

¿A dónde va la sed sino a la fuente?: Orfila Bardesio, poeta mística

Francisco Álvez Francese

Université de Paris 8

«Yo soy mística, burros», grita la poeta innominada por los pasillos de la Facultad de Humanidades, furiosa al enterarse de que no ha sido incluida en una antología de «poesía mística femenina en Uruguay» editada por dos profesores de esa casa de estudios (Paseyro, 2002: 233).¹

La anécdota, contada por Ricardo Paseyro en su biografía de su suegro Jules Supervielle, ilustra un problema contemporáneo —y, en esta formulación, uruguayo— en torno a esa etiqueta de impreciso prestigio que, en un contexto de desvalorización general de la poesía como lenguaje, ostentan por lo general mujeres. Porque si a partir de los comienzos de la secularización el escritor pasa lentamente a profesionalizarse, el poeta buscó crear, sobre todo a partir del siglo XVIII, un ámbito propio, fuera de los circuitos de la producción y el consumo burgués, a través de postulados que marcarán la modernidad, en la que el poeta será alternativamente el *genio* romántico, el *legislador del mundo* de Percy Bysshe Shelley, el *dandi* baudeleriano, el *vidente* que corporiza Arthur Rimbaud, el *maldito* según la formulación de Paul Verlaine, el *raro* en la traducción de Rubén Darío de esta tradición, etcétera.

En este mundo, el occidental, en el que gradualmente se pierde el vínculo con la religión a la vez que el relato de la divinidad va quedando obsoleto, Michel de Certeau identifica la consolidación del concepto de «místico» y su sustantivación en el siglo XVII como un gesto más de la pasión taxonómica cientificista, que requiere de

¹ La poeta de la anécdota —y esto queda en el plano del chisme— pareciera haber sido Sarah Bollo, llamada irónicamente por Ida Vitale «poeta mística, según propia proclamación» (Vitale, 2019, p. 82). Ver Álvez Francese, F. «¡Cuántos reinos nos ignoran!: las poetas católicas uruguayas frente a la crítica», publicado en *La Diaria* en su edición del 30 de octubre de 2020.

este tipo de clasificaciones para identificar, en el corpus de los textos religiosos, la exégesis, la teología y la mística (Certeau, 2005: 327), área severamente alejada de la razón y la más cercana de las tres, en el lenguaje del positivismo, al pensamiento «primitivo». La historia citada al comienzo es, por eso, además de ridícula —imagine el lector, por decir algo, a Hildegard von Bingen reclamando algo similar mientras descendiendo abruptamente alguna escalera del monasterio de Rupertsberg—, un buen punto de partida para pensar en la posibilidad que ofrece hoy el adjetivo, utilizado con cierta liviandad por la crítica, como argumentara recientemente Felipe Cussen. En «Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea», el investigador resume:

Algunos, como Dámaso Alonso, creen que basta con decir que toda poesía es religiosa (Alonso, 1952). [...] Otros proponen convertir al poeta en un ejemplo de virtudes, o vestirlo con los ropajes usados del mago, el profeta o el sacerdote. Por otro lado, críticos como Béguin (1936), Renéville (1938), Maritain (1946) o Sosa (1954) han insistido en poner el foco de su atención en las vivencias de los sujetos: la febril inspiración de un poeta, por ejemplo, sería comparable a la experiencia mística (Cussen, 2011: 16).

Pero, media el crítico, «esta óptica es excesivamente romántica, pues plantea en términos idealizados la relación entre experiencia, inspiración y escritura como una simple causa y efecto», por lo que «relegar la tarea de los místicos y los poetas a la efusividad de sus sentimientos significa», a su juicio, «rebajar su valor más atractivo: el rigor extremo con el que asumen la escritura» (Cussen, 2011: 16).

