Cristo que es resolución definitiva para la problemática humana. Esta afirmación se apoya no sólo en los sintagmas que determinan marcas del discurso religioso que oportunamente hemos señalado, sino en las frases que revelan su inscripción en una antiquísima tradición espiritual fundamentada en los textos bíblicos. La poeta lo manifiesta cuando declara:

No concibo que la producción de sentido se clausure, que haya un final absoluto, un corte total del extraño hilo que sostiene la vida (...) Pienso que esta poesía se trama sobre el tránsito ritual de un mundo a otro y tiene algo de sacrificio, de comunión. Hay imágenes del simbolismo cristiano que se superponen a la realidad de una muerte donde subyace algo terrible, una especie de calculada ejecución.⁴³

La figura crística aludida, que nosotros intuimos desde las primeras líneas de *Visiones*, resulta así la más sustentadora respuesta a esa pregunta por el mundo primigenio. Y la fractura que la palabra denuncia concuerda con la opaca visión de ese Reino de Dios que se da, pero no todavía.⁴⁴ Reino que nosotros creemos percibir habitando y nutriendo esa forma oculta del mundo, sólo develable en la muerte.

Por todo esto, pensamos que estamos en presencia de una poesía religiosa capaz de interpretar, más que la de cualquier otra época, al conflictuado hombre de hoy.

Cabe, por último, formular un interrogante que dejamos en suspenso, abierto al posible diálogo de futuras investigaciones: la tesitura de estos poemas, ¿no señalará acaso la auténtica apertura de los verdaderos buscadores de Dios...?

43. Z. Miskin y Y. Rosas, *Diosas...*, 5-6.

44. W. Kasper. *Jesús, el Cristo*. Trad. de Sevciano Talavero Tovar (Salamanca: Sigüeme, 1974; 1979) 86-107.

Bibliografía de María Rosa Loj o

Poesía y Ficción

Visiones (Buenos Aires: FAIGA, 1984). *Marginales* (Buenos Aires: Epsilon Editora, 1986). *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1987). *Forma oculta del Mundo* (Buenos Aires: Ultimo Reino, 1991). *La pasión de los nómades* (Buenos Aires: Atlántida, 1994).

Ensayo e Investigación

"La mujer / simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal", *Ensayos de Crítica Literaria* (B.A.: Editorial de Belgrano, 1983). "La poética neorromántica de Ernesto Sábato", *Ernesto Sábato en la crisis de la Modernidad* (B.A.: García Cambeiro, 1985). "La hermenéutica de Paul Ricoeur y la constitución simbólica del texto literario", *Literatura y Hermenéutica* (B.A.: García Cambeiro, 1986). *La "barbarie" en la narrativa argentina (SXIX)* (B.A.: Corredor, 1994)⁴⁵.

45. Además, ha dado a conocer numerosos ensayos sobre literatura española y argentina en diversas publicaciones especializadas argentinas y extranjeras: *Revista Universitaria de Letras*, de la Universidad de Mar del Plata; *Logos*, de la Universidad de Buenos Aires; *Letras*, de la Universidad Católica Argentina; *A Iba de América*,

Ensayos, artículos y ponencias, monografías, tesis. Antologías en Estudio preliminar

Fischer, María Raquel. "Intelección filosófica de una novela", *Revista Letras de la U.CA.* XIX-XX (Mayo 1988-Agosto 1990).
González Rouco, María Chiantes. "Volver a la infancia", *El tiempo* (Junín, 15/7/1990).

"La razón de ser de una canción perdida", *Napenay* 11 y 12 (1991).

Liggera, Rubén A. "Mito y Literatura", *La verdad* (15/10/1989).
Muntada, Silvia. "Los discursos de la novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste, de María Rosa Lojo, Alba de América* XIV y XV (Julio 1990).

Rodríguez Francia, Ana María, *Perspectivas religiosas en la poesía argentina A J? Bufano, Francisco L. Bermúdez, María Rosa Lojo* (B.A.: El Francotirador Ediciones, 1995).

de California; Letterature d'America, de la Universidad de Roma; *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Madrid; *Anthropos* de Barcelona, *Estudios Filológicos*, de la Universidad Austral de Chile. *Foro Literario*, de Montevideo, *Asuntos Culturales*, del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina, *Letras de Buenos Aires*, entre otras publicaciones.

