

//Dossier// Alejandra Nallim (coord.)
Literaturas de fronteras y fronteras literarias en la Argentina

“Escribir el silencio, escribir la palabra”. La frontera interior en Francisco Luis Bernárdez

Patricia Amalia Giuffré¹

Recepción: 20 de octubre de 2023 // Aprobación: 21 de noviembre de 2023

Resumen

Este artículo irá develando la necesidad de Bernárdez de poder transmitir sus vivencias más íntimas en el anhelo de mostrar su mundo interior, cuya concepción poética consiste en transmitir “la emanación de lo eterno del ser: luz que, ocasionalmente vestida de ropajes verbales brota de la zona en que el alma está más cerca de lo divino” (Barufaldi, 1963, p. 17). Para lograrlo, deberá atravesar fronteras temporales, espaciales, y culturales, hasta moldear su frontera interior, sustentada en su convicción religiosa. Recurrirá a ricas figuras poéticas que pondrán de manifiesto ese momento sublime del “advenimiento de la gracia a un alma”, vivido en 1926 en la catedral de Notre-Dame en París, plasmado en su poemario *El buque* (1935) a través de la música y del canto; en otros momentos, se cobijará en un silencio sanador que será “su escudo y su perfecta espada” (Barufaldi, 1963, p. 33) para escuchar esa voz interior con el deseo de “que me sea revelada esa palabra de la que estoy sediento” (Bratosevich, 1963, p. 11).

Palabras clave

Escribir - silencio - palabra - música - frontera

Abstract

This article will reveal the need of Bernárdez to be able to transmit his experiences more intimate in the desire to show his inner world, whose poetic conception consists in communicating “the emanation of the eternal of being: light that, occasionally dressed in verbal garments, springs of the area where the soul is closest to the divine”. To achieve this, he must cross temporal, spatial, and cultural borders, until he manages to shape his inner border, based on his religious conviction. He will resort to rich poetic figures that will transcend that sublime moment of the “advent of grace to a soul”, lived in 1926 in the cathedral of Notre Dame in Paris, embodied in his collection of poems *The ship* (1935) through the music and song. At other times, he will take refuge in a healing silence that will be “his shield and his perfect sword” to listen to that inner voice because he longs “for that word of which I am thirsty to be revealed to me”.

Keywords

Writing - silence - word - music - border

¹ Licenciada y Profesora en Letras, egresada de la Universidad Católica Argentina. Además, es doctoranda de la carrera de Letras y su tema de investigación se focaliza en el poemario *El buque* de Francisco Luis Bernárdez. E-mail: patriciagiuffre@yahoo.com.ar.

Introducción

El diccionario de la RAE define el concepto de frontera como: “una línea convencional que marca el confín de un Estado”; existen distintos tipos a saber: las terrestres, marítimas, fluviales, lacustres y aéreas, pero también, reconoce las fronteras culturales, las sociales o las económicas.

José Manuel Valenzuela Arce, en la introducción de *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales* sostiene que:

...a lo largo de la historia, los seres humanos han establecido múltiples fronteras, motivados por intereses económicos, étnicos, religiosos, raciales o identitarios. Las fronteras también, son sistemas de clasificación social que recurren a elementos significados y significantes que delimitan sistemas de pertenencia y exclusión o de adscripción y diferenciación. (2014, p. 18)

En la vida y obra de Francisco Luis Bernárdez, podemos afirmar que debió atravesar tanto fronteras espacio-temporales como culturales para definir el perfil de su frontera interior, basada en sus convicciones religiosas.

En este artículo, nos proponemos responder las siguientes preguntas, que nos guiarán para develar el rumbo y el logro de la meta deseada.

¿Dónde y cuándo se desarrolló la frontera espacio-temporal, tan significativa en los primeros años de la vida literaria de Bernárdez? ¿Cuáles fueron los alcances de los procesos transnacionales que le posibilitaron aunar modelos de una y otra orilla?

¿Cuáles fueron las corrientes literarias de moda que tuvieron gran incidencia en los versos iniciales del autor? ¿Quiénes fueron sus principales referentes y maestros?

¿Qué acontecimiento de especial relevancia lo conmocionó de tal manera al punto de dar un giro radical en sus convicciones religiosas, las cuales determinaron su posterior composición poética? ¿Cómo fue germinando, en su interior, “la saturación de la palabra que lleva al encanto del silencio?” (Le Breton, 1997, p. 1)

Para comenzar a responder estas preguntas, podemos diferenciar tres tipos de fronteras en su obra:

- La espacio-temporal: Desde muy joven, Bernárdez realizó junto a su familia, continuos viajes entre España y América (específicamente, entre Galicia y Argentina), lo que le permitió el asiduo contacto con autores consagrados de una y otra orilla (modelos para su producción literaria). Por esta razón, a Bernárdez se lo ha calificado como “poeta de las dos patrias” (Barufaldi, 1963, p. 99; Tobio, 1992, p. 232). Valcárcel (1997) profundiza este concepto al afirmar que él se declaraba

gallego, aunque nacido en Buenos Aires y que sentía vocación por los temas marítimos, al poner de manifiesto su pertenencia atlántica en el uso poético de dos ejes temáticos: el estuario del Río de la Plata y el mar de la costa gallega.²