A la hora de hablar del misticismo en la obra de una poeta como Orfila Bardesio, por consiguiente, es importante tener en cuenta algunas precauciones, de modo de no olvidar que esta experiencia marcada por una supuesta atemporalidad está, como todas, definida culturalmente (Certeau, 2005: 335). Con esas limitaciones presentes, a continuación se partirá de una observación de la poeta y ensayista Susana Soca sobre la obra de Bardesio para pensar en las relaciones entre la poeta y la tradición mística e intentar definir los términos en los que se dan estos diálogos.

«Qué voy a ser una mística»

La investigación *mística* de Bardesio, bajo ese nombre, comienza según su propio relato por intercesión de una de las pensadoras uruguayas más finas del pensamiento católico y sus derivas literarias. «Cuando vino de Europa Susana Soca», cuenta la poeta en una entrevista a Luis Bravo, «yo había escrito *La flor del llanto*, un manuscrito al que no daba mucha importancia» y que su marido publicó, de sorpresa, para su cumpleaños. «Se lo llevé a Susana y me dijo: “Orfila, a los místicos les llevó años decir lo que dijeron, y usted me dice que esto lo escribí en una semana”» (Bardesio, 2019b: 263), tras lo que le comentó que era «una mística», etiqueta que Bardesio recibe con escepticismo. «[Y]o dije», sigue contando, «“está completamente loca”, a mí me encanta la vida, la sensualidad de las cosas, qué voy a ser una mística» (Bardesio, 2019b: 263), un reparo que luego va a corregir, pero que marca una primera confrontación con ese epíteto que viene nada menos que de Soca, quien manejaba entre sus referencias habituales al Maestro Eckhart o a Santa Teresa de Ávila, y escribió inteligentes ensayos sobre la guía espiritual anónima, *The Cloud of Unknowing*, san Francisco de Asís y santa Clara, Juana Inés de la Cruz, Søren Kierkegaard, el padre Marie-Alain Couturier o Jean Baruzzi, autor del «discutible y admirable» (Soca, 1966: 118) libro *Saint Jean de la Croix et le Problème de l'expérience mystique* (1924).²

La reticencia, como se puede apreciar, no tiene que ver, sin embargo, con un deslindarse de lo religioso —Bravo la define en el prólogo a sus *Poesías* como «mujer creyente en una Iglesia transformada» (Bardesio, 2019a: 10)—, sino con una limitación de lo religioso a algo que permanece indefinido pero se muestra como opuesto al disfrute de la vida y la «sensualidad de las cosas», que la joven poeta no asocia con ese misticismo que ve en ella Soca hasta más adelante, cuando aprenda, según sus palabras, «la sensualidad fabulosa que hay en *El cantar de los cantares*, en sor Juana [Inés de la Cruz]» (Bardesio, 2019b: 263), y cite o dedique poemas «al ciervo en la espesura de san Juan de la Cruz» (Bardesio, 2019b: 104), o a

² Como testimonio de esta relación afectiva, el poema «El laúd en el bosque» apareció en el primer número doble de la revista de Soca, *Entregas de La Licorne*, de noviembre de 1953; luego sería incluido por Bardesio en *Uno. Libro segundo* (1959).

Teresa de Lisieux (Bardesio, 2019b: 106), o escriba *La luz del ojo en el follaje* (1989).

En el libro que pondera Soca, no obstante, ese manuscrito que no «había trabajado» y estaba «tal como me salió» (Bardesio, 2019b: 263), se pueden ver claramente los signos de aquello que la poeta-crítica ve de admirable, esas iluminaciones que le sorprenden por su precocidad.

