



Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Extensión y Posgrado

TÍTULO:

**AMELIA BIAGIONI: UNA REFIGURACIÓN DE SU
POESÍA DESDE EL LENGUAJE MÍSTICO**

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS

Alumna: Ana Inés María Rodríguez Falcón
DNI: 30742144
Directora: Dra. Cecilia Inés Avenatti de Palumbo
Nro. de registro: 06-114044-2

Buenos Aires, 8 de mayo de 2022

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
(I) PRIMERA PARTE: TRES SENDEROS EN EL CAMINO DE LA INVESTIGACIÓN. CRUCES DEL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	15
CAPÍTULO 1. AMELIA BIAGIONI EN LA LITERATURA ARGENTINA	17
1.1. Amelia Biagioni: vida y producción poética	17
1.2. Un itinerario entre otros para el análisis de su poesía: la inserción de la perspectiva mística en la crítica literaria	37
CAPÍTULO 2. MÍSTICA, LENGUAJE POÉTICO Y TRADICIÓN BÍBLICA	48
2.1. Mística: del concepto a la experiencia y de la experiencia a su lenguaje	49
2.2. El símbolo y la metáfora como puentes entre experiencia y lenguaje	65
CAPÍTULO 3. REFIGURACIÓN Y HERMENÉUTICA, UN SENDERO DESDE PAUL RICOEUR	73
3.1. Una refiguración desde el lenguaje (místico)	73
3.2. Presupuestos antropológicos y ontológicos	88
(II) SEGUNDA PARTE: CONFIGURACIÓN DE UN YO Y DE UN LENGUAJE POÉTICO-MÍSTICO EN EL ITINERARIO DE AMELIA BIAGIONI	94
CAPÍTULO 4. LENGUAJE DE LA AUSENCIA: LA MÍSTICA ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO DE UN NOMBRE, DE UN AMOR Y UNA CASA AUSENTES EN <i>SONATA DE SOLEDAD</i> Y <i>LA LLAVE</i>	98
4.1. De la presencia a la ausencia. Del olvido de sí, al olvido de un tú y de un hogar	98
4.2. Recursos poéticos para transitar la memoria y el olvido	113
4.3. La pérdida de un origen y el devenir de la propia identidad (poética). De la memoria y el olvido, a lo inmemorial y lo inolvidable.	117
CAPÍTULO 5. LENGUAJE APOFÁTICO Y EL VACIAMIENTO DE SÍ. EL CIELO EN EL INFIERNO: LO NOCTURNO, LO CIRCULAR Y LAS OPOSICIONES EN <i>EL HUMO</i>	124
5.1. Los símbolos en el imaginario de la noche	125
5.2. El juego de contrastes de una realidad compleja. Al encuentro de la propia voz	144
CAPÍTULO 6. LENGUAJE DE LA BÚSQUEDA DE SÍ Y DE UN TÚ POR LA PALABRA: LA MÍSTICA EN SUS MOVIMIENTOS Y ESPACIOS EN <i>LAS CACERÍAS</i> Y <i>REGIÓN DE FUGAS</i>	153
6.1. La cacería como movimiento vital	155
6.2. El bosque de la palabra como lugar y camino	163
6.3. El sí-mismo como respuesta a un llamado en <i>Región de fugas</i>	171
CAPÍTULO 7. LENGUAJE DEL ENCUENTRO –SER Y HABITAR EN EL OTRO–. HOSPITALIDAD Y NUPCIALIDAD EN <i>ESTACIONES DE VAN GOGH</i>	176
7.1. Un texto que surge de otros textos	177
7.2. De la transtextualidad a la hospitalidad	180
7.3. La figura hospitalaria de Vincent	182
7.4. Hospitalidad, nupcialidad y escritura poética	188

(III) TERCERA PARTE: REFIGURACIÓN DESDE LA TOTALIDAD DE UN CORPUS. EL DINAMISMO DEL AMOR COMO PROFUNDIZACIÓN DEL ITINERARIO POÉTICO-MÍSTICO	196
CAPÍTULO 8. LA POESÍA DE AMELIA BIAGIONI COMO EL <i>CANTAR DE LOS CANTARES</i>	199
8.1. Una relación intertextual vista desde el concepto de “metáfora viva”	199
8.2. De los rasgos del <i>Cantar</i> a la poesía de Biagioni	202
8.3. “La humanidad/ es fugitiva”	220
CAPÍTULO 9. “UN AMANTE PENSAMIENTO”. LA APUESTA FINAL POR EL SENTIDO	230
9.1. Vida – Universo – Infinito	230
9.2. El lenguaje místico en la poesía de Amelia Biagioni, una continuidad discontinua	242
CONCLUSIONES	248
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	258

¿Definir la poesía? Sólo se puede sentir que entre palabras ardiendo como sexos fundidos un enorme animal angélico respira, respira con todo el cosmos alguien inmenso y su respiración nos traspasa infinitamente. Y que en el fondo confuso de la herida, allí donde nuestros mitos comienzan a sangrar, nos desciframos un poco más, porque el poema se detiene en espejo. Y vislumbramos sobre nuestro corazón mortal –como dice Keats– su carga de inmortalidad.

Señalar vagamente sus huellas, sus consecuencias, eso es todo lo que puedo.

Y sin embargo yo sabía qué era. Todos lo sabíamos. Pero lo hemos olvidado.

Amelia Biagioni

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema

La presente investigación tiene por objetivo ofrecer una lectura analítica del corpus poético de Amelia Biagioni (1) desde la perspectiva del lenguaje místico (2) a la luz del concepto ricoeuriano de refiguración (3).

(1) La obra de Amelia Biagioni (1916-2000) se inicia en la década del 30 bajo el seudónimo Ana María del Pinar y atraviesa la segunda mitad del siglo XX. A medida que sus libros fueron publicados, han sido comentados, valorados y premiados por la crítica. Aun así, es destacable el movimiento y la nueva recepción que se produjo luego de su muerte y en estos últimos años.¹ Un aspecto observado en los estudios posteriores al 2000 es que, más allá de que el análisis ponga el foco en algún poemario particular, se ofrece una mirada global de la obra. Esto lo posibilita, por un lado, el estar ante una obra concluida y, por otro, la distancia temporal, desasida de ciertos condicionamientos del contexto de recepción primero y de las referencias biográficas cercanas. En este marco insertaremos nuestra investigación, que busca atender especialmente al lenguaje poético utilizado por Biagioni a lo largo de cincuenta años de escritura, en diálogo con el lenguaje místico.

(2) El lenguaje místico se presenta como un acceso posible a la poesía de Biagioni.² Dentro de una dinámica en la que un yo poético se pone en marcha en busca de su nombre y de su palabra, desde el primer poemario –pero adquiriendo en otros posteriores mayor intensidad– emerge la figura de la caza como movimiento vital que une a todo el universo y del que todos forman parte en la medida en que son a la vez

¹ En ello ha contribuido sin duda la edición de su obra completa (2009), como también los estudios de Clelia Moure (2003), Cristina Piña (2005) –entre otras publicaciones de la autora–; el volumen monográfico *Amelia Biagioni*, publicado por Ediciones del Dock (Bordelois [et al.], 2013); la tesis doctoral dedicada a Biagioni, a cargo de Melchiorre y publicada por Corregidor (2014) –y sus estudios previos–; y los artículos de Ivonne Bordelois (2000; 2009), Tamara Kamenszain (1996, 2000) y de Alicia Genovese (2011); incluso su incorporación en algunas antologías poéticas como *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*, a cargo de Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda (2003), o *Antología de la poesía moderna en Santa Fe*, organizada por Martín Prieto (2018).

² Como veremos en el Capítulo 1, han habido críticos que lo ya lo han sugerido o abordado en algún poema o conjunto de poemas seleccionados (cfr. Arias 2015 y 2017; Díaz Mindurry, 2013; Melchiorre, 2014; Simiz, 2013 y Valcheff García, 2015).

perseguidores y perseguidos. A su vez, el corpus de la autora es atravesado por una voz poética femenina, amante y profeta, elevada por el amor a las más altas cumbres desde donde es capaz de “espiar a Dios” (Biagioni, 2009: 405; 1976:128)³ y penetrar sus silencios (cfr. 2009: 552; 1995: 68).

Al poner en el centro de su poesía la dinámica del amor con sus encuentros y desencuentros, la memoria y el olvido, la búsqueda de la identidad, de la palabra y de un tú, que se asoman, al tiempo que se tornan inasibles, observamos cómo Biagioni actualiza con su voz el texto bíblico del *Cantar de los Cantares* y de toda una tradición que alcanza su esplendor en la poesía mística española del siglo XVI y XVII y que tiene continuidad en un *modus loquendi* (cfr. de Certeau, 2004) que se hace presente en diversos autores a lo largo de los siglos.

Dentro de los diversos caminos que existen a la hora de establecer una relación entre poesía y mística,⁴ en nuestro trabajo proponemos un abordaje hermenéutico,⁵ que nos permita centrar la mirada en el texto poético y, a la vez, ahondar en el sentido y en su apertura, por medio del cruce de horizontes que se da entre el contexto de enunciación y el contexto de recepción y sus referencias. La perspectiva hermenéutica favorece a un análisis interdisciplinar, en el cual mística y poesía no se confunden, pero sí dialogan y enriquecen mutuamente.

(3) Partimos de Paul Ricoeur, cuya propuesta se presenta como un “injerto hermenéutico en la fenomenología” (2008:9), al considerar que el acceso al yo y a los fenómenos siempre es un proceso mediado por diversas objetivaciones.⁶ Dentro del

³ Para la citación de la obra de Biagioni utilizaremos, en primer lugar, la edición a cargo de Valeria Melchiorre de su *Poesía Completa*, publicada por Adriana Hidalgo editores, en 2009. En segundo lugar, agregaremos la citación de cada libro en particular.

⁴ Perspectivas filosóficas, fenomenológicas, psicológicas o pragmáticas. También orientaciones explícitamente unilaterales que proponen una “lectura teológica” de la poesía o un análisis “estrictamente literario” del lenguaje místico. Esta última línea es la que caracteriza gran parte del abordaje místico que ha tenido hasta el momento la poesía de Amelia Biagioni (cfr. Arias, 2015 y 2017).

⁵ Para una definición de hermenéutica y un panorama de sus diversos representantes a lo largo de los siglos nos remitimos a Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* (2008).

⁶ La hermenéutica ricoeuriana tiene presupuestos fenomenológicos. El primero de ellos es la apuesta por el sentido. El segundo, la idea de distancia, necesaria entre la conciencia y el sentido y su interpretación. Por último, “la hermenéutica reconoce, como Husserl, el *carácter derivado* del orden lingüístico respecto del sentido y de las cosas [...] Ricoeur saca la conclusión de que el orden lingüístico no es autónomo y que remite a una experiencia del mundo. Pero esa experiencia no se da más que por el cauce de una hermenéutica que se consagra a la interpretación de las objetivaciones de sentido” (Grondin 2008: 111-112). Ricoeur busca conciliar una hermenéutica de la sospecha, que reduce el sentido a la explicación, con una hermenéutica de la confianza, que apunta a una teleología del sentido y, por tanto, a una comprensión amplificante.

extenso recorrido que realiza el filósofo francés en torno a la definición y el desarrollo de su hermenéutica, nos interesa especialmente el momento en el que incorpora al lector como elemento clave en la interpretación del texto, y el concepto de refiguración, el cual junto con el de prefiguración y el de configuración (*Tiempo y narración*, 2009) conforman el dinamismo de un texto que parte del mundo y vuelve a él por medio del acto de lectura y de la comprensión de uno mismo ante el texto.⁷

Con nuestra investigación, entonces, pretendemos realizar una lectura de la obra de Amelia Biagini, cuyo análisis e interpretación revise la utilización del lenguaje místico en su poesía y, por tanto, su inserción en una tradición que la antecede y que ella renueva. A continuación presentaremos las hipótesis de las cuales partimos.

Formulación de hipótesis

La **hipótesis principal** que buscaremos demostrar y que sostiene nuestra investigación es que la poesía de Amelia Biagioni se inserta en la tradición mística y utiliza su lenguaje (sus rasgos poéticos, metáforas, símbolos, motivos, imaginarios, dinamismo y estilo) para referirse a experiencias ligadas al amor (interpersonal, con sus encuentros y desencuentros) y a otras vivencias humanas y vitales, como la búsqueda de la identidad o la vocación poética.

El abordaje hermenéutico, cuyo dinamismo incluye la explicación y la comprensión como dos aspectos necesarios y complementarios, servirá de soporte para revisar las interrogaciones que naturalmente se desprenden de esta hipótesis: ¿qué encuentra Biagioni en este lenguaje para configurar sus experiencias?, y ¿por qué utiliza este lenguaje que se remonta a los orígenes de la tradición cristiana y en consonancia con otras religiones o creencias?

De la hipótesis principal surgen **dos hipótesis derivadas** o secundarias:

- La primera es si, efectivamente, Biagioni hace uso del lenguaje místico en cada una de sus obras; y si este lenguaje, con su estilo, motivos, símbolos y recursos se transforma de una obra a la otra, o atiende a diversas finalidades.

⁷ “La tarea esencial de la hermenéutica será, pues, doble: «reconstruir la dinámica interna del texto y restituir la capacidad de la obra de proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable»” (Grondin, 2008: 117-118). Retomaremos y explicitaremos los conceptos de prefiguración, configuración y refiguración en el Capítulo 3.

- La segunda, si podemos considerar el corpus poético de la santafesina como un todo y si el estudio del lenguaje místico colabora en la configuración de esta unidad. Desde esta perspectiva, nos preguntamos también si entablar un diálogo entre el *Cantar de los cantares* como fuente primordial del lenguaje místico y la poesía de Biagioni puede colaborar en su comprensión.

Mientras que la Primera Parte del trabajo tendrá un tinte introductorio, será en la Segunda y en la Tercera parte donde intentaremos demostrar las hipótesis planteadas. La Segunda Parte se focalizará en la primera hipótesis derivada y la Tercera Parte, en la segunda. Toda la investigación atenderá a responder a la hipótesis central, que será retomada hacia el final de la tesis.

Marco teórico, metodología y antecedentes

Nuestra investigación se inserta en un marco de diálogo entre literatura y mística; la hermenéutica de Paul Ricoeur nos permite trazar un puente entre lo poético y lo metapoético y ofrecer un abordaje interdisciplinar.

El trabajo sostenido del Seminario Interdisciplinario Permanente entre Literatura, Estética y Teología (SIPLET) y su reflexión teórico-metodológica (Avenatti y Safa (eds.), 2003; Avenatti, Quelas [et al.] 2008, 2014); la organización de siete ediciones de las Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología;⁸ la creación de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE) en 2006;⁹ y la creación de la Revista *TeoLiteraria* (ISSN 2236-9937) en Brasil en 2011, han contribuido a consolidar un camino de diálogo posible entre las disciplinas propuestas y es el suelo desde el cual se asienta nuestra investigación.¹⁰

El trabajo del SIPLET ha tenido, a los largo de los últimos diez años, una direccionalidad hacia el estudio del método interdisciplinar desde una perspectiva

⁸ A cargo de Cecilia Avenatti de Palumbo y las Facultades de Teología y de Filosofía y Letras de la UCA (2002, 2004, 2007, 2010, 2013, 2016 y 2019).

⁹ Con la consecuente organización de ocho congresos de Literatura y Teología a cargo de los países Argentina, Brasil y Chile (2007, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018 y 2021).

¹⁰ Desde 2006 he participado de las reuniones mensuales del SIPLET; en 2007 me he asociado a ALALITE y he presentado comunicaciones en sus congresos y colaborado en la organización de los realizados en Buenos Aires (2010, 2013, 2016 y 2019); también he sido miembros del comité de organización de las Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología a partir de 2007; participé de la edición de dos números de *TeoLiteraria* (2013) y he publicado en la revista algunos artículos (2013a, 2013b, 2013c, 2015, 2021).

ricoeuriana; y por otro lado, se ha dedicado al estudio de la mística en su carácter teórico y en el análisis de diversos poetas en dos oportunidades, en 2011-2012 y, luego, en 2016.¹¹ En lo trabajado en estos años en el SIPLET surge el germen de la propuesta metodológica y de las hipótesis que hoy proponemos para el estudio de la obra de Amelia Biagioni.

Ricoeur no aborda la cuestión mística en sus trabajos, sin embargo, su filosofía nos sirve, por un lado, como herramienta teórico-metodológica para abordar el lenguaje poético-místico de Amelia Biagioni y, por otro, como fundamento, antropológico y existencial, que sustenta nuestra investigación. Si bien partimos del concepto ricoeuriano de refiguración, las mediaciones hermenéuticas que nos permitirán abordar la poesía de Biagioni serán, fundamentalmente, el símbolo y la metáfora (cfr. 1970; 1994c; 1980). También consideraremos el concepto de “identidad narrativa” (cfr. 1996; 1999b; 2006; 2009c; 2009d), la expresión y el desarrollo que ha hecho el autor de los "movimientos del amor", en relación con su interpretación del *Cantar de los cantares* y su propuesta de la "metáfora nupcial" (cfr. 2001a). Tomaremos a su vez cuestiones planteadas en torno a la memoria y el olvido (2013c), la experiencia estética (1997), la hospitalidad (2005a; 2005b; 2006), y otros aspectos de su hermenéutica bíblica (1994b; 2001b, 2009b) o de su posición en torno a la imaginación, al deseo y a la utopía (2004).

Por su parte, como la hermenéutica propone la centralidad del texto, no desatenderemos en nuestro abordaje de los poemas cuestiones propias del discurso y análisis literario, es por ello que también aplicaremos métodos propiamente literarios. Tendremos en cuenta los aportes del estructuralismo, (Cohen, 1984; Blume – Franken, 2006; Friedrich, 1959; Genette, 1989), la pragmática (García Berrio, 1989; Pozuelo Yvancos, 1994; Grupo M, 1987, 1990), la semiótica (Greimas y Courtés, 1982, Garrido Gallardo, 1997; Eco, 2000 y 2003) y diversos aspectos de la teoría de la lírica (Cabo Aseguinolaza [comp.], 1999) para abrirlos a una comprensión que trascienda lo puramente formal y que posibilite el diálogo interdisciplinar. Atenderemos también al estudio de los símbolos, imágenes y metáforas enriquecidos por el aporte de otros autores (Bachelard, 2002a, 2002b y 2006; Durand, 2003, 2004 y 2005; García Bazán, 2001; Mircea Eliade, 1974, 1881; Otto, 1996; Wunenburger, 2006, entre otros), los cuales permiten realizar el nexo entre las disciplinas en diálogo.

¹¹ En 2016 se abordó la mística en torno a la celebración de los diez años de la fundación de Alalite, para el Congreso: “El amado en el amante: Figuras, textos y estilos del amor hecho historia”.

Como ya hemos señalado, nos ubicamos, ante todo, como lectores. Cada lector ofrece una perspectiva, una mirada que no es ajena a su propia experiencia vital, que se pone en juego en el encuentro con el texto. En este sentido, las palabras de Alicia Genovese en torno a lo que llama *close reading* resultan relevantes: “Desde el punto de vista de la lectura, encontrar un sentido en un poema es ubicarse, más que en una conclusión cerrada o en una significación estable, en una aproximación que pueda ir desglosando tentativamente un porqué de los recursos usados y dar una versión de los entrecruzamientos discursivos” (2016: 52).

Estructura del trabajo

Como anticipamos, hemos organizado nuestra investigación en tres partes:

(I) La **Primera Parte**, de orden más bien teórico y preliminar, nos permitirá sentar las bases desde las cuales partimos para realizar nuestro análisis. Ya hemos observado que los ejes que se desprenden del título exigen un mayor desarrollo. Los tres primeros capítulos, entonces, se conciben como una extensión de la Introducción.

El Capítulo 1 ofrecerá algunas notas biográficas y presentará con mayor detalle cada poemario y el estado de la cuestión en torno al estudio de su poesía. Luego de esta primera descripción, se ubicará a Biagioni en su contexto dentro del campo literario argentino y en relación con algunas influencias europeas, como el Romanticismo, el Simbolismo o la Poesía Pura, de acuerdo con lo que han señalado ya otros críticos. Por último, se delinearán diversos caminos de abordaje posibles para su obra, entre los cuales presentaremos el del lenguaje místico, considerado parcialmente por algunos críticos contemporáneos, aunque desde una perspectiva distinta y atendiendo a un corpus acotado de poemas.

En el Capítulo 2, nos introduciremos en el campo de la mística a partir de su definición, esencia y rasgos propios del lenguaje que se le atribuye; también atenderemos a su estructura y dinamismo. Nuestra presentación se nutrirá de los aportes de teólogos, filósofos, fenomenólogos y críticos literarios que han estudiado la relación entre la experiencia mística y su lenguaje. Se pondrá en evidencia en este capítulo la importancia

del símbolo y de la metáfora para un análisis poético-místico¹² y por tanto la confirmación de una perspectiva hermenéutica para su abordaje. También estudiaremos la relación entre el lenguaje místico y una de sus fuentes principales en la tradición cristiana, *El cantar de los cantares*.

El Capítulo 3 tendrá como objetivo contextualizar y definir el concepto de refiguración y otros elementos propios de la hermenéutica ricoeuriana que ya han sido mencionados y que iluminan nuestro análisis. Dejaremos explícitos en este capítulo presupuestos antropológicos y existenciales que creemos ayudan a comprender el origen de un lenguaje místico.

(II) La **Segunda Parte** está dedicada al análisis de la poesía de Biagioni a partir de cuatro capítulos que buscan ofrecer distintos acercamientos a un lenguaje poético-místico. Los cuatro se centran en los poemarios tomados de forma independiente (o en conjuntos de dos) y se organizan a partir de un itinerario que no responde enteramente a la cronología de su publicación, sino a un dinamismo que también consideraremos místico, como se podrá observar hacia el final.

El Capítulo 4 se centra en *Sonata de soledad* y *La llave* y el camino de acceso al análisis de los poemas será el estudio de los tópicos de la memoria y del olvido en su relación con la experiencia poética, amorosa y constitutiva del ser. Se atenderá también a los recursos poéticos a partir de los cuales estos tópicos ingresan a la poesía y su relación con el lenguaje de la mística.

El Capítulo 5 abordará *El humo* a partir de su imaginario simbólico. Se pondrá el acento en su carácter apofático, en las oposiciones y antítesis, en los símbolos nocturnos y en la inversión afectiva de las imágenes que proporcionan una visión de mundo en la que predomina el vaciamiento, el descenso y la profundización en la búsqueda del yo y de la palabra poética.

El Capítulo 6 dedicado a *Las cacerías* y *Región de fugas* pondrá en primer plano en dinamismo de la búsqueda y de la cacería como figura total de un estilo poético. Se verá la relación entre lo mítico, lo sagrado y lo místico, y el camino que se emprende hacia el encuentro de la propia voz y la postulación de una imagen del mundo.

¹² Utilizamos el término “poético-místico” para dar cuenta de un análisis que se presenta como interdisciplinar.

El Capítulo 7, último de la Segunda Parte, se centra en *Estaciones de van Gogh*. En esta obra se dará un paso desde la intertextualidad hacia la hospitalidad poética para analizar el modo en que Biagioni incorpora la palabra y la pintura de Van Gogh en su configuración poética. En este poemario observaremos la postulación del arte como lugar de encuentro de tiempos, lugares y personas; espacio hospitalario de comunión y entrega amorosa y nupcial.

(III) La **Tercera Parte** recogerá el itinerario realizado y ofrecerá una mirada de síntesis y recapitulación. Más allá del análisis particular de cada poemario, nuestra intención es ofrecer una mirada total del corpus y es por ello que se realizará una nueva lectura de la obra completa a la luz del *Cantar de los Cantares* y, finalmente, se analizará el último poema de Biagioni, “Episodios de un viaje venidero”, punto final de una trayectoria y estilo poéticos.

El Capítulo 8 será el que se dedique a la lectura de la obra completa a partir del libro bíblico, entablando entre ambos textos una relación metafórica. Con esto se buscará, por un lado, afianzar lo afirmado en torno al uso del lenguaje místico en la poesía y, por otro, ofrecer una profundización en el análisis que muestre que no se trata de figuras, motivos, símbolos o recursos aislados, sino de un dinamismo poético-místico que se pone en evidencia.

En el Capítulo 9 se revisará el camino realizado de una poética que se asume como un todo y que, hasta el final, apuesta por el sentido. Se verá de qué modo Amelia Biagioni se inserta y recrea una tradición y que la refiguración de su obra desde una perspectiva mística colabora con la comprensión del texto y también se presenta como una palabra relevante para el presente.

En las **Conclusiones** retomaremos el camino emprendido aquí mismo, en la Introducción, y recogeremos todo aquello que se desprenda del análisis de la poesía. Se revisarán las hipótesis y la pertinencia del trabajo en vistas a los objetivos propuestos y enunciados en el título.

La poesía de Amelia Biagioni y la lectura que ofreceremos desde el lenguaje poético-místico ubican al intérprete delante de un mundo que se presenta como un lugar posible para habitar todos los estados de la vida, sabiendo que hay uno que se muestra

como origen, camino y destino: el amor. El encuentro con la palabra, con la propia identidad y con un tú que brotan del dinamismo propio del amor y que apuestan por un sentido que subyace a todos los vacíos, los desamores, las ausencias y los destierros han hecho de la investigación un camino placentero de transitar. Esperamos poder reflejarlo a lo largo de las siguientes páginas.

**(I) PRIMERA PARTE: TRES
SENDEROS EN EL CAMINO DE LA
INVESTIGACIÓN. CRUCES DEL
MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO**

Como anticipamos en la Introducción, la Primera Parte del trabajo está destinada a profundizar, conceptualizar y desarrollar los tres ejes presentes en el título y que son el centro de nuestra investigación. (1) Para abocarnos al análisis de la poesía de Amelia Biagioni desde la perspectiva elegida es preciso, en primer lugar, presentar a nuestra autora, sus producciones, y el lugar que ha ocupado para la crítica en la literatura, específicamente en la poesía argentina, a lo largo del último siglo, para insertar allí la perspectiva mística. (2) Igualmente necesario será definir qué entendemos por lenguaje místico, sus rasgos esenciales y su relación con la experiencia, con la tradición bíblica y con la poesía. (3) Por último, en un tercer capítulo, haremos explícitos los conceptos del marco teórico-metodológico elegido para nuestro trabajo. Partiremos de la hermenéutica ricoeuriana para contextualizar el concepto de refiguración dentro de la triple mimesis y presentar el de identidad narrativa, ambos necesarios, junto con la concepción de metáfora y de símbolo, para abordar los poemas en la Segunda Parte y Tercera Parte.

Podremos observar cómo cada capítulo, si bien hace foco en un sendero en particular –la poesía de Biagioni, la mística o la hermenéutica–, forma parte de un mismo camino. Al finalizar la presentación de Biagioni en el Capítulo 1, quedará en evidencia la pertinencia de un abordaje místico, junto con la necesidad de precisión que implica la utilización de conceptos propios de otra disciplina en diálogo. En el Capítulo 2, dedicado a la mística, se verá que la definición de una experiencia como tal requiere de interpretación y que el lenguaje, para ser considerado místico, no puede estar desligado de la experiencia. Por este motivo, el estudio de la metáfora y de los símbolos propios de la hermenéutica se presentarán como un camino oportuno. El capítulo 3 desarrollará la propuesta teórico-metodológica y finalizará recordando que, por sobre cualquier método de análisis, la centralidad está en el texto poético y que el sentido acontece en el encuentro del texto con su lector.

CAPÍTULO 1. AMELIA BIAGIONI EN LA LITERATURA ARGENTINA

Si bien otros estudiosos se han ocupado ya de trazar los rasgos biográficos de Amelia Biagioni y de delimitar su lugar en el campo literario argentino, en especial Cristina Piña (cfr. 2005, 2013) y Valeria Melchiorre (cfr. 2006, 2014), resulta indispensable comenzar nuestro trabajo con una presentación de la autora y de su lugar en la poesía argentina, ofrecer un estado de la cuestión actualizado y atender a su vez a un elemento menos estudiado, que es el vínculo de su poesía con el lenguaje de la mística.¹³ Es por esas razones que este capítulo estará dividido en dos secciones. En la primera (1.1), realizaremos una presentación de la vida y obra de nuestra poeta. Luego (1.2) daremos cuenta del espacio que ha ocupado Amelia Biagioni en el campo de la poesía argentina y de los lineamientos que se sugieren para su análisis, para ocuparnos finalmente de la posibilidad de su abordaje desde una perspectiva mística.

1.1. Amelia Biagioni: vida y producción poética

Amelia Biagioni nació el 4 de abril de 1916 en Gálvez, provincia de Santa Fe, origen que la vincula directamente con el poeta José Pedroni (1899-1968), de quien, además, recibe influencia y apoyo en los comienzos de su escritura (cfr. Isaías, 2013; Kamenszain, 2013;

¹³ Nos remitimos especialmente a la tesis doctoral de Melchiorre (2014), quien, con el fin de ubicarla en el campo literario argentino, presenta cada uno de los libros publicados por Biagioni en relación con la poesía de la época y junto con la recepción de la crítica. En nuestro caso, para no resultar redundantes, atenderemos principalmente a toda aquella bibliografía surgida luego de la muerte de la poeta, en la que ya se percibe una mirada global sobre la obra, más allá de que se atienda a uno u otro libro en particular; siempre orientados a la finalidad que nos convoca, que es la pertinencia del estudio de su poesía desde el lenguaje místico.

Melchiorre, 2014; Romana, 2013; Simiz, 2013) y a quien le dedica su primer poemario publicado, *Sonata de soledad* (1954) (cfr. Biagioni, 2009: 57).¹⁴

Al igual que Pedroni, Amelia abandona su ciudad natal y viaja a Rosario para estudiar y recibirse de Profesora en Letras. Allí ejerce su profesión hasta que es removida de sus cátedras motivos políticos (cfr. Simiz, 2013: 130). Finalmente viaja a Buenos Aires, donde es restituida en su cargo, y dedica su vida a la Educación Media como profesora y, luego, como vicerrectora de una escuela en San Telmo (cfr. Romana, 2013: 112).

Durante su estadía en Buenos Aires vivió en el barrio de Almagro, en el piso 13 de una torre que será, en muchas ocasiones, protagonista de sus poemas: “En esta torre que no puede/ reducir la ciudad espesa, desperté sintiendo en la mano; una firme llave de dueña [...]” (“La torre”, en *El humo*: 237). Siempre se mantuvo alejada de los círculos y circuitos literarios tradicionales, fue una figura anónima que “quería extraviarse, andar sin que la vieran”, como afirma Cecilia Romana (2013: 114). Esta elección ha contribuido, junto con otros factores, a que ella adquiriera cierto halo de misterio, a que fuera considerada como “invisible” y a que perteneciera a una literatura en los márgenes de las corrientes en boga, a pesar de publicar sus poemas en medios reconocidos y canónicos y de haber recibido premios significativos por sus libros publicados. Luego de una dolorosa enfermedad, muere en la madrugada del 20 de noviembre de 2000, en Buenos Aires.

Es poco lo que podría agregarse a estas sucintas líneas biográficas.¹⁵ Piña relata su primer encuentro con ella en casa de Olga Orozco, con quien mantenía una amistad cercana (Gieschen, 2015). Destaca la contradicción aparente entre el aspecto sencillo y suave de Amelia, y la fuerza juvenil de su poesía. Solitaria e introvertida, mantuvo una

¹⁴ En la dedicatoria con la que se introduce *Sonata de Soledad* podemos leer: “A mis padres. A quienes están en la raíz de mis poemas. A José Pedroni, ala generosa de este libro” (2009: 57; 1957a: 7).

¹⁵ Marisa Avigliano (2009) aporta algunos rasgos más de su personalidad, amistades y vida cotidiana: “En el recuerdo hay muchas Amelias, la que aparece posando para la foto en casa de Antonio Requeni rodeada de poetas y amigos –María Elena Walsh, Oscar Hermes Villordo, Jorge Calvetti y Alfredo Veiravé entre otros–, la que se preocupaba porque el ruido del ascensor molestaba el descanso de Augusto Roa Bastos en el Hotel Bauen a comienzos de los años noventa, cuando el escritor paraguayo venía a Buenos Aires a presentar sus libros, la que elegía sábanas celestes para regalarle al hijo recién nacido de un escritor amado al que le atribuía el haberla ayudado a encontrar el título de uno de sus libros: Región de fugas, la que compraba raviolos de espinaca a los que llamaba Popeyes siempre en la misma casa de pastas de la calle Corrientes, la que usaba anteojos negros y llegaba del brazo de su amiga María Victoria Suárez a ver a Olga Orozco, la que cuidaba con devota cotidianidad los geranios amarillos que le había regalado Borges y también aquella otra Amelia, quien ya muerta recibía flores blancas de parte de un antiguo admirador, un galán incondicional de pelo canoso que siempre iba con un ramo gigante a escuchar a Fernando Noy cuando la recitaba” (2009: s/p).

relación cercana, primero de amor y luego de amistad, con el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. “Amelia Biagioni huía de todo lo que fuera publicidad y propaganda. Sabemos poco sobre ella” (Gieschen, 2015).

Su producción literaria es “casi magra”, como la define Melchiorre (2003: 1), ya que comienza a publicar a los 38 años y, a excepción de sus primeros dos poemarios: *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957), el resto de sus obras se distancian entre sí por una década aproximadamente: *El humo* (1967), *Las cacerías* (1976), *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995). A sus seis libros se le suman algunos otros pocos poemas publicados en periódicos y uno último, póstumo, titulado “Episodios de un viaje venidero” y difundido por *La Nación* el 3 de diciembre de 2000 –todos ellos reunidos en la edición de *Poesía Completa* (2009).¹⁶

La crítica literaria realizada hasta el momento coincide en que la obra de Biagioni puede dividirse en períodos. Sin embargo, no todos concuerdan en la forma de hacerlo. Es de consenso general que las dos primeras obras constituyen un primer bloque. Clelia Moure (2003) y Guillermo Siles (2003) ubican *El humo*, su tercer poemario, dentro de esta primera etapa. Por el contrario, Piña (1999), Melchiorre (2014) y Díaz Mindurry (2013) consideran esta obra como perteneciente a un segundo período, bisagra y puente hacia la fase final, compuesta por los últimos tres libros. Finalmente, una última diferencia aporta Siles (2013), para quien la obra bisagra entre el primero y el tercer período no es *El humo*, sino *Las cacerías*.

Siguiendo la línea de Melchiorre y de Piña, por ser quienes han estudiado la obra de Biagioni con más profundidad, podemos establecer que las diferencias fundamentales entre el primer período –*Sonata de soledad* y *La llave*– y el resto de la obra se basa, fundamentalmente, en el vínculo que establece la poeta entre subjetividad y lenguaje:

[A] partir de *El humo*, ya no se tratará de un sujeto poético cuya meta es hacer visible una interioridad, puesto que toda distinción interior/exterior se vuelve impracticable; y el lenguaje no se entenderá como expresión o confesión de las experiencias del orden de lo vivencial. Más bien, el sujeto se construye en su vínculo con el texto, e incluso se fragmenta a lo largo de él; y el lenguaje da cuenta de este proceso. (Melchiorre, 2014: 175)

¹⁶ En *El cuerpo de la voz*, Francine Masiello analiza la poesía de Biagioni desde el concepto de obra completa y obra reunida y aporta la siguiente reflexión: “[...] la distancia temporal invita a considerar su diálogo con poetas de su generación y las influencias de otros más tempranos. Y otra vez a repensar el mito de Biagioni la solitaria, la poeta apartada del mundanal ruido (aunque nos preguntamos, en este esquema, dónde ubicar la imagen de la Biagioni que publicaba con cierta frecuencia en las páginas de *La Nación*). Desde la obra completa, habría que preguntar si realmente fue así” (2013: pos. 1253).

Por otra parte, si en las dos primeras obras predominan una métrica y versificación clásicas, poco a poco se abandonarán para dar lugar a nuevos modos de organizar los versos y nuevas formas de disponer las palabras en la página. También se incorporan recursos propios de las vanguardias del siglo XX, cuestión que vincula su producción con la de Oliverio Girondo (cfr. Piña, 2005 y Melchiorre, 2014).

Lo que separa *El humo* del final de su producción será fundamentalmente el tono que predomina en este libro, de carácter angustiante y con notas que lo acercan a la poesía de Alejandra Pizarnik y Susana Thénon.¹⁷ A diferencia de *El humo*, las obras *Las cacerías*, *Estaciones de Van Gogh* y *Región de fugas* poseen un tono más eufórico y celebrativo.¹⁸

Pasaremos ahora a la descripción general de cada poemario en particular.

1.1.a. *Sonata de soledad* (1954)

Más allá de algunos poemas aislados aparecidos en periódicos,¹⁹ Biagioni publica su primera obra, *Sonata de soledad*, a los treinta y ocho años. La edad en la que fue publicada y la madurez que denota permiten a Jorge Isaías (2013) afirmar que, de ninguna manera, se trata de una obra juvenil. Vista desde la totalidad del corpus de la autora, estamos ante una obra que ya presenta muchas de las claves que caracterizarán su poesía posterior (cfr. 50). “La impronta de ‘decirse’, y hasta ‘existir’ desde la poesía late desde este poemario inicial” (Simiz, 2013: 132). Por él recibió la Faja de Honor de la SADE (Melchiorre 2009: 6).

¹⁷ Entre ellas, las que destaca Melchiorre (2014) son la de la preeminencia de lo letal, del vacío, la soledad y la negación de lo divino.

¹⁸ Este tono eufórico y celebrativo se da, sin embargo, de diverso modo en cada uno de los libros del tercer período. Por ejemplo, *Estaciones de Van Gogh* posee un tono más intimista y, a simple vista, menos optimista. Aun así, tanto Bordelois (2000), como Melchiorre (2013), demuestran la sintonía de esta obra con la anterior y la posterior. En el artículo “La obra de arte total: a partir de ‘Arles’”, Melchiorre cita un texto de Ivonne Bordelois en el que se destaca la “vocación de totalidad” y el “tono celebrante” en la poesía de Biagioni. Si bien, para Melchiorre esto es evidente en *Las Cacerías*, *Región de fugas* e incluso en su último poema “Episodios de un viaje venidero”, no es tan claro en *Estaciones de Van Gogh*. Sin embargo, luego de una lectura y análisis atento de la segunda sección del poemario, titulada “Arlés”, llega a la conclusión de que allí también Biagioni presenta “una veta celebrante; y que en su seno se alberga otra variante de la totalidad. El tono eufórico del libro, que se paladea ya en una primera aproximación, radica aquí en el furor creativo de Van Gogh, que es, por desplazamiento, también el de Biagioni” (2013: 78).

¹⁹ Biagioni publica sus primeros poemas en la década del 40 con un seudónimo: Ana María del Pinar. Los publica en los diarios *El hogar*, de Buenos Aires y *La Capital*, de Rosario. Luego, en la década del 50 y en adelante, ya firmados con su nombre, publica en *El Litoral* de Santa Fe, *La Capital*, *La Gaceta*, de Tucumán, *El Clarín* y *La Nación*, entre otros.

Si bien tiene notas clásicas en su estructura –es una obra que está alejada de las vanguardias y las corrientes poéticas de su época– Isaías la presenta como una obra de carácter original, debido a la “voz propia, tono, musicalidad y una firme voluntad de estilo” que en ella pueden apreciarse (2013: 49). Es una obra que se emparenta con la de Alfonsina Storni por su voz femenina: “mujer que ama inútilmente y es abandonada”, de temática intimista, una especie de “autobiografía lírica”, “neorromántica”, “cuarentista”, que responde también a una temática “pedroniana” por sus referencias al paisaje rural o pueblerino (cfr. 47-49). También se la conecta con la poesía de san Juan de la Cruz por las imágenes que aluden a la cacería (cfr. 51).

El poemario tiene un total de 55 poemas y está dividido en siete secciones, introducidas en su mayoría con títulos musicales y algunas de ellas numeradas: *Rasgueos*, *I. Alegro*, *II. Adagio*, *Interludio*, *III. Rondó*, *Temas inconsolables* y *Tríptico de un viaje* (Retórnelo).

La isotopía musical acompañará también el título de algunos poemas como: “Víspera del canto” (2009: 63; 1957a: 15), “Canción para después” (2009: 72; 1957a: 28), “Canción del Adiós” (2009: 80; 1957a: 39), “Balada gris” (2009: 99; 1957a: 68), “Balada blanca” (2009: 101; 1957a: 73), entre otros.²⁰ Incluso se hará presente en numerosos versos en los cuales se asimila la voz del yo lírico con la del canto: “Las rimas, palpitantes, me las da el universo/ Por ejemplo: me gusta la palabra colina, / y siempre que la canto, deja una golondrina / sobre mi voz su nombre, con giro azul de verso” (“Me preguntas...”: 2009: 62; 1957a: 13); o “Quiero ese verso de ola, el que desnuda. / Cántalo, hermano mío, tú primero” (“Víspera del canto”: 2009: 63; 1957a: 15), entre muchos otros ejemplos posibles. Se suma la mención de instrumentos musicales: “con sangre de violín” (2009: 62; 1957a:13); “Yo la recuerdo, lírica ante el piano” (2009: 124; 1957a: 104), o de sonidos de la naturaleza como el canto de ciertas aves o insectos: “Mínimo grillo mira, este es mi tema” (2009: 63; 1957a: 15); “Te llegará mi charla, babilonia ligera,/ en pájaros que pongan todo el bosque a sonar” (2009: 70; 1957a: 26). La música se verá también en la cadencia y los ritmos elegidos y en las tonalidades de los poemas, de manera que esta

²⁰ La lista se completa con: “Canción inmóvil” (2009: 94; 1957a: 64), “Balada de corazón volado” (2009: 104; 1957a: 75), “Canción de la pena cómoda” (2009: 105; 1957a:79), “Canción enlazada en trigo” (2009: 118; 1957a: 97), “Canción de cuna para un niño muerto” (2009: 125; 1957a: 104), “Balada verde” (2009: 137; 1957a: 127) y “Canción frente a un amor” (2009: 141; 1957a: 130).

obra inaugura una alianza que acompañará la poesía de Biagioni hasta el final: la imbricación entre poesía y música.²¹

Otra veta de la poesía de Biagioni que se asoma en este primer poemario y que estará presente hasta el final de su obra es el vínculo entre la poesía y la plástica. En este primer libro se trata, en particular, de la presencia del color como un elemento predominante, asociado en general a los estados de ánimo del sujeto poético.²² Hallamos, por ejemplo, colores que acompañan el título de los poemas y los ritmos musicales que se proponen: “Balada gris”, “balada blanca”, “balada verde”; también en los versos: “Yo fui la sombra gris de los galopes; / y verde me sobraba un corazón” (2009: 67; 1957a: 21); “sé que a la más azul de las colinas se marchó, y que perdura allá sonriente (2009: 124; 1957a: 105). Lo lumínico estará muy presente a lo largo de toda su obra y aquí ya aflora: los contrastes entre luz y oscuridad, mañana, mediodía y noche, sombra, niebla, llovizna. El color es interior y exterior, en un juego de correspondencias que muestran la influencia del romanticismo en la obra.²³

Coincidimos con Melchiorre en que el “tema central” de *Sonata de soledad* es “la peripecia de un amor conquistado, malogrado y olvidado” (2014: 16). El poemario acompaña el camino recorrido por un yo lírico femenino en sus vaivenes amorosos, desde un encuentro y una unión felices con un “tú” amado –en la sección “*Alegro*”–, hasta su pérdida –en “*Adagio*”–, y su olvido y “renacimiento” del yo –en “*Rondó*” y secciones subsiguientes–. Lo interesante es el modo en que esta dinámica amorosa se presenta en el texto. Consideramos que desde esta primera obra se asoma la identificación de su vivencia con la de los místicos, ya en el léxico utilizado, en los ritmos elegidos y en los espacios y las referencias concretas, casi intertextuales, a la poesía de san Juan de la Cruz –como ya lo había señalado Isaías–. Estas cuestiones serán abordadas en la Segunda Parte de nuestro trabajo, cuando ofrezcamos nuestro análisis de la poesía.²⁴

²¹ Nos remitimos a Melchiorre (2014) para la relación entre el género musical “sonata” y la “sonata poética” de Biagioni, así como para la relación entre “fuga” musical y la “región de fugas” de nuestra poeta. En ambos casos, lo que puede establecerse es que el vínculo y la comparación están siempre condicionados por la diferencia entre los códigos: “toda asociación libro de poesía / pieza de música solo puede ser oblicua y metafórica” (281).

²² Esta tendencia se irá profundizando en el resto de sus poemarios, especialmente en *Estaciones de Van Gogh*, a partir del uso de *ekphrasis* estudiado por Melchiorre (2014). También en el juego y la disposición de las palabras en la página que comenzará a hacerse presente desde *El humo*.

²³ Este aspecto es desarrollado por Melchiorre (2014).

²⁴ Fundamentalmente nos interesará indagar en la cuestión de la memoria y del olvido, no trabajada por la crítica (Capítulo 4).

1.1.b. *La llave* (1957)

Melchiorre subraya que tanto *La llave* como el libro anterior se caracterizan por ciertos rasgos en común, entre ellos, la certeza

de la existencia de un dios único [sic] y de un dogma ortodoxo capaz de dar cauce a dicha creencia; la seguridad del metro fijo y de las formas clásicas; la capacidad del lenguaje poético de relevar paisajes y elementos concretos del orden referencial; la eficacia de cierta retórica, *topoi* y tonalidades ampliamente transitados para adecuarse con los vaivenes de la subjetividad. (2009: 8)

La llave fue publicado tan solo tres años después de *Sonata de soledad*, recibió el Segundo Premio Municipal de Buenos Aires, y conserva, como señaló Melchiorre, ciertas notas en común con el primero, que permite unirlos en un mismo período poético. Sin embargo, Simiz ya destaca “la expresión más libre y una profundización de la relación de sujeto-poesía, donde asoma la muerte como imposibilidad de decir” (2013: 132). Para Melchiorre, la diferencia fundamental entre ambos libros, desde el punto de vista semántico, se halla en el léxico. En esta obra, un sujeto poético femenino describirá a lo largo de su poesía, las peripecias y los avatares de su traslado del campo a la ciudad. Temas como el destierro la adaptación a la vida en la urbe y el oficio poético estarán en el centro de la poesía y podrán establecer referencias autobiográficas evidentes. Si en el primer libro predomina “el imaginario de la naturaleza, en *La llave*, centrado en la experiencia urbana, el campo lexemático se amplía: se agregan el cemento, las torres y los tranvías o [...] lexemas que remiten al ámbito de un cuarto de hotel” (Melchiorre, 2014: 23).

En lo que respecta a su estructura, posee un total de 37 poemas, divididos en seis secciones: “Digo”, “La desarraigada”, “Habitación 114”, “Dios la fundó sobre la tierra...”, “Verano y ocio” y “Poemas en otra luz”. Si bien la alusión a la música ya no se encuentra presente de un modo tan evidente, todavía se conserva su mención en algunos de los títulos de los poemas que aluden al canto: “Canción para un ropero de hotel” (2009: 185; 1957b: 51), “Canción para una cama de hotel” (2009: 187; 1957b: 55), “Bosquejo del último canto” (2009: 224; 1957b: 103), entre otros, como también dentro de los poemas.

Tampoco se percibe de forma explícita la relación entre la música y el color. En este poemario priman los contrastes entre el campo y la ciudad, que se verán desde los

colores propios, la horizontalidad de uno y la verticalidad de la otra, hasta los ritmos diversos: sereno-voraginoso, el binomio abierto-cerrado, el tiempo pasado-presente-futuro.

El desplazamiento y el viaje, ya presentes en *Sonata de soledad*, se profundizarán en esta obra, al igual que la problemática de la memoria y el olvido. Para Piña incluso la soledad –presente en el primer poemario de forma explícita a partir del título– cobrará en esta obra una dimensión más “radicalmente existencial” (2005: 25). Toda su poesía tiende poco a poco a la universalización. Desde esta dimensión existencial que adquieren el viaje, la relación con el tiempo (pasado, presente y futuro), la memoria y el olvido estableceremos los nexos de este poemario con el lenguaje místico en la Segunda Parte.

1.1.c. El humo (1967)

De acuerdo con la crítica, *El humo*, tercer poemario, presenta un cambio significativo respecto de los anteriores. Para Melchiorre la praxis de Biagioni cobra allí “un giro inusitado” (2014: 28), y cita una carta inédita de Biagioni donde ella afirma que su verdadero ser poético se inicia con esta obra (cfr. Melchiorre, 2009:8; 2014: 28). El libro, galardonado con el Primer Premio Municipal de Buenos Aires, “marca el inicio de un cierto reconocimiento en el campo literario nacional, también su creciente sintonía con algunas poetas de la época (sobre todo, Pizarnik [...])” (Simiz, 2013: 132).

Piña (2005), Simiz (2013) y Melchiorre (2009; 2014) coinciden en que con esta obra Biagioni se aparta de ciertas seguridades propias de su poesía anterior, en las que se encontraban, por ejemplo, el metro fijo, un sujeto poético estable, referencias biográficas más evidentes o dogmas religiosos preestablecidos. La tríada subjetividad–lenguaje–mundo comienza a presentar las rupturas que estudia especialmente Piña (2005) en su último período. El sujeto comienza a fragmentarse, “el lenguaje pierde su capacidad de representación” y los poemas, por tanto, se vuelven, “un espacio más ‘autónomo’” (Melchiorre, 2009: 8-9).

Si bien la indagación del yo sobre sí mismo se mantiene en esta obra en correspondencia con las anteriores, aquí “se abre hacia un juego de metamorfosis que la descentra” (Piña, 2005: 26). El sujeto poético asume voces diversas en la poesía, se ficcionaliza en el humo o la mariposa, recurso o juego que se profundizará en el tercer período de su obra.

Hay un vaciamiento del yo que conlleva al abandono de la idea del Dios que antes profesaba. Este Dios ya no se presenta como “sustento de la realidad y del yo” (Piña, 2005: 27). Melchiorre destaca el paso de su inscripción dentro de la religión cristiana ortodoxa (en sus primeras obras), al vacío de este Dios en *El humo*, para luego dar lugar a esta “proliferación de lo divino” en sus obras posteriores (cfr. Melchiorre, 2006 y 2014:320ss). Por su parte, Piña subraya el “paso de las connotaciones religiosas convencionales a las mágicas” y considera que la transformación en la idea de Dios se corresponde al cambio que se produce en la subjetividad del yo, ya no considerada “como entidad cerrada y homogénea” (cfr. Piña, 2005: 30). Aun así, cabe destacar la observación de Liliana Díaz Mindurry, quien al hablar de *El humo* como obra-bisagra en el corpus de Biagioni, afirma que su poesía “es un lugar sin Dios convencional, pero místico, [...] casi al modo de san Juan de la Cruz” (2013: 31).

A la ruptura del yo y de la dimensión de lo trascendente (cfr. Piña, 2005: 31), le sigue un primer estallido del lenguaje:

Rotas las amarras con la versificación clásica, que subsiste solo en algunos poemas, el yo se inscribe en un ritmo entrecortado y obsesivo que apela a la anáfora y a la reiteración. Una sintaxis más libre de restricciones, la enumeración, los neologismos y una mayor explotación de las posibilidades fónicas y gráficas del lenguaje conducen a una polisemia incipiente cuya exacerbación tendrá efectos perturbadores en los siguientes libros [...]. (Melchiorre 2009: 9)²⁵

Los cambios en el ritmo de los poemas conllevan, a su vez, un cambio en la tonalidad: “predominio de lo trágico y exasperado”, señala Piña (2005: 29), “angustia dominante” y “atmósfera opresiva”, afirma Melchiorre (2013: 66 y 70). Estos elementos permiten relacionar la escritura de Biagioni con las vanguardias y en particular con la obra de Oliverio Girondo; incluso se podría establecer una relación directamente intertextual en algunos de los poemas, como “La mariposa” (cfr. Piña, 2005: 33).

En lo que respecta a su estructura, el libro consta de 22 poemas, divididos en siete secciones breves (de dos a cuatro poemas cada una). Ellas son: “Puerta”, “Rampas”, “Sonidos”, “Esfera”, “Intemperies”, “Cantos” y “Vértices”, las cuales están precedidas por un poema titulado “*Oh infierno*”, y culminan con otro llamado “*Oh cielo*”, a partir de los cuales se nos invita a pensar en toda la obra como un itinerario. Señala Melchiorre

²⁵ Puntos similares son observadas también por Piña (cfr. 2005: p. 33) y desarrolladas con más profundidad en Melchiorre (cfr. 2014: 28-36).

que la unidad del libro está dada, en esta oportunidad, por “una indagación subjetiva que no es esta vez concomitante con un tema, ni está organizada en torno a una metáfora central: se trata de los avatares de una subjetividad atravesada por la pulsión de muerte” (2014: 36).

Si este libro constituye una etapa de transición en la obra total de Biagioni, no será únicamente por las diferencias que pueden establecerse respecto de su obra anterior, ni porque aquí aparezca la voz propia de la poeta, sino también, como señala Melchiorre, porque

[...] habrá en el libro de 1967 características que no estaban antes y que no estarán después; e incluso habrá semejanzas entre el primer período de Biagioni y su producción final. De ahí que nos refiramos a *El humo*, no solo como un hito que zanja la distancia entre dos tramos de una trayectoria, sino también como a un segundo período de la misma. (28)

En el itinerario poético místico que realizamos en la Segunda Parte proponemos esta obra no tanto como una ruptura sino como un camino de interiorización y profundización en la búsqueda de su propia voz, donde se produce una inversión en el carácter afectivo de ciertas imágenes y en la que ciertas oposiciones no son más que el revés de una misma moneda.²⁶

1.1.d. *Las Cacerías* (1976)

Las cacerías, el cuarto libro de Biagioni es tal vez el más estudiado y valorado por la crítica.²⁷ Sin duda, con él se inicia una nueva etapa en su poesía, cada vez más experimental, sin que esta pierda profundidad de sentido, puesto que la pregunta por el ser de las cosas no se esconde, sino que se hace búsqueda incesante.²⁸

El libro presenta cinco poemas en itálicas (“*Gestalt*”, “*Cazador en trance*”, “*Bosque*”, “*El todo*” y “*Mensaje del lunauta*”) que concentran el núcleo semántico (cfr.

²⁶ Estos aspectos serán desarrollados en el Capítulo 5.

²⁷ Por él recibe el Premio Jorge Luis Borges, de la Fundación Argentina para la Poesía y el Tercer Premio Nacional de poesía (cfr. Melchiorre, 2009: 6).

²⁸ En relación con el título del libro, Bordelois señala que este presenta una ambivalencia observable también en la obra: “Por un lado, como vemos, preside la indagación en la aventura cósmica, y por otro parece referirse a los trágicos avatares de nuestra historia oficial por aquellos tiempos aciagos” (2013: 13).

Piña, 2005: 38; Melchiorre, 2014: 37) y que estructuran y dividen la obra en cuatro partes, con un total de 50 poemas de diversa extensión.

Cuando Piña aborda *Las cacerías* en su estudio sobre el corpus de la poesía de Biagioni, lo presenta bajo el título de “la gozosa afirmación del universo como multiplicidad rizomática” (2005: 35). Destaca, como Melchiorre (2014), el cambio de tonalidad respecto de *El humo*. En esta nueva obra predomina un tono “exaltado, afirmativo y vital” (35) y en ella cobra una dimensión simbólica fundamental la cacería.

Con respecto a la negación de Dios o al vacío de Dios que la crítica encontraba en *El humo*, a partir del primer poema de *Las cacerías* (“*Gestalt*”), escrito en mayúsculas, puede apreciarse una identificación de lo divino con un Cazador. Este se presenta como el gran iniciador del movimiento vital del universo, que es persecución, cacería, devoración y comunión, donde las diversas voces son a la vez perseguidores y perseguidos, víctimas y victimarios.

Piña describirá, a su vez, los diferentes niveles de rupturas que se presentan en la obra de Biagioni. El primer gran quiebre que se produce en *Las cacerías* es el de los límites o las oposiciones clásicas: interior/exterior, ascenso/descenso, yo/tú, sujeto/objeto, pasado/futuro. En lo que respecta a la dimensión fónica del lenguaje, se rompe la relación “biunívoca del signo entre significante/significado” (47); Biagioni intensifica el “engendramiento de sentido a partir del sonido” (48).

En la dimensión gráfica vemos cómo cambia el uso de la página a la hora de escribir los poemas, los cuales comienzan a tener una forma o un dibujo, en algunos casos. También se advierte el creciente uso del espacio en blanco y el juego con distintas tipografías, todo lo cual contribuye a la apertura del sentido y a la polisemia de los poemas.²⁹

También se puede observar en la obra la complejización en recursos morfosintácticos que ya habían aparecido en *El humo*. Biagioni relaciona las palabras entre sí, juega con las repeticiones, los paralelismos y la derivación. Se trata de “un juego que lleva las articulaciones entre la diferencia y la repetición” y que Piña identifica con lo planteado por Deleuze y Derrida (cfr. 51).

²⁹ Piña resalta los vínculos con la poesía de Apollinaire, Huidobro y Mallarmé (cfr. 2005: 49).

Esta obra se caracteriza a su vez por la multiplicación de voces que se incorporan, tanto desde la ficcionalización, como desde un vínculo intertextual.³⁰ El trabajo con la voz hecho por Biagioni en esta obra requiere, sin duda, una mención más detallada, ya que, como decía Pezzoni y como retoma Bordelois: “pocos poetas han visto como ella la grandiosidad de ese monólogo múltiple que es el existir como búsqueda, la asunción del cambio como testimonio único de lo inmutable” (Pezzoni citado por Bordelois, 2013: 12).³¹

En su artículo “Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como *generación-devoración*”, Moure señala que hay dos marcas propias de la literatura del siglo XX que se ven reflejadas en la obra de Biagioni a partir de su segundo período: a) la “relación conflictiva”, “oblicua” o “de desvío” con el pasado literario y la cultura (2003: 110) y b) “la intención textual (...) de aproximarse a otros registros, a otros códigos y a otras materialidades, en pocas palabras: a otras artes” (110). En su estudio mostrará cómo la santafesina trabaja la voz y la subjetividad, el espacio, el tiempo y la relación con la tradición literaria, filosófica y, fundamentalmente, bíblica (sobre todo en los cinco poemas estructurales ya mencionados).

La relación entre el texto y sus intertextos no es analógica, afirma Moure, sino que “se inscribe en el marco de las operaciones de desfundamiento de tradiciones y voces que han sido y funcionan todavía como determinantes culturales” (114). Este proceso se ve fundamentalmente en “Escrituras de ranas”, sección de *Las cacerías*. Para Moure, Biagioni “reduce a cero la carga trascendental y salvadora de la palabra bíblica, la aplanar y atraviesa, y en esa línea teje su voz propia; por momentos enhebra la voz de los profetas, la de los escritores sagrados y, sin violencia pero con máxima eficacia, los re-genera devorándolos” (116). Gracias a la eficacia de Biagioni, afirma Moure, “al cabo de la primera parte del libro, no ha quedado en pie –o pedestal– ningún representante del Saber o del Poder; ningún Lugar o Tiempo míticos sin demitificar, ninguna acción fundacional, sagrada o epifánica sin desacralizar o ridiculizar o sencillamente animalizar” (120).