- La cultural: diversas corrientes literarias de moda como el modernismo, el posmodernismo, y las vanguardias, influyeron en los primeros años de su obra poética; posteriormente, el contacto con el poeta portugués Teixeira de Pascoaes³ y su movimiento literario: saudosismo⁴, fueron delineando su acercamiento a la naturaleza, a los valores eternos y, en definitiva, a Dios.
- La religiosa: devenida de su conversión en la catedral de Notre-Dame en París, la cual sería su *leitmotiv* en los distintos poemarios, aparecidos a partir de los años 30, ejemplos: *El buque* (1935), *La ciudad sin Laura* (1938), *El Ángel de la Guarda* (1949) y *La flor* (1951) entre otros.

Para comprender mejor esta división, debemos hacer un repaso de los hitos biográficos fundamentales que nos aclaran cómo fue el proceso de evolución que fue vivenciando el poeta, el cual fue dejando huellas en sus primeros libros (imbuidos de las corrientes modernistas y vanguardistas imperantes tanto en Europa como en Argentina) para dar paso, posteriormente, a una actitud interior de marcado sesgo espiritual.

Frontera espacio-temporal: “El atlantismo”. Viajes entre América y España. La literatura galaico-portuguesa. Los años juveniles de Bernárdez

Francisco Luis Bernárdez nació el 5 de octubre de 1900 en Buenos Aires y murió en la misma ciudad, el 24 de octubre de 1978, hijo y nieto de gallegos. Durante su infancia y adolescencia, vivió en España y en especial, en Galicia, como solía decir: “la noble Galicia de mis padres y de mis abuelos (casi tan querida por mí como mi Argentina natal.)”⁵

Fue en Galicia, donde publicó sus primeros poemas, en los que el mar tuvo una fuerte presencia, como por ejemplo: en “Goleta”⁶ (aparecido en *Vida gallega* en 1924) de temática marinera con resonancias lorquianas y muy cercano a los poemas de Amado Carballo (1901-1927). Ese mar que, a veces, se presentaba como amigo, porque unía a los emigrados

² Valcárcel (1997) agrega que el poema “Invocación al Atlántico” publicado en la revista *Ronsel*, en Lugo, mayo de 1924, es un canto al océano del descubrimiento (p. 96).

³ Seudónimo literario de Joaquim Teixeira de Vasconcelos (1877-1952).

⁴ Movimiento literario, aparecido en la mitad del siglo XX en Portugal, que representa una actitud humana frente al mundo, que tiene como base la saudade que convierte, en un ente metafísico, la relación con Dios y con el mundo, el ansia nostálgica de unidad de lo material y lo espiritual, que, a su vez, se corresponde con una doctrina política y social. (RAE).

⁵ Barufaldi (1963) extrae esta afirmación de Bernárdez del prólogo de *Florilegio del cancionero vaticano* (p. 99).

⁶ La quilla de la goleta se convierte “en aguja que se enhebra con el hilo del agua verde” (Valcárcel, 1997, p. 98).

de una y otra orilla, pero, otras veces, representaba “lo lejano que llamaba incesantemente desde los últimos confines del horizonte” (Bernárdez, 1967, p. 21). En 1919, nuestro poeta publica “Morriña” (desapego). El poema expresa, con honda intensidad, el sentimiento de un emigrante con respecto a Galicia; así rezan sus versos:

Quero morrer en Galicia
Non quero morrer aquí
Quero morrer en Galicia
N’a terriña onde nacín.⁷
(Valcárcel, 1967, p. 99).

Bernárdez abocará su vida a defender la autonomía de Galicia frente” al avasallamiento del que había sido objeto por un sistema político que le había sido impuesto contra su legítima voluntad de nación diferente. Durante cuatro siglos, esta región había sufrido los nefastos efectos de un centralismo cada vez más absorbente y agostador”. (Bernárdez, 1967, p. 45). El poeta argentino valorará y revitalizará la obra poética de grandes autores gallegos⁸ que incidieron directa o indirectamente en su obra; baste mencionar sus ideas sobre la naturaleza, basadas en un fondo cultural galaico-portugués, el cual había elaborado los temas de raíz romántica, del atlantismo, del celtismo y del saudosismo, que contaban con la noción de la naturaleza (geografía) como punto principal. Podemos mencionar la *Teoría do nacionalismo* de Risco⁹ o los textos de Teixeira, quien fue decisivo en la evolución poética de Bernárdez (Tobio, 1992, p. 239). En una carta publicada en mayo de 1924, Bernárdez dice a Teixeira: “Sí, don Joaquim iré a Amarante. De su casa, me han quedado recuerdos firmes. Iré por egoísmo, créalo usted, pues su compañía, a la larga, se ha de traducir en una saludable orientación a mi incipiente sentimiento. Por lo pronto, en mi vida han quedado marcadas dos épocas: antes de conocerle a usted y después de conocerle. [...] A nadie más debo nada” (Tobio, 1992, p. 239).