Sola con su dios

Escrito en los años cincuenta, pero finalmente publicado en la versión que hoy conocemos en 1973, *La flor del llanto* establece desde el principio un diálogo con un «Tú» con mayúscula cuya verdadera naturaleza aparece interrogada: «Aquella flor / con la que hablaba sola de niña, / ¿no eras Tú? / ¿no era la corola de tu oído?» (Bardesio, 2019b: 13), se lee en el poema I, y en el II se responde: «La reconozco sin dudas, / recogida en mi olvido; / eras Tú en mi jardín / jugando con una niña, / disimulado en flor / para no asustarla» (Bardesio, 2019b: 13). El ser escondido en la flor —que al final es nombrado como *Testigo*, *Escudo*, *Padre*, pero también, en el poema III, *Ella*, *Mansa*, *Perdurable*, *Tranquila*, *Compasiva*, *Llorosa*, *Maternal*, en un juego de desplazamientos sinonímicos que hace pensar en el procedimiento escritural de la *Salve multiforme* (1857), de Francisco Acuña de Figueroa— aparece como una presencia divina en conexión inocente con la poeta a la que el yo adulto quiere volver, flor de la infancia más cercana con lo «esencial» y a la que se puede ir siguiendo el «Camino del Llanto», que comienza un itinerario típico en la poesía de Bardesio, repleta en todas sus etapas de invitaciones al viaje. El peregrinaje, esa experiencia sagrada, va hacia adentro, al castillo interior, y significa un retorno a la fuente: a ese momento edénico en el que la niña y la flor estaban en íntima conversación.

El doctor Alfredo Cáceres, esposo de la también médica y poeta Esther de Cáceres —cuenta Bardesio en la mencionada entrevista—, «siempre decía que me veía sola, “sí, sí, sola con su dios”» (Bardesio, 2019b: 263), cerca del aljibe de su casa de Treinta y Tres, intentando tal vez retomar ese diálogo honesto con la flor infantil, ese «Testigo» paternal y maternal a la vez, una flor que se parece en parte a la anémona que une, según define Walter Pater en un artículo de 1871 sobre Pico della Mirandola, las dos tradiciones de las

que bebieron los artistas del Renacimiento italiano y que el crítico ilustra con el impresionante *Tondo Doni* de Miguel Ángel, consumación del cruce entre lo cristiano y lo griego (Pater, 1917: 49-50).

La misteriosa flor de doble origen es invocada, a su vez, por Soca en su ensayo sobre María Eugenia Vaz Ferreira, que recorre la obra de la poeta, sus vacilaciones religiosas, su vida, desde un punto de vista extremadamente personal: «Algún tiempo más tarde», narra Soca, «cuando me fascinaba la anémona de que habla Walter Pater, la flor que tiene sus raíces en tierra santa y en tierra pagana a la vez, comprendí que yo había visto antes la anémona profana y mística. Y esta había tomado para mí la anticipada forma de una magnolia (1966: 71)», que en el poema «Emoción panteísta» de Vaz Ferreira se funde con la cara del Señor: «Señor, te diré que la sabrosa belleza», cita Soca, «de esa tu carne pálida, me hace llorar de amor; / lloro por la magnolia de tu cara, por esa / cara que está desnuda sobre su tallo en flor» (Vaz Ferreira, 1956: 31), y se pregunta: «No sabíamos en qué instante la cara era una flor, en qué instante la flor era una cara humana y luego divina, pero sabíamos que la amorosa contemplación había realizado la unidad entre las formas y los instantes sucesivos» (1966: 71).

Esa impregnación del rostro y la otra cara de la metáfora, que se funden en una forma única e indivisible imagen, pasa también a Bardesio,³ que con el cambio de persona gramatical entre el fin del poema II del libro citado —«Eras Tú, mi Testigo», etcétera— y el principio del III —«Y también era Ella»— abre el texto a una vacilación en el sentido, sobre todo porque acto seguido hace un retorno a la primera persona —«Y ahora soy / aquella niña / inclinada sobre la flor» (2019b: 14)— que produce un quebramiento entre ese *Tú* masculino que interroga al principio, el *Ella* que inicia el tercer poema, y este yo-niña que postula en presente (frente al impreciso pretérito imperfecto preferido hasta el momento) un retorno en el que lo uno («soy») y lo otro («una niña») se funden.