Al respecto, no obstante, cabe destacar la observación de Piña (2005), quien diferencia dos modos en los que se introduce la intertextualidad en *Las cacerías*, a los que llama “devoración” y “comunidad”. Por devoración entiende “toda una zona del libro

³⁰ Señala Bordelois: “poesía abiertamente intertextual, mucho antes de los experimentos contemporáneos” (2013: 14-15).

³¹ Destacamos, al respecto, los estudios realizados por Moure (2003), Piña (2005) y Melchiorre (2014).

[...] donde campea una actitud de desacralización del Saber y de la autoridad de la tradición y en la cual, por lo tanto, el humor y la parodia rigen la vinculación con el hipotexto” (53). Frente a esta actitud “subversiva” respecto de la tradición, Piña halla otro modo de relacionarse de la poesía de Biagioni con su intertexto, en el que prevalece el encuentro, la sintonía y el diálogo, y que resulta predominante no solo en esta obra, sino en las posteriores; a él le otorga el nombre de “comunidad”.³²

En cuanto al vínculo con la música, Piña destaca el paso de una concepción melódica a una concepción armónica del poema y de las voces (2005: 54). Moure, por su parte, subraya la relación entre el sonido y el color visibles desde el primer verso de la obra y que llegarán a su punto culminante en *Estaciones de Van Gogh* (2003: 112).

Otro registro sostenido a lo largo de la obra es la desmesura (113): “El signo del tiempo que aquí se inaugura será la cacería” (113); sin embargo, esta se dará en un espacio atípico, “un espacio que se resiste al límite de los lugares de caza, siempre acotados. Aquí el lugar de la cacería solo puede ser cifrado en términos como *astronaves y galaxias*” (114).

La cacería es el movimiento que envuelve y reúne todos estos poemas, “el movimiento de las cosas, el modo de ser de lo que es, la dinámica del mundo y de sus seres” (128). Al respecto, señalaba Pezzoni:

En *Las Cacerías* su ritual celebra el encuentro del fragmento con el todo, de la cercanía con la distancia; son las nupcias de lo irreconciliable consigo mismo. Los versos oscilan así, entre el himno y la fórmula mágica que ilumina sin cesar la creación, mostrándola inclusive en sus aspectos más feroces: a través de la muerte, todo está en marcha hacia sí mismo. (Pezzoni citado por Bordelois, 2013: 12)

Bordelois afirma que detrás de la obra se encuentra “el pensamiento cósmico poético de Teillard de Chardin”, ya que Biagioni parece imaginar y presentarnos “un mundo girando en evolución perpetua, cada especie alumbrando a la siguiente en un crecimiento indetenible que conduce a la expansión de la conciencia universal” (12-13).

Por su parte, Díaz Mindurry analiza esta obra en relación intertextual con la poesía de san Juan de la Cruz y el *Cantar de los cantares*:

³² Abordaremos en nuestro análisis el concepto de intertextualidad partiendo de Gérard Genette, pero luego daremos paso a los conceptos ricoeurianos de metáfora y refiguración. Además, en *Estaciones de Van Gogh*, tomaremos a transtextualidad como un modo de “hospitalidad poética” (Capítulos 6 y 7). De esta forma, los conceptos “devoración” y “comunidad” serán reelaborados a partir de nuestra lectura hermenéutica.

Toda la trama de un cosmos es esta *Gestalt*, esta configuración. Así como la Esposa (alma) en el “Cántico Espiritual” libra esta cacería y es cazada y se trata de un simbolismo que ya viene del *Cantar de los Cantares*, Biagioni utiliza esta configuración simbólica como la cacería de la palabra fugada, que a su vez es cazada y se fuga de la muerte por la escritura, por el continuo dinamismo de la palabra y la transmigración del yo lírico. El bosque y la espesura que constituyen la escena de cacería también son mentadas por el lírico español. (2013: 34)

Esta autora incluso observa la relación intertextual en torno al concepto de la nada, presentes en la poesía de Biagioni y en Juan de la Cruz. Y luego afirma:

[...] el misticismo es lo borrado, lo que se escapa, lo que no es marca, lo que no queda, sino que está en fuga. [...] Como en Juan de la Cruz [en la poesía de Biagioni] se dice lo no decible, lo vacío como saturación, el abandono de sí en lo otro, la ausencia, la partida, lo descalzo, el no-ser, el salto, lo que es tanto rugido como silencio o apenas rumor. Todo es dinámico, está en perpetua transformación, y a diferencia de Pizarnik no deviene en obsceno o letal. (33-38)

Esta perspectiva de análisis del texto constituye, sin duda, un antecedente para nuestro trabajo, que intentaremos profundizar a partir de la definición de mística, en el Capítulo 2, y del abordaje de la poesía propuesto en los Capítulos 6 y 8 de nuestro trabajo.

1.1.e. *Estaciones de Van Gogh (1984)*

Con su quinta obra, *Estaciones de Van Gogh*,³³ Biagioni realiza, paradójicamente, una propuesta distinta a la de sus libros anteriores y, aun así, en profunda sintonía. Si ya había comenzado a trabajar las variaciones y la multiplicación de la voz en los poemas y la intertextualidad, en especial en *Las cacerías*, esta obra se concibe desde el diálogo intertextual explícito con las *Cartas a Théo* del pintor holandés, cuyos fragmentos se citan y acompañan los poemas.

Biagioni profundiza a su vez la incorporación de las artes musicales y plásticas en su obra; el diálogo música, pintura y poesía se entabla desde diferentes órdenes y perspectivas: un pintor cuya voz se asoma desde su escritura, una poeta que hace poesía desde los cuadros de un pintor, y la música, concebida por ambos como parte inherente

³³ Obra galardonada con el Segundo Premio Nacional de Poesía.

de su producción. La música que está desde el comienzo de la obra de Biagioni, ya en su primer período, poco a poco “va penetrando su escritura” (Moure, 2003: 134). Esta se presenta “como un ‘lugar’ al que se tiende, un lenguaje al que se aspira, una materialidad que no se alcanza, pero que genera la tensión propia de la búsqueda” (135).

Así como la poesía de Biagioni en sus primeros dos libros podía concebirse como una especie de autobiografía sentimental, en esta obra una voz poética en tercera persona se asume como biógrafa de la vida del pintor, quien, como en un espejo, refleja la vida del artista en general y, por tanto, de la misma escritora: “**biografía metafórica** de todo artista comprometido hasta sus últimas consecuencias con su práctica. [...] **autobiografía** de la propia poeta, por tratarse de una artista singularmente afin con el pintor (Piña 2005: 57 [las negritas pertenecen al texto original]).³⁴

El vínculo intrínseco entre vida y obra, presente desde *La llave*, también en *El humo*, se intensifica en *Estaciones de Van Gogh* en un entramado de poemas en los cuales la vida y la obra de Van Gogh se muestran imbricadas una en la otra. El motivo del viaje y del destierro, el sacrificio, el abandono, la soledad –presentes en sus otras obras– son encarnados por el pintor y por las “estaciones” que estructuran este poemario. Estaciones que, como ya ha observado la crítica, identifican la vida de Van Gogh con la de Cristo (cfr. Piña, 2005: 56; Melchiorre 2014: 38).

En lo que respecta a la experimentación con el lenguaje, afirma Siles que

[...] [t]odos los recursos y procedimientos empleados con anterioridad en *Las cacerías* alcanzan su máxima plenitud en este libro: la yuxtaposición de adjetivos y sustantivos, las nuevas formas de disponer los poemas, la utilización del blanco de la página, las distintas tipografías, etc. Todos estos elementos coadyuvan a la intención de reproducir los recursos pictóricos en el cuerpo del poema, que actúa como doble o espejo del cuadro. (2013: 122-123)

La novedad de esta obra y lo que la separa también de *Región de fugas* será que, en ella, Biagioni en lugar de abrirse al diálogo del universo y de las especies, como había realizado en *Las cacerías*, parece replegarse sobre la subjetividad de un personaje, que es Van Gogh. Sin embargo, afirma Melchiorre (2014) que “si este libro se ocupa fundamentalmente del sujeto individual, es en tanto se efectúa un descentramiento radical respecto del principio de identidad y de la polaridad arte/vida” (38). En este volverse hacia

³⁴ Cfr. también “Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni” (Melchiorre, 2005).

adentro, de tono más intimista, se produce la apertura a diversas voces de ese sujeto –que asume la primera, la segunda y la tercera persona a lo largo de los poemas–, el cual en su decirse muestra, a la vez, la dinámica de un mundo que se abre a partir de sus pinturas convertidas en poesía.

Moure destaca en su análisis de *Estaciones de Van Gogh* tres ejes comunes entre Biagioni y el pintor holandés:

- 1) la manifestación de ser dobles enfrentados al misterio de la creación; 2) la voluntad artística de acercarse a la música, de “decir” con sus materias diversas lo que la música logra decir con los sonidos, y 3) la desenfadada necesidad de atravesar el límite de la propia materia de su arte. (2003: 130)

Lo que se destaca también del poemario es el modo en que se presenta la paradoja de “lo insuficiente de la infinita materia, la potencia y la impotencia del arte” (130-131). Hay una tensión en un enunciado que busca el modo de “decir lo indecible”, “sondear lo insondable”. La solución encontrada por la poeta para esto será hacerse “abismo, torbellino, relámpago” (133).

En cuanto a la estructura de la obra, esta se divide en cuatro partes o “estaciones”, que responden a cuatro geografías significativas en la obra de Van Gogh: “I. Zundert-París”, “II. Arles”, “III. Saint-Rémy” y “IV. Auvers-sur-Oise”. En cada una de estas partes se presentan poemas de diversa índole.³⁵

Siles afirma que, a través de los recursos y figuras de la conjunción, este libro podría verse como un modelo de “literatura compartida”, “uno de los modos en el que el discurso poético se construye no a partir de, sino junto a, otra expresión artística, en este caso la pintura” (123).³⁶

Vocación, llamado, entrega, abnegación, pasión, encuentro y comunión son algunos de los tópicos que recorren los poemas de *Estaciones de Van Gogh* y que ponen en el centro al amor en sus diversas facetas. Un amor que se vive desde la vocación personal, desde la entrega al mundo, y desde la unión con un tú amado. Estos aspectos serán retomados a la luz de la nupcialidad y la hospitalidad propios de la experiencia mística y su lenguaje en el Capítulo 7.

³⁵ Retomaremos la estructuración en el análisis propuesto en el Capítulo 7.

³⁶ En el capítulo 7 trabajaremos a partir del concepto de hospitalidad poética.

1.1.f. *Región de fugas* (1995)

En *Región de fugas*, el último libro publicado en vida por Biagioni,³⁷ confluyen muchos de los caminos trazados por la poeta a lo largo de su obra.³⁸ No obstante, se trata de un texto que, en lugar de cerrar y de presentarse como un punto de llegada, es por sobre todas las cosas apertura de sentido y “región de fugas”, como su mismo título lo indica. La fuga, señala Moure, “es la intensidad máxima de lo hambriento-indetenible que observamos en la cacería y la vorágine de los libros anteriores” (2003: 136).

En cuanto a su estructura, la obra cuenta con un total de 25 poemas, organizados en cinco secciones: “I. Quieto un perfil, veloz el otro”, “II. Cuerpo en trance”, “III. Tres incesantes”, “IV. Aventuras concéntricas”, “V. “Región de fugas”.

Una de las características fundamentales de este libro, en sintonía con sus otras obras, es lo que Simiz llama “hibridación de lenguajes” producida “a partir de una simbólica navegación/vuelo por pluralidad de personajes, géneros, idiomas, [y épocas] que, en clave de fuga musical, [...] [hilvana] apariencias tan aparentemente distantes como las pinturas de Altamira y el cine de Bergman” (2013: 135). Biagioni incorpora la filosofía, el teatro y el cine al diálogo que ya sostenía en sus otras obras con el arte plástico y con la música.

Además del diálogo con otros lenguajes, realidades, épocas y artistas, destaca Piña la relación intratextual que establece Biagioni entre esta obra y sus poemarios anteriores. A ello se suma la continuidad con algunas rupturas propias de su obra precedente, como, por ejemplo, la “pluralización de la subjetividad”³⁹ y la explotación de los elementos fónicos para generar sentido. En el nivel léxico, se mantiene la creación de palabras a partir de la unión y rearticulación, y no a partir de homofonías, como en Gironde, “sino por derivación y alteración de clases” (2005: 77).

Sin embargo, lo que Piña destaca como clave de esta obra “es el hecho de que [...] Biagioni plantee el conjunto de poemas como un **material sonoro** [...] es una **fuga** en sentido musical” (72-73. [Las negritas pertenecen al texto original]). Tanto Piña como Melchiorre (2014) analizan la definición de este género y establecen una relación con la

³⁷ Por él la santafesina recibió el galardón de la Academia Argentina de Letras.

³⁸ Esto quedará demostrado con nuestro análisis de la Segunda Parte. Se verá especialmente en la síntesis que proponemos en el Capítulo 8.

³⁹ Incipiente en *El humo*, desarrollada en *Las Cacerías y Estaciones de van Gogh*.

obra de Biagioni. También vinculan el concepto de “fuga” con el de “huida”, movimiento presente en todas las obras de Biagioni, pero especialmente en *Las cacerías*.⁴⁰

Un elemento que se incorpora en esta obra es lo que Piña dio a llamar “principio de lectura reversible” (2005: 78), y que relaciona directamente con la fuga musical.⁴¹ En algunos poemas de *Región de fugas*, Biagioni distribuye las estrofas en dos columnas que abren el texto a múltiples posibilidades de lectura y generan, por tanto, una multiplicación de sentidos. Este último recurso se suma a aquellos que ya había utilizado la santafesina en sus otros poemarios y que permitían la “ruptura” de la “biunivocidad significante/significado propia del signo lingüístico” (80).

En relación con las categorías de mundo, sujeto y lenguaje analizadas por Piña a lo largo de su estudio advierte que en *Región de fugas* se produce un salto cualitativo con respecto a sus obras anteriores, ya que

la **concepción del mundo** que se desprende de este último libro retoma la planteada en *Las cacerías*, solo que –al igual que ocurre en lo relativo a la subjetividad– sin que el acento recaiga en el enfrentamiento voraz de consumición/consumación que signaba aquel, sino, por el contrario, en la **afirmación poética**”. (81-82 [Las negritas pertenecen al texto original])

De esta afirmación se desprende un tono eufórico, celebrativo y vital. A pesar de la caída y el vaciamiento del lenguaje, del sujeto, del mundo y de la divinidad, en sus poemas Piña destaca “una forma personalísima y renovadora de lo trascendente. De allí, sin duda, la sensación de profunda reconciliación y felicidad que nos comunica” (83).⁴²

Los temas del amor y de la muerte atraviesan el corpus poético de Biagioni y cobran una dimensión fundamental en este último libro. Señala Díaz Mindurry que en *Región de fugas* “se continúa la idea de dejar lo personal, de *morir* [...] para abrirse a lo cósmico [...] de hacerse a sí misma desconocida como Clarice Lispector, y así dejar la muerte individual” (2013: 38-39). Por su parte, afirma Villalba que “en *Región de fugas* la poeta acepta que el único amor es el de los que eligen cargar la cruz en sus espaldas y ser rasgados por la divinidad, como san Juan, como Van Gogh, viviendo de mendrugos y del espíritu de la poesía” (2013: 149).

⁴⁰ Aspecto que será abordado, especialmente, en el Capítulo 8, en relación con *El cantar de los cantares*.

⁴¹ “Una fuga en música clásica se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de ‘persecución’ entre las voces.” (“¿Qué es una fuga?”: s/p).

⁴² En sintonía con la percepción de Piña, desarrollaremos el concepto de paz presente en el *Cantar de los cantares* y su relación con la obra de Biagioni (Capítulo 8).

Estas cuestiones, entre otras, son las que abren una lectura de la obra de Biagioni en clave mística, como sugieren algunos de los críticos ya mencionados (Simiz, 2013, Díaz Mindurry, 2013, Melchiorre, 2014; Arias, 2015 y 2017) y serán retomadas en la Segunda Parte de nuestro trabajo.

1.1.g. “Episodios de un viaje venidero” (2000) y otros poemas

Con *Región de fugas* finaliza el itinerario realizado por Biagioni en vida; sin embargo, dos semanas después de su muerte se publica en *La Nación*, junto con un artículo de Ivonne Bordelois (2000), “Episodios de un viaje venidero”, poema en el que la santafesina describe el camino que realizan sus cenizas y su espíritu luego de su muerte. Piña afirma que con este poema llega a su culmen el itinerario emprendido por Biagioni de “liberación y festejo de la multiplicidad, de aserción de la realidad en su conjunto, desde el animal y el cuerpo hasta la trascendencia” (2013: 108). En él Biagioni ofrece su “legado y una confirmación de su concepto de arte, el lenguaje, el sujeto, el mundo y Dios” (108).

En cuanto a su estructura, se trata de un poema dividido en cinco partes, etapas del “viaje” en el océano emprendido por las cenizas del yo, capaces de *ver*: “ven / la primordial devoración” (Biagioni, 2009: 587); “Ven los infiernos y / ven los cielos / abriéndose en las almas” (588). Y que finaliza con la esperanza –“ojalá” (590)– de que una parte de sí, una “partícula”, se integre en “algún volar del / INFINITO” (591). Así, el poema, en esta descripción de la muerte y de una navegación visionaria final, se constituye en la “síntesis de una trayectoria” (Melchiorre, 2014: 43) iniciada por la poeta casi cincuenta años atrás.

En lo que respecta al resto de su poesía, no reunida en un libro por ella, sino recogida por Melchiorre para la edición de sus obras completas, responde, como la misma crítica lo señala (cfr. 2009: 15) a poemas en su mayoría correspondientes a la primera etapa de su producción, algunos de ellos firmados bajo el seudónimo de Ana María del Pinar. Se trata de quince poemas en total, los cuales suelen mantener las características propias de cada uno de los períodos a los que pertenecen y en los que se realiza un homenaje a ciertos personajes como José Pedroni, Fr. Mamerto Esquiú o Fryda Schultz de Mantovani. En los más antiguos, se observa el amor por el campo y por Gálvez, su ciudad natal; se percibe en ellos, a su vez, la influencia de lo musical desde sus títulos:

“Balada con color Schurjin” (37), “Canción del prestidigitador” (44), “Nocturno de primavera” (33), como ocurre en sus primeros poemarios.

* * *

A lo largo de esta primera parte del capítulo hemos recorrido sucintamente la vida y la obra de Biagioni, acompañadas de la mirada que ha recibido de la crítica, con el fin de trazar las primeras notas básicas que permitan, luego, el análisis de los textos desde la perspectiva elegida. Entre ellas hemos mencionado: la centralidad del amor como experiencia vital en todos sus dinamismos; el viaje, la partida y el camino hacia el encuentro consigo mismo y con un tú; las referencias a poetas místicos y al lenguaje bíblico del *Cantar* y sus tópicos. El descentramiento de sí, la universalización de su experiencia y de su voz; la búsqueda y los caminos de interiorización y profundización; las rupturas, las oposiciones y el desasimiento de sí, el diálogo y el encuentro de voces, la “devoración” y la “comunidad” respecto de la tradición.

Cincuenta años de escritura, cinco libros y más de doscientos poemas conforman la trayectoria de una poeta cuya “invisibilidad”, “rupturas” (Piña, 2005), “ex-centricidad” (Melchiorre, 2014), “potencia” (Kamenzsain, 2013), “misticismo” (Díaz Mindurry, 2013), la tornan difícilmente clasificable y siguen despertando la admiración de la nueva comunidad crítica del siglo XXI. A continuación, presentaremos la relación que sus libros han tenido a lo largo del siglo XX con las corrientes y los movimientos poéticos y literarios de la época, y otras apreciaciones que ha ido alcanzando su persona y su obra en estos últimos años.

1.2. Un itinerario entre otros para el análisis de su poesía: la inserción de la perspectiva mística en la crítica literaria

En esta segunda parte del capítulo, presentaremos un panorama general que nos permita introducir y justificar la perspectiva mística que hemos elegido para nuestro análisis. Cuando pensamos en la ubicación de Amelia Biagioni en el espacio literario argentino, nos remitimos, en primer lugar, a la investigación realizada por Melchiorre (2014).⁴³ Guiaremos al lector por los principales lineamientos señalados por ella y añadiremos algunas otras consideraciones de la crítica (Kamenzain, 2013; Moure, 2013; Piña, 2005; Simiz, 2013; Arias, 2015, 2017) que abren nuevas perspectivas y que se acercan a nuestra propuesta.

a. Ex – centricidad

Melchiorre analiza la obra de Biagioni desde dos perspectivas. En primer lugar, estudia la relación entre su valoración como poeta y su anonimato: “no deja de resultar sorprendente, en efecto, la contradicción entre la ‘invisibilidad’ de esta obra y su legitimación” (2014: 169). En segundo lugar, contextualiza los poemarios en relación con el entorno literario argentino y, así, ve las correspondencias entre la poesía de Biagioni y la de Alfonsina Storni y su relación con el posmodernismo; entre la santafesina y José

⁴³ En su tesis doctoral Melchiorre recorre los diversos períodos de la obra de Biagioni y los relaciona con otros poetas, corrientes y movimientos presentes en nuestro país a lo largo del siglo XX.

Pedroni⁴⁴ y los nexos con el cuarentismo⁴⁵ y el neorromanticismo. También analiza la relación que puede establecerse entre la poesía de Biagioni (sobre todo en el período de *El humo*), con la de Susana Thénon y Alejandra Pizarnik, atendiendo fundamentalmente a lo temático: la presencia de la muerte, la soledad, el vacío y la negación de lo divino; incluso desde la construcción o vaciamiento del yo. Finalmente, observa las correspondencias entre la poeta y Oliverio Gironde, cuestión que retoma de los análisis previos de Cristina Piña y profundiza.

Las conclusiones de Melchiorre luego de su análisis le permiten afirmar que el “anonimato” o la situación “marginal” en la que se encuentra Biagioni se debe esencialmente a su difícil ubicación en el campo literario:

el nomadismo, la versatilidad de Biagioni, que parte de una adhesión a cierta tradición muy convencional y clásica de la poesía para culminar en otra, de una pronunciada experimentación con el lenguaje. Esta versatilidad ha impedido a la crítica cualquier encasillamiento definitivo de su obra. Y ha determinado la condición ‘ex-céntrica’ de la misma: ‘ex-céntrica’, en tanto dicha determinación específica y aclara su distancia o exclusión respecto de cualquiera de los núcleos o grupos que han estado vigentes en el campo poético de la Argentina del siglo XX [...]. Sumado al hecho de que Biagioni es una escritora mujer, que de por sí incide en la escasa relevancia que se otorga a una obra en el armado de un canon nacional [...] (169-170).

⁴⁴ Su procedencia santafesina y muchas de las circunstancias vitales que atraviesa la hacen comparable con otros poetas que han necesitado el impulso de Buenos Aires para adquirir notoriedad. En 2018, con el título *Los ojos nuevos, y el corazón. Antología de la poesía moderna en Santa Fe*, Martín Prieto reúne a una serie de poetas santafesinos que han escrito desde principios del siglo XX hasta 1970, en los que incluye a Amelia Biagioni. En su prólogo (“Símbolo, representación, entresueño y materia”) presenta un recorrido de la historia de la poesía santafesina y señala que dos autores han sido clave y referencia de muchos otros que han crecido bajo su influjo. En una primera etapa: José Pedroni; en una segunda etapa Juan L. Ortiz (que, aun siendo entrerriano y no santafesino, ejerce influencia en poetas de la provincia). Prieto presenta a Pedroni como “el primer poeta moderno” de Santa Fe. En una entrevista radial realizada por *La canción del país*, Prieto afirma: “Pedroni concentra a su alrededor lo que yo llamo una ‘armada imperial’. Los grandes poetas posmodernistas que nacieron en Santa Fe o contribuyeron a conformar una suerte de ideal territorial, en términos poéticos, de la provincia: Ezequiel Martínez Estrada, Alfonsina Storni, Emila Bertolé. Y es también un autor muy influyente a futuro: Carlos Carlino, Felipe Aldana, Amelia Biagioni son otros grandes poetas cuyas obras aparecen, por lo menos en un primer momento, amparadas por la potencia de la de Pedroni. Pero es un hecho que a mediados de los años 50 su influencia empieza a decrecer. Y surge un nuevo grupo de poetas, sobre todo y al principio en la ciudad de Santa Fe, muy apegado al magisterio de Juan L. Ortiz” (“De Pedroni a Gandolfo. Una historia de la poesía de Santa fe”, 2018). En la presentación de la vida de Amelia Biagioni ya habíamos hecho referencia a la influencia de José Pedroni en su primera producción y el impulso que recibe de él para la publicación de su poesía.

⁴⁵ La primera producción de Biagioni se inscribe en la generación del cuarenta, y ha sido abordada desde esta perspectiva. Algunas de las notas innegables de esta generación son la “tendencia a la introspección, el retorno a las formas clásicas, una mirada dolorosa y apiadada del mundo y un cuidado, ‘refinado’, uso del lenguaje poético” (Simiz, 2013: 128), predominantes en *Sonata de soledad* y *La llave*. Simiz destaca el carácter personal que asume el neorromanticismo biagioniano; neorromanticismo que, remarca el crítico, ha sido visto por los estudiosos de forma predominantemente peyorativa por su falta de compromiso con la realidad y por su superficialidad (cfr. 128).

Es esta “ex-centricidad”, entonces, la nota que para esta crítica define la ubicación de Biagioni en el campo literario.⁴⁶

b. Anacronismo

A pesar del reconocimiento que han tenido sus dos primeros poemarios desde el momento de su publicación, la incorporación de Biagioni al neorromanticismo bajo la influencia de Pedroni o mediante los postulados de Storni y del posmodernismo, observada en las primeras obras de la santafesina, resulta, para su época, anacrónica. “[E]l neorromanticismo comienza a manifestarse casi veinte años antes de que Biagioni saque a la luz *Sonata de soledad*; y la mayoría de los miembros de la generación del 40 ya están, a esa altura del siglo, vinculados con otras corrientes” (Melchiorre, 2014: 170).

Este anacronismo o distancia respecto de las tendencias de la época se intensifica con la publicación de *El humo*, en la década del 60. “Así, allí donde Biagioni se pone a tono con su época, su obra se asemeja a la de dos autoras excluidas en su momento de las líneas centrales del 60, como Thénon y Pizarnik” (171). O como lo afirma Simiz: “[e]n plena efervescencia de la poesía coloquial y social, Amelia arriba a su madurez poética radicalizando su apuesta en la senda de la introspección y la revelación” (2013: 132). Remarca también Melchiorre el hecho de que la incorporación de elementos y recursos girondianos en la obra posterior de Biagioni resulta fuera del tiempo (2014: 171).

En esta línea, para Tamara Kamenszain, la poesía de Biagioni está cargada de la riqueza de los anacronismos; es, en palabras de Didi-huberman, “un montaje de tiempos heterogéneos” (Didi-huberman citado por Kamenszain, 2013: 62). Señala que “esa fecundidad de lo anacrónico que vuelve, pero atravesado por lo actual explica la imposibilidad de encasillar la poesía de Biagioni en una corriente de la época. En su obra nos encontramos frente a una discontinuidad, a un corte permanente que nos descoloca” (62).

⁴⁶ Guillermo Siles también se pregunta por qué la producción de Amelia Biagioni permanece al margen de la poesía argentina del siglo XX, cuando, paradójicamente, “desde sus inicios como poeta recibió la aceptación de sus contemporáneos; además, publicó en importantes medios de difusión y obtuvo numerosos premios y distinciones”⁴⁶ (2013: 116). Estudia en su artículo la relación entre los textos de Biagioni y la crítica.

c. Originalidad

Es digno de destacar, a su vez, que los nexos que pueden realizarse entre la obra de la santafesina y el resto del contexto poético argentino nunca son completos. Si bien se presentan algunas correspondencias, también se pueden hallar diferencias y originalidades propias de nuestra autora.

[1]a obra de Biagioni ya no entronca con ninguna de las corrientes de la poesía argentina: ni con la influencia anglosajona [...]; ni con las tendencias ‘objetivistas’, ‘neobarrocas’ o ‘femeninas’ dominantes en los 80 [...]. Ni en torno a la revista *Último Reino* [...]. Es posible afirmar entonces que el camino solitario de Biagioni termina por alejarla de cualquier categoría estanca con que la crítica lee el campo poético argentino. Y que su obra adopta, en el tercer período, todos los principios que según Heinich marcan las producciones de aquellos escritores regidos por el imperativo de la singularidad (Melchiorre, 2014: 171-172).

La condición de “ex-centricidad” y la concepción de la poesía de su último período como “multiplicidad afirmativa y vital” (376) son las que le permiten a Melchiorre establecer las correspondencias con lo que Heinich (2000) considera el “imperativo de singularidad” o el diseño de una “figura de autor”. En cuanto a la persona, debido al aparente desinterés por pertenecer a los grupos o corrientes artísticas en boga que la ubican como escritora solitaria; y, en cuanto a la producción, por las notas de “la despersonalización, la universalización y la sacralización de la obra poética” (378).

d. Influencias europeas del siglo XIX

Si en vistas a una contextualización dentro del campo literario nacional, la obra de Biagioni resulta, entonces, del todo inclasificable, aun así, se pueden trazar ciertos vínculos e influencias que ha mantenido con otras corrientes artísticas, como la poesía pura, el romanticismo y el simbolismo.

Tanto Piña, a lo largo de sus estudios (2003; 2005; 2006 y 2009), como Moure (2013) y luego Melchiorre (2014) estudian el nexo entre la poesía de Biagioni y la de Stéphane Mallarmé, en su concepción de la literatura y del libro, observada, por ejemplo, en el uso de los blancos en la página, el juego de tipografías, el dibujo de los poemas o el

“principio de lectura reversible” que aparece en *Región de fugas* y al que ya hemos hecho referencia.

Si asumimos que todo intertexto constituye un rastro para armar una genealogía [...], podemos interpretar dicha adopción de los recursos mallarmeanos como uno de los indicios de una tradición de la poesía a la que Biagioni, como tantos otros poetas, adscribe: el imaginario del ‘arte puro’, que, perpetuado en el siglo XX, tiene en Mallarmé a uno de sus máximos exponentes. (Melchiorre, 2014: 362)

Aun asumiendo en su obra muchos de los postulados mallarmeanos –relación poesía y música, ‘esencialismo’, autorreferencialidad, relación palabra/silencio, desvinculación con lo social– (cfr. Melchiorre 2014: 363), en otros aspectos la obra de Biagioni toma distancia de esta influencia y se inscribe en corrientes cuya correspondencia también es detectable, como lo son el simbolismo y el romanticismo.

Cristina Piña (2005) subraya la influencia de Baudelaire en la obra de Biagioni, y, por tanto, de la corriente simbolista; luego Melchiorre (2014) lo confirmará en el abordaje de la obra:

Por lo pronto, desde el punto de vista de la subjetividad, por la importancia que conserva el emplazamiento del yo. Así, Biagioni asume el cuestionamiento del sujeto cartesiano y la tensión personalidad/impersonalidad –en la línea Baudelaire/ Rimbaud/ Mallarmé [...]– sin que este fenómeno, al igual que lo que sucede en Baudelaire, redunde en la llamada *disparition élocutoire* del sujeto que tiene lugar en la obra mallarmeana [...]. Cabe recordar, en primer lugar, que el yo se postula incluso como sujeto de la enunciación a lo largo de toda la producción. (365-366)

También se destaca el nexo romántico/simbólico en el vínculo entre la vida y la obra que se ve tanto de Biagioni como escritora, como en la “biografía poética” de Van Gogh. La conversión del poeta/pintor en héroe sufriente; la síntesis genérica que presenta en sus poemarios, la pretensión de realizar una “obra de arte total” integrando las diversas artes, el valor de la sinestesia son elementos que se destacan como influencias del romanticismo y simbolismo en la obra. A estos se le suma la invocación a Hölderlin en *Región de fugas* “y con ella la de sus preceptos y los que vehiculiza el romanticismo alemán”: el valor de la subjetividad, el peso y el nexo con la naturaleza o la visión del artista como un dios, entre otras. Incluso la dimensión religiosa o sacra de su poesía puede incorporarse en esta influencia romántica (cfr. 363-371).

La nota clave que diferencia a la poesía de Biagioni de muchas de sus influencias de finales del siglo XIX, incluso de las tendencias o personalidades nacionales con las que se las ha relacionado, como Thénon, Pizarnik o Girondo, está dada en que, en ella, se “revierte [...] cualquier aspecto sombrío de la existencia” (371). Su obra es profundamente vital y cargada de confianza y esperanza; una esperanza parece darse a partir de la “conjunción de múltiples creencias” (371). Desde nuestro punto de vista, la riqueza y la complejidad de la obra en lo que respecta a sus influencias tiene que ver con la búsqueda profunda y auténtica que posee Biagioni de hallar su propia voz. Para ello, recorre, atraviesa y ensaya diversos modos de decir y decirse a riesgo incluso de perderse.

e. Literatura femenina

La poesía de Biagioni puede ser tomada, desde una perspectiva de género, dentro del corpus de la poesía femenina argentina. Así lo han hecho ya algunos estudiosos, como Genovese (2016) o Kamenzain (1996; 2013).⁴⁷ Sin reducir su poesía a este campo, afirma Simiz, con quien coincidimos, que la poesía de Biagioni es profundamente femenina, sin por eso caer en estereotipos o clisés. Se trata de una poesía que “convoca a lo humano desde un lugar particular: el de la mujer” (2013: 127). Como ella misma lo expresa en un poema de *Sonata de soledad*: “... dijiste: –Mujer...–, y el más profundo misterio de ese nombre vi en mi espejo” (“Tú me has dado todo”: 2009: 69; 1957a: 24-25). La voz femenina, si bien se multiplica y adopta otros cuerpos y otras voces a lo largo de sus obras, se mantiene constante hasta el final de su producción y adquiere relevancia en una poesía que elige la palabra como camino de búsqueda de su propia identidad: la enamorada, la abandonada, la desarraigada o la descalza jadeante, son algunos de los nombres que encuentra para sí misma la voz poética.

f. Poesía vital / poesía artística

En otra línea, siguiendo los estudios de Becco y Fernández Moreno en *Antología lineal de la poesía argentina* (1968), quienes proponen una organización desde tres actitudes fundamentales –social, vital y artística–, Simiz ubica la poesía de Biagioni como

⁴⁷ También destacamos el estudio de Moure (2003) en el segundo volumen del libro *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos, 107-14.

profundamente vital, aunque también artística por su diálogo con otras artes.⁴⁸ Desde nuestra perspectiva, coincidimos en que se trata de una poesía vital, y que, por el cuidado de las formas,⁴⁹ puede ser considerada artística, aunque, como ya se ha señalado, no es una poesía atenta a las modas de su época.

Por otra parte, la estética comparada podría ser un campo adecuado para el estudio de la relación entre la poesía de Biagioni, la música y la pintura. Susana Villalba (2013) analiza la poesía de la santafesina desde las vanguardias de la pintura. Si bien su obra es posterior, la relaciona con las vanguardias bisagra entre el siglo XIX y XX, en especial con el posimpresionismo y con la abstracción de Vassily Kandinsky (y por eso también asocia su poesía con la de otros poetas como César Vallejo, Guillaume Apollinaire y Oliverio Girondo). Su poesía puede compararse con “cierta pintura en la que no solo ha estallado el objeto a pintar, también el ojo del que pinta” (Villalba, 2013: 141). Villalba se detiene en la relación entre las consideraciones de Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* y los poemas de Biagioni: “Kandinsky no hablaba solo de la espiritualidad de quien pinta (o escribe) sino de interpretar la melodía interior del objeto (o tema) a pintar” (143).

g. Poesía sagrada, poesía sacrificial

Tanto Monteleone (2003) como Siles (2013) destacan en la obra de Biagioni el vínculo con lo sagrado: “en la poesía de Biagioni el poema permite el acceso a un espacio sagrado, es la clave para ingresar al laberinto de Dios” (Siles 2013: 121). Se trata de un espacio de posesión y transfiguración; espacio “agónico, letal, incluso terrible, como es la aparición de lo santo” (Monteleone citado por Siles, 2013: 122).

Para Susana Villalba (2013) la figura que encuadra los textos de Biagioni es el sacrificio sagrado y realiza un análisis de algunos de los símbolos en donde se pone de manifiesto.⁵⁰

⁴⁸ Becco y Fernández entienden por vital aquella poesía en la que se muestra cómo lo real repercute en la subjetividad del poeta. Por artística, la poesía atenta a las tendencias literarias o al cuidado de las formas (Cfr. Fernández Moreno, 1968).

⁴⁹ Subraya Kamenszain que Biagioni es capaz de reescribir sus propios textos para quitarles los excesos, para hacerlos más enigmáticos. Incluso sabe renunciar a sus propios hallazgos lingüísticos o poéticos con el fin de ganar potencia expresiva (cfr. 2013: 63).

⁵⁰ Melchiorre (2014) también hace mención a cierta cuestión ligada al sacrificio en las conclusiones generales de su trabajo (cfr. 380ss.).

En línea con lo espiritual y lo sacrificial –que señalaba Villalba–, y con lo sagrado –que establecían Siles y Monteleone–, Melchiorre (2010b y 2014) hace alusión a la “proliferación de lo divino” en la poesía de la santafesina. Para la estudiosa, Biagioni pasa de la inscripción dentro de la religión cristiana “ortodoxa” de sus primeras dos obras al vacío del Dios cristiano en *El humo*, para luego dar lugar a la proliferación de lo divino en su obra posterior, es decir, a partir de *Las cacerías*, ya no únicamente en relación con lo cristiano, sino “en la confluencia no sistemática de muchas creencias, incluida la católica” (2014: 319), pero también ligada a religiones orientales, al budismo y al esoterismo.⁵¹ Los elementos que se rescatan en relación con la divinidad en esta “proliferación” son, entre otros, lo lumínico, especialmente lo “brillante”, unido también a la isotopía de lo musical. “La divinidad no se restringe estrictamente a una dimensión ulterior. De ahí su proliferación en la dinámica encarnada del lenguaje [...] como el lugar de su “epifanía” (358).

A su vez, Melchiorre presenta otra dimensión de lo sagrado en la obra de Biagioni, ligada a la “sacralización de la obra de arte”. “Más allá de lo divino [el arte] se vuelve digno de veneración” (358). Así, Hölderlin y Van Gogh, dos artistas elegidos por Biagioni para dialogar desde su poesía, se convierten en modelos y pueden analizarse desde la perspectiva de lo sagrado, considerado como aquello que “más allá del dominio de lo religioso, puede asignarse [...] a lo que se considera un bien supremo” (340). En los dos artistas elegidos, la poeta pone el acento en “el oficio artístico como vocación que anticipa el compromiso vital que el arte requiere” (343). Ambos se presentan como figuras crísticas (cfr. 347 - 349). Para Melchiorre, “[e]sta sacralización del proyecto estético – producción y autor–” se presenta como “correlato y contrapartida” del vínculo con lo divino (cfr. 353).

h. Poesía mística

La relación de la poesía de Biagioni con la mística es afirmada por Melchiorre desde su tesis doctoral de 2014, aun sin ser el objeto de su análisis. A ella se le suman otros autores que observan esta posibilidad de abordaje de sus obras. Ya desde *El humo*, Díaz Mindurry

⁵¹ La estudiosa alude a una correspondencia inédita en la que la poeta, en 1984, dirigiéndose a su traductora al inglés, le confiesa que no se siente más identificada con el dios cristiano, sino más bien con una concepción monista (cfr. Melchiorre, 2014: 319ss.).

(2013) percibe la poesía de Biagioni como mística. La estudiosa recorre los paralelismos y las similitudes entre algunas de las temáticas abordadas por Biagioni con las de san Juan de la Cruz. Incluso son comparables algunos versos de cada poeta.

Clelia Moure, por su parte, afirma que la clave para entender la “labor artística” de Biagioni es la de “la escritura como cacería” (2013: 81). “La radicalidad de esa opción poética [...] dio lugar a una obra que enfrenta y atraviesa la paradoja del decir poético” (81). Propias de la cacería son las imágenes predominantes y el ritmo vertiginoso que adquiere su poesía. Para la estudiosa, la obra de Biagioni inaugura en la poesía argentina un “yo poético caracterizado por su indeterminación” (82). Moure halla en la obra poética de Biagioni un sujeto poético que se presenta a sí mismo como errante, como peregrino o fugitivo. Se trata de un sujeto que se vacía de sí, y que gracias a este “modo activo de la ausencia”, podrá con su escritura “cruzar fronteras (geográficas y simbólicas), configurarse con una voz propia siendo la de otro” (85-86). El “contrapunto de voces” que caracteriza su poesía da cuenta “de una identidad poética en fuga, capaz de transfigurarse y viajar por universos distantes” (86). No obstante, afirma Moure que este vaciamiento del yo poético y de su identidad a lo largo de la poesía no le hacen perder su intensidad, sino todo lo contrario. Todo esto permite configurar el universo escriturario de Biagioni como una cacería: “su hambre devora otras identidades y otras voces” (90).

Si bien Moure no lo señala en su análisis, podemos afirmar que tanto el sujeto errante como el símbolo de la cacería son propios del lenguaje de la mística. El sujeto errante es un motivo del *Cantar de los cantares* que retoman los místicos y el símbolo de la cacería llega a los clásicos españoles del Siglo de Oro a partir de la influencia de Ramón Llull y de Juan Ruysbroeck (cfr. Hatzfeld, 1955).

En esta línea, Simiz (2013), al hacer referencia a *Región de fugas*, sostiene que la poesía de Biagioni y su obra en general puede ser abordada desde la perspectiva mística. Simiz declara una actitud mística que recorre la poesía de Biagioni y realiza una afirmación contundente:

Si la mística es anhelo de descubrimiento de la secreta unidad, de encuentro con lo trascendente, de transporte físico/espiritual en que dolor y goce alternan en elevadora síntesis, no caben dudas de que Amelia es una poeta mística, la más coherente y perseverante en esa actitud, seguramente la más brillante por esos derroteros en nuestro país y tal vez en Latinoamérica. (133-134)

En los últimos años, Aída Arias, de la Universidad Nacional de la Pampa, ha realizado dos estudios en torno a la figura en Amelia Biagioni y su lugar dentro del canon de poetas místicos argentinos (2105; 2017). De acuerdo con Arias, esta nómina es “reducida” y la posición de Biagioni, “marginal” (2017: 23).

Para ubicar a Biagioni dentro de un contexto de literatura o poesía mística argentina del siglo XX, Arias se enfrenta a la necesidad de definirla y caracterizarla (cfr. 25). En una nota distingue dos modos de abordaje de la crítica literaria con respecto a la mística argentina del siglo XX: una primera perspectiva “teológica” o “dogmática” en la que lo literario queda supeditado a un segundo orden y una segunda perspectiva centrada en el lenguaje místico y sus cualidades discursivas, que pone en primer plano el carácter estético, más que teológico o religioso.⁵²

Para abordar esta cuestión ella realiza ciertos recortes: a) En primer lugar, se limita a analizar la influencia de la tradición mística española del siglo XVI y XVII, particularmente, la influencia sanjuanista. b) Por otra parte, selecciona para su análisis tan solo algunos poemas o períodos de la producción de Biagioni.⁵³ c) Por último, su recorte será de orden epistemológico al proponerse abordar el lenguaje de la mística desde una perspectiva expresamente literaria y queriendo diferenciarse de aquellos que buscan establecer un vínculo entre lenguaje y experiencia, o literatura y teología (cfr. 25). Su objetivo será poner de relieve “las estrategias de (re)apropiación y de (re)significación retórico-discursivas propias del discurso místico español para dar cuenta del carácter inefable del lenguaje (poético)” (25).

En ambos estudios, Arias juega con la relación entre la palabra “tradición” y “traición”, queriendo afirmar con ello que la reutilización del lenguaje místico tanto por Biagioni, como por otros poetas argentinos del siglo XX –siguiendo una tradición que viene del romanticismo alemán, del simbolismo francés, del modernismo latinoamericano

⁵² El planteo de Arias no atiende a la posibilidad de un diálogo interdisciplinar. Si bien su trabajo es un importante antecedente en el abordaje místico de la poesía de Biagioni, lo consideramos poco riguroso en algunas cuestiones específicas que iremos remarcando. En primer lugar, lo consideramos reduccionista porque separa los estudios de acuerdo con la procedencia de sus investigadores y considera a aquellos que provienen de universidades confesionales como “dogmáticos”, cuando en ninguno de los casos citados se realiza un planteo teológico de la poesía analizada. También lo consideramos sesgado en la medida en que los artículos citados no tienen como finalidad última proponer un corpus de literatura mística argentina, sino profundizar en algún autor (Arancet, 2013; Campana, 2015) o distinguir diversas perspectivas de abordaje (Puppo, 2013); por último, omite otros artículos en los que se realiza un abordaje literario, en diálogo con lo místico, en la poesía de Amelia Biagioni y de otros poetas argentinos.

⁵³ En uno de los artículos (2015) elige un apartado de cuatro poemas reunidos bajo el título de “Cuerpo en trance” y perteneciente a *Región de fugas* y, en el segundo caso (2017), aborda esta obra en general y hace referencia al último período de la poesía de Biagioni.

y de las primeras vanguardias del siglo XX–, es una reutilización descontextualizada del ámbito de lo religioso y cuyo objetivo primordial, meramente estético, es exponer “el camino lingüístico abierto para sortear las barreras del lenguaje” (25).⁵⁴

Si lo que queda en la modernidad o posmodernidad son las formas del discurso místico y no su contenido –lo cual, en muchos casos puede ser cierto– cabe la pregunta de si se puede hablar verdaderamente de poesía mística y cómo se diferencia este tipo de discurso de aquellas poesías, también contemporáneas, en las que las formas remiten a una experiencia o a un contenido místico.

A pesar de nuestras diferencias, creemos con Arias que resulta fundamental “una (re)definición de la poesía mística argentina del siglo XX a partir del vínculo establecido entre la escritura literaria y el orden retórico-discursivo [...] (Arias, 2017: 33). Nos distanciamos de su postura al sostener que esto no significa, necesariamente, negar o rehusar la posibilidad última de un vínculo con lo trascendente o desvincular por completo el lenguaje de la experiencia de la cual emerge, en el proceso de escritura, y que la acoge, en el dinamismo de la lectura.

Antes de ingresar en la poesía de Biagioni, se vuelve fundamental, entonces, ofrecer al lector algunas definiciones en torno de la mística y su lenguaje (Capítulo 2) y presentar una justificación de nuestra perspectiva hermenéutica (Capítulo 3).

⁵⁴ Considerar, como lo hace Arias, que “la (re)apropiación de la tradición y de la retórica mística española realizada por Biagioni rehúsa las lecturas religiosas propias del enfoque predominante o rector, ya que, en su poesía, se celebra la escritura como una búsqueda sagrada pero sin origen divino” (p. 31), nos resulta, al menos, reductor. Un lenguaje metafórico, como el poético nunca puede cerrarse a lecturas o negarlas, sino en todo caso ofrecer otras posibilidades que enriquezcan la comprensión. En su artículo, Arias identifica y confunde lo religioso con lo católico o lo católico con lo religioso. Resulta a su vez desacertada la identificación entre “mística de la presencia” como mística religiosa y “mística de la ausencia” como mística no religiosa, cuando en todo caso la mística religiosa es, tanto hoy como en sus orígenes, desde la tradición bíblica del *Cantar de los cantares*, búsqueda de la presencia en la ausencia.

CAPÍTULO 2. MÍSTICA, LENGUAJE POÉTICO Y TRADICIÓN BÍBLICA

La palabra *mística* se nos presenta como un desafío. Ella designa un hecho complejo que, como un prisma, puede ser abordado desde diversos puntos de vista, atendiendo a los distintos ejes que se desprenden de él. La afirmación que realiza Amador Vega respecto de Meister Eckhart ilustra alguna de las dificultades ante las cuales nos hallamos:

A pesar de que Eckhart es conocido como un místico, no es fácil comprender cuál es la perspectiva que lo hace tal; porque también la mística es una cuestión de perspectiva, un modo de conocimiento, una mediación incluso, pero muy especial, dado que se trata en su caso de un modo sin modo. (Vega, 2008: 24)

El objetivo de este capítulo será explicitar cuál o cuáles son las perspectivas que nos han permitido afirmar, a modo de hipótesis en la introducción de nuestro trabajo, que Amelia Biagioni utiliza el lenguaje místico en todas sus obras. El análisis de la poesía que haremos en la Segunda Parte estará regido por este horizonte de referencia.

Al ser un campo teórico amplio y de discusión, creemos importante ceñirnos a aquellos aspectos específicamente relacionados con nuestra propuesta de investigación y ser claros, a su vez, en aquello a lo que no haremos referencia porque excedería las posibilidades de este trabajo. Como la mirada de nuestro análisis está orientada al texto poético y no a la persona de Amelia Biagioni como mística, el foco de este capítulo estará puesto en el lenguaje místico-poético, sus características y dinamismos. Qué hace que un corpus poético pueda ser considerado místico es la pregunta que intentaremos responder.

Para poder dar cuenta de los rasgos con los que se caracteriza la poesía mística es necesario indagar en primer lugar qué entendemos por mística y la relación que puede y debe establecerse entre mística, experiencia y lenguaje (2.1). Sin entrar en discusiones teóricas al respecto, nos guiaremos por estudiosos pertenecientes a diversos campos de investigación cuyo objetivo ha sido estudiar el lenguaje de los místicos y el dinamismo o estructura de la experiencia que se pone de manifiesto en el lenguaje. El recorrido nos permitirá afirmar que el lenguaje poético místico brota necesariamente de una experiencia

y no puede desligarse de ella (2.1.a). De este modo, resultará fundamental no solo enumerar los rasgos poéticos, figuras retóricas y cualidades que lo caracterizan (2.1.b), sino también presentar el símbolo y la metáfora como accesos indispensables para analizar la poesía, en la medida en que se muestran como puente entre el lenguaje y la experiencia, tanto de escritura como de lectura (2.2). Por último, hacia el final del capítulo, consideramos importante enmarcar la coyuntura dentro de campos de discusión mayores, como son el de la relación entre el lenguaje místico y su tradición bíblica en el *Cantar de los cantares* (2.2.a), y entre mística y poesía (2.2.b).

2.1. Mística: del concepto a la experiencia y de la experiencia a su lenguaje

2.1.a. Del concepto a la experiencia

Es común a los diversos estudios sobre mística la necesidad de delimitar el término ya que, en muchos casos, se advierte el abuso que ha sufrido el concepto a lo largo de este último tiempo. En palabras de Olegario González de Cardedal: “Cuando todo es místico, nada es místico” (2013: 154).

El término latino *místico* es una transposición del griego *μυστικός* y se encuentra ligado a los rituales o ceremonias de las religiones mistericas. Esta palabra, junto con otros de sus derivados (*μύστες*, *μυστικά*, *μυστήριον*), pertenecen a una misma familia, cuya raíz, *μω* significa cerrar los ojos y la boca, y era utilizada para hacer referencia a asuntos secretos y a misterios (cfr. Velasco, 2003: 19-20).⁵⁵ En la Biblia no se usa prácticamente este término (cfr. Velasco, 2003: 20; Balthasar, 2008: 46).⁵⁶ Velasco indica que se introduce en el cristianismo a partir del siglo III y que poco a poco irá adquiriendo tres sentidos fundamentales:

“Místico” designa, en primer lugar, el simbolismo religioso en general y se aplicará, sobre todo por Clemente y Orígenes, al significado típico o alegórico

⁵⁵ Para un recorrido histórico de la literatura mística desde sus orígenes hasta la actualidad puede consultarse Camacho, 2009a; 2009b; 2009c; 2009d.

⁵⁶ En el Antiguo Testamento aparece en el libro de la *Sabiduría*, libro de “estilo helenizante”, en dos pasajes que no tuvieron incidencia en la tradición; en el libro de *Daniel* es donde adquiere el sentido de “un misterio escatológico”. En el Nuevo Testamento tampoco resalta el término (tan solo figura en una única frase de los sinópticos) (cfr. Balthasar, 2008: 46-47).

de la sagrada Escritura que origina un sentido espiritual o “místico”, en contraposición al sentido literal. El segundo significado, propio del uso litúrgico, remite al culto cristiano y a sus diferentes elementos [...].

En tercer lugar, “místico”, en sentido espiritual y teológico, se refiere a verdades inefables, ocultas, del cristianismo (Orígenes, Metodio de Olimpia); las verdades más profundas, objeto, por tanto, de un conocimiento más íntimo. [...] En este sentido utilizará el término el Pseudo-Dionisio al final del siglo V en lo que constituye el primer tratado de teología mística. (2003: 19-20)

De acuerdo con el análisis que realiza Michel de Certeau (2004), en la tradición cristiana el término mantendrá hasta el siglo XVI su forma adjetiva. Recién en la primera mitad del siglo XVII hace su aparición como sustantivo: “la mística” o “el místico”. *Místicos* son a partir de este momento histórico también aquellos que experimentan una vivencia especial de encuentro y conocimiento de Dios. La novedad, destaca Velasco, “no es la identificación de la vida mística, sino su aislamiento y su objetivación ante la mirada de los que comienzan a estudiarla desde fuera, y el hecho de que la palabra comience a designar un fenómeno, un hecho en el que intervienen numerosos factores” (Velasco 2003: 21).

Aún hoy nos encontramos con la convivencia de estas dos posibilidades: el uso del término como sustantivo para identificar tanto al fenómeno en general como a quienes poseen experiencias de este orden y, al mismo tiempo, el adjetivo que, más o menos independientemente de la persona, se ofrece como un calificativo para distinguir este tipo de experiencia de otras, y todo aquello que rodea, surge o brota de ella, como su lenguaje y su poesía.

En una primera instancia de objetivación y estudio, el término *mística* ha servido para definir y analizar experiencias existentes dentro del cristianismo, de raigambre occidental y bíblica, aunque siempre heterodoxas y, en todo caso, validadas *a posteriori* por el pensamiento teológico. Estas manifestaciones pertenecen especialmente a una época que va desde el siglo XIII al siglo XVII, con un momento de esplendor innegable en la España del siglo XVI, gracias a las figuras de santa Teresa de Ávila y de san Juan de la Cruz, quien se destaca particularmente por su lirismo.⁵⁷

⁵⁷ Afirma Helmut Hatzfeld: “Al misticismo español, [...], hay que darle el nombre de clásico, típico y normativo, tanto para el teólogo como para el historiador de la literatura” (1968: 18). Sin duda, son una referencia ineludible para quien busca reconocer los rasgos o patrones comunes o generales en este tipo de lenguaje y experiencia.

Sin embargo, el concepto, la valoración y el estudio de la mística han sufrido transformaciones a lo largo de la historia. “El contacto con las religiones orientales y sus métodos, además de las primeras expresiones de un mundo globalizado que compartía diversos modos de mística puso de relieve la necesidad de visitar la materia” (Camacho, 2009d).⁵⁸ Así es como, de forma paralela a su desarrollo dentro del cristianismo, la fenomenología de la religión y el estudio de religiones comparadas han convertido el término *mística* en una “categoría interpretativa” a partir de la cual se reúnen experiencias pertenecientes también a otras tradiciones religiosas o que se viven fuera del ámbito religioso y que, si bien presentan nombres diversos, mantienen rasgos o estructuras comunes (cfr. Velasco, 2004: 48ss; Bataille, 1986; Hulin, 2007).

Con ello comienzan a surgir diversas clasificaciones o tipologías posibles que intentan organizar las experiencias: ya sea de acuerdo con la tradición a la que pertenecen, el tipo de unión, el modo de acceso a la experiencia, entre otros criterios.⁵⁹ Ninguna taxonomía es perfecta, pero siempre ayudan a comprender mejor el abanico de posibilidades con el que se hallan los estudiosos.⁶⁰

El concepto de mística, aun en sus diversas taxonomías y clasificaciones, nos lleva a su carácter de experiencia. La experiencia es un modo particular de conocimiento que se distingue al menos de otras dos formas: el testimonio y la abstracción conceptual. El teólogo español Raimon Panikkar agrega que “[e]xperiencia no es ciencia, no es *episteme* [...]. Experiencia es el *toque* que tenemos con la realidad. Y como tal toque es inmediato.

⁵⁸ Respecto de lo sagrado y del fenómeno religioso, afirma García Bazán: “La característica de mayor relieve que ofrece en nuestros días el fenómeno de la “religión”, en relación con la planetización de los hechos y el encuentro en el espacio y el tiempo de las religiones del mundo, es la necesidad de depurar su concepción vinculada a prejuicios occidentales dominantes, ampliando conscientemente su significado en contacto con las diversas experiencias de lo sagrado. “Religión” es “religación” de acuerdo con la interpretación cristiana de Lactancio, pero asimismo “relectura”, de acuerdo con la etimología arcaica de Cicerón. Por lo tanto, una metodología polilógica es lo primero que debe adaptarse como puente para una comprensión libre y amplia del fenómeno religioso” (2001: 165-166). Lo que el autor señala de lo sagrado y religioso, creemos importante sostener en torno también a la experiencia mística; intentaremos ofrecer una concepción “depurada” de su lenguaje y al margen de cualquier prejuicio.

⁵⁹ Para el análisis de los rasgos más propios de la mística cristiana nos remitimos a Balthasar (2008), “Consideraciones acerca del ámbito de la mística cristiana” y González de Cardedal (2015), *Cristianismo y mística*.

⁶⁰ Más allá de la definición y la evolución del término, y de las características comunes entre las experiencias consideradas místicas, son innegables las diferencias que pueden presentarse en las distintas tradiciones y culturas. Como ya se ha visto en el capítulo anterior, la crítica literaria considera que Biagioni parte de una tradición cristiana explícita en sus primeros poemarios y que su vínculo con lo institucional se modifica a lo largo de su historia personal. Aun así, el contexto de enunciación de sus poemas y el imaginario simbólico utilizado no dejan de ser, a grandes rasgos, los propios de una cultura cristiana y occidental.