⁷ “*Quiero morir en Galicia/No quiero morir aquí. Quiero morir en Galicia/ En la tierra en que nací*”. El poema nos acerca a la historia del emigrante veinte años antes, en el momento de iniciar la partida de su lugar de origen hacia la Argentina. (Valcárcel, 1997, p. 99).

⁸ Bernárdez menciona en: “Semblanza de Castelao” a Alfonso R. Castelao (1886-1950) como gran escritor gallego, conocido por su obra pictórica tanto en España como en América. A Vicente Risco (1884-1963) y a Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), quienes probaron ejemplarmente el dulce idioma de Rosalía de Castro (1837-1885); de ella expresa conmovido: “cómo cada una de sus palabras da formas precisas y contornos exactos a lo que hay de informulado y latente en el alma de los que, como yo, somos de su raza, aunque hayamos nacido en tierras lejanas a la suya” (Bernárdez, 1967, p. 29).

⁹ Beramendi explica en “O ideosistema singular de Vicente Risco” (El ideosistema singular de Vicente Risco) que la *Teoría del nacionalismo gallego* publicada por Vicente Risco en 1920 es uno de los textos políticos más influyentes de Galicia del siglo XIX. En esta *Teoría*...tenemos una formulación canónica de origen común a todas las ideologías que conviven con el nacionalismo gallego hasta la gran mutación de los años sesenta”. (1997, p. 2)

Valenzuela Arce (2014) aclara que los procesos transnacionales conllevan elementos comunes que rebasan las capacidades continentales de las fronteras nacionales, generando importantes dinámicas de recreación y anclaje cultural (p. 18). Los procesos transnacionales implican la dimensión conexas de las fronteras nacionales y la recreación cultural.

Ese incipiente sentimiento intimista de acercamiento a Dios y a la naturaleza, que empezó a germinar en el alma de nuestro poeta, daría sus frutos más adelante, cuando, a partir de los años 30, residiera temporalmente en La Calera (Córdoba), afectado de una enfermedad pulmonar; poco a poco, lo fue moldeando al punto de marcar los límites de su frontera interior y de orientar toda su producción poética por el camino ascensional en el encuentro con lo divino. Pero, previamente, debería transitar por las distintas corrientes literarias que, en aquellos años, estaban en todo su esplendor y de las que Bernárdez, no estaría ajeno (modernismo, posmodernismo y vanguardias).

Frontera cultural: “Escribir el silencio”. La postura ecléctica y la búsqueda interior. Época de transición

Al regresar a la Argentina en 1924, Bernárdez toma contacto con una nueva generación de poetas jóvenes del grupo “Martín Fierro”¹⁰, entre los que se destacan Borges (1899-1986), González Lanuza (1900-1984), Gironde (1891-1967), Marechal (1900-1970), Rega Molina (1899-1957), Tiempo (1906-1980), Lange (1905-1972), entre otros (Roffé, 1991, p. 9). Esta generación se desempeñó en un marco social, político y cultural que implicó, a la vez, una ruptura y una continuidad con lo que fue el fin de siglo. En lo político e intelectual, se consideraron descendientes de la generación del 80; y en lo que respecta a lo específicamente estético y literario, reconocieron, en parte, la paternidad de Lugones y de Rubén Darío (1867-1916), sin dejar de estar atentos a las oleadas de renovación y de revolución que significaron los “ismos” europeos.

Martul Tobio (1992) afirma que Bernárdez se mueve en una línea ecléctica, entre modernista y posmodernista (p. 232)¹¹, en la que se hace notar el peso de modelos consagrados como por ejemplo Leopoldo Lugones (1874-1938), Antonio Machado

¹⁰ Carlos Matronardi lo define como una vasta simplificación, una dilatada síntesis de energías, que acaban por constituir una nueva realidad literaria y su aportación puede condensarse así:” en el ejercicio tenaz de la metáfora, adopción del verso libre y rechazo de los placeres auditivos de la rima” (1967, pp. 913-920).

¹¹ Lacunza señala las características modernistas halladas en los primeros libros de Bernárdez, especialmente, en *Orto* (1922): lo mitológico o legendario, el refinamiento expresivo, el cromatismo, la sensación y el paisaje, el lujo y el refinamiento, las sinestesias, la actitud impresionista, y la melancolía con rasgos de neto corte romántico. Luego agrega que el posmodernismo, también, revela sus influencias: sensualismo, prosaísmo, y sencilla religiosidad (cristianismo) (1963, p. 25).

(1875-1939), Juan Ramón Jiménez (1881-1958), y muy especialmente Valle Inclán¹² (1866-1936).