Ha realizado también diversas ediciones anotadas y/o prologadas, con estudios pre y post-liminares (Obras clásicas- Pedro Calderón de la Barca-, así como de autores contemporáneos: Olga Orozco, Enrique Anderson Imbert, Javier Lentini, y otros).

Se halla aún inédita su tesis de doctorado (*Ernesto Sábalo: la ambivalencia simbólica*), considerada por el jurado académico que la examinó como "un profundo estudio del tema, avalado por una amplia bibliografía y con un enfoque que excede largamente los análisis preexistentes sobre Sábato".

Cabe destacar que *Visiones* fue Premio de Poesía de la X Exposición-Feria Internacional del Libro de Buenos Aires; Tercer Premio Municipal de Poesía Bienio 1984/1985. *Marginales* (cuentos) Única Mención del Congreso de Narrativa Emecé 1980-1981; Premio de Cuento del Fondo Nacional de las Artes, 1985. *Canción perdida...* Premio Novela del Fondo N. de las Artes, 1986. Obra seleccionada en 1991 por la Sociedad para la Promoción de la Literatura de África, Asia y América Latina de Frankfurt e incluida con otros veinte autores del Sur del mundo en su lista de títulos recomendados para su traducción al alemán. *Forma oculta del mundo*. Primer Premio de Poesía del Concurso Dr. Alfredo A. Ruggiano 1950. *La pasión de los nómades*, novela finalista en 1993 en el Certamen Planeta Argentina. Su novela inédita *Qué ciudad es esta* ha sido finalista en este último certamen, en 1994.

Inéditos, en preparación y en prensa⁴⁶
(Insayos, monografías académicas, tesis)

1. "La expiación por el deseo en *Forma oculta del mundo*", ensayo, por el Prof. Claudio F. Portiglia.
2. "La sublimación en *Forma oculta del mundo* de María Rosa Lojo", por el Dr. Carlos F. Weisse.
3. "La obsesión de una energía indestructible" (Sobre *Forma oculta...*), por la Lic. María Raquel Fischer, en prensa en la revista *Hora de Poesía* de Barcelona.
4. "La marginalidad deconstructora en *Marginales*, de María Rosa Lojo", por la Dra. Marta Nesta. Ponencia presentada al Congreso "Creación femenina en el mundo hispánico", Universidad de Puerto Rico, 15 al 21 de noviembre de 1987.
5. "La recreación de dos mitos fundantes en un cuento de María Rosa Lojo" (sobre "La ciudad de la Rosa", de *Marginales*), por el Prof. Rubén A. Liggera. Ponencia presentada en el V Congreso Nacional de Literatura Argentina, San Fernando del Valle de Catamarca, octubre de 1989.
6. "Cartas bajo el castaño, de María Rosa Lojo" (sobre el cuento homónimo), por Marcela Pahor de Carvallo. Monografía presentada a la cátedra de Literatura Argentina, Instituto Superior del Profesorado "Alicia Moreau de Justo". (1991).
7. "La intertextualidad en *Marginales*, cuentos de María Rosa Lojo", por la Prof. Isabel Róta. Ponencia presentada al Simposio "La literatura como intertextualidad", Paraguay 1991, IX Simposio Internacional de Literatura.
8. "*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*: una interpretación psicológica", por Liliana Gregorini. Monografía presentada a la cátedra de Literatura Argentina del Instituto de Enseñanza superior "Alicia M. de Justo".
9. "Análisis de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*", por la Prof. Norma de Mansúr. Monografía presentada al Semina-

46. La bibliografía no se confecciona por autor y alfabéticamente, por tratarse de obra inédita.

rio de Literatura Argentina. Instituto del Profesorado de la Ciudad de Reconquista. Pcia. de Santa Fe. Argentina. IO. Tesis de adscripción a la Cátedra de Literatura Argentina del Instituto Superior del Profesorado "Alicia M. de Justo", en preparación por la Prof. Silvina Fariña de Buceta. Trata sobre la obra en conjunto de María Rosa Lojo.