La mediación viene hecha por nuestro conocimiento que interpreta el sentido de tal toque” (Panikkar, 2001: 17).⁶¹

En su obra *Íconos del misterio. La experiencia de Dios*, el autor considera que la experiencia de Dios es la raíz de toda experiencia. “Es la experiencia en profundidad de todas y cada una de las experiencias humanas: del amigo, de la palabra, de la conversación. Es la experiencia subyacente a toda experiencia humana: dolor, belleza, placer, bondad, angustia, frío... subyacente a toda experiencia en tanto nos descubre una dimensión de infinito, no-finito, in-acabado” (2001: 60-61). Luego agrega:

Por esta experiencia nos damos cuenta de que estamos dentro de algo que lo abarca todo y somos conscientes de una doble dimensión de ausencia y presencia, conscientes de que participamos en un más en el que, de una manera u otra, podemos confiar. [...] En el fondo es la experiencia mística, la experiencia de la profundidad. No descubro otra cosa y otros seres; descubro la dimensión de profundidad, de infinito, de libertad que hay en todo y en todos. (62-64)

Con un discurso de carácter transcultural e interreligioso, que pone la mirada en lo humano que subyace el lenguaje, la cultura y religión de la que se proviene, Panikkar se ubica como un autor capaz de abrir la experiencia mística a toda experiencia de Dios y la experiencia de Dios a todas las experiencias humanas vividas en sus dimensiones más profundas. Agrega: “Esta experiencia está al alcance de todo corazón puro. En el fondo no hace falta ni siquiera saberlo. [...] ‘La experiencia de Dios es la experiencia de la Vida’ (2001: 18-19).

Aún en esta amplitud que parece abarcarlo todo, y que podría hacernos pensar que entonces “todo es místico”, adoptar la visión de Panikkar nos permite ingresar al terreno del lenguaje místico con una restricción de base. El lenguaje místico no puede estar

⁶¹ Resulta esclarecedora la distinción realizada por Emmanuel Falque en su artículo “A lo largo de la experiencia. Teología y filosofía monástica de los siglos XI y XII” (2021) entre los dos conceptos alemanes que se traducen al español (y al francés) como “experiencia”: *Erleben* y *Erfahrung*. “Donde el término *Erleben* en alemán ‘pone el acento sobre la inmediatez con la que se capta algo real’ y donde ‘lo vivido es siempre lo que uno mismo ha vivido (*leben*, vivir)’, el término *Er-fahr-ung* en alemán o *ex-per-ire* en latín deriva del lado del probar o del atravesar (*far*, *per*) por el cual el sujeto es llevado (*fahren*, *ire*) fuera de sí mismo (*er*, *ex*). En resumen, hay en *Erfahrung* un peligro de sí mismo que difiere del único *Erlebnis* encapsulado en su vivir para apropiarse de ella en lugar de permitir que se transforme: “Tener una experiencia (*eine Erfahrung machen*) con algo, escribió Martin Heidegger en *Acheminement vers la parole* [1959], ya se trate de una cosa, de un hombre o de un dios, eso quiere decir: dejarla venir sobre nosotros, que nos alcance, que nos caiga encima, que nos derribe y que nos transforme” (4). En la definición ofrecida por Panikkar parece estar puesto el acento en la inmediatez del toque que se produce en la experiencia. Sin embargo, a lo largo del texto veremos el carácter de salida y el poder de transformación que tiene este toque en quien lo padece.

desligado de la experiencia; queda afuera de “lo místico” todo lenguaje considerado únicamente en sus modos de decir, sin atender a su sentido y referencia.⁶²

Ahora bien, el pensador francés Emmanuel Falque hace hincapié en la importancia de “leer” la experiencia, es decir, interpretarla y no solo describirla o narrarla. “Vivir” y “leer” la experiencia era el modo en que se elaboraba el pensamiento monástico, filosófico y teológico, del siglo XI y XII y resulta un camino para el diálogo entre fenomenología y hermenéutica en el siglo XXI (cfr. 2021: 1-5).

Hablar de experiencia, entonces, equivale menos a volverse hacia uno mismo, que a buscar las leyes objetivas mediante las cuales una experiencia se construye y logra expresarse. Hay, en efecto, un riesgo al restringir la experiencia a la experiencia vivida, incluso a la narración de esta experiencia vivida. Porque la experiencia siempre tiene por derecho propio que es efímera y necesita ser conceptualizada para que perdure. [...] hay que recurrir a la razón, o al respeto de la regla, para que lo que se ha dado una vez [...] también se pueda dar varias veces (2021: 1).

Si la experiencia es del orden de lo inmediato, pero requiere de la mediación dada por la lectura que le otorga el sentido, decir que una experiencia es mística pertenece al orden de lo vivido, pero también y sobre todo al orden de la interpretación. Quien interpreta puede ser el mismo sujeto que padece la experiencia y la pone en lenguaje o aquel a quien esta es comunicada por medio del lenguaje. La interpretación de una experiencia como mística requiere siempre al menos de una mediación. En la afirmación de que para tener una experiencia de Dios *no hace falta ni siquiera saberlo* (Panikkar), y en el llamado a *leer* las experiencias (Falque), vemos una ventana abierta para aventurarnos en el estudio de un corpus poético contemporáneo desde una perspectiva mística.

“No es posible hablar –afirma Panikkar– sin la mediación del lenguaje, ni utilizar este sin expresar alguna creencia, aunque no se deba nunca identificar el discurso sobre Dios con creencia particular alguna”. Y luego agrega: “Dios no es el único símbolo de lo divino. [...] La misma palabra ‘Dios’ no es necesaria” (Panikkar: 34). El estudio de una poesía como mística no requiere –necesariamente– de la conciencia reflexiva del poeta; exige sí, de una experiencia como la que nos hemos propuesto describir, de un lenguaje

⁶² Así lo expresa Lucinio Ruano de la Iglesia en relación con el lenguaje utilizado por Juan de la Cruz: “La potencia expresiva del lenguaje místico de san Juan de la Cruz no le viene del léxico ni se mide por su caudal idiomático. Tampoco nació ni mana de él, suficientemente dominado. Fue ante todo una experiencia del misterio humano y divino en uno” (Ruano de la Iglesia, 1994: 29).

y de una interpretación o lectura, a partir del análisis de un texto.⁶³ Antes de abocarnos al lenguaje que brota de la experiencia debemos referirnos a algunos otros elementos que se muestran como constitutivos de esta.

La experiencia mística se presenta, junto con todo lo que se ha expuesto, como una experiencia de finitud; finitud de un yo que se verá reflejada en los límites del lenguaje que la expresa. Esta toma de conciencia ubica al sujeto ante una realidad que lo antecede y excede; se adquiere la conciencia de que uno no es su propio origen, ni su propio fin y, por tanto, se produce una reorientación de la mirada, *metanoia*. El reconocimiento de una herencia originaria y de un fin más allá de uno mismo sumergen al sujeto a un dinamismo de salida de sí para reencontrar el sentido de sí mismo y de aquello que es más que uno mismo. ¿Quién pone en movimiento? ¿La carencia, el exceso?, ¿una Ausencia o una Presencia? Lo cierto es que la puesta en marcha es respuesta a una sed y a un deseo (cfr. Tolentino Mendoza, 2018). Es respuesta que busca respuestas, por medio del lenguaje, también a los interrogantes filosóficos por excelencia: quién soy, quién eres, por qué soy.

"Que te conozca y que me conozca". Tal es el movimiento que constituye por derecho propio, según Bernardo de Claraval, el libro de la experiencia, hasta el punto de extraer de allí la "verdadera filosofía" [...] Paradójicamente aquí, el filósofo no es el que se conoce a sí mismo, sino el que accede a sí mismo por un otro, haciendo de la relación con el otro (*noverim te* [místico]) la condición de la relación consigo mismo (*noverim me* [filosofía]). (Falque, 2021: 20)

La experiencia mística, entonces, es fuente de conocimiento de uno mismo a partir del reconocimiento de los propios límites, de la salida de sí mismo y del encuentro con un tú. Se ha reflexionado acerca del deseo que pone en movimiento a lo largo de la historia desde la filosofía, desde la espiritualidad religiosa, desde la teología, pero es sobre todo el discurso de los místicos el que lo pone de manifiesto. El pensamiento y el deseo de lo

⁶³ Utilizamos el término *texto* y optamos por el camino largo de la hermenéutica desarrollado por Paul Ricoeur en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica* (2013b) y *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (2013a). También nos remitimos al artículo "¿Qué es un texto?" de *Historia y narratividad* (cfr. Ricoeur, 1999a: 59-81). A su vez, resulta clarificador el texto de Néstor Corona, "El concepto de hermenéutica en Paul Ricoeur. Notas sobre tres pasos de su desarrollo" (2013). Para otros hermeneutas la lectura no necesariamente es de un texto, sino de la vida (Gadamer, 1998b). En nuestro caso, nos focalizamos en los textos poéticos y, por eso, nos restringimos a la hermenéutica ricoeuriana.

absoluto son, para Alois Haas una “inquebrantable constante antropológica” (2009: 77).⁶⁴ Meloni Rivas llama al deseo de Dios, fuente de todo deseo, “deseo Esencial” (2009). Se trata de un movimiento “que surge de Dios y que está en los seres como resonancia y nostalgia de su origen” (12).

Por su parte, Jacqueline Kelen expresa que “todo deseo es nostalgia del Amor” y que la experiencia del misterio divino no es posible sin amor, conocimiento, temporalidad y corporalidad (cfr. 2004: 40). En el centro de la experiencia mística, entonces, junto con la experiencia de finitud, de salida y de encuentro, se halla la experiencia del amor que, como tal, es una experiencia encarnada.

Difícilmente se puede gozar de la experiencia del amor a Dios si se desconoce el amor humano. Difícilmente se puede perseverar en el amor humano si no se descubre en él un alma divina, por decirlo así. [...] Es en el mismo amor humano en donde reside la Divinidad. Un amor divino que no se encarna en amor al prójimo, por citar la frase evangélica, es pura mentira. [...] Entre los amores humanos sobresale el amor al tú. Este tú es acaso el lugar más importante y más universal para la experiencia de Dios. (Panikkar: 122-123)

No es menor, para abordar la poesía de Amelia Biagioni, la afirmación de Panikkar, como tampoco la de Kelen quien remarca que “no se trata de escoger entre la aspiración hacia Dios y el amor por una mujer, puesto que estas son dos caras de una misma realidad. Al hacer el rostro de la amada las veces de una teofanía, el deseo ardiente es a la vez amoroso y místico” (Kelen, 2004: 66).

Identidad y lenguaje, ausencia y presencia, sed y deseo, están íntimamente imbricados en el itinerario que plantea el lenguaje de los místicos y se muestran relevantes en la poesía de Amelia Biagioni. El amor humano como camino y experiencia del amor divino, y el amor divino como profundización del amor humano; el viaje, el exilio y el desarraigo de un lugar como experiencias de desarraigo y de exilio de una Casa y de un Reino, de la cual hemos partido y al cual estamos destinados a regresar; la pérdida del yo y el olvido de un nombre (cfr. de Certeau, 2004: 202ss) son fundamentos que se encarnan en la poesía de Biagioni con mucha más fuerza poética que una simple mención a san Juan de la Cruz o la evocación de alguno de sus versos, aunque ellos aparezcan y sirvan como un puntapié o una clave de lectura. Es decir, son la estructura y el dinamismo de

⁶⁴ Haremos referencia en el próximo capítulo a la mirada de Paul Ricoeur y su visión antropológica.

toda su poética los que justifica el abordaje de una perspectiva mística, como demostraremos en la Segunda Parte.

2.1.b. Estructura y dinamismo de la mística

Han Urs von Balthasar (2008) describe siete momentos presentes en todas las experiencias consideradas como místicas tanto dentro como fuera del cristianismo. Estos son: 1/. La inmersión dentro de una *tradición* particular que la condiciona. 2. La *salida*, es decir, el ponerse en movimiento hacia el encuentro de algo o alguien.⁶⁵ 3/ Un *methodos* propio cada tradición y cultura que marca los pasos hacia la unión. Se trata siempre de un camino de vaciamiento personal, de desasimiento y purificación. 4/ La purificación y vaciamiento llevan al alma a la visión o contemplación del ser, de lo absoluto, del Misterio. A este paso Balthasar lo llama *thoria, contemplatio*. 5/ Al ver, le sigue la *unión* en la cual se superan las dualidades sujeto-objeto, entre otras; “se ingresa en aquel ámbito absoluto que la mistología designa con una abundancia de *supra*-predicados: *supra-existente, supra-esencial [...], supra-divino*”. 6/ La vivencia en sí misma es experiencia e interpretación y, por tanto, *lenguaje*. 7/ Por último, presente en la mística cristiana y en algunas otras místicas no cristianas, pero no de carácter universal, se encuentra la *metáfora nupcial* como expresión de la unión entre el alma y Dios (cfr. 59-63).

Por su parte, a la hora de establecer los rasgos propios de la experiencia mística, Velasco propone las siguientes características que también son importantes de destacar: a/ “El carácter ‘holístico’, totalizador y englobante de la experiencia”: La experiencia mística otorga la mirada del mundo “como un *todo* y transforma a quien la posee. b/ La *pasividad*: acaece e irrumpe en la realidad del sujeto y resulta, por tanto, inesperada, sorpresiva.⁶⁶ c/ La *inmediatez*, que hace referencia al develamiento que se produce en la experiencia, el cual otorga una nueva visión sin velos, sin opacidades, sin ilusión. d/ La *fruición*, ligada a la experiencia de inmortalidad, no ya como una consciencia futura, sino como algo presente.⁶⁷ e/ La *simplicidad*: En todos los casos se precisa un proceso de purificación del alma. f/ La *inefabilidad*: Toda tradición se hace eco de la imposibilidad

⁶⁵ En el cristianismo esta salida tiene la particularidad de ser *respuesta* a un llamado, a una primera palabra proveniente de Dios.

⁶⁶ “[P]asividad no es sinónimo de inactividad [...] Nada más activo (aunque con una acción de disponibilidad, consentimiento y acogida) que el éxtasis y la contemplación” (Velasco, 2003: 327).

⁶⁷ Se trata, sin embargo, de una experiencia paradójica en la que el placer se conjuga con el dolor, la vida con la muerte.

o la dificultad que conlleva la expresión de lo vivido en palabras. g/ La *contemplación* “claroscuro”, producto de un conocimiento de tipo afectivo más que intelectual. h/ La *unión*: suele ser la forma en la que se describe el punto de llegada de la vía mística i/ El *éxtasis*, como un fenómeno frecuente en experiencias místicas de tipo religioso y no religioso que “pone de manifiesto la repercusión de experiencias humanas muy intensas sobre el psiquismo y la corporalidad de los sujetos que las sufren” (Velasco, 2003: 399). Y, por último, j/ El estado *teopático*: es el estado al que llega el sujeto que padece la vivencia. “Es una experiencia que solo es comprendida adecuadamente como *epéxtasis*, tensión nunca resuelta, perfección en progreso permanente, en movimiento sin fin” (p. 407). El deseo que despierta en el alma la experiencia vivida mueve al sujeto a seguir constantemente en tensión y búsqueda de un nuevo encuentro y de una nueva experiencia. Por otra parte, toda la persona, en sus distintas dimensiones, es tomada por la experiencia y alcanza un estado de “tranquilidad” y “armonía”, de “gozo sereno”. (Cfr. Velasco, 2003: 322-416).⁶⁸

A grandes rasgos y conscientes de que toda síntesis tiene sus límites, los elementos presentados por Balthasar y Velasco servirían para identificar el dinamismo universal de una experiencia, que trasciende religiones y culturas, pero que se inscribe dentro de una tradición que le otorga posibilidad de interpretación y lenguaje. En lo que respecta a nuestro análisis, considerar un dinamismo propio de la experiencia nos permitirá estructurar los capítulos de la Segunda Parte sin respetar necesariamente el orden cronológico de la publicación de los libros de Amelia Biagioni.

2.1.c. De la experiencia a su lenguaje

Desde el siglo XIII, autores como Meister Eckhart y sus discípulos Tauler y Suso proponen el lenguaje como el medio para *describir* y *alcanzar* la vivencia de unión mística. “[E]l lenguaje posee, en primera línea, la función de reconstruir el acontecimiento anímico inaudito, que fue concedido por gracia, y, en todo caso, también interpretarlo” (Haas, 2008: 81). El valor de la palabra es fundamental, su finalidad no es

⁶⁸ Se ha analizado la poesía de Biagioni desde la perspectiva de la solidaridad del sujeto con el todo, de la reconciliación y el estado de armonía universal. Dejamos abierta la posibilidad de establecer una correspondencia entre aquellas afirmaciones y este estado “teopático” que Velasco propone como culmen de la experiencia mística. Estado de por sí de tensión y de movimiento sin fin, que puede relacionarse especialmente con la última obra de la santafesina *Región de fugas*.

meramente descriptiva, sino recreadora y performativa, capaz de generar la experiencia vivida fuera del orden de las palabras, por medio de ella.

Para el estudioso del lenguaje o de la *fabula* mística, Michel de Certeau (2004), la mística en el siglo XVII pasa a designar progresivamente una “manera de hablar” (139) y, como tal, refleja las “huellas” de la “lucha de los místicos con la lengua” (140). Al respecto, señala Velasco que “[l]a mística [...] está constituida [...] por el cuerpo de escritos en los que los místicos han formulado sus experiencias”. Lo han hecho a partir de “los más variados géneros literarios. Se trata de relatos *autobiográficos*, de expresiones *poéticas*, de comentarios con finalidad *exhortativa*, *pedagógica*, *apologética* e incluso de descripción *psicológica*, de explicación o de interpretación *teológica*” (2003: 50).

De Certeau lo presenta como un lenguaje “fundamentalmente ‘traductor’” (2004: 145), que congrega en sí palabras de distintos órdenes y procedencias. Lo que destaca de este lenguaje, a su vez, es su *proceso de fabricación* (cfr. 171). Para el historiador y crítico francés, el lenguaje místico no es un lenguaje nuevo, sino un modo de trabajar el lenguaje existente, aunque “[a]l principio de la lengua mística hay palabras de autor que repiten el gesto adámico” (De Certeau: 162-163).

Esta parece ser la perspectiva de Lawrence J. Hatab (1982) –proveniente de la filosofía del lenguaje y de los estudios religiosos–, quien considera que la experiencia mística crea⁶⁹ un lenguaje con una “gramática precisa” (cfr. 2008: 58), y rasgos propios como lo es su carácter “sacrificial”.⁷⁰

Entre las características de esta gramática particular, menciona: 1/ El hecho de ser una “gramática de conversión”, con violaciones directas de la “sujeto-objetividad” (violaciones a la limitación del ser, a partir del uso de paradojas, lógicas inversas e identificaciones extrañas). 2/ Se trata de un lenguaje “trans-objetivo” (con predominancia del uso de descripciones y metáforas, recurrencia al mito y al lenguaje de otras artes, la exaltación, la evocación). 3/ Es una “gramática de práctica” o *praxis* (es decir, se refiere a la acción y no solamente al lenguaje; orienta a un modo de vivir) (cfr. 1982: 58ss).

Para Hatab, misticismo y lenguaje no son contrarios. El lenguaje místico despliega su sentido a una comunidad de interpretantes, como todo lenguaje:

⁶⁹ En el prefacio a su obra *Tres poéticas del exceso. La hermenéutica de lo imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Amador Vega también habla de un lenguaje *creado* por los místicos (cfr. Vega 2011: 11).

⁷⁰ Con esto se refiere al hecho de que es un lenguaje que registra ya sea el límite del lenguaje objetivo (en lo que él llama mística óptica y teísta) o bien el límite del lenguaje mismo (en lo que él llama mística ontológica) (cfr. Hatab 1982: 52ss).

En suma, deberíamos llamar lenguaje místico a la forma poética de un sacrificio, cuyo propósito es: (1) reunir la experiencia a un significado; (2) anunciar (presentar) la experiencia; (3) guiar a otros a esa experiencia; (4) organizar una visión del mundo de acuerdo con esa experiencia. [...] En el misticismo, el lenguaje se reconoce como estando en medio de un límite, y su gramática está destinada a presentar y evocar este reconocimiento. La mística no escapa al lenguaje. Al estar en la reivindicación de una experiencia primordial, se pone al servicio de un lenguaje primordial. Lo místico no es ausencia de lenguaje sino su origen. (Hatab: 1982: 64)⁷¹

Más allá de los recursos retóricos que predominen en un texto místico, a los que haremos alusión a continuación, consideramos que algunas de las características ofrecidas por Hatab son importantes de destacar. Al ser una experiencia que crea un lenguaje propio, con una gramática particular, en el nivel del discurso el lenguaje místico entra en un diálogo profundo con el lenguaje poético. Inaugura un lenguaje y con él las condiciones necesarias para presentar, recuperar y generar en el lector una experiencia inaudita. Se trata de un proceso a partir del cual las palabras son llevadas al límite de su capacidad expresiva, con una necesidad profunda de fundar nuevos sentidos. El lenguaje místico no debe ni puede ser un mero juego retórico, ya lo hemos señalado; todo recurso o figura utilizada tiene el objeto de unir la experiencia a un significado y proponer una visión de mundo que responda a la experiencia. El lenguaje místico, en su carácter sacrificial y creador, lleva el lenguaje a sus funciones primordiales más arcaicas, como son las del símbolo y el mito.

El nivel de ruptura y transgresión que caracteriza el lenguaje místico se presenta en todos los órdenes: desde el nivel sonoro y fónico, al sintáctico, semántico o incluso al textual o discursivo. Es por este motivo que el vehículo idóneo para la expresión de la experiencia mística es la poesía, aunque no todo texto místico es poético, ni toda poesía, poesía mística.

⁷¹ Siempre que no contemos con una traducción en español publicada, ofreceremos al lector nuestra propia traducción en el cuerpo del texto y la cita en la lengua original como nota al pie. En este caso: "In sum, we shall call mystical language *the poetic bearing of a sacrifice*, the purpose of which is to: (1) gather experience into a meaning; (2) announce (present) the experience; (3) guide others to that experience; (4) organize a world-view according to that experience. [...] In mysticism language is recognized as being in the midst of a limit, and its grammar is meant to present and evoke this recognition. The mystic does not escape language. Being in the claim of primordial experience, he is in the service of primordial language. The mystical is not the absence of language but its origin" (Hatab: 1982: 64).

Ofreceremos a continuación, con más detalle, otros aspectos destacados por distintos estudiosos como las características fundamentales del lenguaje que históricamente ha sido el modo de expresión de la experiencia de los místicos.⁷²

a. *El oxímoron*

Uno de los principales rasgos destacados por De Certeau y por Panikkar en el *modus loquendi* de los místicos es el uso del *oxímoron* (cfr. De Certeau, 2004: 172; Panikkar, 2001: 24). El teólogo español lo define y diferencia de la paradoja:

El *oxymoron*, jugando con la etimología de *oxus*, afilado, puntiagudo, penetrante, y *moros*, romo, sin punta, de ahí fofo, estúpido, loco, etc., sería por tanto lo afilado-romo, la locura penetrante, el punzón de la estupidez, la punta que penetra en lo blando. El *oxymoron* armoniza dos nociones que aisladamente son contrarias como el famoso “festina lente”, o locamente sabio, cruel bondad, etc. La paradoja pone las dos opciones (*doxai*) una junto a otra (*para*), el *oxymoron* hace penetrar una idea en la otra. La paradoja nos enfrenta al dualismo, el *oxymoron* al no-dualismo, al *advaita*. El pensar oxymórico no se deja reducir *ad unum*, a unicidad ni univocidad; sería contradicción, y la contradicción no se puede pensar. Se parece más bien a la visión normal en la que vemos las cosas en sus tres dimensiones aunque no podemos estrictamente dibujarlas en el plano bidimensional de la razón. (2001: 24)

El oxímoron se presenta como la unidad mínima elemental propia del discurso místico. Los términos que se unen en el oxímoron pueden ser tanto de orden homogéneo como heterogéneo.⁷³ Se trata del recurso por excelencia para hacer ingresar lo inefable al discurso místico, ya que al pertenecer a la categoría de los “metasemas” (cfr. Grupo μ : 1987), como los demostrativos, remite más allá del lenguaje.

La combinación de los dos términos sustituye la existencia de un tercero y lo presenta como ausente, crea un agujero en el lenguaje, corta el lugar de un

⁷² En su análisis de la triple *mimesis* al que haremos referencia en el Capítulo 3, Ricoeur menciona cómo toda configuración literaria se inserta dentro de una tradición. La tradición se mantiene viva y no muere gracias a las nuevas configuraciones que se gestan a lo largo de la historia por medio de la imaginación creadora. Esta opera a partir de un proceso de innovación y sedimentación. Es decir, la imaginación trabaja con materiales previos. Por *sedimentación* entiende Ricoeur aquella gramática de la que se parte (cfr. 2009: 138). Al presentar aquí ciertos rasgos del lenguaje de los místicos, nos remitimos a esa tradición y proceso de sedimentación que se ha ido asentando a lo largo de los siglos.

⁷³ En frases como las de Juan de la Cruz: “cautiverio suave” o “música callada”, se nos presentan ejemplos de esto último. En ellos “diversos tipos de espacio heterogéneos se cruzan en un mismo escenario [...]. [E]l oxímoron [...] es un *lapsus* de la semejanza, mezcla los géneros y perturba el orden” (De Certeau, 2004: 174).

indecible. Es un lenguaje que tiende a un no-lenguaje. Desde este punto de vista también, “trastorna al léxico”. En un mundo al que suponemos por completo escrito y hablado, y por consiguiente, capaz de expresarse en un léxico, abre el vacío de algo innombrable, apunta a una ausencia de correspondencia entre las cosas y las palabras. (De Certeau, 2004: 174)

Postular el oxímoron como la unidad semántica más pequeña es señalar un quiebre o “hendidura” en el discurso que, para de Certeau, es la “fórmula, casi abstracta del exceso”. La realidad presentada no es reducible a ninguno de sus términos, como tampoco a uno tercero, ausente. “Supera al lenguaje, tiende a un afuera [...] lo que debe ser dicho no puede serlo sino rompiendo la palabra” (175).

En las bases del modo de hablar místico, entonces, tenemos la herida y el exceso; la referencia desde el lenguaje a algo fuera de sí mismo, que se logra con una ruptura de la lógica y de la semejanza, armonizando sin reducir realidades de por sí contradictorias.

b. *Un discurso apofático*

Se entiende por *discurso apofático o negativo* aquel que caracteriza, sobre todo, aunque no exclusivamente, a la mística alemana y que tiene sus orígenes en la “teología mística” desarrollada por el pseudo Dionisio Areopagita en sus escritos del siglo VI.

Este teólogo establecía la diferencia, para referirse a la divinidad, entre la vía afirmativa, que permitía atribuir propiedades precisas a Dios, y la vía negativa, en un grado superior, que reconocía la imposibilidad de tener un conocimiento objetivo y conceptual de la divinidad. (Vega, 2009: 7)

Amador Vega, quien realiza un estudio de la estética apofática en artistas del siglo XX (2005; 2006; 2010 y 2011), remarca que el movimiento apofático se corresponde con un primer momento del discurso creador, de carácter destructivo, caracterizado por la negación. Este momento es luego seguido de otro positivo, de afirmación, que actúa como respuesta ante la emergencia de lo sagrado (cfr. 2011: 9).

En su estudio “La poesía de la mística y la mística de la poesía”, Vinicius Mariano de Carvalho afirma que la utilización de un lenguaje positivo quitaría sacralidad y su “carácter escondido [...]” a aquel más allá que se revela en la experiencia mística (cfr.

2012: 59)⁷⁴. Se recurre, por este motivo, al discurso apofático, propio de la teología negativa, el cual resulta eficaz.

El discurso apofático se torna, por tanto, un lenguaje de proposiciones dobles, sin conclusiones o finalizaciones, en que cada proposición corrige a la anterior, sin agotar, sin definir; y un posible sentido de este lenguaje es encontrado apenas en la tensión oscilante entre estas dos proposiciones [...].
(62)⁷⁵

Los recursos poéticos que caracterizan el discurso apofático, además del oxímoron ya mencionado, son las imágenes liminares, la negación explícita y las metáforas negativas como figuras propias y constantes dentro de este modo de hablar de los místicos (cfr. 67-72). Alois Haas (1999) utiliza la expresión “metáforas explosivas” (cfr. 1999), para referirse a esta ruptura producida por las imágenes utilizadas por los místicos para referirse a aquello que resulta inasible conceptualmente.⁷⁶

c. *Autoimplicación, descripción y transgresividad*

Desde su propia perspectiva de análisis, Velasco presenta otras características del lenguaje místico a considerar: (a) la impregnación psicológica, (b) su carácter descriptivo y (c) su transgresividad.

(a) Al tratarse del lenguaje de una experiencia, su finalidad no es introducir verdades nuevas, sino describir la transformación que estas adquieren en el proceso de interiorización del yo que las expresa. Se trata de un lenguaje ligado sobre todo a lo afectivo, más que a lo racional o conceptual (cfr. 2003: 51-52).⁷⁷ En esta misma línea, si consideramos su uso por parte del sujeto, el lenguaje místico debe ser caracterizado como autoimplicativo y testimonial: “Autoimplicativo, porque el sujeto habla siempre en

⁷⁴ En su idioma original la cita completa dice: “Considerando-se que não é possível expressar a experiência mística em termos propositivos, pois isto implicaria em retirar-lhe toda a sacralidade, todo caráter abscondido, pode-se argumentar que o discurso apofático, diretamente associado à teologia negativa e à teologia mística, é uma das possibilidades discursivas mais eficazes para a expressão da experiência do místico” (Carvalho, 2012: 59).

⁷⁵ En portugués: “O discurso apofático se torna, portanto, uma linguagem de proposições duplas, sem conclusões ou finalizações, em que cada proposição corrige a anterior, sem se esgotar, sem definir; e um possível sentido desta linguagem é encontrado apenas na tensão oscilante entre estas duas proposições. (McGINN, 1994, p. 115).” (Carvalho: 62).

⁷⁶ Señala Panikkar que “[...] en la contante negación de la dualidad, en la negación de cerrar el proceso, en la renuncia consciente a querer comprenderlo todo, en el *neti neti* del apofatismo místico como nos acercamos al misterio trinitario” (Panikkar 2001: 90).

⁷⁷ Jacques Maritain también hace referencia a la “dominante afectiva” en relación con la mística cristiana. Se trata de una “mística del encuentro” (Cfr. Maritain citado por Camacho, 2009a).

primera persona, incluso cuando evita el género autobiográfico”. Por otra parte, este sujeto “entra en juego en su enunciado: una frase que expresa la alegría supone que el sujeto experimenta la alegría” (Velasco, 2004: 57). Hablamos de un lenguaje testimonial por su mismo carácter experiencial. No se puede acceder al contenido que se expresa sino a partir de las palabras del sujeto.

(b) Ligado a la autoimplicación y al carácter testimonial, se destaca el rasgo descriptivo del lenguaje místico. Los discursos místicos, en cualquiera de sus formas, buscan traducir la experiencia y también poner en camino hacia ella. Por tanto, se constituyen desde la descripción de un hecho, de una visión, de un proceso o itinerario; intentan “caracterizar, por predicados apropiados, eventualmente a través de formas simbólicas diversas, una realidad vivida que tiene su forma propia de objetividad” (Velasco 2003: 52).

(c) La transgresividad, como tercer rasgo del lenguaje místico entre los propuestos por Velasco, puede relacionarse con el uso del oxímoron ya analizado, pero aquí se amplían las posibilidades a otros tropos o figuras retóricas. Esta cualidad consiste, para el fenomenólogo español, en “la constante tendencia a llevar el sentido primero de los vocablos hasta el límite de su capacidad significativa y en la *utilización simbólica* de todos ellos” (53). De ahí el frecuente uso de metáforas.⁷⁸ El concepto de transgresividad incluye también otros recursos poéticos como el lenguaje hiperbólico, el uso de superlativos, la paradoja y la antítesis (cfr. 52-56).

d. *La paradoja y la evocación*

En continuidad con lo planteado por Velasco, encontramos que Helmut Hatzfeld, en su estudio clásico sobre la mística española, destaca la paradoja y la evocación entre los elementos constitutivos de la poesía mística de san Juan de la Cruz.

Hoy me parece perfectamente claro que los teóricos de la literatura, al analizar la poesía de San Juan como literatura, los psicólogos de la religión al examinar lo que de divino hay en ella, y los investigadores de símbolos en su búsqueda de arquetipos recónditos en su lenguaje místico, ofrecen, cada cual en su esfera correspondiente, exactamente los mismos criterios: ambivalencia, vibración unísona de pensamiento y sentimiento, intuición revestida de plasticidad, paradoja lógica que trasciende la verdad abstracta

⁷⁸ Las referencias al símbolo y a la metáfora serán retomadas en el apartado 2.2.

por medio de la comprensión no-conceptual de una realidad absolutamente inaccesible o, mejor dicho, que se resiste incólume a toda crítica racional. Es decir que hay que buscar la expresión misma de lo inefable en los elementos constitutivos de la poesía mística [...] (1968: 349-350)

Hatzfeld coincide con Dámaso Alonso (1948) en que la paradoja está en la esencia de este tipo de lenguaje. Su función es actuar como “obstáculo” para que los simbolismos no “desciendan al nivel del amor mundano” (364); por medio de ella, “lo concreto no se puede mover libremente, sino solo escapar hacia lo espiritual” (Hernández Villalba, 2011: 24). En la poesía se observan algunos símbolos desarrollados y otros que tan solo son evocados por el poeta místico y que remiten a fuentes como *El Cantar de los cantares* o las Sagradas Escrituras. Para Hatzfeld, cuando se describe el movimiento hacia el encuentro con el Amado, son los sustantivos evocadores los que cobran un papel predominante. En cambio, cuando lo que se nos describe es la unión mística o el reposo, resaltan los verbos. El autor agrega, junto con Alonso y Orozco (1959) que “el poder evocador de estos poemas depende también de las imitaciones rítmicas, musicales y sintácticas del sentir” (372). Se produce una “elipsis o supresión de los verbos en la construcción evocadora” que provoca muchas veces enumeraciones “caóticas” y sinestesias (cfr. Hernández Villalba, 2011: 25). A esto se le agrega la preponderancia del monosílabo, como una “manifestación sonora del balbuceo que demuestra cierta imposibilidad de decir la experiencia vivida (...)” (27).

* * *

Hemos visto que el lenguaje utilizado por los místicos es consciente de sus propios *límites* al intentar expresar aquello que desea, una realidad que crea por medio del lenguaje, pero que está “fuera” de él (cfr. Hatab, 1982). Para ello debe entablar una lucha con las palabras para romper con las relaciones clásicas entre significado y significante, para romper también con la referencia propia de las palabras y generar una herida, o hendidura en el sentido que permita dar cuenta del exceso de aquello que se quiere comunicar (cfr. de Certeau, 2004). Estamos ante un lenguaje que dice desde el silencio, desde la negación, desde lo liminar (cfr de Carvalho, 2012); desde la paradoja, la hipérbole, los superlativos,

los monosílabos, las acumulaciones desordenadas (cfr. Alonso, 1948, Hatzfeld, 1968; Hernández Villalba, 2011; Orozco, 1959; Velasco, 2004); una experiencia descrita por medio del lenguaje en la que quien escribe se siente autoimplicado y que, por lo tanto, hace de su escritura un testimonio (cfr. Velasco, 2004) y en la que intervienen muchas veces tecnicismos y cultismos que le son propios (cfr. Mancho, 2004).

Lo que se encuentra detrás de todo lo mencionado y que no puede perderse de vista para no caer en un lenguaje vacío de contenido es la dimensión simbólica y metafórica propia y fundamental del lenguaje de la experiencia mística. El vocabulario elegido, las figuras y los recursos propios, en el campo del sonido, de la sintaxis o de la semántica, apuntan a un más allá, a un referente sin el cual, como señala Haas, estamos ante meros juegos verbales (cfr. 2008: 100-101) o, como dice la Carta a los Corintios, ante "...una campana que resuena o un platillo que retiñe" (1 Cor 13,1).

2.2. El símbolo y la metáfora como puentes entre experiencia y lenguaje

El símbolo se presenta como el "lenguaje radical", el lenguaje "originario" que permite al místico tomar conciencia de la "experiencia fundante-fundada" y de la Presencia que lo habita en su más íntima profundidad. "El símbolo sería, pues, para Mancho, la palabra fundamental de la experiencia mística" (2004: 61-62). En ella el místico "expresa y comunica un más allá de sí mismo por el que se siente habitado [...] incapaz de captarlo en conceptos y nociones precisas y de expresarlo de forma directa en palabras de significación unívoca" (Velasco, 2003: 348).

Luce Pérez Baralt distingue el símbolo místico de la alegoría y afirma que este nace, en efecto, en el acto mismo que da pie a la experiencia, o, si se quiere, la experiencia adquiere vida bajo la forma de un símbolo, viene a la conciencia en la figura misma de un símbolo [...] el símbolo no es, por el contrario de la imagen, un intento por representar la experiencia y hacerla inteligible a los demás; constituye el mismo texto de la experiencia y exige la misma interpretación [...] (1999: 33-34).

El símbolo, estudiado por Paul Ricoeur en su *Simbólica del mal* –libro segundo de su obra *Finitud y culpabilidad*–, es definido como una expresión de doble sentido que

“da que pensar” (1969: 699ss).⁷⁹ Gracias a él podemos comunicar y reflexionar acerca de aquellas realidades constitutivas y profundas del ser humano –como la experiencia del mal–, las cuales se expresan, antes de cualquier racionalización, por medio de imágenes. Esto ocurre en el ámbito de la experiencia mística; el material de su significante puede ser de diverso orden: el cosmos, las experiencias humanas y sus relaciones, el cuerpo y su eje o el movimiento; incluso la ausencia de contenido, en símbolos como el de la noche o el vacío (cfr. Velasco, 2003: 347). Con estas imágenes se pretende dar un salto hacia otros niveles de sentido para expresar aquello que pareciera estar por encima o por debajo de la misma realidad que nos rodea.⁸⁰

A pesar de las diferencias y las distancias entre culturas, tradiciones, épocas e idiomas en los que se inscribe, y de la originalidad que cada autor o discurso presenta, el lenguaje místico da cuenta de un número de imágenes y de símbolos arquetípicos que se reiteran y por tanto son identificables en las producciones poéticas. Sostiene Steven Katz que “los místicos usan –y no pueden evitar sino usar– los símbolos disponibles de su entorno religioso-cultural para expresar su experiencia” (Katz citado por Pérez Baralt, 1999: 52). En lo que respecta a la tradición cristiana, el lenguaje bíblico del *Cantar de los cantares*, por ejemplo, ha sido la fuente a partir de la cual numerosos poetas y místicos han encontrado el material simbólico para expresar sus experiencias.⁸¹

El lenguaje simbólico puede ser abordado, hermenéuticamente, desde dimensiones de diverso orden (cfr. Ricoeur, 1994: 33-36); centraremos nuestro análisis en el lenguaje poético que da cuenta de él. Tanto la poesía, como el mito, muestran el “aspecto productivo del simbolismo, su potencia de invención y de creación” (Ricoeur, 1994: 21). Señala Ricoeur que la producción del símbolo es doble:

⁷⁹ En el símbolo y su interpretación está presente la experiencia del ser humano de pertenecer al ser y, al mismo tiempo, de poder tomar distancia y reflexionar al respecto (cfr. Begué 2013: 86).

⁸⁰ “Un símbolo es el ‘reflejo’, en un orden existencial más bajo, de una realidad insertada en un nivel ontológico superior; un ‘reflejo’ que en esencia está unido a aquello que simboliza, mientras que la alegoría no es [...] sino una ‘figuración artificial’ carente de un sentido universal (Nasr 1964: 262)” (Pérez Baralt, 1999: 34).

⁸¹ “Por eso también Juan de la Cruz recurre constantemente a la Biblia, entre otras razones. Cualquier exégesis lexicológica que se intente ha de tener en cuenta esta circunstancia de la forma en que se forjó este lenguaje místico” (Ruano de la Iglesia, 1994: 30). Nosotros estudiaremos la relación entre el lenguaje místico utilizado por Biagioni y su tradición bíblica en el Capítulo 8. En la tradición sufi, también se liga la creación del lenguaje místico con la lectura y hermenéutica del Corán: “a la palabra sagrada se le va insuflando un nuevo sentido que poco a poco comienza a hacer alusión a las experiencias espirituales privadas de los exégetas místicos. Los vocablos prestados del Libro revelado comienzan a constituir paulatinamente un nuevo lenguaje: el de la experiencia. [...] salto “de una lectura instrospectiva del Corán a una hermenéutica de la experiencia” [...] lenguaje extático, cada vez más hondo, más embriagado y sobre todo más plurivalente” (Pérez Baralt, 1999: 32).

es, a la vez una producción de *sentido*, es decir, una expansión del lenguaje, “interna” al mismo, y un crecimiento de su poder de descubrimiento respecto de rasgos propiamente “inéditos” de la realidad, de aspectos “inauditos” del mundo. Para designar el primer aspecto hablaremos de *innovación semántica* [...]; para el segundo aspecto hablaremos de función *heurística* [...]. (21)

El símbolo se torna una fuente inagotable de sentido. Vincula a una tradición, la recupera y renueva en cada acto poético. Es la metáfora viva, en términos ricoeurianos, el momento de la innovación semántica del símbolo en el lenguaje poético (cfr. 29). “La *metáfora* es la estrategia concertada del discurso que permite entrever el principio de innovación semántica y explicitar su dinamismo productor. No se trata de que el símbolo se reduzca a la metáfora [...]. Pero la metáfora constituye el núcleo semántico del símbolo” (29).

Señala Marie-France Begué que “el *exceso de significación* del ‘decir metafórico’ radica en la *sobreabundancia de sentido* del propio ser que reclama ‘ser dicho’, y es esta misma *sobreabundancia* la que se derrama en la *multiplicidad* de las *significaciones*. Hay un verdadero *estallido* de significaciones debido al estallido mismo de la *sobreabundancia del sentido*” (2013: 71).

Tomar el símbolo y la metáfora como claves del lenguaje místico ponen inevitablemente en tensión la relación del afuera y el adentro del texto; por eso, la perspectiva ricoeuriana de refiguración desde la cual se supera dicha dicotomía resultará pertinente y será el eje de nuestra propuesta de análisis.⁸²

2.2.a. Lenguaje místico y tradición bíblica. La Metáfora (nupcial) y el Cantar de los Cantares

El *Cantar de los cantares* –*Chir ha Chirim*– no es un libro más de las Sagradas Escrituras. Hay quienes consideran que en él está contenida toda Biblia y toda la obra de la creación (cfr. Leloup: 8). “Estamos ante una obra de escasas dimensiones: ocho breves capítulos sitúan al lector ante una panorámica multicolor y aparentemente monotemática, ante una diversidad de escenarios y frente a un lenguaje que, ya a primera vista, parece exigir una minuciosa descodificación” (Morla, 2004: 20). Se trata de un texto escrito originalmente

⁸² Desarrollaremos el concepto de refiguración en el capítulo siguiente (Capítulo 3) y las nociones de símbolo y metáfora serán retomadas a lo largo de la Segunda y Tercera Parte del trabajo.

en hebreo y traducido a lo largo de la historia al griego y al latín. La dificultad de traducción no se debe a su mala conservación, sino a “sus ceñidas formulaciones”, y “sus sorprendentes y críticas metáforas, que han torturado y desgastado la imaginación de numerosos intérpretes” (21).

A lo largo de la historia han sido muchas las lecturas e interpretaciones que han intentado desentrañarlo. El cristianismo aportará su visión, marcada por la revelación de Jesucristo. A partir de ella, este libro interpreta la unión de los amantes como la unión de Cristo con la Iglesia, o, como lo han señalado y experimentado los místicos, del alma con Dios. Para el teólogo Jean-Yves Leloup, cada lectura de esta obra es única y depende de la capacidad de apertura de la mirada de quien aborda el texto. “Estas diferentes interpretaciones se complementan más de lo que se contradicen, como una pintura de Chagall: la podemos girar en todos los sentidos, todos los sentidos son verdaderos”⁸³ (2019: 10).⁸⁴

En uno de sus artículos de hermenéutica bíblica, “La metáfora nupcial” (2001) Ricoeur se propone abordar *El Cantar de los cantares* a partir de su teoría de la metáfora.⁸⁵ Entre todas las metáforas recreadas por el discurso místico se destaca la nupcial, de origen bíblico. Señala Ricoeur que el *Cantar* es fuente irremplazable del lenguaje de la mística: “sin él, la experiencia mística quedaría muda” (2001, 304). Con su análisis, el filósofo francés:

no sólo logra superar la dicotomía histórica entre la interpretación alegórica y la naturalista erótica, sino que, al introducir la perspectiva intertextual del receptor, convierte a la metáfora nupcial en una herramienta actualizada aplicable a otros tipos de textos literarios. (Avenatti, 2016a: 101).

Ricoeur utiliza la frase “vínculo nupcial” para hablar del amor libre y fiel de los personajes del *Cantar*, entre cuyos rasgos destaca los siguientes: (a) La indeterminación

⁸³ La traducción es nuestra. Siempre que citemos a Leloup ofreceremos en una nota el fragmento en su lengua original: “Ces différentes interprétations se complément pourtant plus qu’elles ne se contredisent, comme un tableau de Chagall: on peut le tourner dans tous les sens, tous les sens sont vrais” (2019: 10).

⁸⁴ Para un recorrido por las diversas interpretaciones que ha tenido el texto a lo largo de la historia: alegórica, mítico-cultural, dramática, natural o lírica cfr. Morla, 2004: 59-68.

⁸⁵ En “La metáfora nupcial” Ricoeur aplica al análisis bíblico lo desarrollado en *La metáfora viva* en torno a la metáfora. El texto, por otra parte, fue escrito luego de *Tiempo y narración*, por tanto incorpora en el análisis del poema los aspectos que el filósofo introdujo en esta obra, pero que no son exclusivos de lo narrativo. Para la comprensión de la metáfora ricoeuriana nos remitimos a los estudios de Marcelino Agís Villaverde (1995), Marie-France Begué (1992, 2003, 2013), María Cecilia Betancur García (2006), Tomás Domingo Moratalla (2003) y Pablo Corona (2005).

y (b) Los “movimientos del amor”. Estos rasgos, junto con otros, conforman lo nupcial en el texto bíblico.

(a) La indeterminación se basa, para Ricoeur, en la

dificultad de identificar al amado y a la amada en el poema. Aparte del hecho de que nunca se identifican ellos mismos y de que nunca se les llama por su nombre propio [...] nunca sabemos con certeza quién habla, a quién o dónde [...]. Estos rasgos de indeterminación son innegablemente favorables a la liberación de lo nupcial mantenido en reserva en lo erótico. (Ricoeur, 2001: 278-279)

(b) El concepto de “movimientos del amor”, como característica propia de la nupcialidad del *Cantar*, es en primer lugar desarrollado por Orígenes y retomado por Ricoeur en su artículo. Se trata de una movilidad “que a veces desconcierta al querer seguirla, por sus cambios de tono” y que es, ante todo, nota de un juego, “el juego del deseo, o mejor el de dos deseos que se mezclan”. En este juego de movimientos, lo más importante no es la “consumación carnal, [...] sino la promesa de alianza, [...] que es el alma de lo nupcial” (280-281). Los movimientos nunca son lineales, sino una “interacción de distancias que se abren y se cierran” (282), en una estructura textual que es fundamentalmente dialógica.

Por su parte, para Leloup, este libro sapiencial, en el que no se pronuncia jamás la palabra “Dios”, pero sí veintiséis veces la palabra “Bien-amado” (*Dodi*) en boca de su amada, es un canto al amor y a su sabiduría (cfr. Leloup 2019: 46). El amor es el “secreto de los secretos”, es la esencia de lo que somos (cfr. 55).

El Cántico no pretende decirnos qué es el amor, incluso si indica ciertos “estados” en los que nos puede situar. Desde el deseo más ardiente hasta la nostalgia más indecible, el amor se presenta sobre todo como un camino, un cruce de distancias y abismos que diferencian un tú y un yo. Aquel que sobrevive ha sido atravesado por el fuego; arde y canta.⁸⁶ (2019: 47)

En la Tercera Parte de nuestro trabajo (Capítulo 8), a modo de síntesis y profundización, buscaremos establecer un vínculo entre el lenguaje místico utilizado por

⁸⁶ En su lengua original: “Le Cantique ne prétend pas nous dire ce qu’est l’amour, même s’il nous indique certains ‘états’ dans lesquels celui-ci peut nous mettre. Du désir le plus ardent à la nostalgie la plus indicible, l’amour y est présenté avant tout comme un chemin, une traverse des distances et des abîmes qui différencient un toi et un moi. Celui qui en sort vivant est passé par le feu; il brûle et il chante” (2019: 47).

Biagioni en los distintos poemarios, y su fuente bíblica, el *Cantar de los cantares*, a partir de algunos ejes que se desprenden del análisis de estos dos autores.⁸⁷

2.2.b. *Lenguaje de un exceso, mística y poesía*

Si arte y religión han estado imbricados desde sus orígenes, algo similar ocurre entre arte y mística. No toda experiencia religiosa redundaba en un producto artístico, pero en sus primeras manifestaciones y por siglos el arte respondió a prácticas religiosas rituales auráticas (cfr. Benjamin, 2011) y se enmarcó dentro de ellas.⁸⁸ El arte –ya sea la pintura, la escultura, la arquitectura, la música o la poesía–, se ha concebido a lo largo de los siglos como producto o fruto de la experiencia religiosa, y ha servido de vehículo o medio para generar dicha experiencia. Este vínculo arte-religión subyace a la relación entre poesía y mística. Y aun por debajo de esta relación entre el arte y la experiencia religiosa se encuentra el complejo vínculo entre lenguaje y experiencia. ¿No se pone en juego también el mismo concepto de poesía cuando se plantea la relación entre lenguaje y experiencia? (cfr. Schaeffer, 1999)

Cuando se analizan las características del lenguaje místico y las similitudes entre este y la poesía en general, pareciera que aquello que prima, aquello que la poesía moderna y posmoderna han tomado del lenguaje de los místicos es solamente su carácter de ruptura. Es cierto, los místicos han intentado comunicar su experiencia desde el quebrantamiento del lenguaje, lo han llevado a su límite. Y la poesía contemporánea también lo ha hecho y lo hace de muchos modos. Sin embargo, el vaciamiento, la ruptura, la negación y la contradicción no son, al menos en la experiencia mística ni tampoco en ciertas tendencias de la poesía, la manifestación de un sinsentido, de un nihilismo

⁸⁷ Tanto Ricoeur como Leloup ofrecen herramientas para un abordaje hermenéutico del texto y es por ello que los consideraremos especialmente. Ambos defienden una lectura abierta del texto, en la que el lector cobra una dimensión fundamental. También tendremos en cuenta otros aportes críticos que nos ayuden a establecer un diálogo entre ambas obras (Morla 2004; Lacocque, 2001).

⁸⁸ De esta forma ve y alude al vínculo entre experiencia estética y religiosa Alois Haas: “Pues, en efecto, muchos detalles hablan en favor de que la experiencia estética, emancipada hoy en día de su vinculación religiosa, estaba unida en gran medida a la experiencia religiosa en culturas arcaicas y no constreñidas a la diferencia. Algunos aspectos sugieren también que habría que lamentar la ruptura entre la experiencia religiosa y estética –en cuanto que parecía irrevocable– si nuevas señales no indicaran que dicha ruptura nunca dejó de ser efectiva a lo largo de los tiempos. La razón se debe probablemente al carácter de suceso que poseen la religión y el arte, que nunca fueron determinables en función de un estatus ontológico, sino que debieron experimentar su nueva realización a partir del horizonte posterior de la historia, en irrupciones de tipo momentáneo” (Haas, 2009: 57). Luego agrega: “La evidencia de la presencia divina –también, y sobre todo, en la percepción estética– es reconocida y reclamada repentinamente por George Steiner en su escrito *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?*” (Haas, 2009: 58).

subyacente que haya que desenmascarar. En la mística cristiana y en otras formas de mística no cristianas, como en algunos ejemplos de poesía contemporánea, estos procedimientos son la manifestación de un exceso de sentido.

En el artículo “La metáfora nupcial como provocación a la literatura y a la teología” (2014), Cecilia Avenatti se propone mostrar cómo el *Cantar de los Cantares* y la metáfora nupcial que lo configura –y que ha sido la fuente del lenguaje místico a lo largo de los siglos– se presentan como “llamado” y “desafío” para la teología y para la literatura (cfr. 2014: 97). No tanto en su carácter de ruptura del lenguaje, ni en el silencio, como en la capacidad que tiene el lenguaje místico de crear un nuevo sentido, de volver a decir. El lenguaje de los místicos “despierta a una nueva confianza en la propia identidad metafórica” (109). Este descentra la poesía, la saca de sí misma para ponerla frente a lo otro. Y “eso otro”, tanto en la “metáfora nupcial”, como también en otras estructuras y descripciones de la experiencia mística es, finalmente, “el amor como fuente originaria del ser humano que se descubre a sí mismo como don” (109).

Si Haas (2009) afirmaba que la infabilidad como rasgo propio del lenguaje místico poseía en la posmodernidad una potente actualidad para estudiar y comprender la comunicación humana, el descentramiento del amor propio de la poesía mística y del lenguaje del deseo que ella conlleva, colaboran en la hermenéutica de cierta poesía contemporánea que pone al amor y al deseo como centro. Es en este sitio donde ubicamos la poesía de Amelia Biagioni.

Somos conscientes de los vínculos ciertos que existen entre la mística y la poesía, desde su experiencia psicológica inefable (cfr. Brémond, 1947a; 1947b), previa a la configuración del lenguaje que la comunica, hasta la misma creación que estas experiencias provocan, como también de las diferencias que pueden hallarse entre el intento de comunicar una experiencia inefable del Absoluto y el uso que puede tener el lenguaje o modo de decir de los místicos para la creación de un poema que no surge de la misma experiencia, ni de una análoga (cfr. Mandrioni, 2008; Paz: 2003; Zambrano, 2006). Lo cierto es que, puesto el acento en el lenguaje utilizado en el corpus poético de una escritora contemporánea, y en la refiguración de ese lenguaje a partir de una lectura hermenéutica, los riesgos que se asumen son altos (Cfr. Haas, 2009). La intención no es convertir ni beatificar a Biagioni como mística, ni verificar su experiencia creadora. Esto no implica, empero, que el análisis de su poesía y del lenguaje utilizado no deba dar un salto hacia el sentido, porque el lenguaje místico-simbólico así lo exige. Será hacia la

experiencia del lector y hacia la configuración del mundo del texto como lugar de cruce de horizontes, que realizaremos esta dinámica. Y para ello, haremos explícita en el próximo capítulo nuestra opción hermenéutico-metodológica.⁸⁹

⁸⁹ Para las distinciones entre sujeto ficticio y sujeto autobiográfico, experiencia vivida y redescipción lírica nos remitimos también a Dominique Combe, 1999.

CAPÍTULO 3. REFIGURACIÓN Y HERMENÉUTICA, UN SENDERO DESDE PAUL RICOEUR

Antes de iniciar el análisis propiamente dicho de la poesía de Amelia Biagioni, en la Primera Parte de nuestro trabajo nos hemos propuesto realizar una presentación teórica de los diversos aspectos enunciados en el título de nuestra investigación: “Amelia Biagioni: una refiguración de su poesía desde el lenguaje místico”. El primer capítulo tuvo como objetivo ofrecer una presentación general de Biagioni como poeta; luego, en el segundo capítulo, nos hemos centrado en las características propias del lenguaje místico. En este tercer capítulo nos resta considerar aquello que concierne al abordaje teórico metodológico elegido y, específicamente, a la definición del concepto hermenéutico de refiguración.

Si en la presentación de la poeta en el Capítulo 1 hemos mostrado cómo el abordaje místico era pertinente para el análisis de su poesía y había sido ya sugerido por la crítica, en el Capítulo 2, centrado en el lenguaje místico, hemos dejado en evidencia la relevancia de un abordaje hermenéutico-simbólico para su estudio. En este capítulo, ha llegado el momento de presentar el concepto de refiguración, que actúa como fundamento hermenéutico de nuestro análisis del lenguaje místico en la poesía de Amelia Biagioni (3.1). También haremos explícitos los presupuestos antropológicos y ontológicos que subyacen a nuestra propuesta (3.2).

3.1. Una refiguración desde el lenguaje (místico)

¿Por qué utilizar el término *refiguración* propuesto y desarrollado por Ricoeur en *Tiempo y narración* y no el de *redescripción* propio de *Metáfora viva* cuando lo que nosotros abordaremos es ante todo un corpus poético? ¿Por qué no trabajar la poesía de Biagioni desde lo propuesto por este autor en torno a la metáfora? “*La metáfora viva y Tiempo y*

narración son dos obras gemelas” señala Ricoeur en su introducción a esta última: “Publicadas consecutivamente, fueron, sin embargo, concebidas juntas” (2009c: 31). Esta afirmación del filósofo nos permite ingresar a *Tiempo y narración* sin detenernos en aspectos propios y específicos de lo narrativo en cuanto género, para transpolar o recuperar en el análisis de la poesía aquellas claves que el autor recién incorpora en esta obra, pero a partir de los cuales se completan y corrigen algunas afirmaciones realizadas en *Metáfora viva*.⁹⁰

La hermenéutica ricoeuriana, que comienza con el análisis de los símbolos en su *Simbólica del mal* y que luego se perfecciona en sus reflexiones acerca de Sigmund Freud y en sus ensayos de hermenéutica, va adquiriendo nuevos matices a lo largo de los años y llega a un punto culmen en *Tiempo y narración*. Allí (a.) se desarrolla el concepto de triple mimesis y con esto (a.1.) se incorpora al lector y su encuentro con la obra como el lugar en el que se produce la interpretación del texto y (a.2.) se propone el concepto de refiguración, el cual sustituiría al de redescrición planteado en *Metáfora viva*, en torno a la referencialidad de los textos poéticos.

Es claro que el objetivo principal de Ricoeur en *Tiempo y narración* es trabajar en torno a la refiguración del tiempo que se produce mediante la narración de historias de carácter ficcional e histórico. En la obra afirma que el tiempo narrado, gestado a partir de la configuración de una trama, es “el tiempo verdaderamente humano”. Luego agrega que un relato “hace llegar a la comprensión los aspectos de la experiencia temporal que el lenguaje conceptual no puede menos de confesar aporéticos” (Maceiras, 2009: 27).

Aun siendo este su objetivo principal, (b.) Ricoeur introduce al final de la cuarta parte y en las conclusiones de su trabajo el concepto de “identidad narrativa” (2009d: 994ss).⁹¹ Con él queda claro que no es únicamente la experiencia temporal la que se refigura en un relato. “El sí-mismo puede así decirse ser refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. [...] [L]a historia de una vida es refigurada

⁹⁰ La mediación de la lectura en el proceso de interpretación es la diferencia más clara entre ambas obras. Ricoeur realiza una comparación entre sus propuestas en la cuarta parte de *Tiempo y narración* (cfr. 2009d: 864ss).

⁹¹ “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? [...] ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta solo puede ser narrativa. Responder a la pregunta “¿quién?”, [...] es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quién* de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del *quién* no es más que una *identidad narrativa*” (2009d: 997).

constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas” (998).