En *Mundo de las Españas*, Bernárdez (1967) alaba en Antonio Machado (generación del 98) “una sabiduría verbal extraordinaria” (p. 27), cuando casi todos identificaban poesía con espectáculo (en pleno delirio mitológico y decorativo). Luego, en otro capítulo de este libro, “La lección de Azorín”, Bernárdez confiesa que: “como novicio que era, vivía yo, a la sazón, entusiasmado con la suntuosidad de Darío y con el refinamiento de Valle Inclán” (p. 35). De esta época, la trilogía poética “Los pinos” del libro *Orto*¹³ (1922), trae reminiscencias de Darío, quien, en su poema “Canción de los pinos”, alude a los pinos del norte, a los de Nápoles y a los de Mallorca. Nuestro poeta compone “Los pinos eslavos” (soneto de sensibilidad en un cromático matiz), luego continúa con “Los pinos gymnesianos” (de típicos rasgos modernistas: el verso azul, la imagen coloreada, la celeste inquietud) y completa con los “Pinos gallegos” (su patria de adopción) (Lacunza, 1963, p. 19).

En esta etapa, el poeta argentino publica el libro *Alcándara* (1925), de neto corte ultraísta. Si bien es el cuarto libro, él aclara al respecto: “es el primero en que mi canto suena con su timbre personal”. Es un libro breve, de cuarenta poesías, distribuidas en grupos irregulares y expresadas bajo la advocación de cuatro alcándaras coloreadas: negra, blanca, verde y azul (Lacunza, 1964, pp. 39-40). Tomamos como referentes de la *Alcándara negra*, dos poesías “Noche” e “Interpretación del silencio”.

En *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*, Rodríguez Francia (1995) afirma que “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 que sirve para el apofático¹⁴ encuentro” (p. 39). Concepto que va a reiterar Bernárdez cuando hable de su poemario *El buque* (1935) y diga: “por de pronto, se me ocurrió que podría desarrollarse en una noche, apelando a mi símbolo místico proverbial, «la noche oscura del alma» según San Juan de la Cruz” (Roffé, 1991, p. 19). Por consiguiente, la noche será siempre “la noche oscura”, silenciosa, “que denota la angustiosa penumbra en que se sumió el mundo desde el Pecado

¹² Valcárcel sostiene que “no es difícil encontrar, en la poesía de Bernárdez, resonancias líricas valleinclanescas” (1997, p. 98).

¹³ “Orto” en voz griega significa nacimiento (Lacunza, 1964, p. 14). La alcándara es la percha donde se ponían las aves de cetrería (Lacunza, 1963, p. 40). Berenguer Carisomo amplía diciendo que es una vieja palabra castellana de origen árabe y que figura en el verso tercero del *Poema del Mío Cid* del siglo XII, cuando reza: “vio alcándaras vazías”. Bernárdez dio este título a su cuarto libro con sentido simbólico: “la alcándara es su canto y el halcón de la misma es el poeta o su alma que en ese canto busca refugio” (1972, p. 233).

¹⁴ RAE: Teología apofática: o teología negativa es una vía teológica que se aparta de todo conocimiento positivo de la naturaleza de Dios. Para el intelecto humano sólo es posible aprehender lo que Dios no es, mientras que la comprensión real de la divinidad es imposible porque trasciende la realidad física y las habilidades cognitivas humanas.

original” (Lacunza, 1964, p. 42), aunque el silencio que la acompaña, servirá de elemento enriquecedor del mundo y bajo su amparo dará frutos en el futuro. Cito los versos extractados del poema “Noche”.

Haraposo de sombras
El mundo se enriquece
De silencio y futuro.
(Lacunza, 1964, p. 42)

Lacunza (1964) afirma que en *Alcándara negra* se ve la “aterida realidad humana”, además de la oscuridad en que el mundo se mueve a tientas dentro de sí mismo para subsistir hasta que haya purgado su rebeldía y pueda aspirar el perfume de la Redención (p. 59).

Bernárdez retoma esta idea en “Poema de las cuatro fechas” (del libro *Cielo de tierra*, 1937). El mundo es un lugar oscuro, de desamparo, de silencio y de oscuridad; así lo expresa:

Pero estoy solo como nunca lo estuve en este mundo callado y sombrío
Y es difícil que haya en la tierra desamparo más grande (Josef, 1959, p. 137).

Además, se le suma la idea de que su cuerpo es una cárcel, de clara influencia renacentista garcilasiana y luisiana: idea, manifestada en *El ruiseñor*:

Y todavía estoy buscando por dónde huir de la prisión que me condena (Bratosevich, 1963, p. 23).

Garcilaso de la Vega (1491/1503-1536) había escrito versos parecidos en la “Égloga I:

Y a triste soledad me ha condenado
Y lo que siento es verme atado
A la pesada vida y enojosa
Solo, desamparado, ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.
(Josef, 1959, p. 137).

Fray Luis de León (1527-1591) revive esta idea del cuerpo como prisión del alma en la oda “Noche serena”:

Morada de grandeza,
Templo de claridad y de hermosura,
Mi alma, que a tu alteza
Nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?
(Alonso, 1952:189).