11. "Versiones del extrañamiento y la marginalidad", por la Dra. Esther Gimbernat de González (en prensa), sobre Narrativa femenina de la Argentina Contemporánea. Incluye el estudio de la obra de María Rosa Lojo.

12. "Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina. Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo", por la Lic. Ana María Rodríguez Francia, en *Crítica de mujeres sobre obra escrita por mujeres*. Compilación de Ester Gimbernat González (Colorado, USA: Department of Hispanic Studies University of Northern Greely, 1995).

Antologías con estudio preliminar donde se incluye la obra de María Rosa Lojo.

1. *Doce narradoras argentinas*, por Nélica de la Red, (Buenos Aires: Aude Ediciones. 1990).

2. *Diosas del Sur*. Antología de Poetas Argentinas Contemporáneas, por las Dras. Zulema Mirkin y Yolanda Rosas (CSU. Northridge).

3. *Escritoras argentinas contemporáneas*, por los Dres. Eliana Hermann y Gustavo Fares. (Lynchburg College). Incluye entrevistas y estudio preliminar. Se ha seleccionado un fragmento de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*.

4. *Territorios de infancia*, por la Lic. María Marta González Rouco, en prensa en Editorial Plus Ultra. Se han seleccionado fragmentos de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*.

Sobre Visiones (1984)

Balkenende, Lidia. "Visiones, de María Rosa Lojo". Comentario leído en el Programa radial "Biblioteca de Radio Nacional".

Bepre, Julio. "Visiones, por María Rosa Lojo": Diario *La Capital* (Mar Del Plata, 13-I-1985).

Furlan, Luis R. "Visiones, por María Rosa Lojo": Diario *El Tiempo* (Azul, 29-VII-1984).

Gayoso, Daniel. "Una exploración del espacio interior", *Tiempo Argentino* (30-XII-1984).

Pellarolo, Silvia: "María Rosa Lojo: Visiones", en *Alba de América*, 8 y 9 (Julio 1987), y en *Meste, Literary Journal of the Graduate Students of the Department of Spanish and Portuguese*, (University of California: Los Angeles, 1989). Redondo, Víctor. "Lojo, María Rosa: Visiones", *Megafón* (Julio-Dic. 1984).

Sabor de Cortázar. Celina: "María Rosa Lojo: Visiones" *Letras de Buenos Aires*, 12 (Octubre 1984).

Smerling, Jorge. "Poesía auténtica y brillante", en *El Diario del Neuquén* (14-XII-1986).

Terrón de Bellomo, Herminia. "Visiones. María Rosa Lojo: Premio de Poesía", *Pregón* (San Salvador de Jujuy, 14-XII-1986).

Vaianella, Patricia. "Prosa poética y musical", *El Tiempo* (Azul, 17-11-1985).

Zuleta, Ignacio. "Visiones", *La Capital* (Mar del Plata, 3 de marzo de 1985).

Zemborain, Cayetano. "Joven poesía argentina". *Suplemento Cultural* de la Asociación de Abogados de Buenos Aires (Dic. 1986).

s/a "Visiones, por María Rosa Lojo", *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca, 10-XII-1984). s/a "Visiones, por María Rosa Lojo" (La Nación, 23-IX-1984).

Sobre Forma oculta del mundo (1992)

Alvarez, Verónica. "Forma oculta del mundo", por María Rosa Lojo, *Cultura de la Argentina Contemporánea*, 38 (1991).

Chirom, Daniel. "Forma oculta del mundo, de María Rosa Lojo", *Revista Kairos* (agosto de 1991). Delaney, Juan José. "Talento para la lírica" (*Ámbito Financiero*, (23 de octubre de 1991).

Didier de Ilungman, Nora. "Forma compartida del mundo", *El Litoral* (Santa Fe, 7 de diciembre de 1991). González Rouco. María Marta: "Indagación poética en el hombre actual", *El Tiempo* (Azul, 1991).