El concepto de identidad narrativa, entonces, produce una apertura de la refiguración del tiempo en el relato a la refiguración de la propia vida y, con ella, a otras experiencias del ser humano que pueden ser resignificadas a partir de la lectura y escritura de relatos.

Para abordar mejor todas estas cuestiones, retomaremos los cuatro conceptos recientemente mencionados y que consideramos fundamentales de *Tiempo y narración*: (a) triple mimesis, (a.1.) función del lector y (a.2.) refiguración, por un lado, e (b) identidad narrativa, por el otro; explicaremos la propuesta de Ricoeur y veremos qué aplicación le daremos en el análisis de la poesía de Amelia Biagioni.

3.1.a. Triple mimesis (rol del lector y refiguración)⁹²

En su estudio preliminar a la *Poética*, Eduardo Sinnott explica que la noción de arte como mimesis desarrollada por Aristóteles, responde a su herencia socrática recibida de Platón: “En la *Poética* Aristóteles introduce la idea a la manera de un postulado, no pareciéndole necesario consignar de forma expresa qué entiende por *mimesis*” (2006: XXIII). Si bien Aristóteles utiliza la misma terminología que Platón, sabemos que en él adquiere otros sentidos y otra relevancia debido a su “carácter transformativo y constructivo” (XXV) y a su “autonomía” respecto de la realidad “imitada” o “referida”. De la actividad mimética resulta “una totalidad de sentido imaginaria”, verosímil, “*posible y universal*” (cfr. XXV-XXVI).

Ricoeur analiza y retoma el sentido aristotélico del término para su propio desarrollo. El término *mimesis* utilizado por el filósofo francés parte del de Aristóteles, pero tiene para él, por lo menos, tres sentidos: “(1) reenvío a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción, (2) acceso al reino de la ficción y (3) nueva

⁹² Tomamos estos tres aspectos juntos ya que el desarrollo que Ricoeur hace de la función del lector y la introducción al término refiguración comienzan en su propuesta de la triple mimesis. El concepto de refiguración, central para nuestro análisis, será atendido con mayor profundidad.

configuración” (2009c: 33).⁹³ Cada uno de estos sentidos responde a lo que el autor identifica como *mimesis* I, *mimesis* II y *mimesis* III.⁹⁴

La creación poética, su configuración y existencia autónoma, es lo que Ricoeur considera *mimesis* II. Esta es, sin duda, el “eje del análisis” (2009c:114). Sin embargo, la tesis de Ricoeur consiste en afirmar que su capacidad de configurar se debe fundamentalmente al hecho de que esta se encuentra en una posición intermedia entre lo que el autor llamó *mimesis* I y *mimesis* III, es decir, entre el antes y el después del texto (cfr. 114).⁹⁵ Incumbe a la semiótica y a otras teorías de análisis literario y textual el abordaje del texto como tal, pero es tarea de la hermenéutica

reconstruir el conjunto de las operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores. [...] Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra (114).

El abordaje del lenguaje místico en la poesía de Biagioni implica necesariamente el diálogo con una tradición y, por tanto, con un antes y un después del texto.

⁹³ “Habrá un largo camino más allá de Aristóteles. No podrá decirse cómo la narración se relaciona con el tiempo antes de que se haya podido plantear, en toda su amplitud, el problema de la *referencia cruzada* –cruzada sobre la experiencia temporal viva– del relato de ficción y del relato histórico. Si el concepto de actividad mimética es primero en la *Poética*, nuestro concepto de referencia cruzada –heredero lejano de la *mimesis* aristotélica– no puede ser sino último y debe retroceder al horizonte de toda nuestra empresa” (Ricoeur, 2009c: 81-82).

⁹⁴ A cada una de estas *mimesis* Ricoeur también identifica con los procesos de “prefiguración”, “configuración” y “refiguración”. La prefiguración, a grandes rasgos, es todo aquello que forma parte del mundo real del artista y que este toma y reelabora para gestar su obra. La configuración es el mundo ficcional creado por él, el cual se vuelve autónomo y representa un plus con respecto a todos estos elementos que lo conforman tomados por separado. Por último, la refiguración tiene que ver con la actividad del lector o espectador, sin la cual la obra de arte no existiría más que como un objeto. El lector reconfigura, es decir, transforma su propia concepción del mundo; lo interpreta a partir de su inhabitación en el mundo creado por el artista (cfr. Ricoeur, 2009c: 113-161).

⁹⁵ Para Ricoeur, esta relación entre las tres *mimesis* se desprende del mismo análisis de la *Poética*, en relación con la clásica definición de la tragedia como *mimesis praxeos* y de la relación que Aristóteles establece entre *mimesis* y *mythos*: “[...] la ecuación entre *mimesis* y *mythos* no colma el sentido de la expresión *mimesis praxeos*. [...] Pero la pertenencia del término *praxis* a la vez al dominio real, propio de la *ética*, y al imaginario, propio de la *poética*, sugiere que la *mimesis* no tiene solo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de trasposición ‘metafórica’ del campo práctico por el *mythos*. Si esto es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al ‘antes’ de la composición poética. Llamo a esta referencia *mimesis* I, para distinguirla de *mimesis* II –la *mimesis*-creación–, que sigue siendo la función-base. [...] Pero no es todo: la *mimesis*, que es [...] una actividad, la actividad mimética, no encuentra el término buscado por su dinamismo solo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector. Hay, pues, un ‘después’ de la composición poética, que llamo *mimesis* III. [...] Espero mostrar que ella [la actividad mimética del *mythos*] obtiene la inteligibilidad de su función mediadora, que consiste en conducir del antes al después del texto por su poder de refiguración” (Ricoeur, 2009: 103-104).

Mimesis I

Para empezar, sostiene Ricoeur que existe una relación de presuposición y transformación implícita en una configuración poética, una “pre-comprensión” del mundo que sirve de base y germen a la composición. A todo esto se refiere el filósofo cuando desarrolla el concepto de mimesis I. Él menciona tres tipos de elementos presentes en una trama capaces de reflejar su vinculación referencial con el mundo del autor: los rasgos estructurales, las mediaciones simbólicas y los caracteres temporales (cfr. 116). Si bien Ricoeur se centra en el orden del obrar, porque sus observaciones apuntan a la *mimesis praxeos*, su análisis sirve igualmente para entender que cualquier producción, incluso aquellas en las que prima la descripción por sobre la acción, poseen una precomprensión del mundo que se pone de manifiesto y se transforma en la configuración de la obra. Es cierto que el vínculo ético entre el obrar humano y la acción ficticia es más evidente en una trama narrativa. Aun así, de cualquier producción entendida como totalidad de sentido, puede desprenderse cierto valor ético que acompaña la visión y vinculación con el mundo de una forma particular. Siguiendo a Cassirer, Ricoeur afirma que las experiencias humanas son articuladas por formas simbólicas a partir de las cuales se comunican (cfr. 120). En este sentido, ellas son, en primer lugar, interpretantes de las acciones o experiencias y le otorgan su “primera legibilidad” (121).

Hay simbolismos implícitos y explícitos en el obrar y en el decir, que se estructuran en un sistema a partir del cual pueden ser interpretados. Es el sistema simbólico el que otorga “un *contexto de descripción* para acciones particulares” (121). El simbolismo, dentro de un sistema de interpretación, que tampoco es ajeno a lo moral, adquiere siempre, de acuerdo con un contexto, un valor relativo. Esto lo lleva a reflexionar que la suspensión ética que se pretende de cualquier acto de lectura “habría que conquistarla con gran esfuerzo en contra de un rasgo originariamente inherente a la acción: precisamente, el de no poder ser jamás éticamente neutra” (123).⁹⁶

Cuando Ricoeur menciona los caracteres temporales, propios también de lo que considera rasgos de la precomprensión de la acción, se refiere a la relación o

⁹⁶ Por eso, en “La experiencia estética” (1997), como en otras obras, Ricoeur advierte que la condición necesaria para ingresar en un texto es el despojo. El vaciamiento de toda voluntad de dominio que impide la autoproyección subjetiva ante un texto. Este despojo necesariamente requiere de la humildad de reconocerse no creador del texto sino habitante de este. Implica la inocencia también de quien purifica su mirada antes de ingresar para no cargarla de autosubjetividades.

estructuración de un relato a partir del juego o el intercambio entre elementos concordantes y discordantes. En la configuración de una trama se produce un ordenamiento del pasado, el presente y el futuro de la acción reglado por relaciones de tiempo, pero fundamentalmente de causa-consecuencia, y de irrupción de lo contingente, aunque posible, como disruptor de la acción. Hay una experiencia de intratemporalidad que forma parte de la existencia humana que se pone de manifiesto en el relato o en la configuración de una trama.

Si bien es más evidente esta reflexión del tiempo en una trama narrativa que en una configuración poética o lírica, aun así consideramos que en este tipo de composiciones se pone de manifiesto la experiencia de temporalidad humana desde un ordenamiento diverso y desde la configuración de una trama poética que también integra o asume la discordancia en la concordancia, expresada a partir de otros recursos.⁹⁷

Ricoeur finaliza su desarrollo de mimesis I con estas afirmaciones:

Se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria. [...] [P]ese a la ruptura que crea, la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana. (129-130)

La elección y la utilización de un lenguaje, de determinados recursos, o mejor, de un *modus loquendi*, que responde a una tradición mística, y ver hasta qué punto se recurre a este lenguaje para configurar experiencias es uno de los ejes principales de nuestro análisis en la poesía de Biagioni.

Mimesis II

Entre mimesis I y mimesis III, se encuentra la trama o configuración textual, es decir, el relato, ya sea histórico o de ficción (mimesis II). A Ricoeur en *Tiempo y narración* le

⁹⁷ “El poema tiende a relativizar o a abolir el tiempo real, el tiempo histórico; valoriza más el presente de su enunciación. En ese presente se establece una nueva relación sujeto-objeto, sucede el lenguaje, la posibilidad de decir, de ver y de construir en parte la realidad. En la brevedad del poema, el sentido literal se abre, en su simbolización, hacia ese otro o esos otros sentidos que lo rondan en su espacio fantasmagórico” (Genovese, 2016: 19).

interesa estudiar el carácter mediador de la trama y afirma que esta lo es por al menos tres motivos:

- a. “En primer lugar, media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo” (131). Cada acontecimiento es más que un hecho aislado dentro de una historia. Y la historia debe entenderse no solo como un conjunto de hechos que se suceden, sino como una totalidad de sentido.
- b. “En segundo lugar, la construcción de la trama *integra* juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.” (132). Para Ricoeur la configuración provoca el “paso de lo paradigmático a lo sintagmático” (132).
- c. Finalmente, “la trama es mediadora por un tercer motivo: el de sus *caracteres temporales* propios. Por generalización, ellos nos autorizan a llamar a la trama la *síntesis de lo heterogéneo*” (132). El acto poético es para Ricoeur una solución no especulativa a las paradojas del tiempo planteadas, en primer lugar, por Agustín en el capítulo XI de sus *Confesiones* (distensión-intención). En la configuración de una trama se combinan la dimensión cronológica del tiempo, como sucesión de acontecimientos, y la dimensión no cronológica, que convierte a estos acontecimientos aislados “*en historia*” (133), es decir, en totalidad de sentido. La configuración, además, “impone a la sucesión indefinida de los incidentes el ‘sentido del punto final’” y se presenta, así, como una alternativa a “la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro” (135).

Al carácter mediador de la trama, Ricoeur añade dos propiedades complementarias que deben tenerse en cuenta, ya que permiten el paso o la continuidad entre esta mimesis II y la mimesis III: “Se trata de la *esquemmatización* y de la *tradicionalidad* característica del acto configurante” (135).

Siguiendo a Kant (1958), para Ricoeur en este punto entra en juego la imaginación creadora como facultad trascendental.⁹⁸ La imaginación esquematiza las categorías del entendimiento. En ella se producen diversas síntesis entre entendimiento e intuición: “La construcción de la trama engendra igualmente la inteligibilidad mixta entre (...) el

⁹⁸ Para un desarrollo de la imaginación en Ricoeur se puede consultar el trabajo de Marie-France Begué (2003) *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*. Retomaremos este aspecto más adelante en el capítulo.

‘pensamiento’ de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace” (136).

El esquema singular de esta construcción o configuración particular se inserta en lo propio de una tradición. Esta se mantiene viva y no muere, justamente, gracias a la reactivación constante que se produce desde el hacer poético. “En efecto, la constitución de una tradición descansa en el juego de la innovación y de la sedimentación” (136). La sedimentación está constituida por aquellos paradigmas que permiten la elaboración de tipologías desde los cuales se parte tanto para la configuración de la trama, como para su comprensión. Esta sedimentación es necesaria y se presenta como una gramática o como una reglamentación de la que se parte, sin que esto impida la innovación propia de cada nuevo hacer poético. “[...] [E]l trabajo de la imaginación no nace de la nada. Se relaciona, de uno u otro modo, con los paradigmas de la tradición. Pero puede mantener una relación variable con estos paradigmas” (138).⁹⁹

Otros críticos han estudiado algunas de las relaciones intertextuales de ciertos poemas de Biagioni con pasajes bíblicos (Moure, 2003), por ejemplo, e incluso con textos poéticos de san Juan de la Cruz (Díaz Mindurry, 2013), y han visto la variabilidad, el juego o la seriedad en el manejo de los temas y en el lenguaje utilizado, y por tanto la cercanía o distancia respecto de la tradición. Retomaremos estas propuestas también nosotros en nuestro análisis de la poesía. Sin embargo, en este punto, lo que quisiéramos afirmar es, sobre todo, nuestra opción por tomar la obra de Biagioni como una totalidad de sentido. En el siguiente apartado se afirmará que es finalmente el lector el que realiza la configuración mediante el acto de lectura. Leer y considerar la obra de Biagioni como un todo, desde sus primeros poemas hasta los últimos publicados, establecer un inicio, un medio y un fin en la trama poética de la autora y abordar la obra poética como una unidad de sentido no deja de ser un acto, desde el comienzo –o *a priori*– interpretativo; es, sin duda, nuestra opción hermenéutica.

⁹⁹ En un artículo posterior, Ricoeur volverá a discurrir acerca de qué es lo que se configura en un texto en relación con el mundo del artista y afirmará que una obra de arte se constituye como tal cuando toma la singularidad de una coyuntura y la resuelve, a su vez, singularmente. “El genio es precisamente eso, tiene la capacidad de responder singularmente a la singularidad de una cuestión” (Ricoeur, 1997: 12). El artista no busca imitar la realidad tal cual es. Su producción no es una copia del mundo. Lo que está presente en la obra de arte a través de la transformación de la realidad es más bien, para el filósofo, “una emoción que ha desaparecido como emoción pero que se preserva en ella [en la obra]” (12). Lo que el artista hace al crear es restituir esa emoción, ese *mood*, dirá el autor, “que corresponde a una relación singular, prerreflexiva, antepredicativa con la situación de tal objeto en el mundo” (12). Lo que se pone en palabras o imágenes, entonces, es la manera de habitar el mundo que tiene el artista, su relación íntima, preracional con las cosas. Es ese *mood* lo que se representa en un texto, en una pintura o en una composición musical.

Mimesis III

A partir de la teoría de Aristóteles, pero avanzando más allá de ella, Ricoeur introduce el concepto de mimesis III y afirma que esta “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (Ricoeur, 2009: 140). Para dar cuenta de esta aseveración procede en cuatro etapas, de las cuales consideraremos solo las tres primeras.¹⁰⁰

(1) En primer lugar, muestra que la circularidad propia de la mimesis no es viciosa. Hay una progresión, una transformación, que genera el paso por el texto, es decir, por la mimesis II, que hace que no se vuelva al punto inicial una vez atravesada la obra.

(2) En segundo lugar, considera el acto de lectura como el paso de la mimesis II a la mimesis III. La incorporación del lector en el proceso de interpretación es el que habilita el pasaje, y es un aporte de esta obra a toda su reflexión hermenéutica anterior. En el acto de lectura se rompe, de alguna manera, con la división entre un dentro y fuera del texto.

En efecto, esta oposición está estrechamente ligada a una concepción estática y cerrada de la estructura del texto solo. La noción de la actividad estructurante, visible en la operación de la construcción de la trama, trasciende esta oposición. Esquematización y tradicionalidad son, de entrada, categorías de la interacción entre la operatividad de la escritura y la de la lectura (147).

La configuración del sentido del texto se produce mediante el acto de lectura. “El texto solo se hace obra en la interacción de texto y receptor” (148).¹⁰¹

(3) En tercer lugar, se plantea el problema de la referencia. Para el filósofo francés, lo que comunica la obra, más allá de su sentido es “el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. Así, el oyente o lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo” (148). Análogo al concepto de “fusión de horizontes” de H. G. Gadamer, para Ricoeur, mediante el acto de lectura se produce una intersección entre el

¹⁰⁰ El cuarto punto tiene que ver con la relación entre tiempo y narración, específico de la tesis de Ricoeur, pero que, en vistas a nuestro trabajo, solamente mencionaremos someramente.

¹⁰¹ Sobre este fondo común se destacan las dos aproximaciones diferentes: “la del *acto de lectura* y la de la *estética de la recepción*” (148), que Ricoeur no desarrolla en esta instancia, sino en la cuarta parte de su texto y a la cual nos remitimos, aunque no desarrollaremos (cfr. pp. 865ss).

mundo del texto y el del lector. Al igual que en *Metáfora viva*, retoma a Émile Benveniste y asegura que “referencia y horizonte son correlativos, como lo son la forma y el fondo” (149). “En la frase, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo *sobre* algo” (149).¹⁰² El lenguaje en sí mismo no es mundo para Ricoeur; es el hombre, como ser en el mundo, el que posee las experiencias que comunica a través del lenguaje. Este presupuesto ontológico del que parte es fundamental para su hermenéutica. Por otro lado, afirma:

Toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal. No hay, pues, que escoger entre la estética de la recepción y la ontología de la obra de arte. Lo que el lector recibe no solo es el sentido de la obra, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella. (150)

En vistas a esta referencialidad del lenguaje, la obra de arte, o la obra literaria, exige una consideración especial, ya desarrollada por el autor en *La metáfora viva*:

He intentado mostrar en *La metáfora viva* que la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso descriptivo y que las obras poéticas se refieren al mundo, según un régimen referencial propio, el de la referencia metafórica. Esta tesis abarca todos los usos no descriptivos del lenguaje; así, todos los textos poéticos, sean líricos, o narrativos. Supone también que los textos poéticos hablan *del* mundo, aunque no lo hagan de modo descriptivo. La referencia metafórica [...] consiste en que la supresión de la referencia descriptiva –que, en una primera aproximación, reenvía el lenguaje a sí mismo– se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de

¹⁰² Ricoeur toma, de la lingüística postestructuralista varios elementos para su análisis hermenéutico: De Benveniste, la noción de discurso y la incorporación de la referencia (al yo, al otro y al mundo) como carácter fundamental del lenguaje. De Roman Jakobson “Lo metafórico como proceso ordinario de la lengua” (Maceiras, 2009: 21). De Noam Chomsky (luego retomado por Wilhelm von Humbolt), “la tesis del poder creativo del espíritu (...). [El] lenguaje como instrumento de extraordinaria utilidad para explorar los procesos mentales” (21). La relación que Chomsky establece entre pensamiento y lenguaje es similar a la que Ricoeur propone entre voluntad y lenguaje. De la Escuela inglesa y americana, en relación con el lenguaje usual, cuyos representantes son Austin y Searle, toma un concepto clave para su hermenéutica simbólica: “el carácter polisémico irreductible de los términos” y la “variabilidad de los valores semánticos” (21). En *Metáfora viva* Ricoeur propone la metáfora como la “tensión entre dos sentidos, obtenida en la totalidad de la frase considerada como un todo: es la *metáfora enunciado*. Así entendida, la metáfora se convierte en una significación emergente creada por el lenguaje” (23). Es decir, Ricoeur ve en la metáfora (de modo similar a Nelson Goodman y Max Black) la capacidad heurística del lenguaje considerada como discurso. Para él “Todo discurso poético es una ‘redescripción por la ficción’” (23). Su reflexión acerca de la metáfora no acaba en la poética, sino que deriva en una ontología, ya que “la ficción libra una verdad metafórica que reside más que en los nombres o en las frases, en la tensión entre el ‘es’ y un ‘no es’ o ‘es como’ que el ‘es’ implica, tomando el verbo, *es*, no como determinación, sino como equivalencia” (23-24).

referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa. Estos aspectos son apuntados, de modo indirecto, pero positivamente afirmativo, gracias a la nueva pertinencia que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, sobre las ruinas del sentido literal abolido por su propia impertinencia. (152)

Haciendo referencia a François Dagognet en *Écriture et iconographie*, Ricoeur retoma el concepto de *ampliación icónica* para describir el modo en que las obras de arte muestran la realidad: “solo pintan la realidad *agrandándola* con todas las significaciones que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación y de culminación, asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama” (153).¹⁰³

De este punto surge el concepto de *refiguración*, al que deseamos atender especialmente, como función propia de la obra poética, y como clave de la especificidad de la hermenéutica ricoeuriana (o, como él mismo la llama, *posheiddegeriana*), cuyo objetivo no es “restituir la intención del autor detrás del texto”, sino “[...] explicar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo” (153).

En *La metáfora viva* Ricoeur afirmaba que la poesía es capaz de *re-describir* el mundo gracias a su *mythos* (1980: 293ss). En *Tiempo y narración*, Ricoeur presenta el hacer narrativo como un modo de resignificar “el mundo en su dimensión temporal, en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema” (153).

Tanto la re-descripción como la re-significación entran en el campo de lo que Ricoeur dio en llamar refiguración. El autor señala que, en relación con la referencia, el problema es, por un lado, más simple y, por otro lado, más complejo en las narraciones que en la poesía. Para Ricoeur, frente a la poesía, en la narración se trabaja sobre una metaforización del obrar y del padecer que es más sencillo de descifrar. Sin embargo, lo que complejiza su situación es la pretensión de verdad respecto de la referencia, y la

¹⁰³ En el artículo “La experiencia estética” reflexiona acerca de la comunicabilidad de la obra de arte y se detiene en el efecto que esta produce en el lector. Ricoeur utiliza la palabra “emoción” para dar cuenta de él: “la obra, en lo que tiene de singular, libera en quien la gusta una emoción análoga a la de quien la engendró, emoción de la cual era capaz, sin saberlo, y que amplía su campo afectivo cuando el lector la experimenta. Dicho de otra manera, mientras que la obra no se abra un camino hacia una emoción análoga, permanece incomprendida, y se sabe que esto sucede muy a menudo” (1997, 11-12). La posibilidad de comprensión y de comunicabilidad de una obra, así como su singularidad, está en su capacidad de transmitir una emoción y provocar un efecto en el lector, análogo al del artista. Estos elementos forman parte del horizonte de referencias y exceden la imitación y la transmisión de un contenido específico de la realidad por medio de una obra.

distinción entre narraciones de ficción e historiográficas, para lo cual, desarrolla el concepto de *referencia cruzada*: “la ficción recibirá tanto de la historia como esta de aquella” (cfr.155ss). El punto de cruce entre una y otra es el de la temporalidad humana; Ricoeur propone en su obra, entonces, una teoría “del tiempo refigurado –o del tiempo narrado” (156), haciendo dialogar historiografía, crítica literaria y filosofía fenomenológica del tiempo, desde Agustín hasta la actualidad.

Al pensar la poesía a partir de la propuesta de refiguración ricoeuriana, surgen dos preguntas: a/ ¿En qué situación se encuentra la poesía considerada mística?¹⁰⁴ b/ ¿Qué ocurre cuando un poema no solamente realiza una redescipción de un modo de ver el mundo, a partir de la imaginación, sino que evoca una acción, un acontecimiento –narra poéticamente una experiencia–, algo que presenta cierta temporalidad? Tanto en la poesía mística como en otro tipo de poemas –muchos de los que caracterizan la obra de Biagioni–, ingresan la temporalidad y la acción como obrar y padecer. En estos casos nos hallamos ante un registro más complejo de refiguración, en los que también se pone en juego la pretensión de verdad propia de los textos narrativos.

El término *refiguración* presentado por Ricoeur resulta fundamental para la incorporación de lo imaginario como elemento propio o ingrediente de un texto, sin que esto se convierta en un problema de veracidad.¹⁰⁵ Si bien Ricoeur se focaliza en la solución presentada por el relato frente a las aporías del tiempo, es importante destacar el matiz que adquiere la palabra refiguración en relación con el problema de la veracidad del relato. Todo texto, histórico o ficticio, es producto de la imaginación. Al refigurarse el tiempo y, con él, tantos otros aspectos de la vida humana por medio del relato, lo que se pretende es enaltecer el carácter inventivo de la imaginación, no solo como creadora sino como descubridora, como capaz de decir de nuevos modos lo real. El término refiguración rompe con la idea de un afuera y un adentro del texto, con lo real e irreal de

¹⁰⁴ Podríamos hacer un paralelo entre poesía mística y narración histórica, si lo que pretendiéramos fuera ver o estudiar de qué modo se presenta la referencialidad cruzada entre ficción e historia en la poesía de Biagioni. Creemos que el caso de la poesía mística es incluso más complejo que el de una narración histórica, porque lo que se comunica entra en el orden personal y del testimonio. Pero nuestro objetivo no es verificar si hubo o no experiencia mística, sino analizar el lenguaje utilizado desde la perspectiva del lector.

¹⁰⁵ Con respecto a la preferencia del término *refiguración* en lugar del de *referencia*, señala Ricoeur en la cuarta parte de *Tiempo y Narración*: “Es precisamente la significación vinculada al término ‘realidad’, aplicado al pasado, la que espero renovar. Habremos comenzado a hacerlo, al menos implícitamente, uniendo la suerte de esta expresión a la invención (en el doble sentido de creación y de descubrimiento) del tercer-tiempo histórico” (2009c: 778).

un relato, y permite considerar a la literatura y a la ficción, en este caso a la poesía –y a la poesía mística o de lenguaje místico–, como reveladoras de verdades, no en vistas al pasado, sino sobre todo delante del texto, en la comprensión del mundo presente, de los otros y de uno mismo.¹⁰⁶

Entendemos por *refiguración*, entonces, la posibilidad que tiene un texto de redescubrir y resignificar una experiencia, en el cruce de horizontes presente en el acto de la lectura, individual o social.

Hemos elegido como título de nuestra investigación “Amelia Biagioni: una refiguración de la poesía desde el lenguaje místico”, porque, a partir de lo desarrollado hasta el momento, podemos afirmar que la experiencia descrita como mística propia del mundo del texto presentado por la poesía de Biagioni, no dependerá tanto de la experiencia originaria sino de la posibilidad del encuentro del texto con el lector, de su interpretación y su análisis, que da cuenta de un lenguaje que pertenece a una tradición y que, al ser configurado por Biagioni en una obra, renueva dicha tradición y colabora con la comprensión propia del acto de refiguración. Ricoeur pone énfasis, como hemos dicho, en el carácter mediador de la obra literaria y en la nueva configuración desprendida de cada acto de lectura, con la cual se fusionan el horizonte propio del poeta con el del lector y su contexto histórico particular. Estudiar el uso y la configuración del lenguaje místico en la obra de Biagioni es un nuevo modo de comprender su obra y también de comprender el mundo y el sí mismo a partir de la poesía.

La comprensión del mundo, de un tú y de uno mismo, propia del acto interpretativo y de refiguración, nos lleva al último punto introducido en *Tiempo y narración*, de relevancia significativa en nuestra propuesta de análisis de la poesía de Amelia Biagioni: la identidad narrativa.

¹⁰⁶ “Las ficciones tienen efectos que expresan su función positiva de revelación y de transformación de la vida y de las costumbres. Por lo tanto, hay que orientar ahora la búsqueda hacia una *teoría de los efectos*. Hemos andado la mitad del camino en esta dirección cuando hemos introducido la noción de mundo del texto, en el sentido de un mundo en el que podemos vivir y desplegar nuestras potencialidades más propias. Pero este mundo del texto no constituye aún más que una trascendencia en la inmanencia; consiste en la mediación que la *lectura* opera entre el mundo de ficción del texto y el mundo efectivo del lector. Los efectos de la ficción, efectos de revelación y transformación, son esencialmente de la lectura. A través de la lectura, la literatura retorna a la vida, es decir, al campo del obrar y del sufrir propio de la existencia. Así, a través de la teoría de la lectura intentaremos determinar la relación de *aplicación* que constituye el equivalente de la relación de *representación* en el ámbito de la ficción” (Ricoeur, 2009d: 779-780).

3.1.b. *Identidad narrativa (identidad poética)*

Las dos obras fundamentales donde Paul Ricoeur despliega el concepto de Identidad narrativa son *Tiempo y narración* y *Sí mismo como otro* (1996).¹⁰⁷ En Ricoeur, la narratividad “se presenta como réplica poética a las aporías que el autor encontró al tratar el análisis agustiniano del tiempo, y que parecían insuperables” (Begué, 2003: 239). Frente a los dos grandes tipos de relato, el histórico y la ficción, Ricoeur propone el concepto de identidad narrativa como punto de integración. La identidad narrativa se presenta como el producto de la narratividad. “Tanto los individuos particulares como las comunidades sociales generan su propia identidad y su propia experiencia temporal, en el intercambio de las narraciones que, para uno u otro, se vuelven alimento de su propia historia efectiva” (Begué, 2003: 240).

Hay un vínculo que une el concepto de *refiguración* propuesto para nuestro análisis y el de *identidad narrativa*, que creemos importante destacar. Afirma Ricoeur que “el sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas” (Ricoeur 2009d: 997). El concepto de identidad narrativa une el proceso de refiguración no solamente al acto de lectura, sino también al de escritura, ya que, para Ricoeur “el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida [...]”. Y agrega lo que ya hemos citado en otra oportunidad, es decir, que “la historia de una vida es refigurada contantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas” (Ricoeur 2009d: 997-998).

El acto de narrar hace posible el *cogito quebrado* del que hablaba el filósofo en *Lo involuntario y voluntario*, “recolectarse a sí mismo”, aunque siempre se trata de una recolección que no es “cerrada ni definitiva” (cfr. Begué, 2003: 244).

La poesía de Amelia Biagioni, especialmente en sus últimos libros publicados, se construye desde la tematización del problema de la identidad personal. La pregunta ¿quién soy yo? subyace, por ejemplo, en la mayoría de los poemas de *Región de fugas*. Será el proceso de escritura –en el cual incorpora a su vez la escritura de otros– la mediación a partir de la cual el sujeto poético intenta hallar una respuesta.¹⁰⁸ Los poemas

¹⁰⁷ El concepto también es desarrollado en otros textos menores como “La vida en busca de un narrador” (2006) e “Identidad narrativa” (1999).

¹⁰⁸ Señala Ricoeur en las conclusiones de su artículo “La vida: un relato en busca de narrador” que “lo que llamamos sujeto no se da nunca al principio. O si se da, corre el riesgo de reducirse al yo narcisista, egoísta

dejan en evidencia que Biagioni reconoce en el arte la posibilidad de “ampliación de horizonte de la existencia” de la que hablara Ricoeur en *Tiempo y narración I*. Mediante el aumento icónico, que es el poema, se responde a la pregunta por el ser.

Si bien Ricoeur desarrolla la noción de “identidad narrativa” refiriéndose, como la misma frase lo indica, a relatos narrados, tanto históricos como de ficción, y dentro de la ficción, especialmente elige la épica, la novela y el drama, por la configuración de la trama que los caracteriza, nosotros creemos posible y oportuno aplicar el concepto también a la poesía y, por tanto, hablar de “identidad poético-narrativa”. Hay una configuración y una trama identificables detrás de la obra de Biagioni. Se trata de una trama *poética*, no tan evidente como la que puede reconocerse en un relato con su principio, medio y fin, y su “concordancia-discordante”¹⁰⁹. Sin embargo, nos atrevemos a pensar que, así como Ricoeur ve en el lenguaje artístico una retirada del mundo que permite luego un retorno a él más mordaz que cualquier otro lenguaje, pues “la capacidad de volver al mundo es puesta al rojo vivo por la obra de arte, precisamente porque su retirada es infinitamente más radical que en el caso del lenguaje ordinario” (Ricoeur, 1997: 8-9), el alejamiento de la referencialidad concreta en una historia en particular es tan solo una suspensión que, al menos en algunos modos de hacer poesía, permite que el retorno al mundo, la identificación con el sujeto poético y la comprensión de sí mismo ante el texto (cfr. Ricoeur, 1999b: 227), se tornen más potentes.

Así como Ricoeur capta en la propuesta de Aristóteles, referida especialmente a la tragedia, un dinamismo propio de la *poiesis* que excede a la tragedia misma y la aplica a todos los relatos, creemos posible extenderlo en esta ocasión a la poesía, aunque el autor no lo haga específicamente en su análisis.¹¹⁰ Él mismo, en las últimas páginas de *Tiempo y narración* afirma “la noción de narratividad puede tomarse en un sentido más amplio que el género discursivo que la codifica. Se puede hablar de programa narrativo para designar un recorrido de acción hecho de una serie encadenada de actuaciones” (2009c: 1017).

y avaro, precisamente del cual la literatura puede liberarnos. Entonces, lo que perdemos del lado del narcisismo, lo recuperamos del lado de la identidad narrativa. En lugar de un yo (*moi*) enamorado de sí mismo, nace un sí (*soi*) instruido por los símbolos culturales, entre los cuales se encuentran en primer lugar los relatos recibidos de la tradición literaria. Son estos relatos los que nos dotan, no de una unidad sustancial, sino de una unidad narrativa” (2006: 16).

¹⁰⁹ Cfr. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, pp. 80-112. También *Tiempo y narración III*, pp. 991-1037; y el artículo “La identidad narrativa” (1999b).

¹¹⁰ Nos remitimos también a José Guilherme Merquior quien en su artículo “Naturaleza de la lírica” afirma “la lírica es, por consiguiente, una forma de imitación” (1999: 85), extendiendo así el concepto aristotélico.

Desde nuestro análisis nos proponemos pensar la configuración poético-mística de Biagioni como un lugar donde el yo puede leer su vida. Observamos, por otra parte, una referencia metapoética en la obra de Biagioni, a partir de la cual el mismo proceso de escritura y de lectura del propio texto y de otros lenguajes contribuyen a la configuración del sí mismo y a su comprensión.

En la misma configuración de la poesía de Biagioni se pone en evidencia el dinamismo llevado por el artista a la hora de escribir y las búsquedas que su escritura conlleva, propias de lo que sería el campo de la prefiguración. A la vez que presenta, ella misma, lo que podría pertenecer al campo de la refiguración, en la medida en que observaremos a un yo capaz leerse y comprenderse a sí mismo en su escritura y en la de otros. Es dentro de la poesía, entonces, donde encontramos a la escritura como promesa, antes que para el lector externo, para el mismo sujeto de la escritura, capaz de refigurar su mundo, de otorgarle comprensión de sí, y del otro, habitando en su poema.

El poeta deja testimonio por medio de una configuración que ingresa en el círculo hermenéutico y se abre a los lectores para posibles refiguraciones. De nuestro encuentro con el texto brota esta lectura que intentará identificar y comprender el uso y sentido del lenguaje místico en una poeta contemporánea y sus repercusiones fuera del texto, en la vida del lector. La poesía de Biagioni responde al llamado y a la pregunta por su identidad. Su palabra se ofrecerá como un “un acontecimiento de sentido” abierto que enriquece toda pregunta del hombre por el significado de su existencia (cfr. Begué, 2003: 252).

3.2. Presupuestos antropológicos y ontológicos

3.2.a. *Un sí respondiente. Refiguración en y desde el lenguaje bíblico.*

En su artículo “El sí en el espejo de las escrituras” (2009b), Ricoeur ubica la respuesta del hombre no frente a una pregunta, sino frente a un llamado. Él toma de Richard Niebuhr la expresión “sí respondiente” para proponer una concepción de la existencia como una respuesta al llamado que proviene, como él lo señala, no de la filosofía, sino de la Palabra, recogida en las Sagradas Escrituras (cfr. 50).

En este artículo, el filósofo francés recupera el concepto de refiguración y lo define como “el efecto de descubrimiento y de transformación ejercido mediante el discurso sobre su auditorio o su lector en el proceso de recepción del texto” (50). Nuestro autor relaciona los conceptos de configuración y de refiguración al plantear el problema de “cómo la *configuración* completamente original de las Escrituras bíblicas puede *refigurarse* el sí” (50).

La dialéctica bíblica propone un Dios que se revela y se vela, un Dios que se muestra y se esconde. Es un Dios que no se puede alcanzar ni reducir a un concepto. Es el Dios de las expresiones límites, de las paradojas, y, por eso, el Nuevo Testamento y las Parábolas son como un modelo de lo que es toda la Biblia. Pero el *Cantar de los Cantares* nos ofrece esta misma dinámica. Es la dinámica del amado que visita y huye, que deja a la amante colmada de amor y deseosa de ir en su búsqueda. Esta es, a la vez, la dinámica del signo lingüístico, de la metáfora, –y luego de todo texto en su dinámica de configuración y refiguración: sale del mundo y vuelve al mundo; huye y retorna–. El sí mismo se ve reflejado en el dinamismo propio de la metáfora, la cual mantiene la tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo que hay que develar. En la Biblia, Dios es el referente, “el blanco común al que apuntan todos esos discursos y el punto de fuga exterior a cada uno y a todos” (71). ¿Acaso no se puede ver un dinamismo similar en la poesía de Biagioni? En el análisis de la Segunda Parte observaremos un yo y una búsqueda del ser, de la palabra y de un tú a la que apuntan sus poemas y que son el “punto de fuga exterior a cada uno y a todos” ellos. Podemos utilizar la expresión de Ricoeur para afirmar que en los poemas hallaremos, por un lado, una “polisemia de figuras de sí” (71) y, por otro, el dinamismo de un sí respondiente capaz de configurarse mediante la lectura de textos que la han precedido y con los que se ha identificado o visto como en un espejo.

3.2.b. Una antropología de la desproporción y una imaginación trascendental, fundamentos del lenguaje (de la mística)

Todo análisis poético supone una visión filosófica, antropológica y existencial que puede mantenerse oculta o hacerse explícita. La antropología filosófica de Paul Ricoeur trabaja sobre la desproporción que caracteriza al ser humano en su tendencia inherente hacia lo finito e infinito (cfr. Begué 2003: 29): “Lo finito parece detenerlo en su aquí y ahora,

mientras que lo infinito hace que su sinfonía –si así se puede decir– sea siempre inconclusa” (30). Para transitar por las grietas que produce esta paradoja, Ricoeur pone en el centro la noción de poética, y en ella se destaca el papel de la imaginación (cfr. 31).¹¹¹

Como se ha dejado entrever, la propuesta hermenéutica de Ricoeur que nosotros tomamos como base para nuestro análisis de la poesía de Biagioni atiende a la función trascendental de la imaginación: “[...] la imaginación tiene una función de prospección, de exploración respecto a las posibilidades del hombre. Ella es por excelencia la institución y la construcción de lo posible humano. En la imaginación de sus posibilidades es donde el hombre ejerce la profecía de su propia existencia” (Ricoeur, 1990b: 113-114).

El procedimiento por el cual surgen, para el filósofo francés, las imágenes poéticas no es la visión, sino más bien la resonancia, que pertenece al orden de lo auditivo y del lenguaje. Ricoeur utiliza la expresión que Gastón Bachelard toma de Eugène Minkowski (cfr. Ricoeur, 1979: 129-130). Es en el discurso donde se engendra lo imaginario (cfr. Ricoeur, 2013a: 201). En su *Poética del espacio* Bachelard distinguía entre resonancia y repercusión, ambas relacionadas con el proceso de creación de las imágenes. Mientras que la resonancia pertenece al momento de la escucha, la repercusión alude al momento de la respuesta al sonido: “En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro” (Bachelard:2006: 12).

Por otra parte, podemos afirmar que el lenguaje de la imaginación, “hunde sus raíces en el deseo, el cual se presenta como una fuerza intencional que la pone en movimiento” (Begué, 2003: 65). En sintonía, Alicia Genovese desde otro campo de estudio relaciona el imaginario poético con los deseos de un autor y un contexto social: “[I]o imaginario de un texto puede rastrearse a través de todos esos significados que, a modo de isotopías, de reiteraciones, le van dando contorno al deseo y a las búsquedas significativas de un autor, que por otra parte nunca es un sujeto tan aislado” (Genovese, 2016: 119).

Una antropología del deseo y una imaginación heurística y creadora pueden hallarse en la base de lo que consideramos poesía mística.

¹¹¹ Nos remitimos al estudio de Marie-France Begué, *Paul Ricoeur: La poética del sí-mismo*, donde la estudiosa realiza un recorrido por el corpus ricoeuriano en torno a estas cuestiones. En el capítulo I desarrolla el concepto de imaginación en Ricoeur, en sus funciones productiva y creativa, y no tan solo reproductiva (cfr. 2003: 25-100).

[...] Deseo lo que existe y no poseo, también deseo de lo que no existe porque no está en ningún lugar, pero que está en mi deseo. Mi deseo es de algún modo un *lugar*, es de un modo metafórico el *topos* de aquello que no es empíricamente perceptible y que me atrae como un llamado interior y a la vez lejano. (Vanrell, 2014:124)

Existe una desproporcionalidad ontológica que nos caracteriza como seres humanos, a partir de la cual, nuestro deseo “nos transporta fuera de nosotros; [...] nos abre a todos los acentos afectivos de las cosas que nos atraen o nos repelen. Ese atractivo que captamos en la misma cosa, allá abajo, en otro sitio, en ninguna parte, es el que convierte el deseo en una abertura hacia...” (Ricoeur, 2004: 72-73). La imagen esclarece y representa nuestro deseo; nos proyecta hacia nuevas posibilidades de ser y hacia una “totalidad a la que nos sentimos destinados” (Vanrell: 128).

Sostiene Noelia Vanrell, en su lectura de Ricoeur, que la utopía es una figura imaginaria a partir de la cual se observa cómo el desear lo infinito en el hombre pone de manifiesto su deseo de *más ser* (cfr. 137-138). La poesía mística, por su parte, su lenguaje límite y extremo, de carácter simbólico, también podrían estar en esta misma línea; estamos ante “figuras imaginarias de lo deseado”:

Por medio de estas figuras imaginarias de lo deseado, el aumento icónico que se produce sobre el ser de lo real, por el efecto de la innovación semántica, no solo nos hace percibir de un modo nuevo lo ya conocido, esto también resulta un aumento de nuestro propio ser. Un *crecimiento de mi conciencia y del ser*, pone Ricoeur citando a Bachelard. Que este *nuevo ser del lenguaje*, que es la palabra y la imagen poética generada por esta, sea expresión que *crea el ser*, revela el peso ontológico de la utopía [y de la mística, sugerimos nosotros] en sus aspectos metafóricos y ficcionales [poéticos]. Este *aumento del ser* de lo real, y del *propio ser* bajo el prisma del deseo de la utopía [y del deseo en el lenguaje de la mística], trasciende la perspectiva de los ideales personales. (Vanrell, 2014: 139)

No buscamos realizar una identificación absoluta entre la utopía y la mística. Solamente queremos destacar que algunos de los aspectos observados en la función de la imaginación y el deseo en los relatos utópicos pueden ser comparables a lo que ocurre en la poesía mística, *topos* donde el hombre busca producir y crear por medio del lenguaje una experiencia de la *Realidad* y de la *Vida*, en todas sus dimensiones (cfr. Panikkar, 2001: 18, 164, 171). Si bien Ricoeur no se dedica al estudio de la poesía mística, nos

servimos tanto de su hermenéutica, como de su visión antropológica y existencial como fundamentos implícitos de nuestro análisis.

* * *

Hemos comenzado nuestra descripción de la hermenéutica ricoeuriana por su punto culmen, en la incorporación de los conceptos de refiguración e identidad narrativa, por ser aquellos elegidos como eje de nuestro análisis de la poesía de Biagioni. Hemos querido también hacer explícitos ciertos presupuestos antropológicos y metafísicos que fundamentan la perspectiva elegida. En el capítulo anterior (Capítulo 2), en vistas a los rasgos del lenguaje místico, hemos mencionado la importancia del símbolo y de la metáfora y delineamos allí también la perspectiva ricoeuriana al respecto. Símbolo, metáfora, refiguración e identidad poética estarán en las bases de nuestro abordaje de la poesía de Biagioni; sin embargo, cada capítulo adquirirá un matiz diferente y se enriquecerá de otras propuestas teórico-metodológicas.

Como la hermenéutica lo exige, la centralidad está en el texto. Será cada poemario el que nos brindará las claves de lectura y la apertura a otros textos.

Ubicar la poesía desde su escritura implica devolverla a su situación de enunciación, considerar al poema como espacio de construcción de sentido, como lugar de reunión de un sujeto interrogante en busca de un objeto impreciso (el enunciado). [...] Ubicar el poema en una doble perspectiva, como construcción verbal y como configuración imaginaria, entendida esta como el universo significativo que una obra construye, impediría reducirlo a una descripción formal. La construcción verbal y la configuración imaginaria son dos aspectos que se hallan imbricados, interrelacionados y se van conformando uno al otro, a través de la cinta de Moebius que la escritura recorre y donde no hay una distinción entre el afuera y el adentro, entre una exterioridad de las formas y una interioridad de las connotaciones, sino que ambas trabajan en simultáneo, sincronizadas por la subjetividad de quien escribe. (Genovese, 2016: 116)

Herramientas propias del estructuralismo, de la semiótica y de la retórica nos permitirán analizar los recursos poéticos, y fenomenólogos, hermeneutas, teólogos y

biblistas iluminarán el salto hacia el sentido y la referencia, exigido por la mediación del símbolo y la metáfora.

**(II) SEGUNDA PARTE:
CONFIGURACIÓN DE UN YO Y DE UN
LENGUAJE POÉTICO-MÍSTICO EN EL
ITINERARIO DE AMELIA BIAGIONI**

Luego de una Primera Parte de orden teórico, cuya finalidad fue, ante todo, presentar los tres pilares sobre los cuales se asienta nuestra investigación y acercamiento a la obra de Biagioni, ha llegado el momento de ingresar en su poesía y plantear un nuevo itinerario que nos lleve a recorrer toda su producción.

Nos ubicamos en el lugar de lectores delante del texto, como invitaba Paul Ricoeur. Es decir, estamos ante un momento de refiguración. La obra ya ha sido configurada por Biagioni a lo largo de su vida. Del encuentro de la lectura personal con este corpus surge nuestra palabra, que no busca ni pretende postularse como única ni definitiva, sino tan solo ingresar en el círculo hermenéutico de configuración y refiguración.

Por un lado, observaremos la utilización del lenguaje místico en sus tópicos, su estructura y sus recursos. En ese sentido, veremos en la imaginación creadora de Biagioni el proceso de sedimentación e innovación que nos permite ubicarla dentro de una tradición. Intentaremos mostrar un lenguaje místico recuperado y recontextualizado en la poesía de Biagioni. La tradición se renueva por medio de la lectura que Biagioni hace de los místicos, del uso de su lenguaje y de su configuración en seis poemarios, que parten también de sus propias experiencias y contexto vital.

Por otro lado, en la tematización de la problemática de la identidad personal y de la búsqueda de un nombre –y de un tú– y en su decir-*se* por medio de la palabra y volverse a decir en cada acto poético, veremos el proceso de configuración de un yo y la construcción de una identidad poético-narrativa. Se observará una vuelta del yo poético sobre sí mismo en la tematización del proceso de escritura, que reconoce en la palabra propia y en la de los otros un modo de comprensión de sí, que parte siempre desde el desconocimiento de un nombre hacia su promesa.

Nuestro horizonte interpretativo cruza las referencias de prefiguración de Biagioni (sus lecturas y la tradición de la que proviene), con la configuración de su obra (sus poemas publicados a lo largo de casi cincuenta años) y la refiguración propia de nuestra lectura personal e interpretación en este contexto particular: un entrado ya siglo XXI, la mirada del corpus como una figura total y una pregunta rectora ¿por qué una poeta del siglo XX recurre al lenguaje de la mística?

Iremos recorriendo los poemarios respetando en casi todos los casos el orden de su publicación e iniciando con ellos diversos recorridos de lectura, que develarán modos posibles de vinculación con el lenguaje de la mística. Cada uno, de una forma distinta y particular, pero todos reunidos en una misma figura total que presentaremos en la Tercera Parte.

En el capítulo 4, tomaremos las dos primeras obras de Biagioni, *Sonata de soledad* y *La llave*, y veremos cómo en ellas el vínculo con lo místico puede darse en relación con la memoria y el olvido. El pensamiento desarrollado por Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* (2013c) resultará pertinente, junto con las reflexiones de orden fenomenológico de Jean Louis Chrétien, en torno a *Lo inolvidable y lo inesperado* (2002). Tanto Juan Plazaola (2007) como Hans-Georg Gadamer (1998) servirán de apoyatura para la noción de experiencia estética y sus características.

En el capítulo 5 abordaremos *El humo* y atenderemos, en especial, a su dimensión simbólica. El capítulo 6 tomará dos obras distanciadas en el tiempo, pero con muchos elementos comunes: *Las Cacerías* y *Región de fugas*; el *topos* del bosque y la figura de la caza serán los ejes fundamentales del análisis. Jean Chevalier (2003), Juan E. Cirlot (2006), Gaston Bachelard (2002a; 2002b; 2006) y Gilbert Durand (2003; 2004; 2005) – especialmente en el Capítulo 5– enriquecerán la interpretación simbólica de la obra. Mircea Eliade (1974; 1981) y Rudolf Otto (1996), junto con otros teóricos (Wunenburger, 2006) servirán para trabajar el concepto de lo sagrado y su relación con algunos de los símbolos utilizados por Biagioni –principalmente en el Capítulo 6. En este capítulo nos apoyaremos también en algunos conceptos desarrollados por otros teóricos, como el de “resonancia” (Minkowski, 1999) o el de “transinmanencia” (Nancy, 2008; Teixeira, 2019).

Finalmente, el capítulo 7 abordará el concepto de nupcialidad y su relación con la hospitalidad en *Estaciones de Van Gogh*. Esta lectura se nutrirá de los aportes provenientes del estructuralismo (Genette, 1989; 1994) de la semiótica (Eco, 2000, 2003), de la filosofía (Derrida, 1995; 2000; 2001) y de la teología de Christoph Theobald (2008). Serán significativos los aportes de Ricoeur en su obra *Caminos del reconocimiento* (2006) y también sus reflexiones acerca de la traducción como hospitalidad (Ricoeur, 2005; Díez Fischer, 2010; Domingo Moratalla, 2003; 2013). Por último, tendremos en cuenta el análisis de los estudios de Avenatti, en torno a la poesía de Christophe Lebreton (2016; 2018).

En cada uno de los capítulos haremos explícitos aquellos conceptos teóricos que colaborarán en la comprensión del texto poético. Todos los autores mencionados, además de aquellos a los que hemos hecho referencia al analizar los rasgos propios de la experiencia mística y de su lenguaje (Capítulo 2), y los que han realizado una lectura crítica de la poesía de Biagioni (Capítulo 1), serán tenidos en cuenta para nuestro análisis. Investigaciones previas propias en torno a la autora y al lenguaje de la mística también han servido de base para la investigación (cfr. Rodríguez Falcón, 2011a, 2011b, 2015, 2016, 2018, 2019, 2021).

Ya hemos insistido en que el centro de nuestro trabajo es el texto poético. Por ese motivo se presentarán en ocasiones fragmentos largos de citas, cuya finalidad será acercar al lector la poesía de Biagioni; pedimos disculpas de antemano si en ocasiones resultan redundantes y esperamos puedan reavivar el placer por la lectura de nuestra autora.

CAPÍTULO 4. LENGUAJE DE LA AUSENCIA: LA MÍSTICA ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO DE UN NOMBRE, DE UN AMOR Y UNA CASA AUSENTES EN *SONATA DE SOLEDAD* Y *LA LLAVE*

“Hemos comenzado por la pérdida y el olvido”, afirma el fenomenólogo francés Jean Louis Chrétien en relación con el origen de nuestra vida (2002: 10). En Amelia Biagioni, estas temáticas recorren toda su obra, pero se hacen especialmente pertinentes en sus primeros dos libros y por ello las hemos elegido como punto de partida para nuestro análisis y para el estudio de la configuración del lenguaje místico en su poesía.

Para abordar la problemática de la ausencia, de la memoria y del olvido, comenzaremos con un recorrido temático que muestre el camino emprendido por el sujeto poético en los dos primeros libros (4.1). Tendremos en cuenta las reflexiones de Paul Ricoeur (2003) en torno a la cuestión para iluminar nuestra lectura. Una vez realizado el itinerario, retomaremos el modo y los recursos utilizados por Biagioni para dar cuenta de estos tópicos en sus poemas (4.2).

En tercer lugar, abriremos la problemática de la memoria y el olvido a las reflexiones que Jean Louis Chrétien realiza en su obra *Lo inolvidable y lo inesperado* (2002), lo cual permitirá proponer los dos primeros libros de Biagioni como un momento clave en su escritura (4.3).

4.1. De la presencia a la ausencia. Del olvido de sí, al olvido de un tú y de un hogar

4.1.a. *El olvido de sí en el éxtasis del amor: “No es locura”*

No temas, lo que tengo no es locura.
Es que a veces, feliz y desolada,
por un bosque imposible voy callada,

sin saber qué persigo en la espesura.

De pronto, una gacela de hermosura
me nombra con su rastro de balada.
Ah, si alcanzo su sombra en la ondulada
persecución, ya gano la aventura.

Sé razonable. Guarda los abrojos
de tu regaño tierno, y no te asombre
que responda, si me hablas: "... alhucema...",

y comprende que calle, y que mis ojos
te olviden y no sepa ni mi nombre,
cuando cazando voy tras un poema.
(Biagioni, 2009: 61; 1957a: 11-12)

Con este soneto Amelia Biagioni inicia su primera obra, *Sonata de soledad*. En él se introducen muchos de los tópicos que la acompañarán a lo largo de toda su poética: una voz femenina ("Es que a veces, feliz y **desolada**, / por un bosque voy **callada**"), la búsqueda y la persecución ("**voy** [...] / sin saber qué **persigo** / [...] **alcanzo** su sombra"), y la cacería como situación y movimiento vital ("cuando **cazando** voy tras un poema"). Junto con estos elementos, el motivo de la memoria, el recuerdo y el olvido ingresan en la obra para quedarse.¹¹²

En este poema en particular, el olvido de sí y de un tú están relacionados con el inicio de un movimiento casi extático que tiene algo de voluntario, pues es el sujeto quien se pone en camino e ingresa en la espesura del bosque, y algo de respuesta a un llamado que la excede, pues "de pronto" –exclama al comienzo de la segunda estrofa– es nombrada por un otro escurridizo ("gacela de hermosura") y ella corre en busca de su sombra, de su palabra; corre a su encuentro.

Ese "otro" es el poema, la palabra poética, que surge de este movimiento inicial y voluntario, pero que finalmente es recibido como un don en esta persecución o caza en la que se corre el riesgo de olvidar todo lo demás, incluso el propio nombre.

¹¹² Otros elementos de la poética de Biagioni que pueden percibirse en este poema y que retomaremos más adelante son: el bosque como espacio de búsqueda, la presencia de lo musical, la incorporación del tú, el uso de un vocabulario propio de la mística, la presencia de ciertos recursos como el oxímoron, la aliteración y la negación.

¿De cuántos nombres habla el poema? Hay un nombre que se olvida, cuando se va en busca de quien la ha nombrado y otro que se encuentra en la búsqueda de la palabra poética. “Yo te digo: Se vive más hondo en la poesía” (2009: 62; 1957a: 14), exclama el sujeto poético en el segundo poema de este libro. El nombre nuevo, ese que se persigue desde la palabra poética es el de la identidad profunda, es la respuesta a la pregunta ¿quién soy? que recorrerá toda la poesía de Biagioni.

Cuando Plazaola analiza la vivencia estética desde una perspectiva fenomenológica, señala la del rapto entre las características principales. Se trata de una experiencia que rompe con las necesidades prácticas de la vida cotidiana, produce una pérdida del yo y una exaltación del sentimiento de la vida (cfr. Plazaola, 2007: 297ss). Como la experiencia estética, la del encuentro amoroso y otras tantas comparten estos rasgos propios del rapto. Se ingresa en otro tiempo, un tiempo pleno y de fiesta (cfr. Gadamer, 1998), distinto al tiempo utilitario y vacío del día a día.

En los primeros poemas de *Sonata de soledad*, al éxtasis propio de la experiencia creadora le seguirá el del encuentro amoroso. La unión íntima de dos amantes hace salir al sujeto poético fuera de sí mismo: “Respirando en tu alma compañera/ me han trascendido todas las criaturas; y soy fecunda plenitud de Dios” (2009: 68; 1957a: 23). La experiencia amorosa descrita poéticamente en “Plenitud”, cuyos versos finales son los recientemente citados, resulta de tal manera relevante que el sujeto poético será, desde este momento y de manera sostenida a lo largo de todos sus libros, en su afán de nombrarse y hallar su identidad, “la Enamorada”.

La primera forma del olvido percibido en la obra de Biagioni es el olvido de sí mismo, la pérdida del yo, provocada por el éxtasis de la unión amorosa, del encuentro con un tú y de la experiencia creadora. Decir poético, identidad profunda y plenitud acontecen como fruto de esta vivencia fecunda.

4.1.b. *Hacer presente al ausente: la memoria, el recuerdo del amado*

“¿O no puedo cantar, amor, la noche de tu ausencia y el filo de tu espada?”
(Orozco, 2013: 442)

Esta experiencia vivificante, por su intensidad, no puede sino ser efímera y, cuando acaba, produce un profundo sentimiento de tristeza y nostalgia por lo que ya no está (cfr.

Plazaola, 2007: 314ss). Sin embargo, de la carencia surge el deseo, despertado por ella (Platón, 1871: 339ss), que pone en movimiento al sujeto para la búsqueda de más amor, de más encuentro, de más belleza.

La Enamorada, cuya voz y canto escuchamos en los poemas anteriores, deberá recorrer lo que Ricoeur dio a llamar “los movimientos del amor” (Ricoeur, 2001: 292ss.)¹¹³ pues el encuentro, que es fugaz, la lleva a atravesar distintas situaciones y estados de ánimo. El encuentro ha acabado, el amado ha partido y ella, en un primer momento, sostenida por el *Allegro*¹¹⁴ del encuentro, será capaz de soportar su ausencia a través del recuerdo.

Frente a un recuerdo o memoria entendida como afección o *pathos*, que llega a la persona involuntariamente, Aristóteles distingue la memoria como rememoración,¹¹⁵ es decir, como la búsqueda activa por parte de la persona, de recuperar algo de la experiencia vivida. ¿Qué se quiere recordar: lo vivido –su imagen– o la afección que aquella experiencia ha provocado en el pasado? El vínculo entre la memoria y el tiempo es un aporte realizado por Aristóteles (“La memoria es del pasado” [449b15]), como también lo es la categoría de alteridad. La imagen del recuerdo no es lo vivido; ella patentiza la ausencia de “lo otro”, que sería la presencia, el hecho recordado; a través de una imagen uno es capaz de recordar algo distinto de ella.