En “Interpretación del silencio”, Bernárdez expresará lo que para él significa y le dará, a través de diferentes imágenes visuales, auditivas, táctiles, un especial protagonismo.

Carreta del silencio,
Pesada de memorias
Y de remordimientos.

Carreta del silencio
Que vas de la intuición
Hacia el conocimiento.

Carreta del silencio
tirada por la yunta
del dolor y del tedio.

Carreta del silencio
Donde tintinambula
La emoción su cencerro.
(Lacunza, 1964, p. 44)

Podemos apreciar la reiteración de la metáfora “carreta del silencio”, que bien puede simbolizar, como afirma Berenguer Carisomo (1972, p. 233) su canto, o su yo lírico.

David Le Breton aclara en su obra *El silencio* que: “el silencio puede ser una elección especialmente apreciada, pero también, puede ser el efecto de unas circunstancias que llevan al individuo a contener su deseo de hablar, por temor a una situación que no domina” (1997, p. 24).

Nuestro poeta se siente abrumado por estos sentimientos de dolor y de tedio, ya que no halla, en las corrientes literarias de moda, el vehículo que le permita manifestar sus inquietudes religiosas. Debido a los años gallegos y a su permanencia en España y Portugal, pudo tomar contacto con su maestro y amigo, el poeta portugués Teixeira de Pascoaes, además de los místicos españoles como Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y, especialmente, Fray Luis de León y a raíz de esas vivencias, su visión del mundo y de la creación literaria tuvieron un giro sustancial. Se observa la búsqueda interior que transita, la cual tendrá su momento cimero en la catedral de Notre-Dame en 1926, cuando experimentará el “advenimiento de la gracia a un alma”.¹⁵ A partir de ese momento, la realidad en la que

¹⁵ Así lo manifiesta en una conferencia brindada en 1970, en la escuela “Camilo y Adriano Olivetti” en la ciudad de Merlo, provincia de Buenos Aires: “Allá, por el 26, yo ya pensaba en un poema que describiera por un modo muy lírico, muy poético, una conversión. Influido por los místicos españoles e italianos, pensaba en qué bello sería que un poema pudiera expresar el advenimiento de la gracia a un alma” (Roffé, 1991, p. 20). Lacunza amplía diciendo que es una palabra latina: “tintinabulum” de la que deriva “tintinábulo” (insignia que la Santa Sede concede a ciertas basílicas, y consiste en un campanario en miniatura que se ostenta junto al campanile en la procesión del Corpus (1964, p. 45).

habite cabrá en unos pocos elementos esenciales: “El hombre”, “La tierra”, “El viento”, “La soledad” y “El silencio” (Bratosevich, 1963, p. 15).

En los versos de esta poesía, a pesar de esa atmósfera abrumadora, hay un rayo de luz que destella a través de la intuición y del conocimiento; el poeta vislumbra que otra realidad se le está presentando ante sus ojos, que no todo es desesperanza, sino que, frente a ese silencio, contrasta ese “tintinambula”, verbo¹⁶ intrínsecamente subjetivo con características de onomatopeya de carácter impresionista, que sirve para pintar una imagen auditiva con la ayuda de los sonidos (Lacunza, 1964, p. 44).

Lentamente, Bernárdez se irá despojando de las influencias de las corrientes literarias que hasta ese momento habían tenido gran incidencia en su obra, para emprender un camino espiritual que comenzará a cobrar forma en el poemario *El buque* (1935) y que luego irá fortaleciéndose en posteriores poemarios *Cielo de tierra* (1937), *La ciudad sin Laura* (1938), *El ruiseñor* (1945), *Las estrellas* (1947), *El Ángel de la Guarda* (1949), *La flor* (1951) y los restantes. Así lo declara el mismo Bernárdez en el capítulo: “Silencio de Manuel de Falla” del libro *Mundo de las Españas*:

...después de alejarme poco a poco de los modernos y de orillar prudentemente las peligrosas tormentas de los wagnerianos, dejé de ver los últimos arreboles de los impresionistas, dejé de oír los últimos lamentos de los románticos, penetré con andar más limpio en esa región de claridad celeste y de aire sideral donde los clásicos cantan con voz angélica. (1967, p. 31).

Esa transformación fue dejando una huella indeleble en su obra y su visión del mundo para dar paso a una poesía intimista que le posibilitara escuchar esa voz interior, donde solo habita el silencio. Extraigo la siguiente lira del poemario *El buque*:

El alma ensimismada
De pronto, se ha quedado silenciosa
Se ha quedado callada
Para oír una cosa
Que vaga por la noche tenebrosa.
(Bernárdez, [1935, p. 15] (1991, p. 82).

Le Breton cita el pensamiento de Bernardo de Claraval cuando aconseja:

...os exhorto a que tengáis los oídos de vuestro corazón atentos a esta voz interior, y a que os esforcéis en escuchar a Dios dentro de vosotros mismos, pues esta voz resuena en los lugares más desérticos y penetra en los pliegues más íntimos del corazón (1997, p. 136).