³ En la citada entrevista a Bravo, Bardesio afirma: «Bebí mucho en Delmira [Agustini] y en María Eugenia [Vaz Ferreira]» (2019b, p. 262). Y en su libro de ensayos *El pasado cultural uruguayo* (2006) dedica algunas páginas a las clases de literatura de esta última en la llamada Universidad de Mujeres, de las que supo por referencias ajenas.

Así, la poeta construye un mundo de *correspondencias* en las que Dios, como en la *Vida* (1587) de Teresa de Jesús, puede tomar diversas formas, incluso la de seres inesperados, como le sucede a la santa, que ve en un extraño sapo el aviso de que está alejada del camino recto (De Ávila, 1915: 45). El *panteísmo emotivo* de María Eugenia Vaz Ferreira, impregnado por las imágenes del fin de siglo, encuentra de este modo una resonancia en la obra de Bardesio, que espiritualiza la materia en un camino que tiene como interlocutores escogidos el pensamiento de Albrecht von Haller, la poesía de Johann Wolfgang von Goethe, de Charles Baudelaire o de Rainer Maria Rilke,⁴ y a pensadores más contemporáneos a ella como Pierre Teilhard de Chardin, autor del *Hymne de l'Univers* (1961), que Bardesio menciona explícitamente en *El ciervo radiante* (1984) y tal vez homenajea en su *Canción de la tierra* (tanto el poema de 2005 como el libro 2009, en el que ese texto aparece con variaciones).⁵

En este sentido, es paradigmático el texto «Una sola cara», que parte de una reflexión de Teilhard de Chardin y reinventa el mito de Narciso en una apertura absoluta con lo otro. Si en *Poema* (1946) decía «Alcánzame un estanque donde pueda mirarme, un hilo de mí misma» (Bardesio, 2019a: 53), en esta pieza, publicada casi cuarenta años después, extenderá la invitación: «Ven conmigo a escuchar en el río / el agua de campanas que jamás retornan, ven al espejo de la sangre», para rematar: «Y cuando nuestras cabezas inclinadas / nos devuelva el río, / una sola Cara / sostengan nuestras caras juntas / en el misterio eterno del agua» (2019b: 100). La transformación, en esa agua misteriosa, de *las* caras en *la* Cara singular, con mayúscula, sumado la referencia al pasaje en el que Teilhard de Chardin se pregunta precisamente sobre la naturaleza del rostro de Jesús, posiciona al texto en una doble vertiente que, en ese libro preciso, amalgama

⁴ Sobre él, dice Soca: «Keyserling afirma que Rilke siente a Dios en la más pequeña flor y nunca en la grandeza de su creación. Pero es que los mismos parques y colinas que contemplaban el niño Malte y su madre, mientras iban desenvolviendo los encajes, no se diferenciaban esencialmente de los grandes panoramas dado que la efusión interna era la misma» (1966, p. 59).

⁵ Confiesa la poeta en *La luz del ojo en el follaje*: «La Biblia se convirtió entonces para mí en el libro aire-que-respiro, sobre todo el llameante Apocalipsis, y Dante, Baudelaire, Blacke [sic], Dostoiewski [sic], Kafka y Rilke en mis mejores amigos. No hubo autor cristiano que en mi avidez no devorara; me hice mendiga de ese pan que llaman “espíritu”» (Bardesio, 1989, p. 15).

los rasgos de la poesía amorosa, el disfrute sexual y el gozo del conocimiento divino.

El camino de la sensualidad

En un lenguaje que tensiona las relaciones entre lo erótico y lo teológico, Bardesio avanza en una obra cargada de alusiones que se pueden leer, a la vez, en la tradición de las interpretaciones alegóricas y literales del *Cantar de los cantares*, con la radicalización de ese discurso trovadoresco devenido alabanza que en castellano tiene como principal figura a san Juan de la Cruz.