La voz introducida en el poema “En mi ausencia” –poema que se encuentra luego de “Plenitud”– es la del amado (o amada) que busca recursos para permanecer siempre. ¿Cómo ganar la batalla al olvido? ¿Cómo recordar siempre al que ya no está? “La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la ‘rapacidad’ del tiempo (...), a la ‘sepultura’ en el olvido” (Ricoeur, 2013: 50).

Para que no me olvides, yo borraré mi ausencia
con los maravillosos recursos del amor.
Me hallará tu distancia, si levanta los ojos,
azul, y suspirándote como una inmensa flor.

Te llegará mi charla, babilonia ligera,
en pájaros que pongan todo el bosque a sonar.

¹¹³ Este aspecto lo retomaremos en el Capítulo 8.

¹¹⁴ Recordemos que la obra *Sonata de soledad* está organizada a partir de secciones cuyo títulos representan diversos *tempos* musicales.

¹¹⁵ En su tratado *De memoria et reminiscencia*, referencia tomada desde por Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (2013: 33ss.).

(...)

Te alumbraré, si sueñas, como alumbra la luna;
o mejor, seré un pez nadando en tu callar.

(...)

En las noches frondosas, si tus pasos te pierden,
es que irás por mi pelo, que te tiende una red.

(...)

A veces en la dulce sencillez de la lluvia,
filtraré mi ternura por las ondas de tul.
Te bajará del cielo, como quien se deshoja,
toda mi alma deshecha de música y de luz.
(Biagioni, 2009: 70; 1957a: 26-27)

Señala Henri Bergson que “[p]ara evocar el pasado en forma de imágenes, hay que abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar” (Bergson citado por Ricoeur, 2013: 45). En el poema citado, la experiencia del amor se prolonga, ante la ausencia o distancia del amado, en la naturaleza. El amado tiene recursos para hacerse presente: las flores, los pájaros, la luna, el pez, la noche, la lluvia. Resuena como eco y contracara de este poema, el “Cántico Espiritual” de san Juan de la Cruz: “¡Mi amado, las montañas,/ los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos (...)” (1994:128).

Las imágenes metafóricas de la naturaleza hacen exterior el proceso interior por el cual la rememoración recorre el intervalo de tiempo entre la impresión primera –el encuentro amoroso, en este caso– y su retorno a él (cfr. Ricoeur, 2013: 36). Este poema de Biagioni es la apuesta por un amor que vence las barreras de la distancia y del tiempo. El amado está presente aun en la ausencia. Su recuerdo en las cosas, en los elementos de la naturaleza, son tan potentes que se puede seguir amando a pesar de la distancia, recorriéndola, atravesándola, en una búsqueda o caza activa trazada por la memoria (cfr. Ricoeur, 2013: 37). Nos recuerda Ricoeur que “[n]o todo el que busca encuentra necesariamente. El esfuerzo de rememoración puede tener éxito o fracasar. La rememoración lograda es una de las figuras de lo que llamamos la memoria ‘feliz’” (Ricoeur, 2013: 48). Esto es lo que ha ocurrido en el poema anterior, pero no es lo que sucederá en todos los casos.

4.1.c. *¿Quién soy? Me has olvidado*

Copo a copo, tu olvido es mi tristeza.

(Biagioni, 2009: 77; 1957a: 36)

En un primer momento, entonces, la distancia no es un obstáculo para seguir amando. Sin embargo, poco después, en el poemario y en la voz poética que recorre los versos de Biagioni en esta primera obra, se produce un cambio. Comienza la sección *Adagio* y con ella la tristeza de un amor que se ha perdido. La tonalidad del canto será otra.

Ingresa el tema del olvido junto con el de la memoria y el recuerdo. El olvido ya no será un olvido de sí, extático, producto de una experiencia desbordante, sino de un tú que la ha olvidado. Se trata del olvido como la falta de memoria, la incapacidad de recordar o la voluntad de no hacerlo. Aquí el olvido ingresa como paradoja y enigma, como espejo y contracara de la memoria.

Un enigma, porque no sabemos, de saber fenomenológico, si el olvido es sólo impedimento para evocar y para reencontrar el “tiempo perdido” o si proviene del ineluctable desgaste “por” el tiempo de las huellas que dejaron en nosotros, en forma de afecciones originarias, los acontecimientos sobrevenidos (Ricoeur, 2013: 51).

En los poemas que componen esta sección del poemario, hallamos un tú que ya no recuerda y un yo poético desencajado, herido, suplicante, deseoso de recuperar lo que se ha perdido. En el “bosque de los nombres”¹¹⁶, la Enamorada hallará otro apodo que tampoco la dejará hasta el final de la obra:

Me he buscado en tus ojos: y no estoy.
Siento que soy un negro espino,
que soy la Abandonada,
la muy señora triste de tu olvido
¡Ay, qué frío!
(Biagioni, 2009: 70; 1957a: 37)

La Abandonada se hace llanto y lluvia en la poesía, gimiendo y clamando el recuerdo del amado. La ausencia de un tú no es soportable si este se niega a recordar. La voz poética debe atravesar el duelo de ser olvidado. ¿Quién soy si me olvidan? “¿Me

¹¹⁶ Verso de su última obra, *Región de fugas*.

acordaría yo de mí sin el otro?” (Chrétien, 2002: 68).¹¹⁷ En el polo opuesto de una memoria feliz, que reconoce y rememora el pasado, se encuentra la problemática del olvido (cfr. Ricoeur, 2013: 533).¹¹⁸ De los muchos poemas de esta sección que tematizan la ausencia de un tú que ha partido y su consiguiente tristeza, abordaremos el soneto “Lluvia”:

Llueve porque te nombro y estoy triste,
 porque ando tu silencio recorriendo,
 y porque tanto mi esperanza insiste,
 que deshojada en agua voy muriendo.

La lluvia es mi llamado que persiste
 y que afuera te aguarda, padeciendo,
 mientras por un camino que no existe
 como una despedida estás viniendo.

La lluvia, fiel lamido, va a tu encuentro.
 La lluvia, perro gris que reconoce
 tu balada; la lluvia, mi recuerdo.

Iré a estrechar tu ausencia lluvia adentro,
 a recibir tu olvido en largo roce:
 Que mi sangre no sepa que te pierdo.
 (2009: 83; 1957a: 44-45)

La que es nombrada en otros poemas, la que busca su propio nombre, ahora es la que nombra: nombra a su amado, lo llama en el silencio que recorre. Estamos ante otro poema que elige el lenguaje de la mística. De nuevo resuena la amada de “Cántico” de san Juan de la Cruz, o del *Cantar de los Cantares* (CC 3,2ss) que sale, en la noche, en busca de su amado; recorre el silencio con la esperanza de hallar al ausente. Biagioni no elige la noche, sino el agua, específicamente la lluvia, como *topos* y expresión de un amor

¹¹⁷ El fenomenólogo Jean-Louis Chrétien, a partir de San Agustín en este caso, reflexiona sobre la imposibilidad del ser humano de recuperar su pasado y su historia solo por sí mismo. “[...] claramente nosotros no somos el origen, [...] nosotros por nosotros mismos no tenemos el poder de reunirnos totalmente. Dios es el único que puede permitirnos leer el libro de la intimidad de nuestra vida. La alteridad nos es más íntima que nosotros mismos” (2000: 69). Luego agrega: “Mi pasado no es solo mío, y no se halla sólo en los archivos secretos y completos de mi memoria. Lo que se me escapa de mi pasado pueden recordármelo los otros” (69).

¹¹⁸ El estudio de Ricoeur en torno a la memoria y el olvido tiene una dimensión histórica y social fundamental que no queremos ni debemos dejar de remarcar. Aun así, muchas de sus reflexiones pueden pensarse o trasladarse al ámbito de lo íntimo y privado, en la relación de un yo y un tú, de la identidad y el papel del otro en la propia configuración.

que llama, persiste, aguarda y se deshoja hasta morir. El agua carga la espera de erotismo, porque lame, roza, y estrecha. La lluvia es el llamado y es el recuerdo entristecido. La amada aguarda en un adentro y afuera que no tienen límites precisos; la lluvia es exterior e interior, ella es llanto y lluvia y el recuerdo es agua que se puede recorrer a la espera del amado. Esta lluvia, cargada de tristeza y recuerdo, al mismo tiempo es camino que se recorre y es cuerpo que toca.¹¹⁹

Si en poemas anteriores, el recuerdo era perseguido por el sujeto poético, en este poema en particular, la lluvia como memoria parece más bien representar el *pathos* o la afección de un recuerdo que llega sin ser buscado. Platón y luego Aristóteles llamaron *mnémé* al recuerdo encontrado, más que buscado (cfr. Ricoeur, 2013: 19-20); en lenguaje bergsoniano, se trata de la evocación, la cual distingue del recuerdo como búsqueda (cfr. Ricoeur, 2013: 46-47). Aunque en el poema no sabemos si llueve porque se recuerda, o si se recuerda porque llueve.

Señala Ricoeur que hay algo de penoso en el esfuerzo de la memoria por recordar, al que se suma el temor de olvidar. Uno teme olvidar y por eso hace el esfuerzo por recordar (Cfr. 50).

¡Amo, con un amor que ahonda cielo y tierra,
lo que no puede ser, y agonizo inmortal.
Yo soy la soledad que ama lo que no espera.
¡Y no quiero olvidar!
(2009: 89; 1957a: 56)

En este poema de Biagioni, y en otros de esta sección, el carácter penoso está en ser testigos del olvido del otro. ¿Qué pasa cuando es el otro el que no recuerda; qué ocurre con la propia identidad? En este punto del poemario observamos que la identidad del sujeto poético se quiebra, porque el olvido del otro se traduce en la propia inexistencia. En el duelo de la pérdida del tú –que ya no está y que la ha olvidado– queda, en una primera instancia, la lluvia como recuerdo entristecido. Pero, luego, esta lluvia se transforma en nieve, la cual tiñe todo con un manto blanco y borra las huellas del ser y de lo vivido.

¹¹⁹ Hemos señalado en el Capítulo 1 que puede ubicarse este primer poemario de Biagioni dentro de una corriente neorromántica. En este poema en particular vemos cómo se retoma un tópico romántico, como el del paisaje como reflejo del sentir del poeta, pero, al mismo tiempo se moderniza a partir de la elección de imágenes particulares, como la del lamido. Se trata de un poema moderno que retoma tópicos del romanticismo y los recrea.

(...)
 Copo a copo, un olvido
 destiñe al bosque.
 Me iré por esta nieve
 no sé hasta dónde...
 (...)
 Me voy por unos mundos
 de algodón lento.
 Me voy como un perfume.
 Ni nombre tengo.
 (Biagioni, 2009: 101; 1957a: 73-74)

A la pregunta de qué hace frágil la identidad, Ricoeur responde: “El carácter puramente presunto, alegado, pretendido de la identidad” (2013: 110). El problema de la fragilidad de la memoria se desplaza necesariamente un grado hacia el de la identidad, con el cual están íntimamente imbricados. Hay diversas causas que explican la fragilidad de la identidad: La primera de ellas es su relación con el tiempo, y aquí entra en juego la memoria personal. En segundo lugar, la fragilidad de la identidad se da en confrontación con un otro. “Es un hecho que el otro, por ser otro, viene a percibirse como un peligro para la propia identidad, la del nosotros como la del yo” (111) ¿Cuánto más ese otro es una amenaza cuando entra en juego el olvido; cuando ese otro que me constituye como persona ha partido y no regresa?¹²⁰

La Enamorada, la Abandonada, la Olvidada se convertirá, con el paso de los poemas y del tiempo, en la Soledad. Pasada la ausencia y el olvido, ser Soledad es dar otro paso en el camino. Es aceptar, dejar morir lo que ha muerto.

Ya me soñé todo mi sueño.
 Ya esperé todo mi esperar.
 Ya me lloré todo mi llanto.
 Ya sólo soy la soledad.
 (...)
 Vive su ausencia en mí. Yo he muerto.
 Yo sólo soy la soledad.

 Hasta el recuerdo es otro mundo.
 (...)

¹²⁰ Una tercera causa de fragilidad es “herencia de la violencia fundadora. Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación, que se puede llamar original, con la guerra” (Ricoeur, 2013: 111).

Soy nada más que un abandono
 largo, de arena junto al mar.
 Tiren mi nombre en el olvido.
 Yo sólo soy la soledad.
 (2009: 96-97; 1957a: 68-70)

Aceptar es también comenzar a transitar el camino del olvido, es querer olvidar, no resistirse. Aunque en este olvidar, también se deba renunciar a un pasado y a un modo de ser.

4.1.d. *En el País del Olvido se vuelve a na-ser*

¿Dónde habita el olvido? El poemario *Sonata de soledad* termina con una sección titulada “Tríptico de un viaje (retórnelo)”, la cual consta de tres poemas: “La partida”, “El País del Olvido” y “El regreso”. En ellos la voz poética emprende un viaje en un tren imaginario “desde lo abandonado a lo desconocido” (Biagioni, 2009: 145)¹²¹. El viaje tiene una única finalidad: olvidar, morir a su pasado para poder seguir viviendo. “La mirada que traje se la tiro a las olas. / Y ya soy ciudadana del País del Olvido”:

La palabra mañana se abre arriba, azuleando,
 y yo no digo más “mi recuerdo, mi pena”,
 porque aquí empieza el tiempo, donde estoy caminando,
 aquí el ayer se muere por mí sobre la arena.
 (...)
 Mientras mi corazón dice que es marinero,
 un rostro, un nombre, un tiempo, de los huesos me arranco.
 El corazón al mar se me va, timonero,
 y el dolor se me pierde por un camino blanco...
 (...)
 Calzándome la niebla subo al pecho del sueño,
 y el mar borra mi nombre con su largo sonido...
 Palomas de las olas, maretazo risueño:
 ¿quién fui?, ¿para qué vine al País del Olvido?
 (2009: 146-147; 1957a: 130-140)

¹²¹ Se trata de un verso que Biagioni modifica. En sus primeras ediciones decía: “desde lo que viví, a lo que no he vivido” (1957a: 138).

El olvido debe ser total; esa es la clave para poder emprender el regreso. ¿Hacia dónde? Se vuelve hacia lo desconocido luego de transitar por el País del Olvido; se vuelve solo cuando se está seguro de que se podrá seguir viviendo.

El otoño me mira desde un rincón del mundo.
Si vuelvo es porque sé que no podrá ya herirme,
ni aunque su último pájaro me roce moribundo.
Si vuelvo es porque puedo recordar sin morirme.
(2009: 148; 1957a: 142)

Lo que el sujeto poético busca es recordar sin la afección que esto produce. Viajar al País del Olvido y regresar con un recuerdo sosegado, y con un nuevo nombre. Volver sin ser ya la Abandonada; volver para ser la Desconocida.

Ricoeur termina su obra sobre la memoria, la historia y el olvido con el perdón.¹²² “El olvido y el perdón designan, separada y conjuntamente, el horizonte de toda nuestra investigación”, afirma (Ricoeur, 2013: 531). Si bien cada uno procede de una problemática distinta, ambos confluyen “en un lugar que es un no lugar, mejor designado con el término de horizonte. Horizonte de una memoria apaciguada, incluso de un olvido feliz” (531). Para Ricoeur, el camino del perdón es la última etapa del camino del olvido (cfr. 531). Igual que en Biagioni, primero hay una resistencia,¹²³ luego una agonía y por último la aceptación.

Biagioni no menciona el perdón en la obra que hemos analizado, ni como una necesidad, ni como una posibilidad. Sin embargo, esta finaliza con lo que Ricoeur dio a llamar “un olvido feliz”: “Si vuelvo es porque puedo recordar sin morirme”. Con este verso finaliza *Sonata de soledad* y con él se nos muestra la voz de un sujeto poético que ha transitado el duelo del adiós y del olvido, y es capaz de retornar a la sangre y a la vida, como ella misma canta, con un recuerdo sosegado.

¹²² Recordemos que el horizonte de Ricoeur es sociocultural; él hace referencia al perdón social. No hay olvido posible sin perdón.

¹²³ Afirma: “El olvido es percibido primero como un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido” (Ricoeur, 2013: 532).

4.1.e. *Vivir en el desarraigo de una casa y de un amor*

*Soy, con mi raíz al ruido,
inútilmente mujer.*

*Yo soy la desarraigada
sin hoy, ni ayer.*

(Biagioni, 2009: 169; 1957b: 32)

El espacio y la situación vital predominante en los poemas de *La llave*, segundo poemario de Biagioni, es el desarraigo. Un sujeto poético que deja su pueblo natal para encontrar su voz en la ciudad. Los binomios pasado-presente, campo-ciudad, abierto-cerrado, primavera-otoño, seguridad-incertidumbre, vida-muerte recorrerán los poemas. A modo de ejemplo, una estrofa de “Poema de junio”:

Yo tenía una vez el aire, la impaciencia
gloriosa, sus palomas. Mío todo el país
de silbos y tormentas. Ahora que he perdido
la tierra, la certeza de que el mundo era un nido,
aquí estoy, arañando, con dolor de raíz,
cuatro muros y un cielo de indiferencia.
(1957b: 49; 2009:184)

El presente se yergue en la nostalgia de lo que se fue, en la soledad de lo que se es, y en el temor y la esperanza de lo que será. La ciudad aún no es un hogar y esto se pone de manifiesto especialmente en la sección del poemario titulada “Habitación 114”: cuarto de un hotel en el que la voz poética se instala y desde donde se escribe; anónimo y lleno de los rumores de quienes por allí pasaron; un no lugar (cfr. Augé, 2000).

Miro el sueño proteico que acumuló esta almohada,
miro el rumor plural que brota del espejo,
infierno, tierra, cielo... Oh fulgor diminuto
de los que aquí pasaron con hambre de Absoluto,
como yo socavados. Pero ya no me quejo,
hambre que me has dejado convertida en mirada.

Miro hasta el fin. Y digo que no eres un lugar,
mundo ciento catorce, sino un momento del alma,
un giro de llaves que prueba cerraduras,
un purgatorio, hecho de palabras oscuras.
Después vendrá la luz, escrito está en la palma
de la Mano que forma las estrellas, su andar.

En este cuarto entiendo. Soy nada más que un viaje
 encarnizado. Busco otra orilla, su espuma
 sin desencanto, busco mi país inocente.
 Atravesando amor voy dolorosamente.
 Esta cama es litera para una etapa en bruma.
 Yo navego y también soy estela, el oleaje.

Aquí entiendo que muevo con mi propio destino
 los otros. Que mi viaje es total.

[...].

(2009: 192-193; 1957b: 65-66)

El poemario está atravesado por el tiempo y por el viaje, en sus dimensiones subjetiva y objetiva. Los poemas, en muchos casos, se titulan con los nombres de los meses en su suceder hacia adelante: “poema de junio”, “poema de agosto”, “poema de octubre”, “poema de noviembre”, o como un “Diario” que busca asentar los acontecimientos de una fecha en particular. También como cartas hacia los que están lejos: “Carta de junio”, “Carta a mi padre...”. Y en este viaje hacia el pasado y hacia el futuro que se asume como identidad propia y de todos (“soy nada más que un viaje”), el recuerdo y el olvido son motivos que atraviesan los poemas: “Me recuerdo. Me olvido” (1957b: 21; 2009:163).

El olvido se tematiza de dos modos diferentes. En un primer momento se aprecia el deseo de olvidar el pasado (lugar de pertenencia y amor), como algo voluntario: “Y olvido, porque quiero, la perdida paz de durarme con el ala junta” (2009: 164; 1957b: 23). O “Y a ti te olvido, hombre diminuto como un terroncito de fe [...]” (2009: 170; 1957b: 33). En otros momentos, el olvido es visto como un modo de escapar a la realidad que se muestra hostil y se identifica con el sueño: “Te pagué; y quiero olvido, / ser tu espuma, partir... Oh arena indiferente, / mi playa de morir” (2009: 187; 1957b: 55). El tiempo que se sucede, que transcurre hacia adelante a partir del título de los poemas, intensifica la sensación de vacío y soledad que le provoca el cuarto de hotel anónimo donde se encuentra. El espacio, como no lugar, se mantiene estático; el pasado, ausente. El olvido, por tanto, es un bálsamo amable para atravesar su situación. El sujeto poético se siente “socavada”. Este es otro de los apodos que encontrará, junto con el de “desarraigada” en este espacio y tiempo en el que se encuentra.

Como contracara, dos poemas fundamentales hacen presente el recuerdo en *La llave*. El primero de ellos, titulado “tranvía”:

Para andar por el tiempo ya vivido,
tomo cualquier tranvía dolorido.

En su caparazón soy mi regreso.
Y, a poco, es frío lo que ayer fue beso.

Ando con bamboleo de barcaza
por duro mar. Y mi nostalgia pasa.

O tal vez, movimiento rechinante,
tu osamenta es de pálido elefante

de circo. Y vas soñándote colinas
y esperas mi recuerdo en las esquinas.

[...]

Así voy por el tiempo de mis ojos,
como cruzando un mundo de rastros.

Y por fin –¿cuándo, dónde?– bajo mansa
de un tranvía que vuelve cuando avanza.
(2009: 174-175; 1957b: 39-40)

El tren, con sus características propias, se convierte en imagen o metáfora del viaje realizado por el hombre en su deseo de recordar un acontecimiento o una situación pasada. Un cuerpo rígido y monumental, “caparazón”, “osamenta [...] de pálido elefante”, que “avanza” es la estructura externa de un camino interior que se construye en retroceso, a modo de un sueño capaz de mirar lo de hoy y ver lo de ayer. Como en un juego de espejos, el sujeto poético transfiere su recuerdo y lo convierte en el sueño del tren, que espera su mirada para ser lo que no es: “Y vas soñándote colinas / y esperas mi recuerdo en las esquinas”. Los sentimientos que acogen al sujeto poético y que son transferidos en la poesía a las cosas: “tranvía dolorido”, “frío [...] beso”, “duro mar”, a lo largo del viaje se van transfigurando; transitar el recuerdo permite que la nostalgia pase y que el sujeto poético vuelva “mansa” para continuar con su vida.

El segundo poema que tematiza el recuerdo se titula “Pueblo en el viento”. En él, a partir de verbos en pretérito, el sujeto poético comienza a recordar y describir el pueblo de su infancia: “Palomo del rocío *era* mi pueblo. *Iba* de lino hacia el trigal [...] // [...] //

Su roce hizo mi piel y mi tristeza / maravillosa, en verde edad” (2009:176; 1957b: 41). A continuación, el tiempo verbal se torna presente y se genera el contraste pasado-presente al que ya nos referimos: “Otoño *soy*, llovizna de su música: / ronda descalza, levedad / de noche alzada en silbo conocido, / coro de beso, vino y pan” (2009:177; 1957b: 42).

Luego de un largo viaje hacia el pueblo del pasado, el poema finaliza con cinco estrofas que funcionan como una conclusión:

Palomo del rocío era mi pueblo.
Iba del trigo hacia el linar.
Lo hago con mi nostalgia, ando su arrullo,
beso sus límites de pan.

Hileras de sus árboles me escoltan,
si digo “pájaros” o “ayer”.
En su estación vuelvo a esperar la vida,
si escucho el silbo de algún tren.

Todas sus gentes, sucediendo, enteras,
en mi mirada, al fondo, están:
abren allí la puerta de una casa;
surge mi madre en el umbral.

Por él, en lo que amo dejo un rastro
de nido, trébol, risa y fe:
el polvo de los ojos que yo usaba
para adorarlo, en la niñez.

Su ausencia me acompaña dulcemente,
ciñe mi andante soledad,
como la huella de un perdido anillo
fiel, melancólica, ritual.
(2009: 178-179; 1957b: 43-44)

Este segundo poemario de Biagioni, al igual que *Sonata de soledad*, se construye a partir de una tensión entre el ser y el no ser. Aquí relacionado con lo espacial y en la primera obra, en relación con un amor. El pasado, como acontecimiento, ya no está. Resta su recuerdo o su olvido. Y resta el ser, quien en su forma de mirar y de amar lo trae al presente. Se requiere el olvido y el salto al vacío, caminar hacia adelante en busca de un nombre, pero al mismo tiempo hay un pasado fundante que emerge en cada acción presente y que orienta la dirección de nuestro andar. La paradoja con la que comienza la

última estrofa del poema citado: “Su ausencia me acompaña dulcemente”, resume un itinerario de reconciliación con el dolor y la partida, y una proyección hacia lo que se espera en un andar hacia adelante.

4.2. Recursos poéticos para transitar la memoria y el olvido

En sus primeros dos libros Biagioni parte de una métrica y de una versificación clásica que, a partir de *El humo*, será progresivamente abandonada. El soneto y la canción son dos formas predominantes. Se destacan las estrofas de cuatro versos alejandrinos o endecasílabos, respetando una estructura regular y con rima asonante en los versos pares. Utiliza en algunas ocasiones el verso quebrado y el arte menor, aunque predominan los versos de arte mayor.

En *Sonata de soledad* el título de los apartados orienta una clave de lectura a partir de diversos ritmos musicales: *Allegro*, *Adagio*, *Rondo*. Los poemas intentan reflejar desde el contenido, pero también desde su sonido, la tonalidad elegida. Biagioni trabaja especialmente la aliteración como recurso fónico, con predominio de diversos sonidos dependiendo del carácter del poema. Por ejemplo, en el soneto “Lluvia”, citado en el apartado anterior, la repetición del sonido africado (ll) acompaña el ritmo del poema y se convierte en el sonido del recuerdo y de la lluvia que el yo poético escucha.

En otros de los poemas citados predominan las fricativas sibilantes: “por un bosque imposible voy callada, / sin saber qué persigo en la espesura [...] (2009: 61; 1957a: 12). Se destacan a su vez las aliteraciones con sonidos oclusivos, tanto sordos como sonoros, con predominancia del uso de la eme: “Que me muera. Sonríe, pero Dios no se asombra. / Barcarola, miremos si algún velero nace. / Nace una suavidad que me mira y me nombra, / y nace una gaviota que en el cielo se deshace. // Mientras mi corazón dice que es marinero, / un rostro, un nombre, un tiempo, de los huesos me arranco. / El corazón al mar se me va, timonera, / y el dolor se me pierde por un camino blanco... [...]” (“El País del Olvido” en 2009: 146; 1957a: 139).

Cuando el dolor es más agudo o se pretende generar un contraste entre un pasado feliz y un presente hostil, sobresalen los sonidos vibrantes y de consonantes dobles: “Soy, con mi raíz al ruido, inútilmente mujer. / Soy la desarraigada / sin hoy ni ayer (“La

desarraigada” en 2009:169; 1957b: 31). O: “[...] Pero tengo que hundirlo en algún ceniciento / cuarto ciento catorce, de nadie/ En un bosquejo / de la ausencia. Aquí el tiempo es prestado y borroso, / como el lecho y la silla; un humo doloroso, como la inútil mesa, mi rostro en el espejo, / y el muro opaco, el muro creciente, el muro lento.” (“Poema de junio” en 2009: 186; 1957b: 49).

La repetición no se da únicamente a partir de sonidos aislados. Son frecuentes en Biagioni la anáfora y la repetición de palabras a lo largo de un mismo poema. También se reiteran estructuras con pequeñas variaciones, que funcionan como estribillos o *Leitmotiven*: “soy. Sólo soy la soledad// [...] Hoy sólo soy la soledad. // [...] yo sólo soy la soledad. // [...] Ya sólo soy la soledad. // [...]”, y seis veces más (“Balada gris” en 2009: 96-97; 1957a: 68-69).

La reiteración de determinados lexemas, como “tiempo”, “recuerdo”, “olvido”, “nostalgia”, “ausencia”, “nombre”, “sombra”, “lluvia”, “nieve”, “frío”, o de determinadas interrogaciones: “¿quién...”, ¿qué? forman parte del campo semántico en torno al tema de la memoria y el olvido. A ellos se suman los verbos “ser” y “querer”, y sus negaciones, junto con otros verbos que se refieren al movimiento, interior y exterior del yo poético.

Los contrastes pasado/presente generados a partir de los cambios en el tiempo verbal utilizado, o con la alusión concreta a diversos momentos históricos y al paso del tiempo (como la sucesión de los meses y estaciones del año), se cargan de significación por la elección de determinados sustantivos o adjetivos que acompañan el antes y el después en la enunciación. El pasado se caracteriza generalmente por ser abierto, colorido, pacífico y estático. El presente, por lo cerrado, por su movimiento, y sus tonos ocres, amarillentos o grises.

La crisis de identidad como tema recurrente se intensifica a partir de la sucesiva nominalización de participios con valor de nombre propio del yo poético: la Enamorada, la Abandonada, la Desconocida, la Socavada, la Desarraigada.

En relación con los temas propios de nuestro análisis –la memoria y el olvido–, se destaca el uso simbólico de determinados elementos, como el agua, el clima, las estaciones del año o los colores. En esta línea también observamos el motivo del viaje y la metáfora de la barca o del tren, lugares de tránsito hacia el pasado y su recuerdo; o de la habitación de un hotel, como figura del desarraigo.

Nos detendremos un momento en el uso que Biagioni hace del color blanco como símbolo del olvido:

El blanco, como el negro, se ubica en un extremo de la escala cromática y puede representar tanto la nada –el vacío, la ausencia, la muerte– como la abundancia –el conjunto de los colores, la vida que renace–. Se ubica al comienzo del día, como en su final. Señala Chevalier que es el color de aquellos que van a cambiar su condición, es un “*valor límite*”.

El blanco del oeste es el blanco mate de la muerte, que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar, frío, hembra; conduce a la ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia y de los colores diurnos. El blanco del este es el del retorno: es el blanco del alba, cuando la bóveda celeste reaparece vacía aún de colores, pero rica del potencial de manifestación que ha recargado al microcosmo y al macrocosmo, cual pilar eléctricas, durante su estancia en el vientre nocturno, fuente de toda energía. [...] En sí mismo esos dos instantes, esas dos blancuras están vacías, suspendidas entre ausencia y presencia, entre luna y sol, entre las dos caras de lo sagrado, entre sus dos lados. [...] (Chevalier, 2003: 190)

El blanco es un color ligado a los ritos de iniciación. Puede referirse a una primera fase o al momento de la iluminación. También representa la pureza, es el color de lo inmaculado en contraste con el rojo de la sangre. Puede ser el color de quien se dirige a la muerte o de quien se levanta luego de la prueba; se lo considera en ocasiones color de la transfiguración y de la teofanía (cfr. Chevalier, 2003: 189-193).

En Amelia Biagioni el color blanco adquiere diversos matices. En forma de nieve que tiñe el paisaje representa fundamentalmente el olvido de aquello que se perdió y, con ello, del propio ser.

En un otoño blanco
Dios se deshoja.
Caen los ángeles muertos,
borran mi sombra.

Copo a copo, un olvido
destiñe el bosque.
Me iré por esta nieve
no sé hasta dónde...
[...]

Me voy por unos mundos
de algodón lento.
Me voy como un perfume.
Ni nombre tengo.

Qué blanca es esta sombra
que me derrumba.
No me quedan ni huellas
de las figuras.

¿Dónde andarán mis ojos?
Nevada, óyeme:
Si mañana estoy viva,
me pondré un nombre.
(“Balada blanca” en 2009: 101-102; 1957a: 73-74)

En los poemas de *Sonata de soledad* el blanco que cae y tiñe el bosque en forma de nevada representa la última etapa del duelo de la pérdida. Es a un tiempo muerte y ausencia de recuerdo, pues se borran las huellas, desaparece la sombra, se abandona el propio nombre; y a un tiempo, posibilidad de renacimiento:

Hasta que una mañana
rompió el color su yema,
desde mis ojos nuevos
volvió el color al mundo,
a la sangre, al poema [...]

Amargura sin luna,
sauce gris del lamento,
nevada del olvido,
¿dónde estáis? Contempladme:
Yo enciendo el firmamento.
(“El color de mis tiempos” en 2009: 110-111; 1957a: 85-86)

En *La llave* será el gris el color predominante, donde simboliza al hombre habitante de una ciudad anónima. El blanco, por su parte, se utilizará en un poema de la sección “Poemas en otra luz”, en el que la experiencia de una operación, dentro de un quirófano, quedará refigurada en experiencia de iluminación trascendente:

Sin nombre y sin el otro anacronismo
–la emoción–, entré al mundo ultrasereno:
Oh quirúrgica sala sin lirismo,
blanco país sangrientamente bueno.

Allí perdí mi cuerpo. Y vi las cosas
tal vez como los bienaventurados.

Vi a mi sangre encender con hondas rosas
 blancos silencios esterilizados. [...]
 (“Las manos” en 2009: 215; 1957b: 93)

Junto con el símbolo y el resto de los recursos analizados, destacamos, en torno al tópico de memoria y el olvido, otros dos aspectos: la presencia marcada del yo femenino que se dirige a un tú ausente, en una especie de diálogo sin respuesta –o monólogo–. Y la paradoja, utilizada en torno a la identidad –ser y no ser–, en la vida –morir viviendo o vivir muriendo–; o en torno a la ausencia/presencia, compañera del camino.

4.3. La pérdida de un origen y el devenir de la propia identidad (poética). De la memoria y el olvido, a lo inmemorial y lo inolvidable.

En su artículo “Bible et imagination”, Ricoeur estudia la “relación de intersignificación” que se establece entre un fragmento particular del Evangelio (una parábola) y la totalidad del texto: “De esta relación de intersignificación surge una nueva significación como en toda metáfora viva” (1982: 13). Para el autor, en el análisis intertextual entre el texto pequeño y la totalidad de la obra se pasa de una “interpretación semiótica a una interpretación existencial” (15-16); “del trabajo de la imaginación en el texto al trabajo de la imaginación sobre el texto” (16).¹²⁴

El salto propuesto en este apartado será no el de considerar los poemas singulares de Biagioni en relación con la totalidad del poemario –eso ya lo hemos hecho–, sino el de observar estos dos poemarios en relación con la totalidad de su producción poética. El estudio de Jean-Louis Chrétien en su obra *Lo inolvidable y lo inesperado* (2002) iluminará el salto hermenéutico que pretendemos.

Chrétien realiza un recorrido que va desde lo inmemorial y su reminiscencia, pasando por el olvido, hacia lo inolvidable e inesperado. Comienza con una reflexión filosófica desde los orígenes del pensamiento occidental, con Platón, Aristóteles o

¹²⁴ La traducción es nuestra. En su idioma original: “De cette relation d'inter signification surgit une signification nouvelle comme en toute métaphore vive. [...] l'interprétation sémiotique vers l'interprétation existentielle. Nous passons alors du travail de l'imagination dans le texte au travail de l'imagination sur le texte (Ricoeur 1982: 13-16).”

Heráclito hasta Heidegger, para luego ofrecer una lectura cristiana, en clave mística, de la relación entre la memoria y la esperanza, donde entra la promesa de Dios como aquello que reúne en sí lo inmemorial, lo inolvidable y lo inesperado (cfr. 2002: 138).

Es importante aclarar que en un juego de analogías impertinente relacionaremos lo que Chrétien dice de la existencia humana con lo que nosotros podríamos llamar existencia poética (o identidad poética) en Biagioni.¹²⁵ A partir de esta analogía, pretendemos postular los dos primeros libros de Biagioni como el origen inmemorial de toda palabra e identidad poética que brota de su obra posterior. Por origen inmemorial entendemos aquel pasado del cual procedemos y que viene hacia nosotros de forma incesante como “lo inolvidable” (Cfr. Chrétien 2002: 11-12).

Ya señalaba Melchiorre (2009) que nuestra poeta considera que su “verdadero ser poético surgió con *El humo*” (Biagioni citada por Melchiorre, 2009: 8). Este nuevo nacimiento implica sumergir su obra anterior en las fuentes del olvido.

Señala el fenomenólogo francés, al comienzo de su obra, que el olvido es “una forma esencial de pérdida”:

En todos los órdenes de la existencia, sólo una pérdida puede separarnos del origen, de los diversos sentidos que el origen puede tener para nosotros y, por ende, hacer que seamos distintos de él y, en consecuencia, que podamos devenir en verdad nosotros mismos. (Chrétien, 2002: 9)

Este olvido originario al que se refiere Platón en *Menon* y al que alude Chrétien en su obra no es el de un tiempo efectivo en la vida de la persona; se trata de un pasado que nunca fue presente y al que no se puede volver. Aun siendo irrecuperable, aquel pasado inmemorial hace de nosotros quienes somos, remite a nuestro origen y nos destina. Se trata de un olvido originario “que funda y envía, [...] que abre la temporalidad propiamente humana, la de la búsqueda de la verdad y de sí mismo” (Chrétien, 2002: 10).

¹²⁵ No entraremos en la discusión acerca de la cercanía o lejanía de la voz poética que se configura en la poesía y su referencia histórica o real. Nos remitimos a estudiosos como el de Hamburger (1995), Combe (1996), Monteleone (2003), Genovese (2011) y Scarano (2014) y al mismo Paul Ricoeur, quien, a partir de los conceptos de configuración y refiguración ya desarrollados en el Capítulo 3, presenta todo texto como una construcción imaginativa (tanto el histórico como el ficticio) y la imaginación como capaz de producir y crear sentido. La referencia con un yo poético fuera del texto (recordemos que la distinción dentro y fuera del texto se rompen para Ricoeur en el proceso de escritura y lectura) es siempre una referencia cruzada y desdoblada. Esto no nos impide pensar en la construcción de una identidad poética a lo largo de los poemas de Biagioni. Una identidad en la que la voz no siempre se presenta en una primera persona singular (yo), sino que asume diversas formas. En ocasiones es un nosotros, un tú o una tercera persona.

Tomar las dos primeras obras de Biagioni y ubicarlas en este sitio inmemorial es hallar semejanza en la mayor desemejanza. En el camino realizado por Biagioni en su obra hemos visto cómo la pérdida constituye el origen de su itinerario. En los dos primeros libros, el abandono del amado y la partida de su hogar ponen en evidencia una primera herida desde la cual se erige su poesía. Esta pérdida inicial de un origen se torna necesaria para poder ponerse en camino y hallar la propia voz poética y, junto con ella, su identidad, la belleza y el amor.

Sepultar en el olvido las dos primeras obras y las referencias biográficas evidentes que poseen hace que Biagioni, a partir de *El humo*, se abra a una temporalidad distinta, no cronológica, no lineal, más bien espiralada, cíclica, de idas y vueltas, múltiple, como se verá en el análisis del resto de sus libros. En esta temporalidad, la búsqueda y la persecución serán constantes: de la verdad, de sí misma, de la palabra poética, de un tú. Una búsqueda que a la vez que lleva fuera de sí, también lleva dentro de sí. Una búsqueda que se aleja, al tiempo que se acerca. Una búsqueda que es hacia adelante, pero también hacia el origen.

La crítica literaria hace referencia a la evolución de su poética y a su continua innovación; sin embargo, permanece constante la búsqueda de una propia voz y de una identidad que no es dada, sino que debe ser hallada en la multiplicidad del ser y de la existencia. En ese sentido, los dos primeros libros de Biagioni son un escenario esencial y central para la poesía que vendrá luego, en la cual la poeta podrá ser más ella misma o podrá devenir ella misma.

La pérdida del amado en *Sonata de soledad* es un punto central para la lectura y el recorrido de toda la obra, desde una perspectiva del olvido y también desde la perspectiva del uso del lenguaje místico como un recurso poético. El comenzar por la pérdida es lo propio de toda poesía mística de raigambre cristiana.¹²⁶ La ausencia del amado y la salida de la amada en su búsqueda constituyen uno de sus tópicos fundamentales. Si el amado no está, pero se reconoce como tal, es porque ha estado en un origen, tal vez en un primer momento inmemorial e inolvidable. En ese pasado que es y no es lo vivido –porque fue gestado por la palabra poética y porque fue sepultado al olvido–, se halla la esencia de lo que se es y lo que se debe buscar; no allí, sino hacia adelante, en otro lugar.

¹²⁶ La clave del lenguaje místico lo da la Pascua: el sepulcro vacío. Se trata de un evento histórico que ilumina y sostiene la experiencia.

Respecto del resto de su poesía, estos dos primeros poemarios imponen y disponen la distancia y la separación necesaria y constitutiva del ser. La distancia de una idea de Dios heredada, de un amado, de un hogar, de un primer balbuceo poético harán de Biagioni una poeta en movimiento hacia el encuentro del sentido, de sí misma, del amado, de un hogar y de una palabra propia; búsquedas que remiten hacia un pasado, pero que la lanzan hacia adelante.

La clave de lectura de esta separación entre las dos primeras obras y el resto de su poesía, y su transformación de pasado real a olvido originario, nos la brinda la misma poeta hacia el final de *Sonata de soledad*, cuando emprende un viaje poético hacia el “País del olvido”.

¿Qué significa ir a este lugar mítico inmemorial, lugar de renacimiento, lugar de entrega de un pasado que ya no volverá, lugar de refundación, de apertura a un futuro que vendrá? El mar, el agua que se debe atravesar, es figura del Leteo, río del olvido y de la purificación. “El país del olvido” se presenta como un sitio original y originario. Y podemos leer en ese ritual una fundación mítica, el bautismo de una voz poética que renace.

El mito del río del olvido, Leteo, en cuyas aguas beben las almas que van al infierno antes de encarnarse o de reencarnarse, aun cuando hace de la profundidad del olvido la marca misma de la profundidad de la caída y de la corrupción, empero confiere al olvido una positividad. El alma toma en ella el olvido, se llena de él, se harta de él, olvidar no consiste en lanzarse, sino en sobrecargarse. Lejos de ser una ausencia, el olvido requiere la presencia de lo que aleja o recubre lo verdadero [...] Sin embargo, nuestra relación con lo verdadero no queda abolida totalmente por él, se aliena y se altera. El olvido produce una ignorancia de sí que es positivo desconocimiento. (Chrétien, 2002: 47-48)

Recordemos los últimos versos del poema “El País del Olvido” y los primeros del último poema del tríptico, “El regreso”, en los que decía:

EL PAÍS DEL OLVIDO

[...]

Mientras mi corazón dice que es mariner,
un rostro, un nombre, un tiempo, de los huesos me arranco.

El corazón al mar se me va, timonero,
y el dolor se me pierde por un camino blanco...

Adiós. Yo aquí me quedo, bebiendo lejanías,

probando una embriaguez suavísima, de pluma...
De mí se van al cielo dando tumbos los días.
¡Ah, qué lindo es morir convertida en espuma!

Calzándome la niebla subo al pecho del sueño,
y el mar borra mi nombre con su largo sonido...
Palomas de las olas, maretazo risueño:
¿quién fui? ¿para qué vine al País del Olvido?
(2009: 147)

EL REGRESO

A la de mi regreso, da un gran salto celeste,
llévame hasta mi sangre por el fin del olvido,
búscame el brote rosa de la luz, hacia el este,
y húndeme en la mañana de lo desconocido.
(2009: 148; 1957a: 140-141)

Chrétien afirma que muchas veces la memoria es un obstáculo para la reminiscencia primera. Desde esta perspectiva, el viaje de la voz poética al “País del Olvido” puede verse como un viaje de anulación de los recuerdos en forma de memoria, en forma de recuerdo real, para constituirlos, de ahora en más, en un inmemorial, en una fuente profunda de olvido:

Levinas retoma el pensamiento platónico de un tiempo perdido que nunca será como tal reencontrado, y que es el único que nos envía y nos destina, el único que nos permite ser en el porvenir. Este inmemorial del envío, en el que aquello que nos envía nos precede, es una pérdida que funda el don.
(Chrétien, 2002: 45)

Acaso este viaje mítico de muerte y resurrección, de renacimiento del propio ser y del nombre, sean una forma de volver a empezar, de renacer hacia otra cosa, dejando atrás un pasado que será siempre y desde entonces inmemorial. Un pasado que la constituye y que hace a su poesía lo que es.

Al atravesar el río Leteo, al viajar al País del Olvido, la misma experiencia de amor humano surgida en el pasado –también la experiencia de desarraigo y de partida de un hogar– quedan transfiguradas en una experiencia de amor y pertenencia primeros y originales. El camino emprendido de búsqueda de un nombre, de un tú, de una palabra propia y de un hogar comienzan un proceso de universalización en el que la experiencia personal y concreta se transfiguran en experiencias universales y constitutivas del ser

(“En toda enamorada me consumo” [Biagioni, 2009: 157; 1957b: 13]). Y como experiencia desbordante, el lenguaje de la mística se torna idóneo y adecuado. El olvido inmemorial forma parte también de la experiencia mística, del vacío pleno del que partimos como movimiento hacia el Amado:

La teología mística de san Juan de la Cruz muestra con fuerza el vínculo entre el olvido y la esperanza entendida en el sentido más alto. [...] El vacío y el desnudamiento de la memoria, privada, verdaderamente privada de sus tesoros, donde todo tesoro a fin de cuentas desemboca, no son su destrucción, sino su purificación, su elevación, su transfiguración operadas por Dios. Para que se cumpla, y para recibir a Dios mismo en la esperanza, la memoria debe pasar por el olvido, entrar en el olvido. El olvido es la punta incandescente de la memoria, la que viene al contacto de la hoguera. [...] Este vacío y esta noche de la memoria, cuyo cumplimiento es el “grande olvido”, la elevan hacia el único que la puede colmar y le quitan todos los sucedáneos que nunca pueden satisfacer su deseo y su ser. [...] El olvido, el gran olvido, es la ofrenda a Dios de la memoria para que la habite. (Chrétien, 2002: 93-94)

Olvidar para ser la desconocida, olvidar para ponerse en movimiento, para arrojarse a lo inolvidable e inesperado de un Amor constitutivo del ser que impulsa hacia su encuentro en una palabra que es promesa. De esta forma leemos el viaje del sujeto poético al país del olvido: ritual y ofrenda que transfiguran la pérdida de un amor y una casa terrenos y le otorgan un valor universal y existencial del que partir para buscar y buscarse como llamado/envío y respuesta en el resto de su poesía.

[...]

Si vuelvo es porque puedo recordar sin morirme.

Me lo prueba este llanto, que no sé si es un llanto de mujer, de poema, de violín o de infancia:

Lloro porque no pudo matarme el desencanto...

lloro porque mi llanto se me ha vuelto distancia...

¡Qué paz, llorar dulcemente en el cielo!

Yo estoy más pura, y Dios, junto a mí, más profundo,
y sus manos de música conducen este vuelo.

Dios, sécame los ojos, que abajo crece el mundo.

¡Crece abriéndose y valsa para mí! Si es temprano,

si la otra que fui ya es mi sombra serena,

ala de mi regreso, no giremos en vano:

Afrontemos la tierra, mientras la sueño buena.
(2009: 148-149; 1957a: 142)

Afirma Chrétien que es la “incesante venida de Dios a la memoria” “la que resulta inolvidable [...]. Él viene a la memoria para herirla con una herida de amor que la eternidad misma no podrá volver a cicatrizar” (2002: 108). Luego agrega: “esta memoria también quiere el olvido, el olvido de sí como ofrenda” (113); “a la memoria de Dios como lugar de esperanza se opone la memoria de nuestra vida como lugar de pesadumbre” (116). El desconocimiento y el vacío de sí, la búsqueda incesante, la herida que despierta y pone en movimiento son tópicos que veremos atravesar el resto de los poemarios de Biagioni. Su experiencia personal se transfigura y deviene pasado existencial en el viaje de ida y vuelta al País del Olvido. Aquel bautismo funda el nuevo ser y palabras poéticas, al transformar la memoria de una vida “como lugar de pesadumbre”, “a la memoria de Dios, como lugar de esperanza”. De esta forma el camino vital deviene itinerario místico, se parte de la pérdida y se va hacia el encuentro de sí y de un amor que no cesan de venir.

CAPÍTULO 5. LENGUAJE APOFÁTICO Y EL VACIAMIENTO DE SÍ. EL CIELO EN EL INFIERNO: LO NOCTURNO, LO CIRCULAR Y LAS OPOSICIONES EN *EL HUMO*

Si *Sonata de soledad* y *La llave* poseían una referencialidad más clara y un hilo argumental o narrativo más definido que acompañaban el discurrir de la poesía y su organización en el libro (fundamentalmente cronológica, aunque con algunos quiebres), cuando llegamos a *El humo*, publicado diez años más tarde, nos hallamos ante un cambio significativo. Al romperse la referencialidad evidente, el poemario hace estallar la polisemia. La metáfora y el símbolo cobran nuevas dimensiones y las puertas de entrada al análisis se multiplican.

De la mano de Ricoeur, pero también de otros teóricos, especialmente Gilbert Durand (2004), abordaremos esta obra desde una perspectiva simbólica. El objetivo fundamental será ver cómo Biagioni combina y trabaja con símbolos y de qué modo ingresa en el mundo que presenta el lenguaje de la mística.

El primer cambio que hallamos al abordar este poemario de Biagioni es el de pasar de una estructura con predominancia lineal a una estructura de tipo circular.¹²⁷ La organización de *El humo* nos lleva de los bordes al centro, con un primer poema que sirve de prólogo (“*Oh infierno*”) y uno final, que actúa como epílogo (“*Oh cielo*”), y en la mitad, un poema que lleva como título el nombre del libro entero: “El humo”.

Esta estructura circular nos ofrece una primera puerta de entrada. Tenemos, por un lado, un eje vertical, claro y definido, que invita a recorrer la poesía a partir de un movimiento de descenso (infierno) y de ascenso (cielo), que se verá reforzado por la

¹²⁷ Frente a *La llave*, que es más lineal es su movimiento, aun con sus viajes hacia el pasado a través del recuerdo, en *Sonata de soledad*, por medio de los ritmos musicales que estructuran las partes del poema pasamos de unos primeros *Rasgueos* a un *Alegro*, a un *Adagio*, a un *Interludio*, para finalizar en un *Rondó*, en *Temas incosolables* y en un *Tríptico de un viaje*. Es decir, hacia el final del poemario, el recorrido lineal parece quebrarse para recomenzar. En su primer poemario, entonces, Biagioni encuentra en el *Rondó* un modo de repetir el tema y de volver sobre su propio recorrido. Más adelante en su poesía, encontrará en la *Fuga* una mejor metáfora para reflejar, desde lo musical, la organización de sus poemas. En *El Humo*, dos secciones: “sonidos” y “cantos”, presentarán lo musical de forma más abstracta y menos ligada a la organización estructural.

unión o conexión entre ambos que representa el humo, y que encontrará el mismo dinamismo en otros poemas del libro, como “La torre”, “Llovizna”, “La mariposa” y “La soterrada”, o en el título de la sección “rampas”.

Esta verticalidad se yergue en la poesía de Biagioni sobre una horizontalidad también clara y definida, a partir de la alfombra o tapiz de un jardín que representa el mundo –en “La alfombra”–, el plano de un piso en el que vive el yo poético –en “La torre”– o del laberinto por el que camina –en “Me propuse ser alguien”–.

Verticalidad y horizontalidad, esferas y vértices atraviesan el poemario. Las particularidades que presentan y su valor simbólico es lo que analizaremos a continuación, otorgándoles primero un marco general a partir de la propuesta de Gilbert Durand (2004).

5.1. Los símbolos en el imaginario de la noche

En su obra *Estructuras antropológicas del imaginario* (2004), Gilbert Durand introduce una metodología para el acercamiento, el estudio y la sistematización de la imaginación creadora.¹²⁸ Puede concebirse el imaginario como “un conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y, en general, el ser humano organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno” (Pintor Iranzo, 2000: 2).¹²⁹ Sostiene Durand que esta constelación de imágenes es motivada principalmente por la experiencia que posee todo individuo de su propia muerte y caducidad, determinada por su devenir en el tiempo.

El autor también considera que el imaginario de cada individuo puede dividirse en dos regímenes simbólicos: *régimen diurno* y *régimen nocturno*. Este último, a su vez

¹²⁸ En esta obra, se identifica y, al mismo tiempo, se distancia de sus predecesores en diversas áreas del conocimiento, como lo son Carl Jung en la psicología, Claude Lévi-Strauss en la antropología y, principalmente, Gaston Bachelard en la fenomenología.

¹²⁹ Rojas Mix (2006), por su parte, establece que el término imaginario “alude [...] a un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales” (2006: 17-18).

se subdivide en dos tipos de representaciones: las de *orden místico* y las de *orden sintético*.¹³⁰

El *régimen diurno*, también considerado por el autor como *régimen de la antítesis*, presenta dos partes en oposición: en la primera, el tiempo aparece como una realidad devastadora que adopta diversas caras, cada una de las cuales es representada por constelaciones de diferentes símbolos. Estas caras son la *teriomorfa*, la *nictomorfa* y la *catamorfa*. Sin embargo, para Durand, estas imágenes negativas presentadas en un primer momento no son más que un pretexto para “emprender una terapéutica por la imagen” (Durand, 2004: 129). Así, en el *régimen diurno* encontramos, en segundo lugar, estructuras *ascensionales*, *especulares* y *diaréticas*. Estas son las que permiten al individuo hacer frente, respectivamente, a las tres caras anteriores y salir triunfante.

Por otro lado, en el *régimen nocturno*, “[...] el antídoto del tiempo no será ya buscado en el nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias [...]. El régimen heroico de la antítesis va a ser reemplazado por el régimen pleno del eufemismo” (Durand, 2004: 199). Por las constelaciones de imágenes elegidas y su contenido, ubicamos el poemario de Biagioni en este régimen nocturno, cuyas características desarrollaremos a continuación.

5.1.a. Inversión del contenido afectivo de las imágenes

El primer grupo de imágenes del *régimen nocturno*, que Durand llama *místico*, se caracteriza por la inversión de los valores atribuidos previamente a las caras del tiempo. Escribe Durand que se “invierte el contenido afectivo de las imágenes, por lo que, en el seno de la misma noche, el espíritu busca su luz, la caída se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa” (Durand, 2004: 203). El segundo grupo del *régimen nocturno*, el *sintético*, “se esforzará por sintetizar las aspiraciones al más allá de la trascendencia y las intuiciones inmanentes del devenir” (Durand, 2004: 203). En este último caso, la noche solamente se presenta como camino necesario para alcanzar la luz.

Al modificar la estructura del poemario, Biagioni modifica también y fundamentalmente el régimen predominante de su imaginario e ingresa en lo que Durand

¹³⁰ Las tres estructuras que acabamos de mencionar se corresponden con los tres grandes reflejos innatos de los seres humanos: la *dominante postural erecta*, la *digestiva* y la *copulativa*. En cada una de ellas operan distintos mecanismos por los cuales el ser humano se disfraza y lucha, mediante arquetipos, símbolos e imágenes, con la conciencia de su propia muerte.

llama régimen nocturno. Esto se percibe de forma casi evidente desde el primero de sus poemas, el cual, como ya hemos anticipado, funciona como prólogo.

*Oh infierno,
te agradezco
la causa perdida,
la tiniebla entre los dientes,
las manos de humo,
y esa espalda acosándome.
Te agradezco
el crepúsculo de piedra que no cesa.
Te agradezco
que existas cuando respiro.
Porque eres el recinto
donde encuentro,
retenidos por el ojo y el fuego,
los nombres y las formas
de la dicha.
(2009: 229; 1967: 9)*

A diferencia de obras anteriores, en *El humo* Amelia Biagioni abandona casi por completo la métrica clásica; aquí se sirve de otros recursos para estructurar su poesía.¹³¹ La repetición, la anáfora y el paralelismo son los tres recursos predominantes en este poema inicial. La frase recurrente: “Te agradezco” sirve como *Leitmotiv* del poema y abre el juego paradójico, pues aquello que es objeto de agradecimiento y de dicha: “la causa perdida”, “la tiniebla entre los dientes”, “las manos de humo”, “la espalda acosadora”, “el crepúsculo de piedra” incesante y la existencia misma del infierno así presentado, no parecerían ser, en primera instancia, realidades positivas, aunque así sean presentadas. Estamos, pues, ante una inversión del contenido afectivo de las imágenes.

Señala Durand que el régimen nocturno de la imagen se caracteriza por el hecho de que la inversión y sus constelaciones de imágenes y símbolos no buscarán ya “la ascensión a la cima, sino la *penetración de un centro*, y las técnicas ascensionales serán reemplazadas por *técnicas de excavación*” (Durand, 2004: 207). En el poema del final,

¹³¹ “Rotas las amarras con la versificación clásica, que subsiste sólo en algunos poemas, el yo se inscribe en un ritmo entrecortado y obsesivo que apela a la anáfora y a la reiteración. Una sintaxis más libre de restricciones, la enumeración, los neologismos y una mayor explotación de las posibilidades fónicas y gráficas del lenguaje conducen a una polisemia incipiente cuya exacerbación tendrá efectos perturbadores en los siguientes libros, especialmente en *Las cacerías*” (Melchiorre, 2009: 8-9).

esta inversión, que servirá de hilo conductor de los poemas o de clave interpretativa, se verá reforzada y confirmada:

*Oh cielo,
te he buscado sin tregua, sin miedo,
te he perseguido sin piedad,
universo tras universo,
hasta en la piedra virgen,
en el feliz cuchillo
y en el cuervo azul,
y al fin te hallé,
aquí, en el pecho del vacío:
Eres la palabra asombrosa,
la que sólo yo escucho
y nada más deja oír,
la que suena y suena y suena
y no fue ni será pronunciada.
(Biagioni, 2009: 293; 1967: 83)*

El cielo buscado desde infinitos lugares parece haber sido hallado en el vacío mismo de la noche infernal. Hemos dicho con Durand que en este régimen nocturno la noche solamente se presenta como camino necesario para alcanzar la luz. El infierno se muestra como el lugar donde se inscribe una búsqueda –a veces tortuosa– por el sentido. El cielo (la luz) es hallado al final de la palabra –el cielo *es* palabra–, a modo de epílogo, y luego de un camino de descenso y de interiorización en el vacío, que es al mismo tiempo centro: “al fin te hallé/ aquí, en el pecho del vacío”. Que en el núcleo del ser, presentado como vacío, se encuentre la palabra como algo asombroso y como un sonido eterno aunque inefable permite también relacionar el lenguaje simbólico de Biagioni con el lenguaje de la mística; “lo que calla y es silencio para el filósofo, –afirma Amador Vega– es motivo de atención para el místico, que atraviesa silencios, noches y abismos para escuchar la palabra” (2011: 62). No es casual que Durand llame “místico” a un primer grupo de imágenes del régimen nocturno, ya que puede relacionarse con el camino apofático, de vaciamiento y negación, de oxímoros y paradojas, elegido por los místicos como necesario para el encuentro con Dios.