¹⁶ Kerbrat Orecchioni aclara que esta clase de verbos implican una evaluación, cuya fuente siempre es el sujeto de la enunciación (1986: 139).

La crítica Graciela Maturo (2001) analiza esta lira diciendo: “así comienza este largo poema, cuya protagonista es el alma en su búsqueda de la eternidad” (p. 79). Bernárdez pone de relieve la condición necesaria para que el alma pueda escuchar esa voz interior, que no es otra más que la voz de Dios, quien sólo nos habla en el silencio.

Esto queda bien claro en el poema “Nocturno” (de *Cielo de tierra*), cuyo epígrafe, “En una noche oscura. San Juan de la Cruz”, remite al poemario *El buque*. La referencia a la “voz desconocida” sostiene el contenido de toda la poesía y es el tema repetido en sucesivas composiciones y en el poemario mencionado (Lacunza, 1964, p. 71).

¿De quién es esta voz que va conmigo
por el desierto de la noche oscura?

¿De quién es esta voz que me asegura
la certidumbre de lo que percibo?

¿De quién es esta voz que no consigo
reconocer en la tiniebla impura?

¿De quién es esta voz cuya dulzura
me recuerda la voz del pan de trigo?

¿De quién es esta voz que me serena?
¿De quién es esta voz que me levanta?
¿De quién es esta voz que me enajena?

¿De quién es esta voz que, cuando canta,
De quién es esta voz que, cuando suena,
me anuda el corazón y la garganta?
(Lacunza, 1964, p. 70)

Observamos, en las anáforas reiteradas, la pregunta que se hace el poeta sobre la identidad de esa voz que lo acompaña durante su peregrinar por el mundo. Nuevamente, ese mundo es un “desierto”, donde la soledad imperante se contrapone con la compañía de la que disfruta el poeta mientras lo transita. El paisaje, además de desolado, está bajo el imperio de la “noche oscura”, y esa oscuridad se intensifica con las imágenes visuales de los sintagmas: “tinieblas impuras”. Este clima se ve suavizado por la dulzura de esa voz interior que no sólo lo serena¹⁷, lo levanta y lo enajena¹⁸. Si bien este último verbo suele tener un matiz negativo, en este caso, podríamos decir todo lo contrario, porque le permite experimentar un estado de arrobamiento, que lo saca de sí al punto de subyugarlo mediante el canto y el sonido de esa

¹⁷ Kerbart Orecchioni (1986, p. 131) clasifica estos verbos como de sentimiento, porque son afectivos y axiológicos, ya que expresan un concepto de valor.

¹⁸ Según el DRAE, enajenar significa: “sacar a alguien fuera de sí, entorpecerle o turbarle el uso de la razón o los sentidos”.

voz. La respuesta del poeta es el silencio debido a la imposibilidad de proferir una sola palabra; esto se percibe claramente en la última imagen afectiva.

En la próxima etapa, Bernárdez irá reemplazando el silencio por la palabra, pero no de cualquier palabra, sino de la reveladora de la esencia divina; también, recurrirá a la música¹⁹ y el canto, como vehículos de elevación que conducen a las más altas esferas, basándose en las teorías pitagóricas, fundamentadas en la concepción platónica del universo, visto como un gran concierto musical, cuya armonía se sustenta en la providente dirección divina. (Alonso, 1952, p. 180; Lacunza, 1964, p. 82).

La frontera religiosa, devenida de su conversión. “Escribir la palabra” mediante sus manifestaciones más elevadas: la música y el canto. La madurez de Bernárdez

Nuestro poeta ha ido apelando al silencio, cuando las palabras fueron insuficientes para expresar lo que estaba sintiendo en ese momento sublime del arrobamiento. En este poema, “El silencio” de *Poemas elementales*, ratifica la idea de guardar silencio frente a determinados sentimientos como el dolor, la calma, el amor, y la sanación. El poeta lo califica de “escudo y perfecta espada”.

No digas nada, no preguntes nada.
Cuando quieras hablar, quédate mudo;
Que un silencio sin fin sea tu escudo
Y al mismo tiempo, tu perfecta espada.

No llames si la puerta está cerrada,
No llores si el dolor es más agudo
No cantes si el camino es menos rudo,
No interrogues sino con la mirada.

Y en la calma profunda y transparente
Que poco a poco y silenciosamente
Inundará tu pecho de ese modo,

Sentirás el latido enamorado
Con que tu corazón recuperado
Te irá diciendo todo, todo, todo.
(Barufaldi, 1963, p. 124)

En este soneto, Bernárdez revitaliza el valor del silencio²⁰, de la introspección, de la fe y de saber callar ante los designios de Dios. Mediante el recurso del paralelismo que se

¹⁹ Rivadeneyra sostiene que “la música y las matemáticas son el engarce de lo humano con lo divino” (2019, p. 25)

²⁰ Le Breton cita el pensamiento de Juan Clímaco, monje del Sinaí del siglo I: “El amigo del silencio llega a estar muy cerca de Dios. Habla con Él en secreto y recibe su luz” (1997, p. 136).

observa en el segundo cuarteto y las reiteradas anáforas, nuestro poeta le va dando un ritmo al poema mediante “series paralelísticas”²¹ (Bratosevich, 1963, p. 17).