Grinbaum, Carolina de: María Rosa Lojo: *Forma oculta del mundo*, El Grillo (Octubre-Noviembre 1991). Gudiño Kieffer, Eduardo. "Despojado lenguaje poético", *La Nación* (14 de julio del 1991).

Jorgi, Sebastián Antonio: "Hacia la poesía pura", *La Capital* (Mar del Plata, 21 de enero 1992).

Montiveros de Molió, Perla. "Revelaciones", *EL Francotirador Literario* (Buenos Aires, Octubre 1991) 4. O.A.: "Lojo, María Rosa: *Forma oculta del mundo*", *Diario de Poesía*. 20 (Primavera del 1991).

P.H.: El centro perdido, *La voz del interior* (Córdoba, 25 de julio de 1991).

R.A.: La apatía de la poesía, *El Cronista Comercial*, (Buenos Aires, 1 de setiembre del 1991).

Requeni, Antonio: "Una original voz poética", en *Los Andes*, Mendoza (29 de diciembre de 1991).

Salvador, Nélica: "Forma oculta del mundo", por María Rosa Lojo", *La Prensa* (13 de octubre de 1991). Scarpatti, Enrique Luis: "Eco de antiguos libros sagrados", *Horizonte de Cultura*, Año III, No. 10, Invierno 1991. Terrón de Bellomo, Herminia: "La poesía es una canción", en *Pregón*, San Salvador de Jujuy (1^o de marzo de 1992). Vaianella, Patricia: "Forma oculta del mundo", en *Letras de Buenos Aires*, 24, (Julio de 1991).

Valenti, Susana: "Cuando la belleza se une a la expresión lírica", *La Capital*, Rosario (18 de agosto de 1991).

Marginales (1986)

Aliberti. Antonio. "Cuentos modernos y personajes famosos", *Clarín* (26 de febrero de 1987).

Averbach, Margara. "Los rostros de una escritura admirable". *La Razón* (4 de enero de 1987).

Barros, Fernando. "Marginales, por María Rosa Lojo", *Cultura de la Argentina Contemporánea,!!* (Oct.-Nov 1986). González Rouco, María Marta. "La Vida, la Historia", en *El Tiempo* (20 de marzo de 1988).

Gorodischer, Angélica. "María Rosa Lojo: *Marginales*", *Letras Femeninas*, 1-2 (1988). 114-116.

Izaguirre, Esther de. "María Rosa Lojo: *Marginales*", en *Letras de Buenos Aires*, 21 (1989),107-109.

Liggera, Rubén. "Ficha bibliográfica: Lojo María Rosa: *Marginales*", *La Verdad* (Junín,11 de setiembre de 1987).

Maltese,Adriana. "Marginalidad placentera", *El Tiempo*, Azul, (25 de octubre de 1987).

Monteleone, Jorge. "María Rosa Lojo: *Marginales*", *La Anunciación, revista de Literatura,!*, pp. 76-77. P.D.: "Aventuras de la estética", *El Litoral* (Santa Fe, 20 de diciembre de 1986).

Palermo Zulma. María Rosa Lojo: "*Marginales*", *Alba de América*, 8,9 (1987), 323-326; y en *Señales, Revista Bibliográfica*, 188 (Enero-Febrero-Marzo, 1986). Paz, Noemí. "María Rosa Lojo: *Marginales*", *La Razón* (24 de noviembre de 1986;.

Peltzer, Federico: "Enigma para lectores: recrear sobre lo creado" , *La Gaceta* (San Miguel deTucumán,17 de marzo del987).

Pérez Martin, Norma. "Lojo, María Rosa: *Marginales*", *Napenay*, 2 (Abril 1987).

Poblete Martín, Teresa. "María Rosa Lojo: *Marginales*", *Estudios Filológicos*, 23 (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 1988), 174-175. Sosa de Newton, Lily. "María Rosa Lojo: *Marginales*", *Revista Lucanor* (Abril 1987).

Zimmermann del Castillo, Silvia. "*Arte y esperanza*", *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca, 31 de diciembre de 1986). S/F. "Lojo, María Rosa: *Marginales*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461 (1988).