5.1.b. Interiorización y digestión

Un elemento propio de esta constelación de imágenes “donde la ambigüedad se mezcla con la profundidad” (Durand, 2004: 217), donde se revaloriza el abismo y predominan la inversión y el círculo es la relación con lo digestivo. En el camino de la interiorización predominan las imágenes de deglución y de engullimiento. Este será un tema recurrente en *El humo*. Presentamos aquí dos ejemplos:

EL AZUL
 Si te acercas
 a su reino ovalado,
 la puerta te engulle suavemente
 y adentro
 en lugar de la puerta
 está la ley,
 que ordena:

Hay que fijarse al tema azul
 cantando sin pasado:
 “Azul, azul, azul”,
 y alcanzar la soga que pende azul
 y enroscarla en el propio cuello
 distraído,
 y apoyando un pie, un párpado azul
 –con el otro encogido–
 con el vacío azul,
 en su mano sin palma,
 darse un gran envión
 en torno al eje, el ojo azul,
 Girar desenrollándose
 sobre la mano del vacío azul,
 y cantar sin pasado:
 “Azul, azul, azul”,
 hasta que llegue el miedo,
 o el rojo con espuma.
 O el frío.
 (2009: 241; 1967: 23-24)

Ante el oxímoron de una puerta que “engulle suavemente”¹³² se ingresa a un reino singular y desconcertante que tiene mucho más de simbólico que de real. Reino ovalado, de la mirada, del vacío, del azul, en el que una ley ordena cantar y arrojarse, aunque ello implique la propia muerte. Enroscar, girar, desenrollar, entornar, mano sin palma, cuello, eje: el movimiento circular y el color azul adquieren una predominancia que acompaña todo el poemario.

En el siguiente poema, la idea de deglución en relación con la de interiorización se profundizan aún más:

LA ESCUCHANTE
 Si soy la sed y el hambre
 es para estar siempre
 bebiendo y royendo,
 hasta con los cabellos y las uñas,
 el oculto clamor
 a tierra tumultuosa,
 a infierno y cielo y sus legiones,
 donde comienza tu mano solitaria,
 la que escribe.

A veces dejas de oírte,
 y tu mano,
 sorda, extraviada, fría,
 abandona la página
 y busca tu sudario.
 Pero yo entonces
 entro al clamor y sigo oyendo
 lo que dirás ayer,
 lo que has dicho mañana,
 sigo oyendo por ti.

Mi oído te comulga día y noche,
 como nadie,
 más que ese hombre innumerable,
 creciente,
 que en los lugares
 donde el dolor engendra,
 para oírse te escucha
 y seguirá escuchándote
 hasta que yo haya sido

¹³² Entendemos por engullir “tragar la comida atropelladamente y sin mascarla” (RAE).

setenta veces
 hierba.
 (2009: 249; 1967: 33-34)

En este poema vuelven a aparecer el cielo y el infierno como los lugares o estados del alma del sujeto poético.¹³³ La comida y la bebida se muestran en primer lugar por su negativa, por su ausencia o necesidad, y se vinculan con la capacidad auditiva propia del sujeto poético –en diálogo también con el poema “*Oh cielo*”: “*Eres la palabra asombrosa/ la que solo yo escucho/ y nada más deja oír*”–. El sujeto poético –femenino– se considera a sí misma desde el título “la escuchante”. Oye el clamor de una voz, comulga esa voz y escribe con su mano. También se ve en este poema el juego de entrar –como en el anterior– hacia un lugar que es simbólico y que rompe con la linealidad del tiempo: “*Pero yo entonces/ entro al clamor y sigo oyendo/ lo que dirás ayer, / lo que has dicho mañana, sigo oyendo por ti*”. El uso del participio presente en el título del poema refuerza la idea de un presente continuo, de un tiempo sin tiempo, eterno, en el que el sujeto poético, no tiene sed, ni hambre, sino que *es* sed y hambre; recurso metafórico de identificación ya utilizado en numerosas ocasiones en sus poemarios anteriores.

5.1.c. *El sonido y el tiempo*

En relación con el sonido, especialmente con la melodía, afirma Durand que una característica propia del régimen nocturno de la imagen es que este “eufemiza” la duración y la misma sustancia del tiempo (cfr. Durand, 2004: 232). Desde esta perspectiva, las alusiones al canto propias de Biagioni, adquieren nuevos matices. Son relevantes el poema “*Contracanto*” de la sección “*Sonidos*” y el poema “*La condena*” de la sección “*Cantos*”. Analizaremos solo el primero.

Ambientado en la noche, “*Contracanto*”, poema estructurado en tres partes, comienza con una larga tirada de versos, que recorren las diferentes temáticas que se han ido presentando hasta el momento y otras que desarrollaremos luego con más detalle. Lo abordaremos por partes:

Hombre al que siempre oigo callar:
 Esta noche te buscas,

¹³³ En su poema póstumo, “*Episodios de un viaje venidero*” se retoma esta misma idea: “*Ven los infiernos y / ven los cielos / abriéndose en las almas // no son lugares / sino estados del alma // [...] (2009: 588-589).*”

te desenroscas y te alargas,
 desencadenas tu único sonido.
 Cantas
 remoto, adentro, ayer,
 con fijos ojos y dulzura.

El poema, dirigido a un tú, explicitado e identificado por el vocativo “hombre”, con el que comienza el primer verso, presenta inmediatamente una paradoja en relación con el sonido. Nuevamente el sujeto poético se proclama a sí misma “la escuchante”. Aquí oye el silencio del tú, que, sin embargo, cuatro versos más adelante canta. El prefijo “des” acompaña los lexemas “enroscar” y “encadenar”, palabras de connotación negativa que, en su doble negación, se tornan positivas. El canto “remoto, adentro, ayer” puede identificarse con el tiempo del recuerdo que se hace presente. La estrofa continúa:

Cantas con melodías y palabras
 tal vez, no lo aseguro.
 Yo oigo, tan solo
 un lacerado caracol de soplo
 llevando una fiesta desmoronada.

La idea de lo circular y espiralado, junto con la de un sonido que es recuerdo se representan en la imagen del caracol. “Lacerado”, “desmoronada” son los restos de aquello que fue melodía, palabra y fiesta.

Oh arena, ronca, interminable,
 derivando sin lugar ni reposo.
 Oh puerta sorda, suelta,
 bailarines de polvo,
 violines oxidados,
 jardín de sal...

La sed y el desierto de la ausencia se hacen presentes en la imagen de la arena: *interminable... sin lugar ni reposo* –prefijos y conjunciones negativas. La *puerta* nuevamente se pone en escena, aunque esta vez pareciera no abrir ni cerrar nada. El tiempo se hace continuo en el gerundio “derivando”; el polvo y el óxido son las ruinas, los restos de lo que fue un jardín y una fiesta (aspectos de la poética que abordaremos más adelante).

Llueve,
 gira una cara errante,
 un nombre seco,

llueve,
una mano
se apaga,
llueve.

La lluvia como símbolo del recuerdo fue un elemento característico de las poesías de *Sonata de soledad* (“Llueve porque te nombro y estoy triste...”). Aquí pareciera mantenerse su simbolismo. Y se repite en tres oportunidades en esta parte final de la estrofa. “Cara errante”, “nombre seco”, “mano [que] se apaga”: toda esta primera parte del poema parece trabajar con la idea del recuerdo de algo que hoy solo mantiene sus huellas y que es evocado por medio de la música en la noche.

El poema continúa en una segunda parte, con dos estrofas. Una primera, breve, que introduce lo que el mismo título alude: “el contracanto”, no tanto como lo opuesto sin más, sino como lo que está detrás de aquello que se ha pronunciado. En este caso será “un fulgor lejano”, que se despliega en una nueva larga tirada de versos como la anterior.

Se comienza con un movimiento de elevación: “Leguas jadeantes, verdes tuyas [...] / *subiendo* por el mundo / hasta una frente azul, *hasta la noche* / donde el camino se detiene”. El recorrido alcanza su meta en la noche, y allí encuentra un castillo:

El castillo, el asombro,
a contraluna
se recorta en el alma,
su misteriosa puerta lenta
acrece resplandor en tu garganta,
a contracanto
penetras la música y el júbilo,
llevado por preguntas
y máscaras que extravían su baile
en la noche de violentos jazmines
olas del corazón hasta las sienas
te conducen
al recinto que calla y sueña:
y a contrasombra,
la inconfundible,
la desconocida,
surge, se despliega, en qué océano,
y avanza en tus ojos,
sonríe en tu pulso,
trae tu bandera,
pone en tu lengua, oh rey,

el vino de su nombre,
 a contracanto,
 por detrás del sonido,
 del lamento.
 (2009: 246-247; 1967: 29-30)

No se pueden obviar las resonancias místicas de este poema, en el que el camino en la noche lleva a un castillo en el alma, al que se entra por una puerta, en donde hallamos entre luz, música, silencio, júbilo y baile al rey.¹³⁴ El sueño y el lamento traen a contracanto el recuerdo de un encuentro que es plenitud.

El poema finaliza con una tercera parte, breve, en la que el sujeto poético vuelve al lamento de la nostalgia:

El sonido, el lamento
 la voz sobreviviente
 se pregunta
 por el lugar, por el camino.
 La voz desamparada
 sube tiempo, sopla ciega.
 Hubo una vez un rey, un reino.
 Nunca más. (2009: 248; 1967: 30)¹³⁵

En el contraste presente-pasado-presente, el hoy se caracteriza por la arena, el óxido, la sal y el polvo. Una melodía remonta hacia un tiempo anterior, música-recuerdo, y nos lleva a una fiesta y a un encuentro de carácter místicos. El presente, finalmente, retorna a una realidad que percibe aquel pasado como algo ya inaccesible, imposible. El dramatismo de esta distancia infranqueable se expresa de forma contundente en el último verso: “Nunca más”.

¹³⁴ Si bien el símbolo del castillo interior no es una originalidad teresiana, sino que tiene sus raíces en la mística sufí (Pérez Baralt, 1999), encontramos en la obra de Biagioni, algunas alusiones a escritos de Teresa de Ávila, tanto en este libro como en otros. Tomás Álvarez realiza un estudio del “Castillo interior” y expresa que para Teresa “es un símbolo ideal y real a la par. De significado polifacético: símbolo de la interioridad del hombre; de la lucha para realizarse; y de su llamada a la trascendencia. (2011: 39). También señala: “al introducir Teresa su símbolo nupcial en el *Castillo*, estaba a la escucha de fray Juan de la Cruz, quien a su vez empalma con toda la tradición espiritual cristiana, desde san Pablo y Orígenes, hasta Bernardo y Ruysbroeck. [...] Pero la pluma de Teresa da un toque de originalidad al viejo símbolo. También ella se inspira en la Biblia” (133).

¹³⁵ En su primera versión, la de 1967, tiene algunas diferencias en lo que respecta a la división de los versos.

5.1.d. *El tejido y los símbolos cíclicos*

Al comienzo de este apartado, hemos mencionado los dos movimientos con los que Gilbert Durand distingue la imaginación nocturna: el místico y el sintético. El primero de ellos

[...] consistía en la conquista de una especie de tercera dimensión del espacio-psíquico, de esa interioridad del cosmos y de los seres en la cual uno desciende y se hunde mediante una serie de prácticas tales como el engullimiento y los fantasmas digestivos o ginecológicos, la gulliverización o el encastre (2004: 291).

Hemos hallado este movimiento en *El humo*, a partir de los símbolos de inversión, negación y doble negación, engullimiento y el sonido y el canto como discurrir temporal.

El antropólogo francés repara en un segundo movimiento propio de este régimen, relacionado con el anterior y enfocado principalmente en el dominio del tiempo. Sus símbolos se dividen en dos, “según se haga recaer el acento en el poder de la repetición infinita de ritmos temporales y de dominio cíclico del devenir o, por el contrario, se desplace el interés sobre el papel genético y progresista del devenir [...]” (291).

Para representar cada una de estas categorías elige el denario y el basto, ambas figuras del Tarot. “El denario nos introduce en las imágenes del ciclo y las divisiones circulares del tiempo [...]. El basto, [...] es una reducción simbólica del árbol que brota [...]” (291). Y luego agrega:

Todos los símbolos de la medida y el dominio del tiempo van a tender a desarrollarse según el hilo del tiempo, a ser míticos, y estos mitos casi siempre serán mitos *sintéticos* que intentan reconciliar la antinomia que implica el tiempo: el terror ante el tiempo que fluye, la angustia ante la ausencia, y la esperanza en la conclusión del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo. (291-292)

Hemos dicho, al comienzo del capítulo que el círculo, como forma estructural del poemario, adquiere una significación especial en *El humo*. Ya hemos visto cómo este movimiento se hace presente en los poemas desde acciones como la de enroscar, desenrollar, girar. También desde diversas formas, como el óvalo, el vacío, la mano, el cuello, el caracol. Incluso en la estructuración en tres partes de “A contracanto” ha podido

observarse el movimiento circular en un tiempo que primero es presente, luego pasado y finalmente presente otra vez.

Dentro de los símbolos propios del denario, en este apartado analizaremos un elemento que se caracteriza justamente por representar el devenir temporal: “el tejido” (cfr. Durand 2004: 330). El acto de tejer, atribuido tradicionalmente a deidades femeninas, se relaciona íntimamente con la configuración del destino. En la obra de Biagioni, luego del primer poema (“*Oh cielo*”), ingresamos a la primera sección, titulada “Puerta”, compuesta por un largo y único poema: “La alfombra”. Allí, el “conductor” y “tejedor”, aunque figuras masculinas, serán los encargados de la misma tarea:

Mientras el conductor de la luz y la sombra
dictaba con cifrada melopea el diseño,
un tejedor –no sé si era el traidor o el dueño
de la trama– me ató de perfil en la alfombra.

El destino particular del sujeto poético se encuentra integrado al de una trama universal; la alfombra representa en un primer momento al mundo y a sí misma en el mundo. Algunos elementos simbólicos del tejido comienzan a ponerse de manifiesto a partir de esta primera estrofa. Señala Durand que “[e]l tejido es lo que se opone a la discontinuidad, la desgarradura y la ruptura. La trama es lo que sustenta” (331). Frente a una simetría, repetición y regularidad, el sujeto poético se percibe de perfil, como quebrando esa armonía propia del tejido. Las siguientes dos estrofas refuerzan esta idea:

Nudos. Arriba, manos sincrónicas viajaron
en la urdimbre, extendiendo el jardín fabuloso,
su desorden simétrico, su gigante reposo.
Nadie me vio. Y el mundo con dos nudos cerraron.

Hierba púrpura, límites de obedientes colores,
repetidos follajes, idénticas serpientes,
odio disciplinado de zarpas, cuernos, dientes,
y yo, apócrifa, impar, condenada entre las flores.

Por medio de la trama de un tejido, se integra al simbolismo de lo circular la unión de los contrarios. Por su parte, la distribución simétrica de los puntos cardinales incorpora al círculo la imagen del cuadrilátero cósmico, simbolizando así, la totalidad del

universo.¹³⁶ Llevada al extremo, la significación del tejido está relacionada con el simbolismo de la cruz (Durand 2004: 332). Destino, azar y tiempo, horizontalidad, verticalidad y circularidad, todo ello se pone de manifiesto en la siguiente estrofa del poema:

Después, la pesadumbre humana, vertical,
su horizontalidad desde el ocio hasta la muerte
rodando, el leve roce del dado de la suerte,
todo pesé, con juicio de balanza final.

El poema continúa con una visión particular, al estilo de la que posee el protagonista de “El Aleph” de Borges. A partir de la repetición sucesiva del verbo ver, conjugado en primera persona del singular, se producirá una yuxtaposición de imágenes sinestésicas de valor fundamentalmente simbólico, que convierten al sujeto poético, no ya solo en una “escuchante”, sino también en una especie de vidente:

Vi al tapiz en su boca feroz cuando bebió
el coágulo del crimen, vi el sabor tenebroso.
Vi el instante, la ola del nudo voluptuoso
que en el celestinazgo de la felpa se ató.

Vi al lúcido, venido desde el aro de mimbre
con cielo, a un crecimiento con el hambre del fruto
guardado entre los números del jardín absoluto.
Lo vi jadear, perderse, tragado por la urdimbre.

En mi ojo seco caen gotas de ojo doliente
y de vino, en mi ojo que nunca el sueño cierra.
Con manos sucias de oro se reparten la tierra
sobre mí: las monedas me desgastan la frente.

Mientras vienen y van la comedia y el drama,
yo cómplice sin culpa, yo sin nadie y sin ruidos,
comienzo a sospechar que yacen escondidos
otros perfiles solos para siempre en la trama.

En estas estrofas volvemos a observar la circularidad, representada por el aro, el ojo, las gotas, las manos y las monedas; el campo semántico de lo digestivo, en lexemas

¹³⁶ En el poema “La torre”, el piso de trece de un edificio será también imagen del mundo en el que vive el sujeto poético, esta vez, aislada de todo lo demás. Allí se hace referencia a los cuatro puntos cardinales, ligados al destino: “Solo he visto un vecino: Azul, / desplegado sobre mi suerte, / me da llovizna al sur, paloma / al norte y sol del este al oeste” (2009: 237; 1967: 19).

como hambre, fruto, tragado, vino. También los prefijos y las conjunciones negativas: desgastan, sin culpa, sin nadie, sin ruidos. La verticalidad en la mención del cielo y de la tierra; el tiempo considerado como absoluto en el “nunca” repetido en dos oportunidades y el en “para siempre”; la unión de los contrarios: la comedia y el drama; la paradoja: cómplice sin culpa; y el oxímoron: “en mi ojo seco caen gotas de ojo doliente y de vino”.

El poema, luego de una creciente intensidad, alcanza su clímax en una afirmación contundente del sujeto poético, que luego dará lugar al desenlace: “No puedo más”:

No puedo más. Probar, necesito, el ardor
del espacio verídico –el cóncavo, el mutante–,
y el delirado azar, y el peligro rampante,
y la duda que mecen la verdad y el error.¹³⁷

Quiero integrar la ronda, el zigzag, el clamor,
antes de que me nieguen la furia y la dulzura,
salir de esta perfecta inmutable espesura,
entre las mariposas del inseguro amor.

El corazón tal vez incide el movimiento
si alguien, en el estruendo de esta orquesta sin voz,
me oye, me ve y me arranca del laberinto atroz,
antes de que me hundan por desear el viento.

Cambiaré por un poco de trance con violín
el silencio bifronte, el orden inhumano.
Ah, sentir que una mano profunda alza mi mano,
dar un salto, burlar la trampa del jardín...

¿Cuánto hará que así duro, de soslayo, mitad
de mi alma, apresada, secreta? Paso a paso
mi única mejilla se apaga; pero acaso
al dorso de los nudos fulgure sin edad.
(2009: 233-234)

En el final, la necesidad, el deseo y la voluntad se unen a un pedido de auxilio. Tal vez alguien pueda tomarla de la mano y sacarla del tapiz antes de que se hunda por completo. El “jardín absoluto”, la trama en la que se encuentra de perfil el sujeto poético,

¹³⁷ En su versión primera, la estrofa dice: “No puedo más. Vislumbro la mutalidad/ del verídico espacio que las nubes conducen; / las vorágines sueltas del aire me seducen/ y la duda, que mecen el error, la verdad” (1967: 14).

es un “laberinto atroz” en el cual se siente atrapada y del cual desea ser liberada. Ansía probar el espacio real, someterse al azar, al peligro y a la duda. Sin embargo, de allí no puede salir sin una mano que la eleve. El jardín es una trampa que contiene su alma apresada y secreta: “acaso/ al dorso de los nudos fulgure sin edad”. Como en el poema “A contracanto”, el fulgor y el brillo se encuentran del otro lado de la imagen o del sonido. Nuevamente hacia el final de la poesía vemos el carácter invertido de este poema. Para brillar en el tapiz este debe mostrarse en su revés.¹³⁸

Si en el primer poema de *El humo* el infierno se presentaba como un lugar de dicha, en este segundo poema el jardín, símbolo místico del paraíso, se muestra como un lugar de desdicha, de encierro y de agobio. Luego veremos si estos rasgos se mantienen en otros poemas que lo tienen también como su protagonista. Nos queda por concluir que la alfombra integra y refuerza el conjunto de imágenes referidas en los apartados anteriores, que ubican el imaginario de este poemario en el régimen nocturno de la inversión.

5.1.e. *El humo y los símbolos de verticalidad*

En la simbología propia del régimen nocturno, “la imagen del árbol se presenta siempre bajo el doble aspecto de resumen cósmico y de cosmos verticalizado” (Durand, 2004: 350). La figura del basto es su arquetipo. En el poemario de Biagioni son la torre y el humo los símbolos más claros de verticalidad, aunque también se presenten algunos otros que pueden ser leídos como parte de esta constelación. Analizaremos, por su relevancia, el poema eje y central, a cuyo título alude la obra completa.

“El humo” es un poema extenso ubicado en la sección central del poemario titulada “Intemperies”, junto con otros poemas como “La llovizna”, “Juego” y “La

¹³⁸ Si recorremos la simbología de la alfombra, más allá de lo que propone Durand, podemos observar, por ejemplo, cómo esta es considerada un elemento primordial en la vida de los orientales (cfr. Chevalier, 2003). En su ornamentación nada está librado al azar. Entre los diversos tipos se encuentra la alfombra de oración, considerada un espacio sagrado, que separa del mundo de lo profano. Estéticamente la alfombra suele representar un jardín y con él, simbolizar el paraíso. La alfombra, entonces, “resume en sí la simbólica de la morada, con su carácter sagrado y con todos los deseos de felicidad paradisíaca que ella implica” (2003: 74-75). Por su parte, en sí mismo, el jardín es un “símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisíacas” (603). Para los místicos cristianos, Dios mismo es un jardín. En Persia, a su vez, este adquiere un valor místico y metafísico, representado a partir de sus tapices y alfombras. “Wāstī dice: ‘[...] El místico ve a Dios en el jardín y a él mismo en la hierba’” (en Chevalier: 604). Sin dudas, “el canto más hermoso y el más rico en símbolos, el más comentado por los autores místicos, [...] [es] el Cantar de los Cantares”. Allí el jardín se presenta como el ‘centro más íntimo del alma’ (cfr. Chevalier: 605).

mariposa”. En él, el sujeto femenino predominante de los poemas adquiere la forma y la voz del humo en una nueva identificación metafórica. El poema se divide en dos largas tiradas de versos, con una breve estrofa inicial que presenta al yo e introduce sus dos parlamentos:

Yo, el humo cavilado, el alma turbia
de la ciudad anocheciente deshojada
dentro de los andantes no vivos no muertos,
desde el coro de grises voces
flotantes en lo sordo
de cada grave íntimo cielo,
digo:

La densidad semántica de esta estrofa está dada por la combinación de metáforas e imágenes sinestésicas, en un juego dialéctico de oposiciones oximorónicas. La primera gran metáfora en la que se integran todas las otras es la de la identificación del ser con el humo: “Yo [*soy/ soy como*] el humo...”, aunque en esta identificación se opte por elidir el verbo ser y reemplazarlo por una coma. A esta primera identificación, se suma una segunda: “Yo [...] [*soy/soy como*] el alma turbia de la ciudad...”. Nuevas metáforas se entrelazan a partir de la elección de imágenes sensoriales sinestésicas: “humo cavilado”, “alma turbia”, “ciudad [...] deshojada”, “grises voces”, “lo sordo/ de cada grave íntimo cielo”. El sentido de algunas de estas imágenes se densifica al yuxtaponerse, generando oxímoros: “Yo [*soy como*] el humo cavilado [*y como ≠*] el alma turbia”; ciudad “anocheciente [*y ≠*] deshojada”; “andantes *no* vivos [*y ≠*] *no* muertos”; “cada grave [*e ≠*] íntimo [*≠*] cielo”. Hallamos a su vez una enunciación paradójica en “el *coro* de grises voces flotantes en lo *sordo*”.

Desde la simbólica tradicional, el humo suele ser considerado como un símbolo correspondiente a los elementos aire y fuego (cfr. Cirlot, 2006: 253), que expresa las relaciones entre el cielo y la tierra, tanto en sentido ascendente como descendente. Por otro lado, también puede significar la separación y partida del alma del cuerpo luego de la muerte (cfr. Chevalier, 2003: 585; Cirlot, 2006: 253). En esta estrofa, el humo pareciera representar tanto el alma como la relación entre la tierra y el cielo, pero entendiendo el cielo como un lugar interior y profundo. De ahí, el “humo *cavilado*”, identificado a su vez con “el *alma turbia*”, “*dentro* de los andantes”; “*en* lo sordo de cada grave *íntimo cielo*”. Este poema, por tanto, debe leerse en diálogo con el poema final: “*Oh cielo... al fin te hallé, aquí, en el pecho del vacío...*”. Aunque aquí la voz poética se asume, más que

como voz particular, como la voz de muchos: “de una ciudad anoheciente” –y de sus “andantes no vivos no muertos”.¹³⁹

Veamos ahora, qué es lo que el humo dice en su primer parlamento:

Esta ronca expansión
 de abruptos muros in crescendo
 –generaciones y ejércitos
 de mundos sobrepuestos tangentes incrustados–,
 estos rampantes prismas del valle del lucro,
 en su callada mayoría
 de pronto suspiran por dentro
 con sopas cálidas, redondas,
 que aplacan
 un rato el humano jadeo;
 amortiguan
 el acoso la feroz adhesión
 de las paredes y los cuerpos;
 apiadan
 el ojo de la muchedumbre
 en el fondo del plato:
 y hay de pronto y tan verde una Atlántida
 que nunca vio las bestias los zarpazos
 del ruido y de la urgencia.
 Millones de vaporosas cucharadas
 suturan mezclan
 almas sobre el mantel
 restauran
 el dios circular de la palabra y el silencio
 establecen una tibia secuencia de ritmo hecho a mano;
 sostienen
 la creación en los ojos
 la inocencia en la sangre;
 reaniman
 el dulce virus de la vida
 los simples juegos de la eternidad;
 calman adormecen
 las jaulas
 de los impares
 de los partidos
 de los sin parpados
 de los que vomitan el mundo;

¹³⁹ Nuevamente se ve el uso participio presente y la noche como ambiente en el que se gesta la palabra.

en su vaho
 el encogido se desdobra
 y en instantes sin peso
 da y da el salto;
 tiernamente
 hacen tragar
 el grito roto, el tedio jubilable;
 sobre todo
 procuran
 momentáneos regresos
 a los que al fin del día en mí se sientan
 con un cruce de tibias bajo la cara ausente.
 (2009: 264-265)

El poema, con sus imágenes, habla por sí mismo. En la noche, por un momento, en torno a la mesa, junto al humeante plato de comida, la humanidad se restaura, se reanima, “el encogido se desdobra” y se eleva –“da el salto”–. El humo de un hogar, de una cena, son el espacio propicio para el reencuentro del hombre consigo mismo y con su inocencia primera.¹⁴⁰

En la segunda parte del poema, el humo vuelve a pronunciarse:

Digo:
 Retrocediendo en compactas legiones,
 estos alucinados monobloques casi cráneos
 sumergidos en mi fragor y presentimiento,
 estas torres crecientes de agonía
 segura fiel perpetua,
 y no obstante recintos huyendo de la muerte,
 cada hipnótica noche
 sigilan
 urgentes
 por dentro
 convocando hacia antaño,
 hacia abolidas recámaras en sótanos índigos.
 Y ardiendo en otro tiempo
 acuden
 las lenguas bífidas rosadas
 carmesíes,
 las sibilas convulsas
 las mil

¹⁴⁰ Este poema tiene correspondencias significativas con el que analizaremos en el Capítulo 7, “Comedores de papas”, de *Estaciones de Van Gogh*.

ardiendo guay
 consumen,
 las lenguas miserere
 las euménides púrpuras
 consuman
 ardiendo amén,
 las lenguas encarnadas
 las perversas y santas inocentes
 prosiguen
 ardiendo azules escarlatas
 mentidas hasta el gris
 hasta la sangre verídicas
 ardiendo
 igualando
 obedecen
 las lenguas serviciales,
 y rojas
 raudas
 incineran
 los restos de las ansias,
 las insistentes
 solo sombras,
 los indudables
 invisibles
 borradores.
 (2009: 266-267)

En el interior de los muros, bloques, torres “de agonía”, (“sumergidos”, “por dentro”, “hacia abolidas recámaras en sótanos índigos”) el fuego y sus lenguas arden cada noche. ¿Puede ser esta una evocación al infierno como recinto, al que se refería el poema inicial “*Oh infierno*”: “...eres el recinto/ donde encuentro/ retenidos por el ojo y el fuego, / los nombres y las formas/ de la dicha”? Se produce un juego y un contraste entre lo interior y lo exterior. Un exterior representado por los muros y torres de la ciudad, que al tiempo representa el mismo cuerpo erguido de los hombres. En su interior, el alma turbia, el humo de un plato de comida, y el fuego que se eleva y los eleva mientras que los sumerge en su interior y en otro tiempo –“hacia antaño”–.

Una de las claves de lectura de esta tirada de versos está en la polisemia del lexema lenguas, que se refiere a la palabra, y por tanto al ‘decir múltiple’ que se introduce con verbo “digo”, pero también a las lenguas de fuego que arden y producen este humo que,

por un lado se eleva al cielo, aunque implica, al mismo tiempo, un descenso, una profundización. Para Valcheff (2015), “es insoslayable la remisión a las lenguas de fuego que descienden sobre los apóstoles en el Nuevo Testamento” (179).

Durand afirma que “la imagen del árbol nos hace pasar de la ensoñación cíclica a la progresiva” (348). Luego agrega que su simbolismo “reúne, entrecruzándolos, todos los símbolos de la totalización cósmica” (350). Al humanizarse, el árbol se convierte también en “símbolo del microcosmos vertical que es el hombre” (351).¹⁴¹ “Todo árbol y toda madera, así como sirven para confeccionar una rueda o una cruz, en último término también sirven para producir el fuego irreversible” (354). El humo, como columna vertical, proveniente del fuego interior, es el punto de reunión entre el infierno inicial y el cielo final; reencuentro también del hombre consigo mismo, con el sentido y con la palabra. En una voz impar, apócrifa y solitaria, sin dudas marginal, el sujeto poético asume la voz de todos; una voz que es lamento, pero también y “a contracanto” baile, fiesta y fulgor.

La descripción del régimen nocturno de la imagen, propuesta por Gilbert Durand, en el que prima la inversión, nos ha permitido recorrer gran parte de la poesía de *El humo*, unir algunos de sus símbolos más elocuentes y establecer ciertos vínculos con el lenguaje propio de la mística. En el siguiente apartado, buscaremos hacer frente al juego de oposiciones permanentes que sirven a la poeta, junto con la imagen del círculo, para estructurar el poemario. En estas oposiciones se verá el carácter ambivalente que adquieren ciertos usos simbólicos, como el del jardín.

5.2. El juego de contrastes de una realidad compleja. Al encuentro de la propia voz

Si tuviéramos que elegir algún poema en particular donde se hiciera más evidente el uso que Biagioni hace del lenguaje místico en este libro, tomaríamos posiblemente alguno de

¹⁴¹ Para Mircea Eliade, “axis mundi” (cfr. Eliade, 1981).

los dos que componen la sección “Esferas”. En ellos, el lenguaje del deseo y el llamado de la amada (en “El amor”) culminan en la unión de los amantes (en “Baile”):

EL AMOR

Solitario a quien palpo,
 díos de mi soledad,
 ven a tientas,
 no hay nadie en la tierra,
 nadie más,
 y no tengo nombre.

Vengo de lo absoluto de tus fábulas,
 cuido tu azar y tu silencio,
 y he visto en tu espalda
 el rostro que buscas cruzando visiones.¹⁴²

Con todo el amor y la vida
 yo te conozco,
 solitario, muchedumbre,
 y te pregunto
 quién eres.

Hombre mío sin bordes,
 ven entero,
 ven hasta la muerte
 y no más, no hasta la tristeza,
 ven a tientas,
 y desde adentro fórmame
 guitarra sin fin,
 y lo que arranques,
 mi hondo sonido de la especie,
 arrójalo con júbilo
 a la sombra constante,
 amor, elemento,
 a la tiniebla original arrójame,
 así, contigo. (2009: 253-254)

El poema se ambienta en una oscuridad sugerida por el “a tientas” repetido en dos oportunidades, la cual, junto con el verbo “palpo” del primer verso, ponen en el primer plano de la escritura el sentido del tacto, como el del reconocimiento de los amantes en

¹⁴² En su primera versión, el poema agregaba un verso que luego fue retirado para su versión de 1996. Este decía, luego de “cruzando visiones”: “y he contado todos tus cabellos” (1967: 37).

la noche. El llamado se reitera con el verbo “ven”, utilizado en cuatro oportunidades: “ven a tientas”, “ven entero”, “ven hasta la muerte”, “ven a tientas” y cuya contrapartida se encuentra en el “vengo” del sujeto poético. El encuentro implica un desplazamiento, un movimiento más bien interior y simbólico que real, el cual posibilita la unión.

El tú es evocado mediante cuatro vocativos: “solitario” (a quien palpo), “dios” (de mi soledad), “solitario, muchedumbre”, “hombre mío sin bordes”. La soledad envuelve toda la escena: “Solitario” es el tú, que es “dios de [la] soledad” del yo, y solitaria es la tierra, donde “no hay nadie [...], nadie más”.

El ser –la identidad–, el conocer y el moldearse están también en el núcleo del poema: “no tengo nombre”, “yo te conozco”, “quién eres”, “desde adentro fórmame/guitarra sin fin”. Del encuentro con un tú, a quien cuánto más nos acercamos, menos conocemos,¹⁴³ surge el nombre y la identidad profunda del yo (“desde adentro”). Si el “solitario” es también “muchedumbre”, la voz del yo es, a su vez, “hondo sonido de la especie”. El encuentro, la unión jubilar y amorosa, requiere del “arrojo” y se produce en otra oscuridad, que es “sombra constante” y “tiniebla original”.

En el siguiente poema “Baile” se produce el encuentro anhelado:

Es el ahora circular,
 giramos,
 es la reunión sin tú ni yo,
 creciendo.
 En el centro infinito
 de un jardín que se sueña
 crecemos girando,
 y una flor vertiginosa
 abre su pulpa, su fulgor, su aliento,
 su locura perfecta,
 su baile,
 entre las otras ardientes azucenas
 cuyo número
 ni el mito ni la música
 han podido nombrar.
 Somos un nuevo sol
 con su corola de vaivenes,

¹⁴³ “Esto nos remite a otra cosa más desconcertante todavía, pero a la vez más fundamental para la fe cristiana. Dios permanece como *el desconocido*, aquel a quien no conocemos, aunque creamos en él; sigue siendo un extranjero para nosotros en la espesura de la experiencia humana y de nuestras relaciones” (de Certeau, 2015: 41). Por su parte, señala Derrida: “‘Desconocido’ no es el límite negativo de alguna forma de conocimiento. Este no-saber es el elemento de amistad u hospitalidad que permite la trascendencia del extraño, la distancia infinita del otro” (Derrida, 1995).

con sus planetas delirantes,
ebrios de ciclos y de noches de amor,
en esta temporada de universo. (2009: 255; 1967: 39)

Una de claves del poema está en el uso de la primera persona plural como única forma de presentarse del sujeto poético: “giramos”, “crecemos”, “somos”. Frente a una primera persona singular, “yo”, predominante en el resto de su poesía –incluso cuando asume la voz de “otros”, como el “humo” o la “mariposa”–, aquí hallamos un “nosotros” que no responde a la unión de muchos, sino de dos, por medio de una danza, “[e]n el centro infinito / de un jardín que se sueña”. El simbolismo es evidente; el jardín y sus flores adquieren rasgos metafísicos y místicos (cfr. Chevalier, 2003: 282-283). Entre los simbolismos no mencionados anteriormente, destacamos el de la azucena que, junto con el lirio y el lis, representan la pureza y la unión mística (cfr. Chevalier, 2003: 651- 652).

Cuando en la primera parte de nuestra investigación analizamos las características del lenguaje místico (Parte I, Capítulo 2), hicimos referencia a la afirmación de Hernández Villalba, quien explicaba cómo un uso paradójico de la sintaxis era uno de los recursos que los místicos tenían para evitar que su simbolismo decayera “en la región del amor mundano”; esta es la forma que tiene lo carnal de remitir a espiritual. Aquí, la unión de dos amantes en un baile en el que están sin estar, tal vez, en referencia a un éxtasis provocado por el movimiento circular en ascenso, todo parece ser llevado a un valor absoluto, extremo o cósmico; desde ya hiperbólico: “flor vertiginosa”, “locura perfecta”, “ardientes azucenas”, “cuyo número / ni el mito ni la música / han podido nombrar”, “somos un nuevo sol”, “planetas delirantes”, “temporada de universo”. Entre todas las paradojas destacamos la que presenta el contraste entre luz y oscuridad, aquella por la cual, “en las noches de amor”, crece el “fulgor” de una flor, y se es “un nuevo sol”.

En este poema, el “jardín que se sueña” parece contraponerse con aquel otro “jardín de sal” de “Contracanto”, con el “jardín fabuloso”, “absoluto” y tramposo de “La alfombra”. En otros poemas no analizados también se menciona el jardín: En “El juego”, se habla de “el jardín final del tiempo” y “La mariposa” comienza una de sus estrofas con la siguiente enunciación: “Oh Marchito / breve ha sido el jardín”. Esta oposición entre un jardín “feliz” y un jardín “marchito” es una de las tantas oposiciones que pueden encontrarse en el poemario. Pareciera, igualmente, que no se trata de un juego arbitrario, sino de un contraste mayor que se produce entre el sueño (noche) y la vigilia (día), o entre el pasado y el presente.

El contraste sueño/vigilia lo encontramos en el poema “Cada noche, cada día”, de la sección final: “Vértices”:

Cada día
me levanto sin nombre,
y en la nuca
una sombra
tenaz, ajena, a filo,
me acusa desde siempre;
y la culpa
total, indescifrable,
entra, me usurpa,
no sé quién soy, me oculto, huyo,
y me pierdo extranjera.
Hasta sentir, cada noche, una luz
fiel, entrañable, mansa,
que vuelca desde siempre
río, libélulas, sol, trébol
en mi cabeza más lejana,
y le apoya
alguna, aquella mano;
y cuando empiezo a recordarme,
un ruido sucio, espeso,
de sombra
se interpone en la nuca
y despierto
sin nombre.
(2009: 290; 1967: 79-82)

Las oposiciones se dan en todo el campo semántico utilizado para describir lo que ocurre en la noche, cuando ella duerme y durante el día, cuando ella despierta. La más clara es la de su nombre, su identidad. En sintonía con aquella pregunta que surgiera de sus primeros libros, ¿quién soy?, Biagioni, sigue presentando en *El humo* un sujeto poético que se busca, se conoce y desconoce; del mismo modo que conoce y desconoce al tú en el poema “El amor” recientemente citado. El día, además de estar caracterizado por el “anonimato”, tiene como elemento que se reitera a lo largo de la poesía, la acusación y la culpa, que contrastan con la “inocencia”, “tiniebla original”, a la que se alude en otros poemas. El título del poema “cada día, cada noche” no hacen más que reforzar la idea de ciclo y repetición predominante en el poemario.

Curiosamente, la oposición noche/día, en su valor semántico positivo/negativo se invierte en un poema de esta misma sección, “Me propuse ser alguien”, en el cual se dice en un momento: “Y la fiesta brilló sobre su música / a lo largo del día. // Pero llegó la noche / y floté sola entre penumbras y enemigos” (2009: 286; 1967: 73-74). En el final de este poema, la noche –sin mediación del sueño– se convierte en el lugar de desplazamiento del sujeto poético no hacia un castillo –como en “Contracanto”–, sino hacia un cuarto frío y ceniciento, que también es “último umbral”, donde la oposición será dará en el mismo sujeto:

Camino oscura un viento, un laberinto.

[...]

Camino la noche y los años

hacia un último umbral.

Desde nadie

miro la puerta

y tañe y se aparta,

y entro a una paz que no respira.

En el cuarto, en el eco,

enciendo unas cenizas, un frío.

Pan olvidado, cómeme,

vino perdido, bébeme,

descansa, duerme, lecho muerto.

No me ven, no me oyen;

me parece que los amaba,

que eran mi cuerpo.

Una canción antigua surge,

sonrío, la acompaño,

no me ve, no me oye,

pasa muda con su túnica blanca,

desaparece.

Todas las cosas están solas,

y están sordas y ciegas

escuchando y mirando,

y aguardan

a la otra

que llegará hace tiempo

a desplegar aquella fiesta.

En tanto, en su cuaderno,

con su letra

y con la extraña mano del retrato,

escribo.

(2009: 287-288; 1967: 75-76)

No hay en este poema un contraste entre la noche y el día, sino entre el afuera y el adentro, entre el pasado y el presente, entre el amor y la muerte y entre un sujeto poético que “es” y una “otra” que fue –o será–, y que es y no es ella misma, su retrato, su doble.

En otro poema de esta última sección, titulado “La soterrada”, quien es presentado como doble es Dios. En una estrofa se dice: “Fría estoy, entre fríos picotazos / que amor no son, ni guerra / ni tiempo. Dios está, más bien su doble; duerme con mascarilla; es el que sueña” (279-280). En este poema también observamos el tópico de ser “sueño de Dios”, que se reitera en el poema “Salmo a un dios estéril”, en el que el sujeto poético finaliza con un ruego: “oh cruel, oh largo dios estéril, / cánsate, deja de soñarme” (2009: 280-281). Si el sueño, parecía un lugar de armonía y de encuentro en la noche, para el sujeto poético, cuando se trata del sueño de dios, se presenta como un tormento. El poema “Salmo a un dios estéril” posee una clara intertextualidad con *El origen de la tragedia* de Nietzsche, en el que se cita al sátiro Sileno en su paradigmática frase con la cual el filósofo alemán argumenta el pesimismo propio de los griegos: “Miserable especie de un día, hijos del azar y del cansancio, ¿por qué me obligas a decirte lo que para ti sería muy provechoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: *no haber nacido, no ser, ser nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti *morir pronto*” (Nietzsche, 2007: 52). El poema recientemente citado comienza de la siguiente manera: “Si no quieres cerrar tu juego / de ocioso dios y *cancelarme*, / imagíname de una vez / en el aire final, sin aire. // Quítame al menos la obsesión / de tu desdén, de mi destino: / Solo *no ser* ni esperar ser / y solo *nunca haber nacido*” (280-281). Vemos en estos versos una alusión a la frase de Sileno y en todo el poemario soslayadas las oposiciones entre lo apolíneo del sueño como lugar de seguridad, frente a la embriaguez y locura de lo dionisiaco, presente en la música, en el devenir cíclico, en la locura y la embriaguez. También observamos la búsqueda de equilibrio entre ambos, deseada por Nietzsche y alegada al lenguaje propio de la tragedia, donde Apolo habla el lenguaje de Dionisos y Dionisos el de Apolo.

La máscara –en “Contracanto”–, el espejo –en “La mariposa” y en “Salmo a un dios estéril”–, el doble –en “La soterrada”–, son imágenes que se presentan a lo largo de la poesía y que ponen en evidencia un juego de oposiciones y contrastes que, junto con lo circular, estructuran el poemario. La mentira –en “el Humo”, en “La mariposa”–, la verdad y el error –en “La alfombra”–, el juego –en “El juego”, en “el humo”, en “Salmo

a un dios...”– el ser y el no ser, la eternidad y el tiempo presente - pasado y futuro; el todo y la nada, el vacío; el día y la noche; el sueño y la vigilia; la culpa y la inocencia; la vida y la muerte, el amor; el fulgor y las tinieblas; la felicidad y la tristeza; el baile, la fiesta y el lamento; entre otros tantos contrastes que hemos mencionado a lo largo del análisis.

Solo el infierno, como lugar de luz, y la poesía, como “tenebrosa fulgurante” (cfr. Biagioni 2009: 278; 1967: 65) pueden albergar en sí y reunir las oposiciones y contrastes del ser y de la vida. Solo desde la poesía se puede pronunciar una palabra que apunte hacia el sentido. No cualquier poesía, sino aquella que se escribe devorando “[los] párpados, [los] ojos y [el] corazón secreto” (2009: 278; 1967: 65); aquella escrita desde la “resistencia”, negándose a ser “tibia y cautelosa” (en “Manifiesto”: 2009: 289; 1967: 77).

Hemos llamado este capítulo “Lenguaje apofático...”, haciendo referencia al camino de la teología negativa, iniciada en el neoplatonismo pagano, retomada por los padres de la Iglesia, desarrollada por el pseudo Dionisio Areopagita y transitada por muchos de los místicos para la unión o encuentro con Dios. En esta vía prima la negación de todo lo que Dios no es y el desasimiento de todo lo que al hombre le impide acceder al encuentro con él. Camino de silencio y de vacío, por la nada al Todo.

El recorrido de Biagioni en *El humo* se asume como la negación o la inversión de los valores tradicionales, de un sentido preestablecido o fijado desde afuera; en un juego de opuestos, paradojas y contradicciones que llevan a la voz poética a decirse humo y, hacia el final del poemario, a deshacerse de todo hasta convertirse en vacío:

[...]

Pero un instante me distraje
sin tomar precauciones,
un instante
en que alguien vino de mi espalda
y cambió todo.

Fija, vaciada, ausente,
un agujero soy
por donde pasa el mundo,
veloz, sin detenerse, agitando sombreros,
se escurre en mi vacío,

cómo huye. [...]
(2009: 291-292; 1967: 82)

Llegar al vacío de sí, es hallar en su pecho el cielo (en “*Oh, cielo*”), y en él: “*la palabra asombrosa/ la que solo yo escucho/ y nada más me deja oír, /la que suena y suena y suena / y no fue ni será pronunciada*” (2009: 293; 1976: 83).¹⁴⁴ Más que una experiencia de ruptura de la concepción del sujeto, del mundo y de lo trascendente (cfr. Piña, 2005), nos animamos a decir que en esta obra Biagioni muestra una experiencia de profundización e interiorización, que deriva en la posibilidad de pronunciar una palabra personal y única, siempre en movimiento. Este vacío del yo con el que finaliza la obra abre la escritura de Biagioni a acoger en sí la voz y el ser de otros, como se verá extraordinariamente realizado a partir de su siguiente poemario, *Las cacerías*.

¹⁴⁴ “¿Qué palabra tiene que saber oír el cristiano?”, se pregunta Karl Rahner en “La palabra poética y el cristiano”. Y luego responde: “[...] la palabra mediante la cual el misterio silente «se presencia». Tiene que saber percibir la palabra que toca certeramente el corazón en su entraña más honda. Tiene que estar iniciado en la gracia humana de oír la palabra que une recogiendo, y la palabra que es, en medio de su propia y clara finitud, la corporeidad del misterio infinito. Ahora bien, ¿cómo se llama tal palabra? Esa palabra es la palabra poética. Ese saber-oír es el haber-oído de la palabra poética, a la que el hombre se entregó con humilde prontitud hasta que se le abrieron a ella los oídos del espíritu y le entró en el corazón.” (Rahner 1962: 460).

CAPÍTULO 6. LENGUAJE DE LA BÚSQUEDA DE SÍ Y DE UN TÚ POR LA PALABRA: LA MÍSTICA EN SUS MOVIMIENTOS Y ESPACIOS EN *LAS CACERÍAS Y REGIÓN DE FUGAS*

Si en la obra de nuestra poeta predomina una voz femenina como sujeto de la enunciación, *Las cacerías* dará lugar a una multiplicidad de voces, ya que serán diversos personajes los que tomarán la palabra. La figura femenina estará presente en ocasiones como segunda persona, o será referida dentro de los poemas como una tercera persona. Incluso habrá composiciones en las que desaparecen el yo y el tú, en los que contemplaremos la descripción de un espacio o escena.

El tema de la voz ha sido objeto de análisis por parte de la crítica. Susana Villalba, por ejemplo, se pregunta: “¿Quién habla en los poemas de Amelia? [...] Todos hablan, nadie habla, se habla el habla diría Heidegger [...] (2013: 142). Por su parte, Liliana Díaz Mindurry utiliza el término “transmigración” y agrega: “(casi una reencarnación) en Cazador, hormiga, tigre, rana, león, doble de Hemingway, Simeón Estilita, Pablo de Tarso, fugitiva, partiquina, lunauta, etc.” (2013: 33). Otras formas de describir el proceso han sido: “Fractura del yo”, “descentramiento de la subjetividad”, “pluralización”, “estallido”, “metamorfosis”, “vaciamiento y dualidad del ser-no ser” (cfr. Piña, 2005; Valcheff García, 2015).

Respecto de la voz, en relación con *Las cacerías*, Clelia Moure sostiene:

[E]stamos ante un yo incorporal, que como una transparencia sin volumen y sin densidad hace circular la voz, voz que produce sentido desde el sitio arrasado. Voz despojada, creada trabajosamente al cabo de un minucioso diluvio simbólico, que desacraliza todas las tradiciones –al menos las nuestras– y produce el conveniente vacío que permitirá la caída de la noción de sujeto entendido como soporte, como eje, como sostén de la enunciación, y por lo tanto como productor de la voz (Moure, 2003: 121-122).

Afirmará después, por no encontrar otro modo de decirlo, que se trata de un sujeto “supraindividual”. “No se trata en ningún caso de una voz única (...) La voz es plural,

creada y creadora, según la naturaleza y una ley: la cacería” (123).¹⁴⁵ Si Biagioni en esta obra, y de aquí en adelante en el resto de sus producciones, utiliza la primera, la segunda y la tercera persona, estas

[...] no son figuras que recubren las designaciones convencionales de la gramática, según las cuales el enunciado pertenece a un hablante, se dirige a un interlocutor o se refiere a un tercero no partícipe. (...) En los poemas de Biagioni las tres figuras –yo, tú, él o ella– no se identifican ni se excluyen, son más bien pasajes intensivos que no se proponen fijar identidades ni, menos aún, distribuir posiciones subjetivas, solo hacen circular y resonar la voz (126-127).

Para Moure esta pluralidad forma una danza e “inaugura una modalidad radicalmente distinta de enunciar: la voz emana, resuena y crece, se desdobla, se desplaza (...). La voz deviene texto y el texto es voz plural (...)” (126-127). El trabajo que se produce con la voz en la obra de Amelia Biagioni es consecuente con diversos procesos que acompañan el desarrollo de su escritura, desde sus primeras obras hasta el final. Desde una lectura hermenéutico-ricoueriana, estamos ante identificaciones metafóricas, que están lejos de hallar en la ruptura o desacralización la última palabra. En todo caso, se nos invita a atravesar la impertinencia semántica de un sujeto que se dice rana, hormiga, tigre o Cazador; que se dirige a sí misma como un tú o como aquella “pálida mujer”, “niña de mil años”, entre tantos otros nombres. “Fija, vaciada, ausente, / un agujero soy / por donde pasa el mundo [...]” (2009: 291-292), así finalizaba *El humo*. Desde ese vacío de sí, que le permite ser todo en todos, consecuente con una vocación de totalidad presente desde sus comienzos, Biagioni hará del movimiento el eje central de su poesía. Movimiento que la atravesará por dentro y por fuera, del que por momentos será protagonista y por momentos testigo; movimiento que encuentra en la cacería su sentido más profundo.

¹⁴⁵ Pablo Anadón señala en relación con *Las cacerías*: “El yo lírico deja de ser lírico; es un yo que dice: ‘De mi boca brota el bramido de los soles’. Deja incluso de ser un yo, para asumir distintas máscaras y nombres: se vuelve épico o dramático” (Anadón citado por Bordelois, 2013: 14).

6.1. La cacería como movimiento vital

*... el universo es un oscuro claro andante bosque
donde todo movimiento es cacería.
(2009: 361; 1976: 77)*

*El ojo en el que veo a Dios es el mismo ojo en el que Dios me ve.
Mi ojo y el ojo de Dios son un solo y único ojo,
una sola y la misma visión,
un sólo y el mismo conocimiento,
un sólo y un mismo amor.
Eckhart, sermón XII “qui audit me”*

Si Biagioni finalizaba, en 1954, el primer poema de *Sonata de soledad* con el verso “cuando cazando voy tras un poema” (2009: 61), más de veinte años después, en *Las cacerías*, lleva este movimiento de persecución y búsqueda al centro de su poética. La cacería se presenta como el movimiento circular o espiralado, infinito e incesante, por el cual todo, “del polvo al ángel” (2009: 299; 1976: 9), es a la vez perseguidor y perseguido, cazador y presa. La caza otorga a los movimientos –desplazamientos, viajes, recorridos y bailes–, predominantes siempre en su poesía, un carácter universal y una teleología; más que una metáfora, el verso final con el que iniciamos el apartado la presenta como una figura (*Gestalt*) a partir de la cual puede *leerse* el mundo.

“Gestalt” es el título de la primera sección del poemario, la cual introduce uno de los cinco poemas escritos en itálicas que estructuran la obra:

*De mi boca brota el bramido de los soles.
Orión recién despedazado
sopla el cuerno de caza
halali
que reverbera en astronaves y galaxias.
En flecha en selva y en turbina
con ansia blanca y negra
las estirpes
del polvo al ángel
devorándose comulgándose
persiguen la persecución
halcón azor amor neblí radar
para alcanzarme límpidas a Mí
que soy el Cazador.
(2009: 299; 1976: 9)*

Alejada ya de la versificación clásica en *El humo*, la experimentación en la configuración de los poemas y en el uso de recursos, fundamentalmente sonoros, será cada vez más significativa en la obra de Biagioni. El trabajo con la aliteración es constante.¹⁴⁶ Se produce una ruptura de la sintaxis; las palabras se aglomeran o yuxtaponen para generar efectos de sonido (y de sentido). La economía del lenguaje es cada vez mayor, las imágenes metafóricas se muestran condensadas, unidas entre sí generando un abanico de sentidos y, fundamentalmente, otorgando al poema velocidad. A partir de la disposición de los versos en la página, los juegos sonoros, la ausencia de conectores entre imágenes, la falta de signos de puntuación, la yuxtaposición de palabras (en función de su sonido –“azor amor”–, de su campo semántico –“halcón azor ... neblí”–, por oposición, oximorónicas y paradójicas –“devorándose comulgándose”, “del polvo al ángel”, “persiguen la persecución”–, o para aproximar sentidos que parecen alejados entre sí –“en flecha, en selva, en turbina”–), Biagioni acelera el ritmo de la lectura y genera que el lector ingrese en el mismo movimiento que propone de persecución voraginosa.

En el poema recientemente citado, toma la palabra el Cazador, escrito con unas mayúsculas que se refuerzan en el pronombre personal “Mí”, también en mayúsculas. La voz de este cazador, que da inicio a los poemas del libro, es también, dentro de ellos, quien inaugura la persecución, la cual no tiene otro fin que conducir a todo y a todos hacia él.

“Cazador en trance” es el título del segundo poema estructurador del libro.¹⁴⁷ En él, en una larga tirada de versos breves, se refuerzan todos los elementos y recursos mencionados. Estamos ante una escena de caza en el bosque; una escena que es a la vez figura de múltiples escenas, en las que un jinete de todos los tiempos persigue a gran velocidad a su presa. Al modo de Borges, en algunos de cuyos cuentos se crea a partir del sueño y quien sueña es también soñado,¹⁴⁸ el cazador es solo un sueño de su víctima; al

¹⁴⁶ Para el análisis de la aliteración en este poema, sobre todo del primer verso, cfr. Moure, 2003.

¹⁴⁷ Así como en *El humo*, teníamos un poema inicial y uno final escritos en cursiva que servían de prólogo y epílogo al texto, en *Las cacerías*, como ya hemos señalado en la primera parte de nuestro trabajo (Capítulo 1), tenemos cinco poemas escritos en cursiva distribuidos a lo largo del libro, los cuales, además de introducir y cerrar, se presentan como ejes estructuradores del poemario.

¹⁴⁸ Por ejemplo, en “Ruinas Circulares”; “Sueña Alonso Quijano”, “Everything and Nothing” (Borges, 1992).

modo de Cortázar, en un instante producido por un juego de miradas, se produce un pasaje y quien era presa al comienzo del poema, será hacia el final, el jinete cazador.¹⁴⁹

Jinete
exhalando
caballo urgente
designio
chaqueta de amaranto entrecortado
rojo verde rojo verde
por el bosque de la persecución
jauría que fue lobo que fue piedra
zigzag oval
ojo de amante ojo de tumba
metal demente sabio estampido estampido,
el cazador
señor furtivo dueño ajeno
surge desmemoriado
de una remota danza.

Mirando bien como lo miro,
este perdido terco bailarín
este cadete este arrojado
este que salta cazador en trance
con su olvidado rojo rol
su interminable verde vértigo
su agudo monosílabo
penetrando en la víctima
apenas es un sueño de la víctima.

Desde tótems lo miro
durante un trébol
desde pirámides y cúpulas
desde embudos y túneles
desde lunas inversas:
Repite su pasaje
mientras el orden
el tramador el providente
dorándolo velándolo
con cielos y trompetas
lo ubica en su tapiz.

¹⁴⁹ “Pasaje” que se encuentra en cuentos como “Axolotl”, “Noche boca arriba”, entre otros (Cortázar, 1973).