Este deseo de recuperación sólo podrá lograrse a través de la calma y de la paz interior que deviene del sosiego. Podríamos complementar este soneto con otro titulado “La palabra”²² de *Poemas de carne y hueso*.

En cada ser, en cada cosa, en
cada palpitación, en cada voz que siento
Espero que me sea revelada
Esa palabra de que estoy sediento.

Aguardo a que la diga el firmamento
Pero su boca inmensa está callada,
La busco por el mar y por el viento,
pero el mar y el viento no dicen nada.

Hasta los picos de los ruiseñores
Y las puertas cerradas de las flores
Me niegan lo quiero conocer.

Solo en mi corazón oigo un sonido
Que acaso tenga un vago parecido
Con lo que esa palabra puede ser.
(Bratosevich, 1963, p. 11).

Nuevamente, percibimos el deseo de aprehender lo inasible, de hallar esa palabra reveladora, escondida en los distintos seres de la naturaleza, pero que sólo se puede adivinar en los latidos de su corazón (semejanza con el soneto anterior).

Le Breton cita a Manés Sperber, cuando recuerda un poema arameo que dice:

aunque todo el firmamento fuera un pergamino, aunque todos los árboles fueran plumas, todos los mares de tinta e incluso todos los habitantes de la tierra fueran escribientes y estuvieran escribiendo día y noche, nunca jamás lograrían escribir la grandeza y el esplendor del universo (1997, p. 84).

Esta búsqueda interior se verá plasmada en las lirás de *El buque*, la nave mística que simboliza la presencia de Dios, que irá navegando despacio, acompañado de una música que “calma la tormenta del cuerpo codicioso” y “la del alma, dándoles reposo”.

²¹ Amplía el concepto diciendo que “coincide con los cantos litúrgicos tradicionales de la Iglesia, que Bernárdez ha traducido respetando tanto la nitidez de su arquitectura como el candor de sus rimas ‘fáciles’, ejemplificadas con el n°20 de *Himnos del Breviario Romano*:” nil canitur suavius /nil auditur jocundus, / nil cogitatur dulcius”: Traducción: “nada tan suave para ser cantado, /nada tan grato para ser oído/ nada tan dulce para ser pensado”. (Bratosevich, 1963, p. 17).

²² Le Breton asegura que las palabras son una herramienta para comunicar el mundo a pesar de sus inevitables limitaciones y torpezas, ante un mundo que siempre va por delante y deshace –con su complejidad y claroscuros– cualquier intento que pretenda fijarlo en significaciones unívoca (1997, p. 7).

Navega muy despacio,
Meciéndose lo mismo que una cuna,
Y haciendo en el espacio
Las veces de una luna
Mucho más luminosa que ninguna.

Su movimiento calma
La tormenta del cuerpo codicioso
Junto con la del alma
Dándoles el reposo
De que goza la esposa en el esposo.

Después de haber crecido
La música del barco se refrena,
De modo que el sonido
Correspondiente suena
Con una vocecita que enajena.
(Bernárdez, [1935, pp. 37-38] (1991, p. 97).

Juan Crisóstomo expresa algo parecido en esta cita:

en el mundo hay muchas cosas que emborronan la vista y perturban el oído y el gusto. Por eso hay que...huir de toda esta agitación y refugiarse en el desierto. Un lugar donde la calma es completa, la serenidad total, el ruido inexistente; un lugar donde los ojos se fijan únicamente en Dios y los oídos sólo están atentos para escuchar las palabras divinas. Los oídos disfrutan oyendo la sinfonía del Espíritu, cuyo poder sobre el alma es tan fuerte, que el que ha podido oír alguna vez esta música ya no desea manjares, bebidas o sueños (Le Breton, 1997, p. 163).

Conclusión

A lo largo de su vida y de su obra, Bernárdez fue transitando por diversas fronteras espaciales, temporales, culturales, espirituales y religiosas que fueron delimitando su frontera interior. Desde los albores de su juventud, condicionada por los incesantes viajes entre Argentina, España (Galicia) y Portugal, fue abrevando en las distintas corrientes literarias que dejaron una huella imborrable en sus primeras obras, pero también, le permitieron conocer y amar la literatura galaico-portuguesa, a la que defendería, fervientemente, de acuerdo con las teorías del atlantismo de Vicente Risco. En *Mundo de las Españas* (1967), en el capítulo “Semblanza de Castelao”, Bernárdez denuncia “la penosa situación de Galicia, ya que ha sido desconocida y avasallada en sus más elementales derechos, a pesar de haber gozado de organización social y de soberanía política antes que ningún otro reino católico de España” (pp. 44-45). Por esta razón, dedica este libro a narrar la historia de esta región y a destacar la obra de célebres

escritores gallegos de valía, sin desmedro de los autores españoles, quienes tanto incidieron en su obra.