Aliberti, Antonio. "Lectura de la inmigración", *Clarín* (21 de julio del988). Benítez, Luis. "Brillante narración, ajustado estilo", *La Prensa*

(11 de setiembre del 1988).

Didier de Iungman, Nora. "El desencuentro en la novela de María Rosa Lojo", *Gaceta Literaria de Santa Fe*, 64 (junio de 1989).

Diez, Ricardo: "*Canción Perdida en Buenos Aires al Oeste*", *El Tiempo* (Azul, 19 de marzo de 1989). Flannagan, Eduardo. "Ficción que es realidad", *El Tiempo* (Azul, 7 de mayo de 1988).

Gudiño Kieffer, Eduardo. "Siete personajes encuentran autor", *La Nación* (3 de Abril de 1988).

Jorgi, Sebastián Antonio. "Excelente novela de María Rosa Lojo", *La Capital* (Mar del Plata, 27 de noviembre de 1988).

Liggera, Rubén: "Ficha Bibliográfica": *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*", *La Verdad* (Junín, 17 de julio de 1988).

Nesta, Marta. María Rosa Lojo: *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*", *Alba de América*, 10, 11 (343-345).

Ortín, Graciela: "*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, María Rosa Lojo", *Babel, Revista de Libros*, Año I (Noviembre 1988).

S/F. "Inmigración y crisis. Una novela de María Rosa Lojo refleja la disolución familiar en un mundo difícil", *La Razón* (5 de julio 1988).

S/F. "*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*", *Guía de Libros, Cultura de la Argentina Contemporánea*. 27 (Julio-Agosto del 1988) 27.

Entrevistas, encuestas, reportajes⁴⁷

"Con María Rosa Lojo", *La Nación* (8/4/1984). "Los poetas y la poesía", *La Prensa* (8/4/1984). "María Rosa Lojo: Premio Feria del Libro 1984", *Informaciones. Décima Feria del Libro* (B.A. 16/4/1984). Tracey, Mónica. "Algunas poetisas prefieren llamarse poetas", *Tiempo Argentino* (2/2/85).

47. Esta bibliografía se confecciona por orden cronológico.

Requeni, Antonio. "La obra múltiple de una joven escritora y crítica literaria", *Los Andes* (Mendoza, 8/2/1986). Gayoso, Daniel. "La poesía de María Rosa Lojo: lo que viene de la profundidad"; *Revista del Oeste* 3 (1986-87) 8-11. González Rouco, María Martha. "María Rosa Lojo: cuentista premiada", *El Tiempo* (Azul, 23/8/1987). Vázquez, María Esther. "Canción perdida en Buenos Aires al Oeste", *La Nación* (14/2/1988).

Prebble, Carlos José. "María Rosa Lojo: los trabajos y los premios", *Pregón* (S.Salvador de Jujuy, 3/4/1988). "Borges y los nuevos escritores", *La Nación* (20/12/1987). Asorey, Manuel. "Entrevista a María Rosa Lojo", *El Cóndor* (15/2/1989). "Con los ojos nuevos de nuestra literatura", *La voz del interior* (Córdoba, 26/2/1989).

Lencina, María del Pilar. "María Rosa Lojo: Mi posibilidad creada está en el lenguaje y por eso la exploro"; *Edición 4* (Reconquista, 17/6/1989).

Alonso, Rodolfo. "Ascendencia gallega y cultura argentina", *Revista Galicia* 652 (Dic/1989).

Radil, Martha. "Esos dos impostores", *El Litoral* (19/6/1989). "Los escritores opinan sobre la Feria del Libro"; *La Nación* (Número especial, abril/1989).

Rodil, Martha. "Esos dos impostores", *El Litoral* (19/5/1990).

Vargas, Martha. "La investigación y la educación no son pérdidas sino inversiones. Conversación con M. Rosa Lojo", *La Capital* (Mar del Plata, 5/8/1990).

Vázquez, María Esther. "La repetición del viaje", *La Nación* (25/8/1991).

Vargas, Martha "María Rosa Lojo y su reciente libro", *La Capital* (Mar del Plata 21/7/91).