En una sección posterior de *La flor del llanto*, de hecho, esto se hará evidente en versos como «en una Fiesta de Bodas / donde Amada y Amado / celebraban su encuentro» (Bardesio, 2019b: 37), que se prestan a la misma doble lectura que la *Noche oscura* del místico español, de modo que se trata, en este caso, del casamiento como evento a la vez humano y divino, del hombre y la mujer, del Pueblo con su Padre o del género humano con su Dios, en una versión católica (es decir, universalista), que amalgama las cualidades de lo individual y lo colectivo como movimientos espontáneos, efectos de una misma causa. El canto del amor y el canto del amor a Dios, entonces, se dan siempre de manera entrelazada. En efecto, tras su *vuelta* «mística» a manos de Soca y tras pensar en el «error» que vio al principio en esa designación, Bardesio reflexiona, con el tiempo: «Valoro cada vez más la sensualidad. Por ese camino entro» (2019b: 263).

Ese camino es, así, el del cuerpo: si santa Teresa, como tantos otros místicos, establecía una supremacía de los ojos del alma frente a los del cuerpo (De Ávila, 1915: 45), Bardesio va a encontrar en lo sensorial una entrada al espíritu. «El trabajo de los sentidos es como una puerta por la que se accede a otros mundos» (2019b: 263), reflexiona en la entrevista de Bravo, cerca de los preceptos del monje Filoxeno de Mabbug, que afirmaba que «lo sensible es la causa de lo conceptual; el cuerpo es la causa del alma y la precede en el intelecto» (*apud* Certeau, 2005: 336).⁶

⁶ «Le sensible est la cause du conceptuel; le corps est la cause de l'âme et la précède dans l'intellect» (la traducción es mía).

El *viaje* es un camino claro para Bardsio, que incorpora una visión muy propia del mundo, de lo natural, unido al flujo de las cosas, como pocas veces se ha visto en la poesía uruguaya: una naturaleza que aparece, así, transformada en símbolo, espiritualizada, incomprensible, pero abierta a la pura significación.

Mi misterio claro

Si bien es cierto que, como afirma Victoria Cirlot en un capítulo de *La visión abierta* (2010) dedicado a Roger Caillois, «el misterio de la naturaleza persiste poderoso ante la mirada moderna» (2010: 43), no lo es menos que «un ojo interior, el de la imaginación, puede abismarse en sus secretos insoldables, dibujados en superficies especulares que tienen la virtud de reflejar al mismo tiempo las cataratas interiores del sujeto que contempla» (2010: 43).

En la visión del mundo, animales o flores heráldicos que se repiten en su obra, Bardsio se expone siempre a lo oculto (es decir, en su sentido etimológico, a lo *místico*), pero no para desvelar un secreto, sino para participar en ese misterio, fundirse en él: «Quédate conmigo, / misterio», pide en «El cisne», de su último libro, «no te desnudes / de golpe, / quédate callado / y oscuro» (2019b: 248), ruego sobre el secreto que vuelve sobre la visión, cincuenta años anterior, de la magnolia, en un poema en el que se empieza, convenientemente, «sola bajo la luna y sola entre las hojas. / Lejos de la raíz y de los gritos. / Mi oído abandonado en las espaldas de la noche» (2019a: 28).

Enunciado desde el lugar de la flor, el poema confiesa: «Yo era la princesa de la savia, la princesa más débil, / torcida hacia el palacio del crepúsculo. / Y la semi-sonrisa del misterio y la flor de los siglos, / el astro de los árboles» (2019a: 28), un ser absoluto, poderoso y nimio a la vez («Llorosa» y «Escudo»), porque «a veces me miraba la sombra de la muerte, / y yo apenas hablaba, apenas me movía, / apenas respiraba, apenas sonreía, / para no deshojarme» (2019a: 28). Un ser «ambiguo» (la palabra es de Vaz Ferreira), delicado y majestuoso, que establece siempre un delicado juego con lo divino, con lo infinito, y es siempre la flor y la *Flor*, un yo que atraviesa las formas y se disuelve en ellas como si nada.