En otra etapa, como él mismo declara, el haber leído la obra de los místicos italianos y españoles y la de su amigo y maestro Teixeira de Pascoaes, lo irá llevando por un camino intimista, que derivará en un giro radical de sesgo espiritual al abandonar las banalidades de las tendencias literarias de sus primeros libros.

Por último, en plena madurez, su obra estará signada por la búsqueda interior, manifestada en los distintos poemarios posteriores, entre los que se destaca *El buque* (1935); mediante este navío simbólico, realizará un viaje de carácter ascensional a través del silencio, la palabra, la música y el canto para contactarse con el amor divino y delimitar, al fin, su frontera interior.

Bibliografía

- Alonso, D. (1952). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 2da. ed. aumentada y corregida. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Barufaldi, R. (1963). *Francisco Luis Bernárdez*. Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura. Biblioteca del Sesquicentenario, dirigida por el profesor Héctor Blas González.
- Beramendi González, J. (1997). O ideosistema singular de Vicente Risco. *Estudio Crítico da Teoría do Nacionalismo Galego de Vicente Risco*.
https://www.fundacionvicenterisco.com/gfx/Descargas/estudio_critico.pdf
- Bernárdez, F. L. (1923). *Kindergarten. Poemas ingenuos*. Estampas de Fernández Masas.
- Bernárdez, F. L. (1935). *El buque*. Sur. Biblioteca Rafael Alberto Arrieta. Universidad Católica Argentina.
- Bernárdez, F. L. (1937). *Cielo de tierra*. Sur.
- Bernárdez, F. L. (1942). *Poemas elementales*. Losada.
- Bernárdez, F. L. (1943). *Poemas de carne y hueso*. Losada.
- Bernárdez, F. L. (1991 [1947]). *La ciudad sin Laura. El buque*. Prólogo y notas de Mercedes Roffé. 12.ed. Biblioteca Clásica Contemporánea. Losada.
- Bernárdez, F. L. (1952). *Florilegio del cancionero vaticano. Poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media*. Losada.
- Bernárdez, F. L. (1967a). “La lección de Azorín”. En *Mundo de las Españas*. Losada.
- Bernárdez, F. L. (1967b). “Semblanza de Castelao”. En *Mundo de las Españas*. Losada.

- Bratosevich, N. (1963). Sobre el estilo de Francisco Luis Bernárdez. *Filología*. Año IX, pp.1-36. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- Fray Luis de León. (1951). *Obras Completas Castellanas*. 2da ed. Corregida y aumentada. Prólogo y notas de P. Félix García. O.S.A. Biblioteca de autores cristianos. MCMLI. <https://archive.org/details/LUISDELEONObrascompletascastellanas/page/n5/mode/2p>
- Josef, B. (1959). O renascentismo de Francisco Luis Bernárdez. Separata de la revista *Kriterion* de la Facultad de Filosofía UM, pp. [133]-144. Universidad de Minas Gerais.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Edicial. [https://campus.fahce.unlp.edu.ar/pluginfile.php/247754/mod_page/content/3/Kerbrat_Orecchioni-La problemática de la enunciación-1986.pdf](https://campus.fahce.unlp.edu.ar/pluginfile.php/247754/mod_page/content/3/Kerbrat_Orecchioni-La%20problemat%20de%20la%20enunciaci%20n-1986.pdf)
- Lacunza, A. B. (1964). *La obra poética de Francisco Luis Bernárdez. A través de cuatro momentos de la poesía argentina contemporánea*. Huemul.
- Le Breton, D. (1997). *El silencio*. Trad. Agustín Temes. Ed. Metailie.
- Mastronardi, C. (1968). El movimiento de Martín Fierro. En AA.VV., *Historia de la Literatura Argentina*, Capítulo 39, pp. 913-929. Centro Editor de América latina.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Versión en línea, <https://del.rae.es/>
- Rivadeneira, R. (2019). *Música, matemática y gimnasia como remedios y profilácticos para el mal físico, moral y psicológico en Platón*. [Tesis doctoral]. Universidad Panamericana.
- Rodríguez Francia, A. M. (1995). *Perspectivas religiosas en la poesía argentina: Alfredo Bufano, Francisco Luis Bernárdez, María Rosa Lojo*. <http://www.rodriguezfrancia.com.ar/imq/publicacion/Perspectivas%20religiosas%20en%20la%20poesia%20argentina.pdf>
- Tobio, M. L. (1992). Francisco Luis Bernárdez en Galicia: Las vicisitudes de la fidelidad. *Cuadernos de estudios gallegos*. Tomo XI, Fascículo 105.
- Valcárcel, E. (1997). La presencia de Bernárdez en las revistas gallegas. *Textos gallegos de Francisco Luis Bernárdez*. Ejemplar dedicado a español y portugués. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°570, pp. 95-105.
- Valenzuela Arce, J. M. (coord.). (2014). *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. El Colegio de la Frontera Norte, pp.9-45.