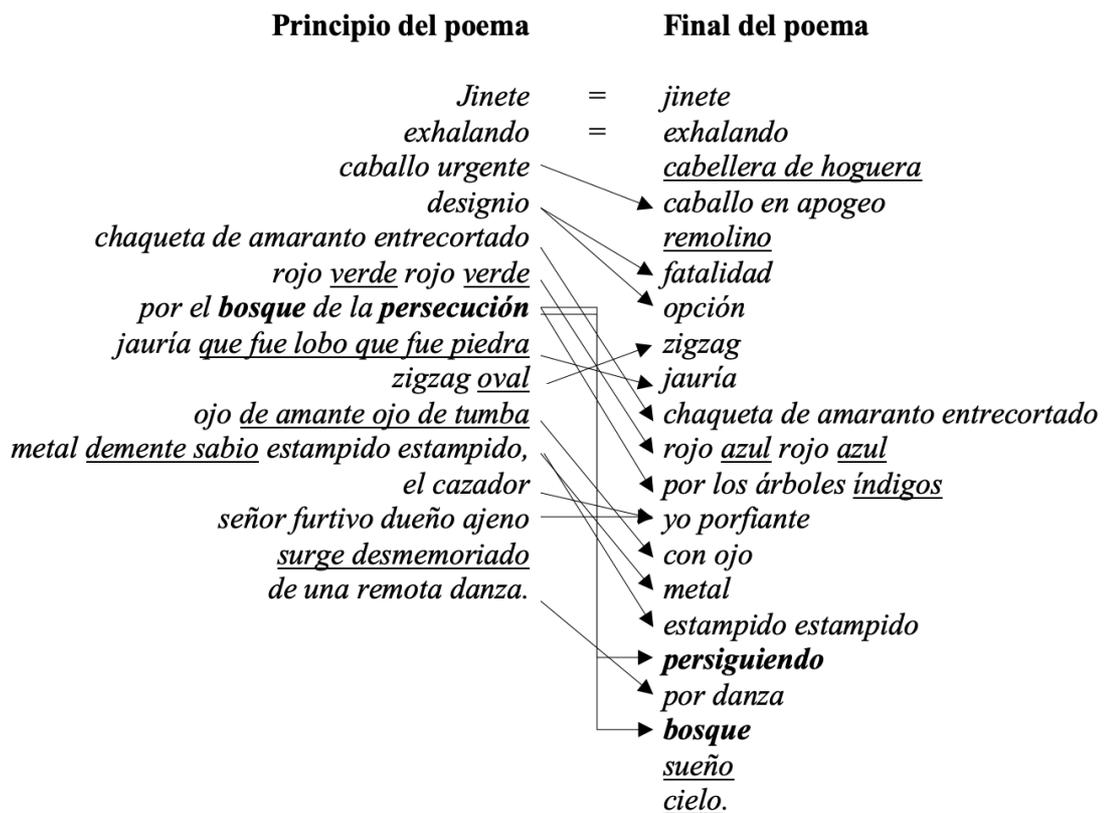
*Durante el pensamiento
 repite su pasaje
 cruzándose consigo
 inmutable mutando
 por siempre en mora en hora en anticipo.*

*Durante la pasión
 repite su pasaje
 múltiple doble solo
 por hélices rayos centro.*

*Durante agónicos
 repite su pasaje
 en ascenso en descenso
 detrás y delante del Todo.*

*Desde mi ilímite lo miro
 con su mira en mi párpado
 y advierto
 lumbre niebla lumbre
 mi presa huyendo fiel por ondas.
 y soy y voy
 jinete
 exhalando
 cabellera de hoguera
 caballo en apogeo
 remolino
 fatalidad
 opción
 zigzag
 jauría
 chaqueta de amaranto entrecortado
 rojo azul rojo azul
 por los árboles índigos
 yo porfiante
 con ojo
 metal
 estampido estampido
 persiguiendo
 por danza
 bosque
 sueño
 cielo. (2009: 327-329; 1976: 41-44)*

Si la caza y el bosque son elementos prefigurados en los primeros poemas de Biagioni, el sueño, el tapiz y el círculo fueron predominantes en *El humo*. Tanto la paradoja, como el uso del lenguaje hiperbólico, la elipsis verbal, las enumeraciones caóticas y la sinestesia son elementos que abundan en este poema. El primer verbo que representa una acción presente es “surgir”, el cual recién aparece en el verso número catorce. Antes, una colección de sustantivos, adjetivos y atributos del “jinete” se prestan a una yuxtaposición de elementos contradictorios (“ojo de amante ojo de tumba”), paradójicos (“demente sabio”), hiperbólicos (“caballo urgente”) y sinestésicos (“chaqueta de amaranto entrecortado”). Inmerso en un tapiz, en trance, desmemoriado, en una especie de ritual o danza eternos –o que se reiteran de forma incesante–, el jinete es mirado desde el sueño de su víctima, desde diversas perspectivas; de lo más alto hasta lo más bajo. De pronto, y por medio de un pasaje que es “lumbre niebla lumbre”, esta primera persona que observa se convierte ella misma en el jinete cazador. Y, a modo de espejo, en el final se recrea o *reconfigura* la primera estrofa desde una nueva perspectiva:



Nuevamente se produce un juego como en espejo de dos, perseguidor y perseguido -sol y luna-, en cuyo movimiento circular, descendente y ascendente (“derramo” / “subo”), positivo y negativo (“qué gloria qué lástima”), violento y dulce (“supliciada / delicada”) generan algo juntos: el viento. En un juego de contrapuntos en los que se alternan la tercera persona del singular (“viene”, “manda”, “persigue”, “[no] alcanza”) con la primera persona del singular (“subo”, “soy”, “derramo”, “persigo”, “[no] alcanzo”), el poema finaliza en la paradoja de no “alcanzar-se”, pero sin embargo, de formar algo en conjunto, lo cual manifiesta en la utilización de la primera persona plural con la que termina el poema (“ascendemos”, “creamos”).

Si seguimos el recorrido de la persecución, hallamos el poema “Concéntricos”, ubicado dentro de la sección “*Bosques*”. Allí, en un juego de contrates y oxímoros, se presenta nuevamente al cazador como una figura a la vez individual y plural, invisible – aunque visible para un tú–, destinatario del poema. La composición intensifica el recurso de la repetición, del paralelismo y la anáfora en su estructura, para generar la sensación de un movimiento infinito, incesante y circular. La mirada, el ojo del cazador y la mira de su rifle, vuelven a ubicarse en el centro del poema, en el que la presa es un ciervo o un tigre, y en él, todos los demás.

Ardiendo frío circula en su curva idea
sin pausa el cazador plural
el invisible
–a quien tu nuca en todo sitio ve–
condenado a la esperanza y al éxtasis de matar.

Lleva en el ojo un cazador que acecha
y este en el ojo un cazador que acecha
y este en el ojo un cazador que acecha
y así hasta las tinieblas.

Piensa sin tregua el ejemplar
su forma peso andanza olor sonido
lo piensa hermoso impar posible
infinito
–en su ciervo todos los ciervos
todos los tigres en su tigre–
lo piensa hasta sentirlo mente afuera
hasta verlo entrar en su mira.

No se prodiga no se agita.

Elabora la oblicua táctica
 se ensaya ojo tras ojo,
 y en el instante
 en que su geometría dice ¡Ya!,
 desde el ojo más hondo
 ese que no termina
 ese que nunca duerme
 ese que ronda inmóvil
 desenfunda sus concéntricos cazadores
 los despliega
 consuman
 los pliega
 se los hunde.
 Y en la continua curva idea
 el acecho se inicia.
 (2009: 383-384; 1976: 105-106)

En este poema en el que se describe una posible escena de caza, ritual, arquetípica, el yo poético desaparece como voz de la enunciación para dar lugar a una tercera persona y a un “tú”, mencionado al pasar, pero sin embargo, con la relevancia de ser quien ve lo invisible. El acento del poema está puesto en la mirada. El lexema “ojo” se repite en seis oportunidades, y al campo semántico se le suman el verbo “ver” (utilizado dos veces) y el sustantivo “mira”. Por su parte, el pensamiento es presentado también como una forma de visión interior, capaz de transformar la realidad exterior: “lo piensa hasta sentirlo mente afuera/ hasta verlo entrar en su mira”. El movimiento circular (“Circula”, “curva”, “ojo”, “hondo”, “concéntricos”, “hunde”, “curva”), incesante (“sin pausa”, “plural”, “sin tregua”, “infinito”, “continua”) es alterado por la irrupción de un tiempo particular (“instante”, “ya”) que se despliega para luego volver a plegarse sobre sí y recomenzar.

Podríamos ver en este ritual de la caza la inserción en un tiempo mítico (cfr. Eliade, 1974); tiempo que no solamente pertenece al pasado, sino también al presente y al futuro; tiempo de creación y revelación cuyas características principales según Mircea Eliade son su “repetitividad” y “el hecho de que, aunque considerado como transhistórico, [...] tiene, sin embargo, un ‘comienzo’ en la historia; a saber: el momento en que la divinidad creó u organizó el mundo, el momento en el que el héroe civilizador o el antepasado revelaron una actividad cualquiera, etc.” (Eliade, 1974: 181).

El acto de cazar, su danza y ritual es el movimiento por el cual todo y todos –“*del polvo al ángel*”– ingresan en otro tiempo, que es mítico o sagrado, el cual si bien es

infinito e incesante, nos conecta con un inicio en un *illud tempus* (“sopla el cuerno de caza / *Halal!*”) y con un fin/final, cada vez (“para alcanzarme a Mí / que soy el Cazador”).¹⁵⁰ Moure se preguntará si no podemos pensar la poesía de Biagioni como una “poesía ontológica” (2003: 128).

En su obra *Vers un cosmologie*, Eugène Minkowski afirma que el fenómeno fundamental la vida y del universo es la repercusión:

Es como si el sonido de un cuerno de caza, enviado a todas partes por el eco, hiciera estremecerse, en un movimiento común, la menor hoja, la menor brizna de espuma, y transformara todo el bosque, resonando hasta sus bordes, en un mundo sonoro y vibrante. (Minkowski, 1999: 101)

Biagioni pareciera hacerse eco de esta posibilidad de conexión del universo y de sus partes a partir de un sonido que para ella también es movimiento que se despliega y repliega sobre sí, que inaugura el tiempo y lo cierra y que abre a un espacio, también sagrado, el bosque. La relación movimiento y sonido es para Biagioni una fuerza estructuradora y original que encontrará en *Región de fugas* su mayor expresión.¹⁵¹

6.2. El bosque de la palabra como lugar y camino

*Entré en mi espesura
y vi tu nombre escrito con árboles.*
(Biagioni, 2009: 357; 1976: 73)

*Escribir será buscar,
la escritura es herida de un enfermo de amor.*
(Lebreton, 2002: 20)

¹⁵⁰ “El espacio y el tiempo sagrados implican, entonces, que en el universo se repiten las mismas estructuras: de lo pequeño a lo grande, del presente al pasado, de lo visible a lo invisible” (Wunenburger, 2006: 33).

¹⁵¹ El resonar o repercutir como “propiedad fundamental de la vida” sirve, por ejemplo, a Paul Ricoeur, para ubicar en el orden de lo sonoro el proceso de creación de imágenes, como hemos señalado en el capítulo 3. Marie-France Begué, siguiendo su línea y en consonancia con el poema de Biagioni, explica que “... antes de diferenciarse el yo del mundo, estamos inmersos en una totalidad dinámica y vital que resuena y nos afecta. Como si una fuente se encontrara en el interior mismo de las cosas, llenándolas con sus vibraciones (...) Estas ondas estructuran nuestra sintonía con el universo y forman la raíz de la simpatía, de la contemplación, de la inspiración y del habitar la tierra. Son categorías que brotan del fondo de nuestro ser y operan una íntima vinculación de nuestro devenir con el devenir circundante. Esta identidad estructural es también nuestra inseparable pertenencia al ser, a través del ser de la vida, el ser que, para nuestro autor, es ante todo afirmación originaria, actuante y operante” (Begué, 2003: 63).

Desde su primer poema en *Sonata de soledad* Biagioni hace del bosque y su espesura uno de los espacios transitables por excelencia del sujeto poético (“Es que a veces, feliz y desolada, / por un bosque imposible voy callada/ sin saber qué persigo en la espesura” [2009: 61; 1957: 11]).¹⁵² Este espacio, como el movimiento de la caza, irá adquiriendo densidad semántica y profundidad a medida que evoluciona su poesía. En *La llave*, por ejemplo, es el escenario del segundo poema: “Ya que en el bosque de los mundos / debo cantar, uso su voz, / en la espesura de su luz, / que es la dulce sombra de Dios.” (2009: 158).

En *Las cacerías*, el bosque es el ambiente en el que se sitúan muchos de los poemas. Al respecto afirma Melchiorre:

Y el jardín, jardín del Edén y a la vez ámbito reducido de lo privado, será sustituido por el bosque, espacio de lo colectivo. Este [...] se convierte en uno de los lugares predilectos de Biagioni. La espesura le permite a la subjetividad lanzarse a la aventura de la caza y asumir, de este modo, su carácter errante que coincide con el del lenguaje y el del universo. Le evita, en consecuencia, alejarse de la musicalidad y caer en el asimbolismo y en la muerte. (2003: s/p)

En esta obra, hallamos el bosque en primer lugar en el poema “Tigre”, donde una voz, identificada con el animal, dice: “Yo estoy / dentro del bosque / dentro del tiempo” (2009: 307; 1976: 17), en lo que podría ser una identificación (bosque = tiempo) o una complementariedad (espacio = bosque + tiempo).

El bosque, hemos observado también, es el espacio en el que se desarrolla la cacería en “Cazador en trance”: “por el bosque de la persecución / [...] / por los árboles indigos / [...] / bosque / sueño / cielo” (2009: 327-329; 1976: 421-44). En este poema se

¹⁵² En este primer libro, el poema “Balada verde” hace también una referencia al bosque como un espacio y modo de ser deseado por el sujeto poético; lugar de cobijo y consuelo del afligido. Lugar de paz, de amor derramado y de entrega. “[...] // No quiero un árbol solo. Un bosque / quiero, un gran bosque del amor. / Quiero que arranquen con hachazos / felicidad de mi dolor. // Quien necesite la aventura, / la del velero por el mar, / vendrá a mi lágrima que canta, / vendrá a mi fronda a navegar. // Al desterrado del silencio / lo acogerá mi anochecer. / Quien sienta sed de algún milagro / mi ruiñón podrá beber. // A mi profunda compañía / entrará toda soledad; / a mi rumor, como quien vuelve / desde el desierto a la ciudad. // [...] // Vendrán la amarga, el derrotado, / con la esperanza muerta atrás. / “Este es el bosque del consuelo / –dirán–, el bosque de la paz”. // Pero después mi verde rumbo, / mi agreste impulso les daré, / mi denso viento de violines, / la verde empresa de mi fe. // Ah, para todos seré embrujo, / frescura, sombra, luz, / fruta, guitarra, lecho y barco. / Sólo en mi pecho seré cruz. // Mientras me dure a mí la sangre, / daré mi bosque, sin mirar / a quien lo entrego. Y Dios, acaso, entre en mi hondura a descansar” (2009: 137-138; 1957a: 127-129).

hacia evidente la dimensión simbólica del espacio, y su dimensión a la vez horizontal y vertical ascendente.

El tercero de los poemas que estructuran *Las cacerías* se titula, justamente, “*Bosque*”. A él pertenecen los versos citados en el epígrafe del apartado anterior: “*Mis actos / me demostraron / que el universo es un oscuro claro andante bosque / donde todo movimiento es cacería*” (2009: 361; 1976: 76 [el resaltado es nuestro]). A la identificación metafórica universo *como* bosque, se le suman los atributos oximorónicos y paradójicos “oscuro/claro” y el lexema “andante”, cuya polisemia nos remite tanto al movimiento de quien anda como al ritmo musical moderadamente lento.

Por su parte, un “bosque lila” es el espacio donde transcurre, en un tiempo cerrado, la reunión entre Arlt y Macedonio en el poema “Encuentros”: “En aquel bosque lila / vi a dos hombres distintos y perennes / en sus páginas y en sí mismos, / dos de las varias escrituras / de Buenos Aires” (2009: 369-370; 1976: 87-88). Y en esta línea, “bosque gris” es el cementerio de la Recoleta que “en un día sin muros / será verde / bajo la turbinal coreografía de los vuelos” (2009: 380; 1976: 101).

Si en *Sonata de soledad*, la espesura del bosque era lugar de búsqueda (“sin saber qué persigo en la espesura”), en *Las cacerías* parece ser un lugar de visión: “Entré en mi espesura / y vi tu nombre escrito con árboles” (2009: 73; 1976: 73); “El paralítico camina sobre la fronda / el ciego ve la espesura futura [...]” (2009: 373; 1976: 94).

Mircea Eliade afirma que el bosque como microcosmos es uno de los lugares sagrados más arcaicos que conocemos (cfr. 1974: 44). Para diversas religiones es considerado un santuario natural, lugar consagrado a las divinidades, misteriosa presencia de Dios (cfr. Chevalier: 194). Bachelard lo considera “un estado del alma” (2006: 166), reflejo de su inmensidad íntima; espacio que actúa como centro del mundo y del hombre; “velado para los ojos, pero transparente a la visión” (de Mandiargues citado por Bachelard, 2006: 165). Su simbología se acerca a la de la noche.¹⁵³

Lugar de presencia y de visión “imposibles”, extensión absoluta, “universo”, inmensidad íntima, profundidad, el bosque es para Biagioni también y fundamentalmente el lugar donde buscar y donde hallar la palabra poética. Si esto se veía prefigurado en su primer poema (“por un bosque imposible voy callada / [...] / cuando cazando voy tras un

¹⁵³ Afirma Wunenburger (2006): “La noche, por su parte, expresa la ambivalencia de lo sagrado: la oscuridad enmascara las particularidades y nos restituye la fascinante unidad escondida del mundo, pero simultáneamente se levanta la angustia de ser visto sin ver, de estar desorientado y a merced de ruidos y de sombras, rápidamente transformados en bestiario fantástico” (25-26).

poema”), será en su último libro *Región de fugas*, donde alcance su mayor riqueza semántica. En esta nueva configuración poética, la caza y el bosque se presentarán reconfigurados: “Tan sólo sé / que el bosque errante de los nombres / es mi hogar” (2009: 521).

El “bosque imposible” (*Sonata de soledad*), “el bosque de los mundos” (*La llave*), “el bosque / sueño / cielo” “de la persecución”, “oscuro claro” y “andante” (*Las cacerías*), será en *Región de fugas* “bosque errante de los nombres” y será también “hogar” del sujeto poético femenino que se asume como voz predominante. En palabras de Wunenburger:

Así un árbol deviene sagrado cuando somos capaces de ver en él, más que una forma dotada de cualidades técnicas o estéticas, una expresión analógica de la vida universal, de la fecundidad cósmica, de la inmortalidad de los seres. [...] Una forma simbólica puede así devenir hierofánica porque es, al mismo tiempo, punto de partida de una demanda de significaciones latentes (travesía hermenéutica o evocativa) y punto de llegada de una manifestación de lo Invisible en una forma visible definida (travesía epifánica). (2006: 32)

La poesía es para Biagioni un lugar habitable, un lugar de búsqueda y de encuentro con la palabra, consigo misma y con un tú. Es, en este sentido, lugar de reunión, centro y eje del mundo y de sí, espacio sagrado. “Al rey sin fin”, extenso poema de *Región de fugas*, es un buen ejemplo para ilustrarlo. Este, destaca Piña, “lleva a una primera culminación el entrelazamiento entre lenguaje e identidad, al ahondar en la problemática del nombre y la filiación vinculados con la práctica literaria”. Luego agrega: “[E]n él Biagioni indaga de manera especialmente penetrante en el sentido trascendental de la escritura” (Piña, 2013: 103).

AL REY SIN FIN

No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en fuente
y me obligaste a usar su doble su fantasma sediento
que es uno de los alias de mi incómoda especie:
la que escribe explorando tu sombralumbre en el vacío.
Por eso si alguien me llamara me buscara
preguntaría por “una niña de mil años”.

Sin el aya oscura, ni el ángel
sin el permiso de tus ojos nunca hallados,
con mi dragón y mi escritura y mi llanto y mi adivinanza,
estoy alegre –apenas mía–

jugando a muerte con mi futura identidad.

Y al mismo tiempo parto
con saltitos de Martín cazador.
Llevo mi caperuza de pelo blanco riente
cubreojos perpetuos que ocultan el asombro
siempre verde atavío de mítica palabra natural
botines que saben andar sobre la hoguera
y en la mano un lápiz azul –de mi sangre remota–
que me sella los labios
mientras inscribe en mí sin rima otra versión
de mi pregunta milenaria;
y llevo adentro un caminito rojo y sombra
por donde pasa el bosque del vuelo que persigo.

Detrás de mis antiguas facciones inocentes
se alejan encorvadas mis cuatro caras de elemento,
y, oh Rey, tu espalda –madre terrible– avanza inmóvil
escuchándome el músico anotar y callar.

Voy saltando muriendo volando feliz
en el viaje que me deshoja.
Persigo a un colibrí de la hermosura,
que huye con mi nombre oculto en el pecho.
Mientras convierto las esfinges de mi aventura en
odisea que navega en los ritmos,
lo persigo por el cuento maravilloso del tiempo inmortal
los espejos y laberintos y cuchillos de Borges
el extraviado canto de Ofelia
el fiscal sin juez el patíbulo que no cesa
y el pánico de perder mi sonido en tu ausencia fulgurante.

Ahora me arrojó a una tumba.
Pero evitando lápida de muerta definitiva
me rescato, ya un poco mutilada y sin saliva.
Y otra vez me transcribo me muero iluminada y salgo
sobre el único pie,
cazando amando más urgida,
adiós balada en desvarío terminal,
volando a espíritu,
adiós botín impar embarrado en los astros.

Entregada a mi lápiz de drama en flor azul,

iré dejando en asombrosos cementerios de otros mundos
 casi todo mi cuerpo en la persecución.
 Y detrás de mi alado nombre y su bandada,
 entrará en tu castillo sin puente sin puerta sin bordes,
 mi mano, la que escribe.
 (2009: 524-525; 1995: 23-24)

El poema comienza con una negación porque pareciera que se parte de un vacío, de una ausencia primordial y de la privación de algo que nos pertenece, pero que no nos ha sido dado en su completud: el nombre, la identidad: "No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en fuente". El Rey, aquel tú al que se dirige la voz femenina parece ser el responsable de suscitar en ella tan solo el deseo, una sed profunda que la lleva a ponerse en movimiento, a asumir su vida y concebir toda su escritura como una persecución o caza.¹⁵⁴ El yo poético se sabe singular y, al mismo tiempo, representante de toda la humanidad. Sin otra guía que la "sombrolumbre", la "adivinanza", o la "espalda"¹⁵⁵ del Rey que no se torna jamás a mirarla pero que, sin embargo, escucha su "músico anotar y callar", emprende el viaje de la escritura comenzando por el mito y el cuento tradicional, y luego avanza por otros ritmos y por otras voces de la literatura y de la cultura: Rimbaud, Homero, Shakespeare, Borges, Kafka y Novalis; su escritura personal de "lápiz azul" por su "sangre remota" y toda escritura, palabra y gesto humano son para ella espacio de búsqueda, no solo de su propio nombre, también de un tú escurridizo: "tus ojos nunca hallados". La labor poética, región de muerte y de vida, de despojamiento y plenitud, de entrega absoluta, la hace atravesar hogueras, embarrarse entre las estrellas. Desde el "bosque de los nombres" se eleva en un vuelo detrás del "colibrí de la hermosura".¹⁵⁶ La propia identidad y el tú anhelados se presentan como el horizonte y la promesa que nos ponen en movimiento; la sed y el amor son el motor –

¹⁵⁴ Se pregunta Jean-Yves Leloup en su análisis del *Cantar de los cantares*: "Qui est ce Roi [...] Il est toujours bon de se demander qui règne sur nous et note désir, qui l'orienter et le guide? La plupart du temps, c'est notre passé, notre inconscient qui règne sur nous, et il n'est pas sûr que ce roi-là nous conduise vers la paix et la non-dualité. Cela peut être un personnage extérieur homme, femme, gourou, pape, père, mère, etc., [...] cela peut être aussi notre ego, notre propre volonté de puissance. Qui instituons-nous comme maître de notre désir, Seigneur de nos vies? Qui est le Roi?" (2019: 78).

Para el Cantique c'est le Bien-Aimé, celui qui nous aime bien, l'Amour infini [...] (2019: 78).

¹⁵⁵ La espalda de un tú que se ofrece como respuesta es un tópico que se reitera en Biagioni y que tiene fuertes resonancias bíblicas. "Dios para y nos deja ver 'la espalda', nos dice la Biblia; es decir, cuando ha pasado, después del golpe –este *después* puede ser el tiempo de la duración o el hecho de la visión, de la demora de la percepción o de la distancia, de un alejamiento necesario de la conciencia–" (De Certeau, 2015: 30).

¹⁵⁶ Este vuelo puede ser comparable con el del poema "Cazador en trance" en *Las cacerías*.

“cazando amando más urgida”¹⁵⁷— y el camino es la belleza de la palabra poética. No hay puente, ni borde ni puerta en el castillo que se aspira alcanzar, el acceso es la propia escritura concebida como morada, vocación y camino.

Podríamos preguntarnos si “al Rey sin fin” es un poema místico. No podemos afirmar que Amelia Biagioni lo fuera, pero sí podemos certificar que este poema hace uso de su lenguaje, de su *modus loquendi*, siguiendo a de Certeau (2004: 139), con un estilo que le es propio y el efecto que se produce al trabajar de un modo particular el lenguaje, de forzarlo a decir lo indecible. Observamos diversos recursos que, ya hemos visto, son característicos de toda su poesía: los oxímoros, el lenguaje apofático, la sinestesia, los neologismos. Los motivos: como el movimiento, la caza, el vuelo, la enamorada y su amado ausente. Los espacios: el bosque y el castillo. ¿Se trata en Biagioni, como sugiere de Certeau, para la cultura contemporánea, de una forma sin contenido? ¿Es un mero conjunto de juegos retóricos?

Señala de Certeau que “el místico”, “el caminante”, “el viajero” contemporáneo “ya no tiene fundamento ni fin”. Curiosamente el poema de Biagioni se dirige a un “Rey sin fin”, ¿acaso hace eco de este postulado? Y luego continúa afirmando el crítico francés: “[...] siempre en busca de un cuerpo o de un lugar poético. Continúa caminando, trazándose en silencio, escribiendo” (2004: 352-353). ¿Harán eco de esta afirmación los versos del poema de Biagioni en los que la espalda del Rey avanza inmóvil escuchando su “músico anotar y callar”?

¿Son el libro, la escritura y la palabra desarmada de la poesía que se escribe y reescribe, aquella en la que el alma se "deshoja", un lugar vaciado de contenido "divino" o es, por el contrario, el espacio que emerge como posibilidad y horizonte para un decir renovado? ¿Es sagrado el espacio poético en la poesía de Amelia Biagioni? El hombre religioso, afirma Mircea Eliade es un hombre sediento: posee "sed de lo sagrado y [...] nostalgia del Ser" (1981: 58). Esta sed lo hace habitar el mundo de lo sagrado. En Amelia Biagioni la escritura es centro. El mundo del texto, el mundo de la palabra y de lo humano, es sagrado en la medida en que es capaz de conectarnos con lo trascendente. El bosque que atraviesa el sujeto poético, el bosque de la palabra a partir del cual remonta el vuelo no puede sino ser espacio sagrado. El tiempo, que se inicia cada vez con el sonido de un cuerno de caza y que pone a todo el universo en movimiento, no puede sino ser un tiempo

¹⁵⁷ Asistimos, con este verso, a una caza reconfigurada al identificarse con el amor.

sagrado. Constituye un mundo transitable, un recorrido desde el origen remoto al destino último del ser humano mediante una dimensión o eje horizontal: la cacería, y una dimensión vertical: el salto y el vuelo.

Por medio de la palabra Amelia Biagioni cosmiza el caos y hace del poema un mundo habitable y santo (“hogar”), “semejante al mundo de los dioses” (Eliade, 1981: 42). Es la nostalgia de un nombre, de un origen la que la ponen en movimiento para crear y atravesar el mundo por medio de la palabra. El cosmos creado por la poesía rompe con lo profano y con el sinsentido y, en un presente eterno, inmortal, une aquel pasado remoto de origen divino y un futuro posible en el castillo del Rey. No es casual que, al mismo tiempo que ingresamos con la poesía de Biagioni en un espacio sagrado, ingresemos también en un tiempo inmemorial, en un tiempo mítico.

Todo esto debemos afirmar haciendo una salvedad. Porque aun siendo sagrado, el mundo del poema no está segregado, separado. Para Eliade, son “especialmente las imágenes del puente y de la puerta estrecha las que sugieren la idea de pasaje peligroso” (1981: 110). La poesía de Biagioni en sus versos finales pareciera contradecirlo: no hay puente, ni borde ni puerta que separe del castillo; la escritura se torna el lugar donde lo inmanente y lo trascendente se funden.¹⁵⁸

Cuando concebimos la poesía de Biagioni como un espacio sagrado, no lo hacemos, entonces, atendiendo a su sentido dominante: “religiosamente restricto, exclusivo y disyuntivo” (Teixeira, 2019: 28). *No hay puente, ni borde, ni puerta* ante el castillo del rey, tan solo la mano que escribe: el orden de lo divino se percibe más bien como algo “transinmanente” (cfr. Nancy, 2008: 31).

Dios, en el poema “al Rey sin fin” es, tan solo, un nombre posible. Nada se dice de forma explícita sobre Dios en el poema. Advierte Teixeira: “[...] una poesía en que el semantema ‘Dios’ es recurrente no considera necesariamente más la cuestión de Dios que una poesía en la que ese semantema es fundamentalmente omiso”.¹⁵⁹ Como veremos luego, tampoco se nombra a Dios en *El cantar de los cantares*. En este poema se nombra

¹⁵⁸ Se torna relevante nuevamente hacer referencia a la mística de Teresa de Ávila y sus *Moradas*. En el centro del “Castillo interior del alma humana” (Álvarez, 2011: 7) habita el Rey. Teresa señala que, para ingresar al Castillo, el puente levadizo y la puerta de entrada son la oración. Biagioni, en su poema, nos presenta un castillo al que se ingresa sin puente, ni puerta, ni borde. En un eco indiscutible con la tradición, nos preguntamos si acaso no se concibe la misma escritura poética como plegaria.

¹⁵⁹ “Do mesmo modo, uma poesia em que o semantema «Deus» é recorrente não considera necessariamente mais a questão de Deus do que uma poesia em que esse semantema é fundamentalmente omisso” (Teixeira: 19).

a un rey, en mayúsculas, personaje principal de cuentos tradicionales y mitos. Un rey ausente y presente, que se oculta y se revela, cuya sombra es luz y cuya ausencia es “fulgurante”. La protagonista –si se puede hablar así en poesía– es una niña de mil años, que juega como niña, salta como niña, vuela como niña y conserva la capacidad de asombro, la risa, la inocencia y el deseo de embarcarse en una aventura que posee todo niño. Como en los juegos, como en las historias, ella es capaz de morir y renacer, de caer y levantarse para seguir jugando. Sin embargo, percibimos que detrás de ese viaje y de ese juego hay algo más. Hay un llamado, un deseo, una pregunta milenaria y una vocación. Para Tamara Kamenzain, esa pregunta milenaria es la misma que se busca responder en el cuento “Caperucita Roja”: “¿Qué camino debo tomar para evitar el miedo” (1996: 94).

Ni Dios, ni los otros, ni el sí mismo son en este poema de Biagioni verdades que se sepan. Son, en todo caso, una posibilidad a la que se accede por medio de la palabra poética, persiguiendo la belleza, siempre escurridiza.

“No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en fuente / y me obligaste a usar su doble su fantasma sediento”. Diría de Certeau que

[...] Lo que se recibe es una verdad que nos lleva a la acción, o más exactamente, que nos invita a buscar. Lo que nos ha sido dado comienza a ser el punto de partida de una búsqueda, de un trabajo que no es ante todo una posesión, sino el trabajo de un deseo que no dejará de enseñar que no hay que engañarse con ninguna de sus expresiones. (2015: 32)

Mueve la sed, mueve el deseo, mueve la nostalgia. El poema es un lugar, una región de fugas, infinitas versiones de una misma pregunta, un movimiento de vacío y de entrega, de muerte y resurrección; el poema es el intermediario entre un origen incierto y un destino anhelado.

6.3. El sí-mismo como respuesta a un llamado en *Región de fugas*

La poesía de Amelia Biagioni, ya lo hemos visto en sus primeras obras, se construye desde la tematización del problema de la identidad personal. Esto se intensifica hacia el final de su poesía. Como hemos visto en el apartado anterior, será el proceso de escritura,

en el cual incorpora a su vez la escritura de otros en quien se ha visto como en un espejo (cfr. Ricoeur: 2009b), la mediación a partir de la cual un sujeto poético intentará hallar una –o múltiples– respuestas.

Hemos observado cómo la identidad narrativa, o en este caso poético-narrativa, es utilizada por Biagioni como la mediación para la comprensión del sí. Sin embargo, este es tan solo un primer movimiento de la fuga musical y poética propuestos en la obra, pues, a partir de la lectura y el análisis descubrimos que la búsqueda de la propia identidad no solamente está mediada por la escritura personal y por otros textos que sirven de espejo para reconocerse en ellos, sino que se erige como respuesta a un llamado proveniente del afuera del yo lírico.

El poema que inicia *Región de fugas*, titulado “En el bosque”, expresa lo que luego será un motivo en el resto de la obra:

Cada día una ráfaga me empuña
procurando mi identikit.
Siempre traza el rumor
que llega a la espesura y sopla.

Soy mi desconocida.

Tal vez
tu mensajera sin memoria
o tu evasión,
sopla el pájaro espejo
cancelándome.

Tan sólo sé
que el bosque errante de los nombres
es mi hogar.

(2009: 519; 1995: 11)

En este primer poema, a cuyos últimos versos ya nos habíamos referido, se introducen ciertas isotopías que se irán profundizando en el resto del libro. Las que nos interesa destacar son la del aire, hasta aquí “ráfaga” y “soplo”, y la de la herida, tanto física como espiritual, aquí representada por el verbo “empuñar” y el sustantivo “evasión”. La escena transcurre bajo el manto del bosque y su espesura. En este contexto emerge el problema de la identidad y la posibilidad de describirse al modo de un identikit. Estamos ante un desconocimiento de sí, una identidad por descubrir y el “bosque de los nombres” que se presenta como el lugar/hogar propicio para la búsqueda, en un juego

intratextual con el primer poema de *Sonata de soledad* en el que decía: “[...] y no sepa ni mi nombre / cuando cazando voy tras un poema” (2009: 61; 1957: 12). El “bosque de los nombres”, metáfora del lenguaje (Melchiorre, 2009: 13), es también, como hemos señalado, espacio sagrado, lugar donde errante comenzará toda búsqueda: de la palabra, de sí y del ser.¹⁶⁰

Lo destacable en este movimiento iniciado por el sujeto poético –ya se veía en el poema “*Gestalt*” de *Las cacerías*– es que no comienza por iniciativa personal: “una ráfaga me empuña”. Un tú lírico se hace presente en la tercera estrofa, a modo de contrapunto con la segunda, incluso en la disposición que ocupa en la página, y se propone como posibilidad ante la afirmación “Soy mi desconocida”. El sujeto poético se arriesga a ser “tal vez” “mensajera” y “evasión” de un tú que cobrará forma en otros poemas. Hay un contrapunto entre el saber y el no saber, entre un yo y un tú, y entre la espesura de un bosque y un soplido. El adverbio “siempre”, por otra parte, junto con la construcción adverbial “cada día” de la primera estrofa, nos indican, ya desde el comienzo, que lo que se expresa en el poema se repite en el tiempo, como se repetirá también, aunque de diversos modos, en el resto del libro. Sirva de ejemplo el poema “Noche entreabierta”, el cual comienza de un modo similar al anterior:

Elegida
 por el zarpazo
 que arrebató mi nombre pasajero
 sobre el último tren.
 Un rayo de silencio
 me despierta en la torre de mi desconocida.
 (2009: 573; 1995: 101)

A través del primer poema y del comienzo de este otro, en el cual se vuelve a hacer presente la idea de un “llamado hiriente”, comienza la búsqueda por medio de la palabra. Desde la escritura encontrará diversos nombres para decirse a ella misma. Se

¹⁶⁰ La vivencia descrita por Biagioni puede relacionarse con la experiencia de los chamanes indios explicada por de Certeau, a la cual vincula con la mística: “Del mismo modo que los chamanes indios parten hacia el bosque de ruidos innumerables en busca de una música –el canto de un pájaro o del viento– que haga nacer en ellos lo que todavía no saben. Dicen que un “espíritu” los llama. Una vez que regresan al pueblo, pasarán toda su vida respondiendo a esta “vocación”, extrañamente familiar. [...] El que está “cogido” o “poseído” se pone a hablar en un lenguaje encantado: la música venida de no se sabe dónde inaugura otra rítmica del existir –algunos dicen: un nuevo “respiro”, una nueva manera de andar, otro “estilo” de vida–. A la vez, la música capta una atención del interior, perturba el orden de los pensamientos y abre o libera nuevos espacios. Sin ella no hay mística. La experiencia mística tiene, pues, a menudo, el aspecto de un poema, que se “oye”, como se entra en una danza. El cuerpo es “informado” (recibe la forma) de lo que le pasa mucho antes de que la inteligencia se dé cuenta” (de Certeau, 2004: 350-351).

“Y así –mujer que gimecanta– vibro” (2009: 522; 1995: 19).¹⁶¹ El canto se une al gemido, e intensifica el matiz de dolor en esta búsqueda que es, desde el comienzo, persecución y cacería.

En *Región de fugas* la figura de la caza característica de su poemario de 1976 se reitera, entonces, y alcanza cualidades propias; adquiere el valor simbólico de la búsqueda espiritual. El sí mismo encontrado a través de los poemas en los que un sujeto poético femenino se afirma es respuesta a la pregunta por su propia identidad, pero al mismo tiempo responde a la interpelación de un tú, a una empuñadura o un zarpazo que la hieren y la ponen en movimiento hacia la búsqueda de un tú y de sí misma por el camino de la belleza. Estos elementos aparecían tematizados en el poema citado “Al Rey sin fin”.

En su artículo “El sí en el espejo de las Sagradas Escrituras” Ricoeur afirma que el sí concebido como respuesta a un llamado requiere un vaciamiento, que es compensado por una apuesta consistente en la “sobreabundancia de comprensión de sí mismo y del otro” (2009b: 54).¹⁶²

En Biagioni la apuesta y el riesgo son inherentes a su poesía y ella los asume como parte del camino, teniendo a la simbología bíblica como espejo¹⁶³, pero también otros textos y su escritura personal. Hay una entrega total en esta búsqueda que la deshoja y que le lleva toda la vida. A riesgo de perder su propia voz, se busca en otras voces: religiosas, literarias, plásticas, filosóficas y musicales. A riesgo de quedar fragmentada en una innumerable cantidad de identidades aparentemente contrapuestas, recorre caminos diversos en busca de su propio nombre, que siempre parece alejarse y nunca revelarse por completo en una o en otra afirmación, pues nunca es total la comprensión de sí mismo, y solo se concibe como horizonte y esperanza, al ingresar por la escritura en el castillo sin puente, sin puerta y sin borde del que hablara en su poema.

¹⁶¹ Alicia Genovese hace referencia a los tonos propios de un poema. Entre ellos distingue la tonalidad leve y la grave. “Lo leve puede identificarse como un movimiento ascendente, hacia una suspensión, como si los significados se llenasen de aire y se volvieran más livianos. Lo grave se manifiesta más comúnmente en un movimiento de descenso, de desplome, de cavado de los contenidos hacia su fondo oscuro [...]. La levedad y la gravedad tomadas como movimientos opuestos y complementarios suelen aparecer en la línea de sentido del poema para abrir una puerta hacia su lectura” (Genovese, 2016: 57). La autora observa en la poética de Biagioni la lucha entre estas dos fuerzas opuestas y complementarias. “En el poema ‘Cavante, andante’, –afirma– [...] pueden ubicarse esos movimientos como dos figuras contradictorias: la de la arqueóloga cavante, la de la sedentaria que busca hacia abajo, en su propia fosa y pierde su presente; y la de la andante, la nómada, la exploradora del momento, la que pierde el pasado” (60).

¹⁶² Hemos hecho referencia al “sí respondiente” en el Capítulo 3 (específicamente en 3.2.a).

¹⁶³ Veremos en el Capítulo 8 la relación con *El cantar de los cantares*.

CAPÍTULO 7. LENGUAJE DEL ENCUENTRO –SER Y HABITAR EN EL OTRO–. HOSPITALIDAD Y NUPCIALIDAD EN *ESTACIONES DE VAN GOGH*

En el proceso del propio reconocimiento, nos enseña Ricoeur que “el camino más corto para llegar a sí mismo pasa por los otros” (Domingo Moratalla, 2013: 68); “una historia de vida se compone junto con una multitud de otras historias de vida” (Ricoeur, 2005: 127).¹⁶⁴ Por otro lado, también nos dice que

[...] [n]o llegamos a conocernos plenamente, no llegamos a conocer a los otros; nuestro conocimiento siempre es finito, siempre limitado, y por tanto siempre en camino. La identidad se presenta como apuesta, siempre desde el rodeo; la identidad se narra y es un esfuerzo de apropiación esa narración. (Domingo Moratalla, 2013: 72)

Tanto los otros como el texto, narrativo o poético, son mediaciones para el reconocimiento de sí. En el quinto libro de Biagioni, *Estaciones de Van Gogh*, hallamos imbricadas estas dos dimensiones. El texto se presenta como un modo de reconocimiento mutuo de un yo y de un tú, reconocimiento que no se da desde la lucha, sino desde la comunión y el encuentro entre la voz de la poeta y la del pintor holandés. En esta obra observamos lo que podríamos llamar, siguiendo a Christoph Theobald (2008), un “estilo hospitalario”, que creemos se logra, en primer lugar, gracias al juego de voces, textos y discursos, y a los usos de la transtextualidad allí presentes (Genette, 1989);¹⁶⁵ y, en segundo lugar, mediante la figura que emerge de esta trama: la de Vincent Van Gogh.

En el poemario, en diálogo con las cartas que el pintor escribe a su hermano Theo, y con sus cuadros, la palabra y la obra de un tú –Van Gogh– son acogidas en la palabra poética de un otro –Biagioni–, y aparecen, al mismo tiempo, como un espacio habitable para ser y decirse. Biagioni concibe su poesía como un encuentro de voces, lenguajes y

¹⁶⁴ La traducción es nuestra. En su lengua original dice: “une histoire de vie se compose avec une multitude d’autres histoires de vie” (Ricoeur, 2005: 127).

¹⁶⁵ De los cinco tipos de transtextualidad analizados por Genette, veremos en el texto de Biagioni fundamentalmente la hipertextualidad y la intertextualidad, con alguna alusión a la paratextualidad (cfr. Genette, 1989: 9-20).

artes, y la presenta como un lugar hospitalario donde es posible habitar y ser en la diferencia. A su vez nos presenta al pintor holandés como figura de Cristo, en quien puede verse encarnada la hospitalidad como un estilo del cristianismo en la cultura de hoy (cfr. Theobald, 2008).

Desde *Sonata de soledad* Biagioni trabaja el diálogo con las diferentes artes, especialmente con la música y la pintura.¹⁶⁶ Poco a poco ingresa en ese diálogo la referencia a otras voces poéticas y literarias, como también las bíblicas. En *Las cacerías* (1976) hemos visto con una intensidad inusitada la fragmentación de un yo poético que asume las voces de diversos elementos de la creación. Allí también se presentan relaciones de hipertextualidad con textos de la tradición occidental de diversa índole, en las cuales se operan procedimientos de transformación a veces subversiva, paródica o de transposición, de acuerdo con las categorías planteadas por Genette.

Aun siendo estos procedimientos usuales en nuestra autora, será en *Estaciones de Van Gogh* donde cobren una mayor relevancia por el modo en que está concebido el poemario en su totalidad. Lo primero que haremos, entonces, será una descripción de la configuración de la obra, atendiendo a la relación entre los diversos tipos textuales que allí aparecen (7.1), para luego pasar al vínculo entre esta configuración (híper e intertextual) y la hospitalidad desde una perspectiva estético-fenomenológica (7.2). Dejaremos para una tercera parte, la emergencia del pintor holandés como figura que encarna en sí misma y en su obra este estilo hospitalario al modo de Jesucristo (7.3). Finalmente, retomaremos los temas trabajados para tender un puente entre hospitalidad, nupcialidad y escritura poética (7.4).

7.1. Un texto que surge de otros textos

Desde el título del libro, Biagioni plantea una doble relación de hipertextualidad. En primer lugar, se nos presenta al histórico pintor holandés, Van Gogh, quien será uno de

¹⁶⁶ La música que está desde el comienzo de la obra de Biagioni, ya en su primer período, poco a poco “va penetrando su escritura” (Moure, 2003: 134). Esta se presenta “como un ‘lugar’ al que se tiende, un lenguaje al que se aspira, una materialidad que no se alcanza, pero que genera la tensión propia de la búsqueda” (135).

los personajes protagonistas de este libro. Por otro lado, tenemos el lexema “estaciones” que alude, como ya lo han sugerido otros estudiosos, a las estaciones de Cristo en el *Via Crucis* (Piña, 2005: 56; Melchiorre, 2014: 38). Esta relación encuentra otros puntos de correspondencia dentro de la obra, a partir de los cuales podría establecerse una identificación metafórica entre el pintor holandés y Jesús¹⁶⁷ –identificación que retomaremos más adelante–.

Hemos descrito ya la estructura del poemario en la primera parte de nuestro trabajo;¹⁶⁸ sin embargo, retomaremos algunas de las observaciones realizadas, en vistas al análisis que proponemos. Estamos ante un poemario estructurado en cuatro partes –o “estaciones”– en cuyo interior se despliegan tres tipos de textos de diversa índole y presentados con marcas tipográficas distintas.

1/ En primer lugar, tenemos citas textuales de fragmentos escogidos por Biagioni de las cartas que Vincent escribe a lo largo de su vida a su hermano Theo. Estos fragmentos aparecen en el texto en bastardilla, sin referencias bibliográficas específicas, seguidas del blanco de la página e introducen o cierran los poemas propiamente dichos, escritos por nuestra autora. A partir de estos fragmentos, podríamos decir, se produce una relación de intertextualidad con la obra del pintor holandés, por medio de la cita clásica.¹⁶⁹ Algunos ejemplos: “*Siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir*” (2009: 438; 1984:12), o “*Uno no ha venido a la tierra para estar cómodo*” (2009: 441; 1984: 15). Las citas elegidas por la poeta son elocuentes. De acuerdo con lo que ella misma expresa, se distribuyen en el texto, más que cronológicamente, en función del sentido que transmiten (cfr. Biagioni, 2009: 433; 1984: 7).

2/ En segundo lugar, con una tipografía redonda, sin título y en ocasiones numerados, se presentan los poemas escritos a modo de biografía de Van Gogh. En ellos, una voz poética, generalmente en tercera persona, comenta la vida o el hacer artístico del holandés. Suelen ser descripciones realizadas desde el afecto, la compasión o la admiración por el artista. Como ejemplo, presentamos el siguiente poema de la segunda

¹⁶⁷ Melchiorre presenta a Van Gogh como una figura crística en la obra de Biagioni (cfr. 2014: 347 – 349).

¹⁶⁸ Lo hemos hecho en el Capítulo 1, en el apartado 1.1.

¹⁶⁹ Este modo de incorporar la palabra del otro (la cita textual en bastardillas) será retomado en *Región de fugas*, en el poema dedicado a Hölderlin titulado “En Tubinga y junio de 1843” (2009: 547-556; 1995: 61-72). Allí, sin embargo, Biagioni no incorpora la cita como introducción o cierre del poema, sino dentro del mismo poema, intercalando su palabra con la del poeta, en un diálogo o juego de contrapuntos que también se expresa mediante la disposición de los versos en la página. El yo o la voz que dialoga con la palabra de Hölderlin es el río Néckar: “soy tu Néckar, el río primordial / donde entre flores siempre fluyes” (2009: 547; 1995: 62).

parte, en el que se destacan la abnegación y el amor del artista, quien por un lado se encuentra iluminado y elevado, y, por otro, inserto en la realidad:

1.
 Vincent penetra el mediodía encara al amarillo dios
 asume los colores que deliran engendran paren soles.
 Hirsuto en llamaradas afrontando el mistral
 ebrio de amor pobreza y astro
 sin piedad de sí mismo sin sombra sin orilla
 cambiando pan por frenesí
 de escarlatas cobaltos y oros
 y sus combinaciones fulgurantes
 desencadena su pintura
 volando dentro de la realidad.
 (2009: 461; 1984: 35)

3/ Por último, con una tipografía redonda, pero más pequeña se presenta un tercer tipo de textos. Se trata de poemas, también escritos por Biagioni, pero que en su mayoría –todos menos el primero– se conciben como lo que otros críticos han llamado *ekphrasis* de los cuadros de Van Gogh (cfr. Melchiorre, 2014: 298ss). En ellos, es el elemento paratextual del título el que indica la relación hipertextual con las pinturas del holandés, ya que mantienen el mismo nombre. En algunos de estos poemas, surge una nueva voz; ya no un yo lírico en tercera persona que comenta u observa la vida del pintor, como en los anteriores, sino una voz poética en primera persona, identificable con el mismo pintor que toma la palabra. Por ejemplo: “Digo adiós a Zundert. / Pura ignota entreabierta mi adolescencia / hoy dejará su territorio suave” (2009: 439; 1984: 13). Incluso esta primera persona singular en ocasiones se transformará en una primera persona plural, en un nosotros que se asume como la voz enunciativa y que podría identificarse con una pareja de amantes, tal vez Adán y Eva, tal vez Vincent y Amelia (cfr. Melchiorre 2009: 12)¹⁷⁰: “Somos la leve primordial pareja / que gira transparente” (2009: 467; 1984: 421).

A modo de síntesis de lo recientemente expuesto podemos establecer que, dentro de las relaciones de transtextualidad planteadas por Genette, tenemos en *Estaciones de Van Gogh* vínculos de distinto tipo. Desde el título se establece la hipertextualidad con la tradición cristiana y con la figura del pintor holandés. Luego, a partir de la organización

¹⁷⁰ Señala al respecto Piña que “el aspecto más trasgresor que entraña el uso de este ‘nosotros’ [...] es que una serie de sutiles indicios nos llevan a identificar a esa “mujer” que forma con Van Gogh la “leve pareja primordial” con la propia poeta. [...] pequeñas marcas que señalan a la mujer como escritora” (2005: 59).

del texto, tenemos en primera instancia una intertextualidad, ya que, mediante el recurso de la cita explícita –por su tipografía distinta y su disposición en las páginas– se nos presentan fragmentos de las cartas de Van Gogh a su hermano Theo. Finalmente, se puede establecer una nueva relación de hipertextualidad, si tomamos los cuadros de Van Gogh como hipotexto a partir de los cuales Biagioni concibe algunos de sus poemas. Para ellos elige mantener el título del cuadro como título de su poema –es decir, la alusión se realiza desde el paratexto– y escribirlos en una tipografía de menor tamaño. En esta obra, la transformación del hipertexto es seria; por tanto, siguiendo nuevamente a Genette, hablaríamos de transposición. Biagioni busca realizar una nueva creación poética a partir del diálogo con los cuadros del pintor. También hemos llamado *ekphrasis* a este proceso de transposición de lenguajes, de la pintura a la palabra. Como lo define Umberto Eco, se trata de “un texto verbal [que] describe una obra de arte visual” (Eco, 2003: 110). En el caso de Biagioni, sin embargo, creemos que no se trata tan solo de una descripción de los cuadros del pintor; en todo caso, estamos ante una nueva configuración, porque la poeta no se limita a describir lo que ve, sino que habita y reconfigura la imagen a partir de la palabra; la pintura/poesía se vuelve mundo habitable y lugar de encuentro.

7.2. De la transtextualidad a la hospitalidad

Hemos podido observar que *Estaciones de Van Gogh* se configura desde una trama transtextual. La propuesta ahora es dar un paso más hacia el sentido; pasar de la forma al fondo y proponer esta configuración como un diálogo de voces hospitalario. Si bien todo texto al configurarse hace referencia a otros textos (cfr. Genette: 19), y por tanto dialoga con ellos, consideramos que en *Estaciones de Van Gogh* este recurso se pone en evidencia con un fin que trasciende al mero juego retórico. Responde, más bien a un estilo.¹⁷¹ En la obra de Biagioni encontramos esta coherencia entre los diversos discursos que allí se presentan. La configuración transtextual –también podríamos llamarla transdiscursiva, pues nuestro uso de la palabra texto responde a un sentido amplio–, articula lenguajes

¹⁷¹ Stravinsky define el estilo como “la manera particular con la que un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio” (Stravinsky citado por Melloni Ribas, 2009: 161-162).

diversos entre sí pero que, en diálogo armónico, presentan la figura de Vincent Van Gogh, y lo hacen desde diversos puntos de vista, generando al mismo tiempo una distancia, riqueza y densidad destacables.

En el texto intervienen voces ficticias y reales. Van Gogh habla desde sus cartas y desde sus cuadros. Biagioni lo hace desde su selección de textos del pintor y desde la creación de su poesía. Y en esta dialogan otras voces, la de un Van Gogh imaginario, la de una biógrafa conmovida, la de una pareja enamorada. En la obra de Biagioni se da una combinación curiosa mediante la cual el pintor se dice no desde su pintura, sino desde su palabra escrita (las cartas) y la poeta, desde una palabra que brota de los cuadros del pintor. Su poesía busca, por todos los medios, ser pintura –estallido de color e imitación de las pinceladas– y, en sintonía con Van Gogh, también ser música. Así lo señala el mismo pintor en uno de los fragmentos seleccionados por Biagioni: “*En un cuadro yo quisiera decir algo consolador como una música*” (2009: 464; 1984: 38 [las cursivas son del original]). Así lo plasma Biagioni en uno de sus poemas, lleno de imágenes sensoriales, auditivas y visuales, como de recursos fónicos y plásticos, que hacen sonar y ver su poema como una obra de arte total:¹⁷²

Cuartos ramajes barcas mares
 de apasionada melodía
 líricos puentes entre cielos y ródanos sonoros
 el órfico jardín
 las estrellas ecoicas
 los florecidos huertos polifónicos
 un café ronco el de las noches falsas
 y otro cubierto por el canto de la noche verdadera
 laureles y caléndulas abriéndose en arpegios
 girasoles gorgojeantes hasta el orgasmo hasta la hipnosis
 caseríos campanas trigos clarines viñas címbalos [...]
 (2009: 465; 1984: 39)

Estaciones de Van Gogh nos abre a un diálogo imaginario. La obra, en su configuración, es una especie de montaje de voces de distintos tiempos y espacios que son capaces de entrar en comunión. Al menos este es el deseo que Biagioni pone en boca

¹⁷² La conversión del poeta/pintor en héroe sufriente; la síntesis genérica que presenta en sus poemarios, la pretensión de realizar una “obra de arte total” integrando las diversas artes, el valor de la sinestesia son elementos que destaca Melchiorre como influencias del romanticismo y simbolismo en la obra. A estos se le suma la invocación a Hölderlin en *Región de fugas* “y con ella la de sus preceptos y los que vehiculiza el romanticismo alemán”: el valor de la subjetividad, el peso y el nexa con la naturaleza o la visión del artista como un dios, entre otras. (cfr. Melchiorre, 2014: 363-371).

con un estilo en sí mismo hospitalario. Es decir que la configuración de la trama poética acentúa lo que la misma trama quiere expresar a partir de la figura de Vincent, cuya forma de vivir y de pensar lo hacen semejante e identificable a Cristo. No en todos los aspectos de la vida del crucificado, pero sí justamente en algunos de aquellos que hacen a Christoph Theobald afirmar, por ejemplo, que su estilo es el de una “santidad hospitalaria”.

El estilo es el “emblema de una manera de habitar el mundo”; la manera de Van Gogh –desde la configuración poética de Biagioni– es la del amor y la entrega: “*Todos mis hechos y mis gestos me son inspirados por un amor sincero y por una profunda necesidad de amor*” (Biagioni, 2009: 442; 1984: 16), cita Biagioni de las *Cartas de Théo* y luego escribe en su poema:

Amor hasta volverse sombra
por Úrsula de Londres y desdenes.

Amor por los hundidos en las fosas de carbón
de algún clamor del Borinage.

Los alumbra con el evangelio
los abraza debajo de la tierra
entre el derrumbe y el grisú
les da su pan abrigo cama biblia y verde
hasta quedarse ardiendo azul entre rendijas
harapos huesos barbarroja
y ser borrado por abuso de abnegación.

Amor hasta quemarse en la ordalía voluntaria [...]

Amor hasta la redención fijada en sueño,
por la desfigurada humanidad
[...] (2009: 443; 1984: 17)

Y en otro poema dirá: “Noble iracundo humilde herido aciago / desgarradoramente verdadero/ arrojado en la realidad por el amor / es el que vive de mendrugos / y del espíritu de la pintura [...]” (2009: 447; 1984: 21).

Theobald describe la hospitalidad de Jesús como “absolutamente única”. En él se da, por un lado, una “sorprendente distancia [...] en relación a su propia existencia” que resulta ser “la expresión de su singular capacidad de aprender de *tout-venant*” (2008:

61)¹⁷⁴, es decir, de todo aquel que llega y se presenta en su camino. En el caso de Vincent, algunas citas de Biagioni son elocuentes: “*Siento que mi obra se arraiga en el corazón del pueblo y que debo perderme en las clases más humildes para aprehender la vida*” (2009: 450; 1984: 24), o “*Alguien asistirá a los cursos gratuitos de la universidad de la miseria*” (2009: 446; 1984: 20).

Señala Theobald que: “El mundo relacional, abierto gracias a la santidad “hospitalaria” del Nazareno, es de un acceso sencillo [...] y no excluye a nadie; toca a un gran número que toman parte como actores; personas cualesquiera, de condiciones, profesiones, situaciones sociales de lo más diversas” (2008: 68)¹⁷⁵. Así pasa en el arte de Van Gogh, mediante el cual acoge a todo aquel que se le presenta:

[...]
 quemados encogidos arrodillados coros
 de campesinos hortelanos lavanderas
 personajes en justos instrumentos:
 mousmé desde el samisen de la luz provenzal
 cartero azul brotando de trompeta
 viejo paisano en la lengua de oc
 arlesiana fluyendo de violines
 poeta rasgado por la divinidad
 Vincent ardiendo en trémolo de vientos verticales...
 y lo que en sol volando pinta es siempre
 la verdad el impromptu el jalde el salmo
 la esperanza de humana sinfonía
 del órgano clamante de su incendio.
 (2009: 465; 1984: 39)

Los personajes elegidos por Vincent para sus cuadros son aquellos que le advienen, los que se cruza por el camino, sobre todo las personas más humildes, quienes encarnan de acuerdo con la poesía de Biagioni un instrumento y un sonido; Vincent, actor y autor de sus cuadros, ardiente e incendiado, congrega y reúne a todos en la esperanza de una humanidad sinfónica. La santidad hospitalaria del Nazareno, que parece verse

¹⁷⁴ En su versión original: “D’épisode en épisode, les récits évangéliques réussissent à montrer l’étonnante distance du Nazaréen par rapport à sa propre existence. [...] cette posture est l’expression de sa singulière capacité d’apprendre du tout-venant” (2008: 61).

¹⁷⁵ En su idioma original: “Le monde relationnel, ouvert grâce à la sainteté ‘hospitalière’ du Nazaréen, est d’un accès aisé [...] et n’exclut personne; il touche un grand nombre qui y prennent part comme acteurs : des personnes quelconques, de conditions, de professions, de situation sociales le plus diverses” (2008: 68).

encarnada en el personaje de Vincent, posee un perfil escatológico que se pone de manifiesto en diversos lenguajes neotestamentarios, pero fundamentalmente en los textos apocalípticos. Allí se presenta “la imagen de una cena, no sin relación con el espacio radicalmente abierto de una ciudad nueva en el corazón de la creación” (Theobald, 2008: 121)¹⁷⁶, presentada a un tiempo como las “bodas del cordero” (19, 6-9) y a su vez como el lugar de acogida y de encuentro de “*todos los despojados de la historia*” (cfr. 122)¹⁷⁷. Van Gogh y Biagioni nos ofrecerán también por medio de su arte una comida, plasmada primero a partir de la pintura y luego configurada en poesía. Se trata de “Comedores de papas”:

Arquetipo
 cofias y gorros de intemperie y zapatos desenterrados
 del acezante margen llegan a mi pintura.
 Son los que cada día cumplen sin lágrima y sin ira
 la fatiga la penuria lo ciego.
 Son los sumisos
 los servidores de profundis
 los que nunca ordenaron eligieron soñaron.