«La disolución», afirma Cirlot siguiendo a Giovanni Pozzi, «acontece como el desenlace de dos movimientos: el instante de

quietud va precedido de la excitación y de la efervescencia», de tal manera que «el paso de la efervescencia mental a la quietud [...] indicaría, dentro de la exigencia de establecer los grados, los “escalones” de lo que en principio desconoce divisiones, el paso de la imaginación a la contemplación y la unión» (2010: 132). En el poema «La espiga», también de su primer libro de madurez, *Poema*, aparece ya este deseo de comunión con el afuera, esa insuficiencia del lenguaje, que se derrama en los seres del mundo, ese peregrinaje hacia un amor a un tiempo humano y celestial: «Fantasma de la tierra, mi sonrisa creciente, / hacia el Amor progresa. —Yo soy la que golpea / sus puertas de cristal con una tibia estrella, la que guarda su llave en la escarcha» (Bardesio, 2019a: 24).

El poema se muestra como fragmento del texto sagrado de la naturaleza (llamado *espiga*, afirma: «El trigal es un libro / donde puede leerse la verdad») y exige la llegada de los otros, a los que ordena o implora: «Mi silencio fatiguen, / a mi tiniebla exijan, y compartan mi sangre / como un rey del Asombro a mi claro misterio inclinado. / Que vengan a escuchar mis pasos verticales, / mi biblia de murmullos y mi muerte que deja / un diamante prendido en la Calma» (Bardesio, 2019a: 24).

Si en *La flor del llanto* el caminante es un mendigo, según un tropo común de las escrituras místicas, la división entre lo exterior y lo interior se vuelve una en un ritmo pautado por deslumbramientos: «Fuera, un paisaje desnudo», comienza el poema xiv de la sección «Fatalidad de tu rostro en el agua de la vida», y sigue más adelante: «Crece en la tierra de la cara / desde que fue cruzada por el llanto / del arrepentimiento / que guarda fuego en su silencio», para finalizar: «Y cuanto más se temple / su color con estas lágrimas, / más brilla dentro, un sol secreto que encanta, / una luz no tocada / que viene del principio de las cosas, / y que después de verla, / la mirada no quiere abandonarla» (2019b: 21).

En esta conjunción final, del rostro con la imagen de la tierra cruzada de llanto, se da entonces paso a la contemplación de una luz inmaculada que, como la flor infantil, viene de lejos, y enseguida, a la unión que se produce cuando el afuera y el adentro se vuelven, a través de la poesía, indistinguibles.

Referencias bibliográficas

- BARDESIO, Orfila. *La luz del ojo en el follaje*. Montevideo: s/d, 1989.
- . *El pasado cultural uruguayo*. Montevideo: s/d, 2006.
- . *Poesía I*. Montevideo: Yaugurú, 2019a.
- . *Poesía II*. Montevideo: Yaugurú, 2019b.
- CIRLOT, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.
- CUSSEN, Felipe. «Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea», en *Forma* n.º 4. Universitat Pompeu Fabra: Departament d'Humanitats, 2011, pp. 13-20.
- DE ÁVILA, Santa Teresa. *Obras de Santa Teresa de Jesús I*. Burgos: El Monte Carmelo, 1915.
- DE CERTEAU, Michel. *Le Lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*. París: Le Seuil, 2005.
- PASEYRO, Ricardo. *Jules Supervielle. Le forçat volontaire*. París: Éditions du Rocher, 2002.
- PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Londres: Macmillan, 1917.
- SOCA, Susana. *Prosa*. Montevideo: La Licorne, 1966.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *Le Cœur de la matière*. París: Éditions du Seuil, 1976.
- VAZ FERREIRA, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1956.
- VITALE, Ida. *Resurrecciones y rescates*. Madrid: Universidad de Alcalá / Fondo de Cultura Económica, 2019.