El hueco humoso de su choza
 sus bultos encorvados
 brotando tristes fauces garras ojos carencias
 sus yertos movimientos subterrenos
 todo está hecho con la oscura polvorienta corteza
 de las papas que cultivaron
 y que esta noche comen en mi pecho contrito.

Pende un candil que apenas si atestigua
 pero en la mesa
 desde lo humeante hacia donde convergen las hambres
 surge una leve misteriosa lumbre
 que enhiesta humaniza recrea la carne exhausta
 convierte el antro en la casa del tiempo
 resucita las almas
 las consuela sutura comunica
 las levanta a oyentes del Sermón de la montaña
 a comensales para otra Cena de Leonardo.
 (Biagioni, 2009: 455; 1984: 29 [El tamaño de letra más pequeño responde al texto original])

¹⁷⁶ En su lengua original: “[...] l’image d’un repas, non sans lien avec l’espace radicalement ouvert d’une cité nouvelle au cœur de la création” (2008: 121).

¹⁷⁷ En francés: “*tous les égorgés de l’histoire*” (2008: 122). En cursiva en el original.

Es la misma Biagioni la que identifica la cena pintada por Van Gogh con la cena de Leonardo y, con ella, la de Cristo junto con sus apóstoles antes de morir. Cena en la que rostrifica a los marginados de la historia, a los olvidados (“del acezante margen llegan a mi pintura”). La identificación de la pintura con el “pecho contrito del pintor”, ponen en evidencia la visión del arte como sacrificio y entrega. En torno a la mesa representada en el cuadro, en torno a la pintura como pecho contrito del artista y a la palabra poética que le da voz, “surge una leve misteriosa lumbre” que “recrea” y “resucita” a la humanidad.

El estilo de Jesús de Nazaret, tal como lo describe Theobald, da “prioridad absoluta” a la presencia de los otros con respecto a sí mismo y al mismo tiempo manifiesta una distancia también absoluta en relación consigo mismo (cfr. 2008: 74)¹⁷⁸. Esta hospitalidad abierta le cuesta al Nazareno su propia vida. La visión del artista que Biagioni nos presenta responde a este mismo dinamismo de prioridad absoluta del otro y de desposeimiento de sí. Cita la santafesina el siguiente fragmento de *Cartas a Théo*: “Nosotros, artistas en la sociedad actual, no somos más que cántaros quebrados” y luego escribe un poema, al modo del *Canto del Siervo* sufriente de Yahvéh (Is 52:13-53:12):

Cuando regresa al tiempo
 las piedras de Arles lo señalan:
 es el desemejante es el marcado el roto
 aunque profundos gorros de piedad
 encubren el escándalo el boceto del fin
 es el solo el oscuro el otro el resto
 el Foux Roux que dejaron las garras de estriados colores
 el holandés errante coronado de absintio.
 (2009: 473; 1984: 47)

Las líneas fundamentales de la hospitalidad de Jesús, en su desasimiento de sí y en su capacidad de recibir y de aprender de todo el que se le presenta, mantenidas al extremo, lo llevan a la renuncia de su propia vida y a una nueva relación con la muerte. (cfr. 88). El Vincent de Biagioni se prepara también para morir. La poeta cita, en primer lugar, un fragmento de su correspondencia: “*El segador está terminado. Lo vi a través de los barrotes de hierro de mi celda, y en él, una imagen de la muerte. La humanidad sería el trigo que siega. Pero en esta muerte no hay nada triste, sucede a plena luz, bajo un sol*

¹⁷⁸ En francés: “Le Nazaréen maintient pourtant son hospitalité par rapport à tous au Prix de sa vie, restant jusqu’au bout dans une posture d’apprentissage et de dessaisissement de soi [...]” (2008: 74).

que lo inunda todo con oro fin” (Biagioni, 2009: 482; 1984: 56). Luego Biagioni lee la entrega del pintor en su cuadro “Campo de trigo bajo cuervos” y ofrece su configuración poética:

Porque hay que servir hasta el final del fuego
 con el que siempre quise calentar al sumergido
 y la tristeza alcanza el rango
 que ahuyenta al espíritu y enajena la mano
 pinto con estertores.
 [...]
 no puedo detener los cuervos...
 (2009: 508; 1984: 83)

Por último, luego de la sugestiva cita del salmo: “¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?” (2009: 510; 1984: 86), la voz biógrafa de Vincent en la poesía de Biagioni, describe su final en dos poemas. Citamos el último de ellos:

[...]
 Desde la herida –oh cruento cuervo–
 hacia allende la claraboya
 de ocaso noche día y noche trunca
 sube una esfinge ardiendo
 envuelta en las flotantes certezas de su pipa
 y en la penuria universal.

Dice infinito:
 Yo quisiera volver a Casa.
 (2009: 513; 1984: 89)

Lo que inaugura Jesús con su vida y con su muerte es, para Theobald, un estilo. La santidad desprendida de este estilo de vida tiene un perfil escatológico que puede percibirse tanto en su época como en la actualidad (cfr. 2008: 86).¹⁷⁹ Biagioni, con su poesía, ha ofrecido en la persona de Van Gogh a un cristo que encarna el estilo mesiánico de hospitalidad y santidad del que habla Theobald. Su objetivo probablemente no haya sido ni teológico ni escatológico, sino en todo caso estético y ético; aun así, la lectura de su obra nos permite dar este paso. La figura de Van Gogh y su identificación con el Cristo hospitalario muestran un modo significativo, con sentido, de encarnación del estilo cristiano en la cultura hoy.

¹⁷⁹ En palabras de Avenatti: “la santidad hospitalaria del Nazareno abre un mundo relacional, un ‘modo de habitar el mundo’. En la posmodernidad [Theobald] propone ver el cristianismo como estilo de una relación: la de Cristo con los suyos a través de la historia” (2016b: 7).

Vincent es, como personaje y voz poética, el amante, enamorado, necesitado de amor y de religión, de comunión con la humanidad; capaz de ver al que sufre y de sufrir con él, llamado a convocar a todos a la mesa, al banquete de la pintura y de la música, como lugar de reunión y de comunión. El arte que realiza es un arte que quiere ser casa, lugar de encuentro y de acogida.

Biagioni ha sabido ver en el pintor holandés la figura de un amante como ella y, en su arte, la posibilidad de reunión de todo y de todos. Su obra *Estaciones de Van Gogh*, transtextual y dialógica, ha hallado la configuración adecuada para manifestarlo. El estilo hospitalario que de aquí se desprende tiene que ver con la posibilidad que tiene el arte de recibir al que llega, cualquiera sea *–tout-venant* (cfr. Theobald, 2008: 61)–, de sentarlo a la mesa y de hacerlo partícipe desde la palabra, el color y la música, del diálogo, la armonía cromática y la sinfonía que es la humanidad mirada desde el amor.

7.4. Hospitalidad, nupcialidad y escritura poética

En su artículo “Hospitalidad nupcial y escritura posmoderna: la poesía mística de Christophe Lebreton”, Avenatti describe la producción de este poeta y místico francés, mártir en Argelia, como “una escritura que buscó expresar el dinamismo existencial de donación y recepción en el lenguaje de la poesía” (2018: s/p). En un contexto radicalmente distinto –y suspendiendo la experiencia de origen– podríamos afirmar que la poesía de Amelia Biagioni presenta el mismo dinamismo.

Desde sus primeras obras, la santafesina propone una escritura que “exige renuncia de sí, vaciamiento”: “Para cantar hay que morir. Y canto” (en *La llave*, 2009: 157; 1957: 13); “mi vacío mordía su tiniebla” (en *El humo*, 2009: 277; 1967: 63). Ella “brota del silencio y acontece en el encuentro interpersonal, pertenece a la lógica de la sobreabundancia” (Avenatti, 2018: s/p).¹⁸⁰

¹⁸⁰ Si bien Avenatti realiza un análisis de la poesía de Lebreton, sus afirmaciones nos sirven para realizar una lectura de la poesía de Biagioni. Entendemos que las distancias que separan a ambos poetas y sus circunstancias son muchas. Aun así, en sus textos podemos hallar algunos puntos en común que nos parece importante destacar en esta sección y que de algún modo vinculan el lenguaje de Biagioni con el lenguaje de la mística contemporánea.

Hemos visto que en Biagioni la escritura es espacio a transitar, espacio sagrado y de búsqueda (Capítulo 6). En esta obra, *Estaciones de Van Gogh*, se intensifica su posibilidad de ser un espacio de encuentro, de despojo, desasimiento y de don de sí. Espacio de partida¹⁸¹ y de recepción de un tú, que es amado y amante en la figura de Van Gogh a quien se acoge y hospeda. La poeta, al mismo tiempo, se hospeda a sí misma en su poesía, habita en ella como huésped y se deja decir a partir de las voces de los otros a quienes recibe –“Mujer en otra celda otra ciudad / desconocida mía”–. Su escritura se muestra como ese lugar posible, ese entre o mediación, que permite identificación y diferencia, presencia en la ausencia: Lugar para decirse, decir *algo* y *ser dicho*. Dinamismo de reciprocidad, de mutualidad, de entrega y don. Espacio, sin dudas, de sobreabundancia.¹⁸²

Ya decía Derrida que “[u]n acto de hospitalidad no puede ser sino poético” (Derrida, y Dufourmantelle, 2000: 10). Aquí se nos presenta, a la inversa, pero en sintonía, un acto de poesía como hospitalario. En él se recibe y acoge a otro que se hace voz propia, de un modo similar al que se produce en la traducción: “Entre el acto de hospedar y traducir hay un elemento común que es el recibimiento. No solo es el componente esencial del ejercicio de la hospitalidad, sino que está presente en la traducción en tanto es una forma de recibir a un texto en otra lengua y en otra cultura que no son las de origen” (Díez Fischer: 2010b: 7).

La escritura en Biagioni se ofrece como huésped de sí y de un tú. Al modo de una celebración ritual de intercambio de dones,¹⁸³ se suspende la asimetría entre quien hospeda y quien es hospedado, entre quien da y quien recibe. La escritura hace de ambos yo y tú, poeta y pintor, escritor y lector, huéspedes, extranjeros acogidos. Como ocurre en un acto de hospitalidad, en la poesía de Biagioni “[...] el anfitrión se descubre huésped al anoticiarse que tampoco él está completamente donde está”; “[l]a hospitalidad se

¹⁸¹ El primer poema describe la despedida de Van Gogh de su ciudad natal, su viaje en busca de la realización de su vocación. Un viaje con estaciones, que comienza también, elocuentemente, en el cementerio, despidiéndose de su hermano –muerto un año antes de su nacimiento–, llamado Vincent Van Gogh, como él.

¹⁸² Ricoeur insiste en la necesidad de mantener una distancia: “[...] no podemos nunca olvidar la diferencia radical entre sí mismo y el otro, incluso en el corazón mismo de la reciprocidad, de la entrega” (Domingo Moratalla, 2013: 95). La mediación poética permite esta distancia, actúa como espacio de hospitalidad. En su texto “‘Hay que partir’. La hospitalidad como figura y texto de un estilo estético teológico abierto a la comunión”, Avenatti sostiene que “la irrupción de la gratuidad y el justo afinamiento respecto de la figura del Tú” son dos contribuciones provenientes del campo de la estética al camino ético propuesto por Derrida; permiten la distancia que impide la disolución del yo en el tú (cfr. 2016b: 5).

¹⁸³ Cfr. Ricoeur, 2006.

ofrece, entonces, en un lugar que no pertenece en verdad ni al anfitrión ni al invitado, sino al gesto mediante el cual uno y otro se reciben mutuamente” (Díez Fischer, 2010a: s/p); esto es, en la escritura poética.

Hemos trabajado desde la transtextualidad al principio del capítulo y la hemos entendido como un modo de hospitalidad poética. Dando un nuevo paso, la presentamos ahora como lo que Ricoeur llama “estado de paz”,¹⁸⁴ como un modo de reconocimiento y de mutualidad, en el que se produce una “fiesta de intercambio de dones”: tu palabra y mi palabra se entregan una a la otra y, por un momento, se olvidan, aunque sin perderse, las disimetrías entre el yo y el tú. Así como “La traducción abre posibilidades de comunicación” y es una “mediación entre la pluralidad de las culturas y la unidad de la humanidad” (Domingo Moratalla, 2013: 106), la transtextualidad que presenta esta obra de Biagioni en un intento bello de comunión entre lenguajes, voces, personalidades y tiempos.

Parafraseando lo que Ricoeur piensa de la traducción, podríamos afirmar que la hospitalidad poética en Biagioni se presenta como un paradigma de intercambio y de encuentro entre un yo y un tú (amantes), entre el artista y su pueblo, entre un Cristo crucificado y la humanidad. El libro nos muestra un proceso

[...] que conlleva ciertos momentos, en el que la comunicación con otro es posible, es efectiva; es un estado de encuentro, un estado de paz. [...] [E]ncontramos una equivalencia con el otro, pero sin identidad con él, pues mantenemos la distancia en el encuentro. [...] Estados de paz, reconocimiento, traducción son formas de buscar identidad y unidad sin desconocer la pluralidad y diversidad humana. [...] la humanidad es plural pero al mismo tiempo es una (Domingo Moratalla, 2013: 106-107).

Para Avenatti, “[e]n este hospedarnos unos a los otros consiste la raíz nupcial de todo amor. En revelar esta sobreabundancia originaria del amor radica el sentido último del decir poético en tanto es palabra que hospeda” (Avenatti, 2018: s/p). En la poesía de Christophe Lebreton ella encuentra un esquema que no está centrado en la propia construcción de sí, sino que es heurístico, ya que

¹⁸⁴ “Ricoeur en los últimos años se ha centrado en el análisis de la traducción, de la experiencia de la traducción. No la define como tal “estado de paz”, pero atendiendo a sus análisis sí podemos considerar que se trata de momentos de reconocimiento; la traducción es símbolo de encuentro más allá de la diferencia. Es un estado de paz que anima a seguir buscando momentos más plenos de comunicación” (Domingo Moratalla, 2013: 105). Lo que dice el filósofo de la traducción, lo afirmamos de la hospitalidad literaria de Biagioni.

[...] explora la presencia de quien lo habita. Se trata de una interioridad en tensión hacia ese Otro que lo ama con la exclusividad inclusiva y la reciprocidad fecundas con que se aman los amantes del *Cantar de los Cantares*, fuente de toda poesía mística cristiana: por eso es un esquema de interioridad nupcial (2018: s/p).

Lo que Avenatti observa de la poesía de Lebreton resulta pertinente para referirnos a *Estaciones de Van Gogh*, donde la poeta recibe y construye su propia identidad a partir de la exploración de la pintura y de la palabra de un tú al que acoge en su poesía, y desde la cual es acogida.¹⁸⁵ Los poemas demuestran la interioridad en tensión de la que habla la crítica (Avenatti, 2018). No es una tensión directa hacia otro con mayúsculas, pero en el mismo Van Gogh, como hemos visto, han quedado identificados de un modo particular el artista como un cristo, o el artista como un dios, fundamentalmente en su dimensión de entrega kenótica, don de sí y amor por la humanidad.

Pareciera que la hospitalidad que ejerce en su vida Van Gogh fuese aquella hospitalidad incondicionada de la que hablara Derrida. Entendida como don verdadero, produce un proceso de desobjetivación; el sujeto se da y hace de sí mismo un don. Ese vaciamiento de sí en su obra, observado en el personaje de Van Gogh tal como lo presenta la poesía de Biagioni tiene como espejo el vaciamiento de sí de la misma poeta que se hace caja de resonancia de otras voces que acoge en su interior, a riesgo absoluto de perderse. Sin embargo, esto no es lo que ocurre. No hay pérdida, sino reencuentro y reconocimiento de sí a partir del encuentro con el otro.

La dinámica hospitalaria que presenta *Estaciones de Van Gogh* es, sin lugar a duda, nupcial. En su centro, justo en la mitad del poemario, nos encontramos con un largo poema que lo confirma. Hemos citado ya unos pocos versos; ahora lo transcribimos completo:

¹⁸⁵ “La traducción adquiere el sentido de un paradigma de hospitalidad como modelo de compensación fiel a la diferencia del extranjero. La recepción hospitalaria permite al otro otras capacidades de las que él es también es capaz. Sin embargo, el traductor logra aun algo más como anfitrión. En tanto hablante de una lengua de llegada se pone al nivel de la lengua de origen del texto que ‘él va, de alguna manera, a habitar para traducir, a fin de recibir en su lengua el mensaje traducido’. El traductor es una clase de extraño anfitrión que, para recibir al huésped, sale a habitar en el extranjero.” (Díez Fischer, 2010b: 8-9). Lo que Francisco Díez Fischer dice en torno a la traducción puede aplicarse a la hospitalidad operada en la obra de Biagioni. De hecho, en una nota al pie del mismo artículo él señala: “Hay varias formas de hospitalidad lingüística, más allá de la traducción, a las que no podemos dedicar mayor tiempo aquí, pero que son de sumo interés, por ejemplo, la hospitalidad literaria. Las obras de la literatura ocupan una plaza central en cada idioma y encarnan formas de hospitalidad en la que un texto es recibido como huésped invitado de otro. Hay prácticas textuales hospitalarias como el epígrafe, la citación, la referencia, la mención y la alusión” (Díez Fischer, 2010b: 11).

Durante los cuatro capítulos de esta Segunda Parte, hemos recorrido y analizado los seis poemarios publicados por Amelia Biagioni; desde 1954, cuando con 38 años presentaba su primer libro, hasta 1995, año en que, ya con casi 80, ofrecía su última obra completa.¹⁸⁶

El orden propuesto en nuestro trabajo no ha seguido la cronología de la publicación de los libros. En efecto, es este último capítulo el que ha roto con la continuidad de los anteriores, ya que trabaja con *Estaciones de Van Gogh*, obra que media entre *Las cacerías* y *Región de fugas*. Esta ruptura podría parecer arbitraria y, sin embargo, no lo es. Responde al mismo dinamismo místico que queremos presentar como propio de la obra de Biagioni, entendida como una figura total. Un dinamismo que no se corresponde con una concepción del tiempo lineal, ni tampoco con una concepción del tiempo circular, sino, en todo caso, como una espiral ascendente y que responde a lo que Ricoeur llamó “movimientos del amor”, los cuales estructuran el juego amoroso presente en *El cantar de los cantares*.¹⁸⁷

El itinerario planteado nace de la ausencia y de la pérdida de un amor, de un nombre y de un hogar (Capítulo 4). Luego de un origen de plenitud y herida sepultado en las fuentes del olvido, la obra de Biagioni ingresa en un movimiento que siempre parte del desconocimiento de sí hacia la búsqueda de sí, de una voz y de un rostro por el camino de la palabra poética. En el itinerario hemos hallado un primer momento de descenso y oscuridad, representado y simbolizado como infernal; recinto de profundización. Un camino en el que se opta por la negación de todas las seguridades, de todas las voces preestablecidas, un vaciamiento a la espera de la voz que se halla en lo más profundo y oculto de uno mismo. El yo se vuelve escuchante y vidente de una voz y una palabra originaria (Capítulo 5).¹⁸⁸ En el Capítulo 6 la búsqueda adquiere los rasgos de la cacería, figura que da un origen, un sentido y una teleología al movimiento vital y constante que hermana al yo con todo el universo. *Región de fugas* trabaja con la simbología propuesta en *Las cacerías* y la resignifica: la palabra poética adquiere una dimensión más densa, el bosque/universo se torna bosque/palabra y la cacería, un movimiento de amor. Entre estas dos obras se sitúa *Estaciones de Van Gogh*, en la cual hemos observado cómo la obra de

¹⁸⁶ Dejaremos para el segundo capítulo de la Tercera Parte (Capítulo 9) el análisis de su poema final, póstumo, “Episodios de un viaje venidero”.

¹⁸⁷ Retomaremos esta cuestión en la Tercera Parte del trabajo.

¹⁸⁸ “Rosa, la Poesía es la íntima revelación del Silencio”. Así recuerda Rosa Sobrón las palabras que le había confesado un día Biagioni en su departamento de la calle Corrientes (Cfr. Sobrón, 2006: 9).

arte se presenta como un lugar de encuentro hospitalario y nupcial, y la vocación poética y artística como una entrega (Capítulo 7).

Si bien hemos puesto el acento en el análisis de estos movimientos de ausencia – recuerdo, nostalgia, olvido–, descenso, búsqueda y encuentro por separado en cada una de las obras, ellos no solo se dan de forma aislada en cada libro, sino que están presentes en cada uno de estos con diversos acentos y tonalidades. Por eso podemos hablar de un dinamismo y de un tiempo que se yergue como en espiral,¹⁸⁹ en el que la misma lectura que Biagioni hace de sus propios símbolos a partir de las correcciones de sus obras,¹⁹⁰ pero sobre todo de su reutilización en nuevos contextos y de las referencias intratextuales muestra, desde la misma escritura, un proceso de configuración de una voz femenina que encuentra en la palabra poética un modo de ser y de decirse, un camino de encuentro consigo misma y con un tú, que es siempre dinámico. Biagioni lee y reescribe su obra y también resignifica los símbolos presentes desde el primero de sus poemas.

En esta configuración el uso del lenguaje místico otorga sentido y profundidad. A lo largo del análisis hemos visto cómo Biagioni se inserta en una tradición, utiliza su lenguaje, cita en ocasiones a sus referentes, hace uso de sus símbolos, figuras y recursos y, fundamentalmente, configura un yo y un mundo textual a partir de ellos.

La propuesta de la Tercera Parte de la investigación será ofrecer una mirada de síntesis de la obra de Biagioni como figura total y el análisis de su poema póstumo, presentado como punto final de su recorrido poético. Para ello, llevaremos la referencia del lenguaje de los místicos a su fuente bíblica, el *Cantar de los cantares*.

¹⁸⁹ Alejo López (2013), en un análisis del silencio en *Región de fugas* lo presenta como un movimiento helicoidal: “Este movimiento helicoidal constituye una pulsión que parte del silencio del cuerpo y que se proyecta hacia su intensidad. A diferencia del movimiento circular que establece una estructura cíclica de recurrencias, el movimiento helicoidal establece una proyección recurrente pero siempre diferente, no hay circularidad sino pulsiones regresivas a través de un devenir constante, y por tanto, en permanente movimiento y transformación. Se trata de ese viaje de regreso que es a la vez punto de partida y diferencia” (78).

¹⁹⁰ Lo vemos en la edición de las obras completas de 2009 en la que se escribe debajo de muchos poemas de qué año es la versión presentada, dado que a lo largo de las reediciones Biagioni ha ido incorporando modificaciones.

**(III) TERCERA PARTE:
REFIGURACIÓN DESDE LA TOTALIDAD
DE UN CORPUS. EL DINAMISMO DEL
AMOR COMO PROFUNDIZACIÓN DEL
ITINERARIO POÉTICO-MÍSTICO**

Si la Primera Parte de nuestra investigación se centró en la presentación de los lineamientos teóricos necesarios para el análisis de la poesía de Biagioni, la Segunda Parte quiso poner la mirada en la poesía. A lo largo de los capítulos hemos recurrido a diversas herramientas teórico-metodológicas para el abordaje de los poemarios; el acento, no obstante, estuvo puesto en la lectura y análisis de los poemas. Hemos recorrido, a lo largo de los capítulos, los seis libros publicados por nuestra poeta durante su vida, advirtiendo en ellos posibles acercamientos al lenguaje místico, desde los recursos y las figuras retóricas utilizados, las metáforas, los símbolos, las figuras y los movimientos. Atendimos principalmente a aquellos aspectos, estructuras y recursos que permiten tender un puente entre su poesía y el lenguaje místico: la memoria y el olvido, el lenguaje apofático, los tópicos de la caza y el bosque y la hospitalidad nupcial.

Es momento ahora de dar un paso más en el camino de la investigación que sirva a un tiempo de síntesis, de recapitulación y de profundización. Ya hemos anticipado que la organización de los capítulos de la Segunda Parte no había sido arbitraria, sino que respondía a un dinamismo que hemos denominado místico, que entiende la temporalidad humana de una forma no cronológica ni circular, sino marcada por los estados y movimientos del amor.

En esta Tercera Parte, ofreceremos dos nuevos acercamientos a la obra de Biagioni entendida como figura total. En el primero de ellos (Capítulo 8) tomaremos los seis libros publicados y los visitaremos a la luz de la fuente bíblica que ha inspirado a místicos de todos los tiempos y cuyo lenguaje es irremplazable: *El cantar de los cantares*. Presentaremos una refiguración del corpus poético desde el *Cantar*. Si resulta provocador analizar los libros de una poeta contemporánea a la luz del lenguaje de los místicos, creemos que la apuesta es aun mayor cuando decidimos tomar toda su obra como conjunto y analizarla desde su juego de correspondencias con el texto bíblico. El concepto

ricoeuriano de metáfora nos permitirá ver las semejanzas en la mayor semejanza. Y la noción de refiguración apuntará a demostrar que esta revisión de la obra como figura total, desde los estados y los movimientos del amor, brinda una mayor comprensión del uso del lenguaje místico en cada una de las obras.

En el segundo y último capítulo (Capítulo 9) abordaremos el último poema de Biagioni, publicado luego de su muerte. Este texto nos ubica en el desenlace de una trayectoria poética consciente de su fin. Leer la totalidad de una obra desde su punto final contribuye a la formación de una figura y a la consolidación de un itinerario de experiencias expresadas mediante un lenguaje místico-poético.

Luego de su análisis podremos retomar los conceptos ricoeurianos que han estado en la base de toda nuestra investigación y revisar también las nociones de lenguaje y poesía mística a la luz de la poesía de Amelia Biagioni y del camino transitado.

CAPÍTULO 8. LA POESÍA DE AMELIA BIAGIONI COMO EL *CANTAR DE LOS CANTARES*

Ruano de la Iglesia presenta las Sagradas Escrituras como la fuente primaria de la doctrina y literatura mística de san Juan de la Cruz: “San Juan de la Cruz piensa que la entera historia del pueblo hebreo es una auténtica aventura mística; en el fondo, la aventura de la humanidad, informada, instruida, guiada y amorosamente trabajada por el mismo Dios; historia que continúa siendo nuestra enseñanza de experiencia de Dios” (1994: 30-31). De todos los libros bíblicos, se destaca la influencia del *Cantar de los cantares*, tanto en el poeta de Fontiveros, como en nuestra poeta santafesina.

Como ya lo hemos anunciado, en el presente capítulo queremos realizar una lectura de la obra de Biagioni desde una mirada global y en diálogo con el *Cantar de los cantares*. Esta propuesta requiere, en primer lugar, retomar un concepto propio de la hermenéutica de Paul Ricoeur, el de metáfora viva, para clarificar la perspectiva de nuestro análisis (8.1); en segundo lugar, será necesario introducir el esquema desde el cual presentaremos el diálogo entre el texto bíblico y el corpus poético de Biagioni (8.2).

8.1. Una relación intertextual vista desde el concepto de “metáfora viva”

Hemos titulado el capítulo “La poesía de Amelia Biagioni como el *Cantar de los cantares*”. Mediante el comparativo “como” hemos querido establecer una relación metafórica entre ambos textos. Es decir, nos remitimos al “como si” ricoeuriano mediante el cual, como anticipábamos, apuntamos a hallar la semejanza en la mayor desemejanza en vistas a un acrecentamiento de sentido.

El estudioso de Ricoeur, Domingo Moratalla (2003), resume lo que él considera los cinco rasgos fundamentales de la metáfora, que enumeraremos a continuación: (1) “La metáfora es recurso de la frase, no de la palabra”; (2) esta “procede del conflicto entre

dos significaciones”, sin embargo, (3) “permite captar semejanza”, (4) posee una interpretación infinita y (5) “nos informa sobre la realidad” (cfr. 2003: 5-6).

A partir las características mencionadas, intentaremos establecer la relación entre las dos obras propuestas:

- (1) Al decir que la poesía de Amelia Biagioni se presenta como el *Cantar de los cantares* hemos puesto dos términos en tensión, el libro bíblico y la obra de la poeta argentina. Cada uno de ellos, con sus rasgos propios, su contexto particular de realización y de lecturas, con su polisemia y riqueza, constituyen mundos distintos que, sin embargo, han sido identificados mediante el comparativo “como”.
- (2) Si la identificación entre un término y otro fuese perfecta, no estaríamos ante una metáfora. Lo que permite considerar metafórico el enunciado del título es, justamente, hallar cierta impertinencia semántica en aquello que se propone. En nuestro caso, la inconveniencia, que en primer término es semántica, se extiende hacia otro horizonte, el teórico. ¿Acaso no es una impertinencia teórica poner en diálogo intertextual un libro bíblico y la poesía de una contemporánea, sabiendo que pertenecen a campos de estudio y contextos diversos? La relación entre ambos textos no es evidente a primera vista. No hay una intencionalidad marcada que permita leer la poesía de Biagioni, en su totalidad, como una reescritura del *Cantar*. Nuestro título, en el que realizamos la identificación de los dos textos, resulta, entonces, desde una lectura literal, conflictivo.
- (3) Sin embargo, la interpretación literal debe “destruirse”. Entre los términos en tensión, en este caso las dos obras, debe producirse una “torsión” para que alcancemos una extensión de sentido, incluso la creación de un nuevo sentido (Domingo Moratalla, 2003: 5). Ante la imposibilidad de una identificación entre el *Cantar de los cantares* y la poesía de Biagioni, será necesario avanzar hacia el surgimiento de una nueva pertinencia. Ricoeur afirma que aquí cobra importancia la semejanza. Intentaremos hallar diversos elementos que nos permitan poner las dos obras en diálogo.¹⁹¹

¹⁹¹ Servirán de guía teórico-metodológica el artículo “La metáfora nupcial”, de Paul Ricoeur (2001) y la traducción y análisis del *Cantar* realizados por Jean-Yves Leloup, *Le cantique des cantiques. La sagesse de l’amour* (2019), ambos presentados en el Capítulo 2.

- (4) No hay sustitución posible que anule la metáfora, la innovación de sentido que propone resulta inagotable y es siempre fuente de nuevas lecturas e interpretaciones. Nuestra intención será mostrar cómo la vinculación con el texto bíblico habilita nuevas lecturas y da que pensar. Pasar del análisis del lenguaje místico en el corpus de Biagioni a su relación con el *Cantar* implica tanto una confirmación del análisis propuesto en la Segunda Parte, como una profundización en la investigación.
- (5) Por último, los textos poéticos son, desde la tesis de Ricoeur, referenciales, ya que proponen “nuevas configuraciones de sentido de la realidad y, de esta forma, nuevas maneras de ‘ser en el mundo’” (Domingo Moratalla, 2003: 6). En rigor, para Ricoeur, no se puede hablar de mundo del texto si la obra de arte no opera una transformación en la vida del lector o espectador. La metáfora deja entonces de ser un adorno del lenguaje, para constituir uno de los núcleos centrales del conocimiento del mundo y de sí mismo. Desde nuestro análisis intentaremos ver qué conclusiones puede brindarnos ver la obra de Biagioni en su diálogo con el texto bíblico.

Establecer una relación metafórica entre la obra de Biagioni y el *Cantar* no implica hablar de una relación directamente intertextual de hipertexto e hipotexto, sino más bien ver analogías y tensión en las tramas entrelazadas por ambos textos. La poética de Biagioni tiene un estilo propio; sin embargo, se observan las huellas que ha dejado la lectura de la Biblia y, en lo que respecta al *Cantar de los cantares*, también las interpretaciones y nuevas configuraciones y refiguraciones que este texto ha ido suscitando a lo largo de la historia, por un lado, a partir de la exégesis bíblica y, por el otro, mediante la composición de otras obras escritas a la luz del *Cantar*, como la de los místicos alemanes y españoles. Señala Avenatti que

[c]uando uno se adentra en el estudio de las características del lenguaje poético místico cristiano, no se demora en constatar que todos los caminos conducen al *Cantar de los cantares* como la fuente primera de figuras y símbolos místicos. Sin embargo, inmediatamente, también se verifica que la transposición de la poética hebrea del *Cantar* a la poética cristiana lleva el sello de la acción mediadora del *Comentario* y las *Homilias* de Orígenes [...]. (Avenatti, 2014b: 46-47)

En el caso de Amelia Biagioni, por sus referencias explícitas, podemos afirmar la lectura de Orígenes, como intérprete alegórico y de san Juan de la Cruz, como poeta inspirado en el *Cantar*; reconocemos también implícitas alusiones a las *Moradas* de Teresa de Ávila. No obstante, más allá de las referencias textuales, el lenguaje del *Cantar*, sus temas, estados y fundamentalmente sus movimientos no solo están presentes, sino que son llevados a lugares insospechados por la vertiginosidad que van adquiriendo a lo largo de la poesía. Esto es lo que nos propondremos mostrar ahora haciendo un recorrido total del corpus de la autora, retomando aspectos que se fueron desarrollando en torno al lenguaje místico en la Segunda Parte, y ahondando en ellos.

8.2. De los rasgos del *Cantar* a la poesía de Biagioni

En el Capítulo 2 (2.2.a) hemos hecho una presentación del *Cantar de los cantares*, su relación con el lenguaje místico y posibles lineamientos hermenéuticos.¹⁹² Como hemos anticipado en aquel entonces, la hermenéutica bíblica de Paul Ricoeur (2001) y de Jean-Yves Leloup (2019) nos servirá de base. Su mirada sobre el dinamismo del *Cantar* nos ha permitido extraer ciertas notas sobre los personajes, los estados y los movimientos propios del libro bíblico que hemos organizado a partir del siguiente esquema para el análisis de nuestro corpus poético: 1. La voz de la amante enamorada (o el estado de *deseo*), 2. El encuentro amoroso (o la *unión* de los amantes), 3. La ausencia del amado (o la *nostalgia* como estado del amor) y 4. Los movimientos del amor (o vivir en salida: “ven”; “ve hacia ti misma”; “huye”). Finalizaremos con una reflexión sobre la fuga como palabra final del *Cantar* y de la poesía de Biagioni.

¹⁹² Es importante aclarar que no realizaremos un análisis del *Cantar de los cantares*, sino una lectura de la poesía de Biagioni a la luz del texto bíblico y del análisis que otros biblistas y hermeneutas especializados han hecho de él.

8.2.a. *La voz de la amante enamorada (o el “estado” del deseo).*

“*En toda enamorada me consumo*”

(2009: 157; 1957b: 13)

Sonata de soledad y *La llave* han sido concebidos “a la manera de autobiografías sentimentales” (Melchiorre, 2009: 8) y se estructuran a partir de “las peripecias de un amor fracasado y de la experiencia de desarraigo, respectivamente” (8), como ya hemos visto en el Capítulo 4. En estas obras, las referencias autobiográficas pueden hacernos olvidar del carácter fundamentalmente expresivo y polisémico de los poemas, que se hacen más evidentes recién a partir *El humo*. No obstante, hemos percibido cómo en sus primeras obras aparecen ciertos rasgos que la acompañarán hasta el final de su poesía y que, liberados de lo meramente autobiográfico, serán luego retomados y cobrarán nuevas dimensiones. Uno de ellos es el de un sujeto femenino amante, que a lo largo de las obras irá perdiendo su individualidad, para entrar en comunión con el resto de la humanidad y de la naturaleza, siempre desde la figura del amor.

Amante y solitaria, la voz poética se construye desde el oxímoron y la paradoja. “Yo soy la soledad que ama”, es quizá una de las experiencias más agudas a las que alcance en la búsqueda de sí misma y de su palabra poética en su primer poemario. Es una soledad que se constituye en ausencia del amado y que la pone en movimiento para amar. No es una soledad solipsista sino abierta a un tú y al mundo.

En esta obra, el deseo parece ser un ardor interior que contrasta con la apariencia serena ofrecida por el sujeto poético (“Tan escondida voy detrás de mi medida”). El poema “Nadie ve” hace alusión a este contraste:

[...]

No me ven si me miran, ni nadie oye el tumulto
que guardo. No sospechan mi tremendo existir.
Dentro de mí, incesante, nace y termina el mundo,
¡sólo dentro de mí!

Por sangre llevo un vino de amor, misterio y llanto.
Lo que roza mi sombra, cruza mi corazón.
En cada noche soy mis cenizas; y nazco
para arder, cada sol.

[...] (2009: 88-89; 1957a; 54-56)

La enamorada solitaria continúa su movimiento de búsqueda y de apertura a un tú en *La llave*. En el primer poema ella, como sujeto poético, se expande y se hace una con todas las enamoradas.

DECIR

[...]

Para que Dios en lo que digo vibre,
en toda enamorada me consumo,
en álamo de llamas me levanto;

y Él suena en mi final, donde soy humo
de violín. Celebremos, pues soy libre:

Para cantar hay que morir. Y canto.

(2009: 157; 1957b: 13)

En este segundo poemario, el deseo se vuelve pasión y acción. En el poema “Ansia” observamos la voluntad del sujeto poético de ser viento, que se repite a modo de estribillo al comienzo de cada estrofa: “Yo quiero ser el viento que embruja las ventanas [...] Yo quiero ser el viento que amotina las llamas [...] Yo quiero ser el viento que ulula las rendijas [...] Yo quiero ser el viento, y abrazarme a la casa” (2009: 171). El viento parece ser una fuerza arrolladora que desde afuera sacude la casa, la hace temblar, arder y abraza; se trata de un viento vivificador. En “Poema de diciembre” este sujeto poético, desarraigado, habitante de un cuarto de hotel anónimo, expresa cómo su deseo interior la ha transformado: “[...] Pero ya no me quejo. Hambre que me has dejado convertida en mirada // Miro hasta el fin [...]” (2009: 192; 1957b: 65).

En *El humo* ya hemos observado cómo se intensificaba el deseo en un hambre y una sed voraces a partir de los cuales el sujeto poético se consume a sí mismo y se vincula con un tú, en un movimiento que va del infierno al cielo (“[...] Si soy la sed y el hambre / es para estarme siempre bebiendo y royendo, / hasta con los cabellos y las uñas, / el oculto clamor / a tierra tumultuosa, / a infierno y cielo y sus legiones, / donde comienza tu mano solitaria, la que escribe” [2009: 249; 1967: 33-34]).

El decir en el canto y la poesía se le presentan como un camino que precisa despojo, soledad y muerte. Solo entonces podrá hallar la propia voz poética: “y *al fin te hallé, / aquí, en el pecho del vacío:/ Eres la palabra asombrosa, la que sólo yo escucho y nada más deja oír [...]*” (2009: 293; 1967: 83). El tópico de la enamorada, cuya voz surge del encuentro con Dios, se continúa en el resto de los poemarios y, aunque pierde

referencialidad en sus últimas obras, *Cacerías* y *Región de fugas*, la experiencia se intensifica.

En *Las cacerías* la figura poética de mujer amante, vidente y marginal se pone de manifiesto en el poema “La señalada” donde el sujeto poético es una y muchas, habitante del siglo XX y del siglo XIV, tal vez mística o bruja, siempre perseguida y condenada:

Comenzarán a señalarme
en mi folio del siglo XX
por vivir en torre soñada.

Me acusarán en el XIV,
en cualquier lugar de la tierra
donde la culpa sea un peso
adjudicado desde afuera.
Tendré otras facciones, de miedo
intrépido, y otra madre,
de alta y pulida piedra rosa,
que me dará su negación
con gran piedad por ella misma.

Para el juicio me vestirán
con el pelo de la locura.
Las caperuzas, no sus hombres,
antes de oírme una canción
ya me habrán condenado a humo,
por haberme encendido tanto
mirando escuchando subiendo.

En la plaza me apagarán
con sordos con ciegos con llamas.
Por haber espiado a Dios.
(2009: 405; 1976: 128)

El poema da paso al verso libre y, en *Región de fugas*, la disposición de las palabras en la página transforma parte de los poemas en caligramas; cada vez más estamos ante una palabra original u originaria. Ella es escuchante y vidente. Su palabra también debe ser sonido e imagen. El sujeto poético será “La escuchante” de una voz que se

pronuncia en el más profundo silencio y la vidente de una Luz en la noche, también oculta y poderosa. En “Noche entreabierta” podemos observarlo:¹⁹³

Veo en la oscuridad un vertical fulgir

Una
axial
abismal
pensadora
sonriente
enamorada
mirilla
de la
Luz

[...]

Veo que en el vertiginoso tramo estoy
y soy el ansia,
que el vampiro es mi sed
del río circular del horizonte,
y el escorpión y el puma
son mi nuca y mi frente hambrientas
del concierto inaudible.
Veo que la subiente estrofa enamorada

devoración oscura fuga
generándome

es escritura de la Luz
(2009: 573-574; 1995: 100-102)

La enamorada no es un sujeto estático sino en continuo movimiento. Esta dinámica está dominada por el deseo y la sed desenfrenada de alcanzar su meta. Retomando la frase de un Padre de la Iglesia, afirma Leloup: “Dios creo el mundo retirándose’ (...). Él recreó al hombre huyendo sin cesar, lo mantiene así ‘en marcha’, al más vivo de su deseo”¹⁹⁴ (2019: 284).

¹⁹³ El poema “Arpa”, de este mismo libro, también sirve como ejemplo: “Estoy / –antigua / mujer vidente de perfil / alimentando con astros y porvenires/ –en un balcón oyente– un breve jardín o interludio. [...]” (2009: 522; 1995: 18-19).

¹⁹⁴ En su lengua original: “‘Dieu a créé le monde en se retirant’ (Père de l’Église). Il recréé l’homme en le fuyant sans cesse, le maintenant ainsi ‘en marche’ au plus vif de son désir” (2019 : 284).

El lenguaje poético con el que se expresa Biagioni suele estar cargado de imágenes sensoriales sinestésicas, alusiones a su cuerpo y a la comparación con elementos de la naturaleza, especialmente con animales, entre los que se destacan los depredadores o aquellos habitualmente relacionados con pasiones violentas y letales.

Podríamos preguntarnos cuál o quién es el objeto/sujeto de su deseo. Señala Leloup que “es propio de cada uno descubrir el nombre del Ser que orienta y guía su deseo. Podemos llamarlo Luz, Amor, Paz, o un nombre más personal, el nombre del rostro por el cual la Luz, la Vida, el Amor se nos han revelado [...]”¹⁹⁵ (2019: 71).

En el caso de Biagioni, en muchos de los poemas pareciera que estamos ante un deseo por el deseo mismo; la persecución por la persecución o la huida por la huida. En otras ocasiones, en cambio, tenemos las huellas de un origen y una meta de aquel deseo; lo hemos visto en figuras como el Cazador, el Rey o aquel “hombre mío sin bordes”, sujeto de su amor. El deseo voraz, el ansia, por los que ella misma deviene en “hambre y sed” son vistos tanto como un ardor que la elevan y plenifican, como como una condena de la que se siente a veces inocente y otras, culpable.

8.2.b. *El encuentro amoroso (o la unión de los amantes)*

“mi corazón nacido en tu mirada...”

(2009: 69; 1957a: 25)

El sujeto femenino, vidente y escuchante, presa de un deseo que la pone en movimiento, posee momentos de gozo y plenitud en el encuentro amoroso de los amantes, hombre y mujer, a lo largo de todas sus obras, aunque, como es propio de Biagioni, en una pérdida progresiva de referencialidad a medida que avanzan los libros. En *Sonata de soledad*, observamos esta unión en poemas como “Plenitud” y “Tú me has dado todo”. En el primero hallamos el encuentro de dos, quienes a partir de la unión se elevan hacia Dios. En el segundo, el yo lírico femenino, mujer amante, se ve como en un espejo, en la mirada de un tú que le revela su identidad.

PLENITUD

¹⁹⁵ En su lengua original: “C’est à chacun de découvrir le nom de l’Être qui oriente et guide son désir. On peut l’appeler Lumière, Amour, Paix, ou d’un nom plus personnel, le nom du visage par lequel la Lumière, la Vie, l’Amour se sont révélés à nous [...]” (2019 : 71).

El aire material que respiramos
nos da, de sorbo en sorbo,
la noche, la penumbra, el mediodía,
la dulzura y la sal de las fragancias,
la frescura, el ardor,
el espacio, la gracia, el movimiento,
la quietud, el silencio, la potencia,
la levedad, el son...
Pero hay un respirar más venturoso,
que es profundo temblor.
Yo anudo mi alma tuya a tu alma mía
hasta que suene un solo corazón;
yo respiro y suspiro en tu mirada,
que me tiñe de luna,
en tu silencio claro
que de miel me circunda,
y en la azul marejada,
que me entrega tu voz.
Yo respiro y suspiro en tu ternura,
y me incorporo el mundo,
en un solo momento el mundo entero:
el que se palpa y sueña,
el que sufre y goza,
y el mundo que nos llega en la oración.
Respirando en tu alma compañera,
me han trascendido todas las criaturas
y soy fecunda plenitud de Dios.
(2009: 68; 157a: 22)

En este poema observamos la experiencia de unión de los amantes. Tanto la mirada como el cuerpo se ponen en juego en una vivencia espiritual y carnal. Hay una ruptura con el tiempo cotidiano. Se ingresa en otro nivel de tiempo que se compara con el de la oración; es un tiempo de integración. El encuentro de los amantes es visto como una experiencia kairológica, de salvación. El tiempo segregado del día a día se hace un tiempo completo, un tiempo pleno.

Se distinguen tres momentos a partir del uso verbal, siempre en presente: En el comienzo, tenemos una primera persona plural, a través de la cual se describe una experiencia común a todos los hombres (“respiramos”). Luego, en oposición adversativa, el verbo impersonal “hay” abre a otra posible alternativa. Por último, se nos describe la experiencia propia que comienza con el pronombre personal “yo”, y en la que se percibe

cómo este sujeto ha podido trascender el nivel cotidiano de la existencia para acceder a otro nivel. Ella vive una experiencia nueva en la que –no sin cierta tensión– ingresa en un modo distinto de ser. A través del juego de pronombres muestra la unión íntima, donde hay un nuevo respirar más pleno y verdadero. La ruptura temporal, el juego de pronombres, el polisíndeton y el oxímoron, dan testimonio de que en el encuentro amoroso y fecundo los opuestos se reconcilian.

Con respecto al “aire material que respiramos”, al “respirar más venturoso” y al “respiro y suspiro en” un tú (“tu mirada”, “tu ternura” y “tu alma compañera”), resulta pertinente el comentario de Leloup al *Cantar de los cantares* en el que afirma:

Para ser uno, verdaderamente "sin confusión y sin separación",
tiene que haber tres.

El *Cantar de los cantares* nos invita a descubrir el gran tercero, ese Soplo (*Pneuma*) que se encuentra entre los dos y que permanece allí, para que no haya fusión, ni separación, ni mezcla ni exclusión.

Entre el amante y el amado, está el Amor [...] ¹⁹⁶ (2019: 62)

La primera experiencia del amor en el *Cantar* es, justamente, la de respirar juntos; un respirar que también es comparado por el teólogo y crítico con la oración (cfr. Leloup 2009: 60). A este respirar en y con el otro se suma en la poesía de Biagioni el encuentro de miradas, tanto en el poema citado como en el que le sigue:

TÚ ME HAS DADO TODO
Tú me has dado todo. Esta dulzura
por la que voy brotando serafines.
[...]
Nómbreme luna y abro tu reflejo;
que dijiste: –Mujer...–, y el más profundo
misterio de ese nombre vi en mi espejo.

Puedo ser nido, selva, llamarada,
lo que tú quieras; porque es todo el mundo
mi corazón nacido en tu mirada.
(2009: 69; 1957a: 24-25)

¹⁹⁶ En su lengua original: “Pour être un, véritablement “sans confusion et sans séparation”, il faut être trois. Le *Cantique des cantiques* nous invite à découvrir le grand troisième, ce Souffle (*Pneuma*) qui est entre les deux et qui y demeure, pour qu’il n’y ait ni fusion, ni séparation, ni mélange, ni exclusion. Entre l’amant et l’aimé, il y a l’Amour [...]” (2019 : 62).

La mirada de amor nupcial del amado despierta en el sujeto poético su propio reconocimiento y la apertura al mundo. Señala Avenatti que: “la mirada es símbolo e instrumento de una revelación recíproca: la del que mira y la del mirado”. Se entra en una “circularidad fenomenológica intersubjetiva de renuncia y donación” (Avenatti, 2016a: 103). Afirma Leloup que “[a]mar es salir de sí para encontrarse a sí mismo enriquecido y fecundado por el encuentro, es verse con otros ojos, y los ojos del amante, si son en verdad los del amor, son cercanos al ‘ojo de Dios’ que ve que todo lo que crea es ‘hermoso’”¹⁹⁷ (2019: 89). La mirada del amor de un tú transfigura al yo. Esta experiencia del amor humano es también la del amor de Dios con sus criaturas.

La vivencia de *Sonata de soledad* no es aislada. En todos los poemarios hemos visto cómo se presenta, de un modo u otro, el encuentro de los amantes. En *La llave* hemos mencionado el poema “La túnica”. También podemos hacer referencia al poema “Silbo”, en el cual se retoma la isotopía del soplo a partir del silbido y que comienza con la siguiente estrofa:

La noche alrededor, mágico anillo.
 Mi alma es hilo de música en el viento,
 porque alguien la consume a fuego lento
 y delicioso, como un cigarrillo.
 (2009: 209; 1957b: 83)

En *El humo* hemos hecho referencia a los poemas “El amor” y “Baile”, ambos con rasgos propios del lenguaje místico. En *Las cacerías*, el poema “Guarda en ánfora” vuelve a remontarnos con su verso final a la isotopía del aire, pues allí perseguidor y perseguido en su movimiento recíproco hacia el otro ascienden “y [crean] el viento” (2009: 333; 1976: 47-48). *Estaciones de van Gogh* nos lleva nuevamente al “Jardín” del *Cantar* en el encuentro de los amantes. Allí leíamos esta referencia a la unión de los amantes: “todavía abrazados / denso de órfica noche nuestro cuerpo bifronte / nos damos la mirada azul / que es salto hacia la identidad” (2009: 468; 1984: 42).

“Hay muchas religiones, muchas tradiciones espirituales, pero tal vez solo haya una sola recámara, una sola vida íntima y mística, el mismo estado de unión y de unidad

¹⁹⁷ En su lengua original: “Aimer, c’est sortir de soi pour se retrouver soi-même enrichi et fécondé par la rencontre, c’est se voir avec d’autres yeux, et les yeux de l’amant, s’ils sont bien ceux de l’amour, son proches de ‘l’œil de Dieu’ qui voit que tout ce qu’il crée est ‘beau’” (2019: 89).

[...]”¹⁹⁸ (2019: 75-76), reflexiona Leloup. Y es en el encuentro de los cuerpos de un hombre y de una mujer, cuando entre ellos reina el tercero, que es el soplo o el amor, donde tal vez se esconda el secreto del amor de Dios: “Es este secreto ‘bien guardado’ que un hombre y una mujer, dos seres que se aman, pueden en ocasiones compartir”¹⁹⁹ (2019: 249).

Frente a la posibilidad de este amor fecundo, hallamos también en la obra de Biagioni el canto al amado ausente cuya partida provoca nostalgia, tal como sucede en el *Cantar*.

8.2.c. La ausencia del amado (o la nostalgia como “estado” del amor)

“Me he buscado en tus ojos: Y no estoy”

(2009: 78; 1957a: 37)

En los poemas de Biagioni el amado parece haber olvidado por completo a su amada, la cual se siente abandonada y vacía. “Un gran amor produce frecuentemente un gran vacío entorno de sí, ya sea el amor de un ser humano o el de un Dios revelado”²⁰⁰ (Leloup, 2019: 71). Un ejemplo se observa en el poema “Mi tristeza”:

Aunque ya no me preguntes,
 porque ya ni te roza mi tristeza,
 déjame que la explique:
 Es como la ceniza de una estrella.

No, no es la sombra ni la lluvia.
 El día se llamó otra vez: tu ausencia;
 y es esa luz que fue sin ti perdida
 lo que esta noche pesa en mi alma.

No me mires, recuérdame;
 que tu recuerdo acaso entienda
 por qué pregunto dolorosamente:
 ¿Tu corazón se ha vuelto arena?

¹⁹⁸ En su lengua original: “Il y a plusieurs religions, plusieurs traditions spirituelles, mais peut-être n’y a-t-il qu’une seule chambre, une seule vie intime et mystique, un même état d’union et d’unité [...]” (2019: 75-76).

¹⁹⁹ En su lengua original: C’est ce secret ‘bien gardé’ qu’un homme et une femme, deux êtres qui s’aiment, peuvent parfois partager” (2019: 249).

²⁰⁰ En su lengua original: “Un grand amour fait souvent un grand vide autour de lui, que ce soit l’amour d’un être humain ou d’un Dieu révélé” (Leloup, 2019: 71).

Aunque escuches la lluvia,
 mi voz oyes, mi voz, que cae afuera,
 y que te arguye inútilmente:
 Copo a copo, tu olvido es mi poema.
 (2009: 77; 1957a: 35)

Frente al juego de dos amantes que se buscan y se pierden, “en el que se alternan el deseo recíproco de esperarse y de verse el uno al otro” (Avenatti, 2015a: 102), en la obra de Biagioni tenemos, ante todo, una sola voz que escuchamos en la mayoría de los poemas. La imposibilidad de unión con un tú, la espera de un otro que no llega, son figuras de una “nupcialidad quebrada” (Cfr. Avenatti 2015a: 107), concepto que implica una “nupcialidad herida porque olvidada en su constitutiva y ontológica condición de experiencia de encuentro con el Tú originario” (2015a: 107). Esta experiencia está en el núcleo de la palabra poética de Biagioni, que se sabe amada y en movimiento, en busca de un amor que no halla, pero espera encontrar. La nostalgia de tal amor es también un estado propio del *Cantar* y de todo amor que pasa por la prueba del desierto.

La sección *Adagio* de *Sonata de Soledad* lleva el tinte de la nostalgia por la pérdida de un amor. En el resto de los poemarios encontramos poemas que hacen eco de este dolor. Es el caso, por ejemplo, de “La llovizna” en *El humo*:

Yo, con la vaga frente en la balada
 y el talón en el musgo de los siglos,
 yo, que inventé el otoño lentamente
 y gris y lentamente soy su vino,
 yo, que ya agonizaba cuando el hombre
 me amó para nombrarme “la llovizna”,
 yo, que cruzando su durar lo nublo
 de eternidad y de melancolía,
 yo, que debo medir la soledad
 entera, y desandar todo el recuerdo
 y más, y gris y lentamente el día
 señalado asperjar el fin del tiempo,
 yo, a veces, mientras limo tristes mármoles
 y herrumbro amantes, pienso que en la tierra
 no existo, que tan solo voy cayendo
 así, de la nostalgia de un poema.
 (2009: 259; 1967: 43)

O de “Me distraje un instante”, de este mismo poemario, en el que la nostalgia se une al movimiento que envuelve y caracteriza al sujeto poético:

Todo,
 lo que está y sucede,
 era un túnel
 quieto,
 y en él, sola,
 yo corría, corría.
 Sin querer, sin etapas,
 adiós, adiós,
 aunque a veces un ojo débil, fiel,
 ciérrate,
 se me atrasaba,
 apúrate,
 llorando sobre un día.
 Sin poder asirme
 a un pájaro, una mano, un grito,
 adiós, adiós,
 arrancarme
 del amor sucesivo,
 partir partiéndome,
 dejar atrás,
 pasar por todo,
 honda, ligera, rota,
 viva, siempre marcharme
 para ser nostalgia. [...]
 (2009: 291-292; 1967: 81)

En *Las cacerías*, la paradoja mística de la presencia-ausencia del amado se hace evidente en el siguiente poema: “Quisiera decir la pasión / aterradora del universo en la noche, / su ardiente abrazo que abandona” (2009: 350; 1976: 66).

Los estados del amor, tanto el del deseo como el de la nostalgia, oscilan en Biagioni como los movimientos de las olas en el mar, en su juego de entregarse y retirarse de la orilla, de avanzar y retroceder. Así lo expresa en *Región de fugas* en un poema que imita con su dibujo lo que en él se expresa y en el que los lexemas “mar” y “amar” entran en relación paronomástica:

DURANTE UN ÍNDIGO
 En muchedumbre tumultuosa ronca rítmica

 desplegarne –rumor vaivén inabarcable–

con ondular de larga risa voluptuosa
 o de nostalgia desgarrando soledad
 con danza tremens de zarpa abrazo crimen apoteosis
 con mística de ofrenda escombros trance escombros

remontarme grandiosa vaticinando vida hasta arrojarme
 peregrinar amando para alcanzarme en otro mundo
 perderme en el límite
 regresar en oleaje de lenguaje del sueño

aleluyarme hasta el sollozo
 alaridarme aterradora dionisiaca inocente
 ser el jadeo del silencio indetenible...

Tanta sin fin tremolación enajenada sinfonía
 transfigurando en aventura –divinidad– innúmera
 a la insondable absorta dueña del deseo y la fosa,
 se desata durante un índigo:

cuando mi sombra es la palabra MAR.
 (2009: 535; 1995: 38)

Afirma Leloup que

[...] [e]s por la paciencia (pasión) en soportar la experiencia del desierto y el vacío que se puede verificar la profundidad y la sabiduría de un amor. [...] La Bien- Amada parece salir triunfante de esta prueba, la ausencia del amado en lugar de apagar su amor, al contrario, lo ha fortalecido y profundizado; muchas ilusiones se convierten en humo, pero en el corazón de este humo hay un aroma a incienso, un aroma que se eleva y la eleva, aquel de la gracia, gratuidad del amor.²⁰¹ (2019: 157-158)

El deseo, el encuentro y la ausencia del amado representan en Biagioni una experiencia de amor que la saca de su egocentrismo y encierro para proyectarla hacia el mundo. Hermanada con la humanidad, en este movimiento vital surgido por la herida de

²⁰¹ En su lengua original: “[...] c’est par la patience (passion) à endurer l’expérience du désert et du vide que se vérifient la profondeur et la sagesse d’un amour. [...] La Bien- Aimée semble sortir triomphante de cette épreuve, l’absence de l’aimé au lieu d’éteindre son amour l’a, au contraire, affermi et approfondi; beaucoup d’illusions son parties en fumée, mais au cœur de cette fumée, il y a un parfum d’encens, un parfum qui s’élève et qui l’élève, celui de la grâce, gratuité de l’amour” (2019: 157-158).

amor, la palabra poética, el decir y el decirse, se vuelven los medios adecuados para lanzarse a la búsqueda, para partir siempre.²⁰²

8.2.d. *Los movimientos del amor (o vivir en salida: “ven”; “ve hacia ti misma”; “huye”)*

“Todo movimiento es cacería”

(2009: 359; 1976:77)

El movimiento está en el centro de la poesía de Biagioni del primero al último de sus libros y es quizás donde hallemos, por un lado, la mayor semejanza en la desemejanza con el *Cantar de los cantares* y, por otro lado, la mayor originalidad en la poética de nuestra autora. El sujeto poético, cuyo primer desplazamiento tiene una referencialidad externa –la salida de su pueblo natal y el viaje a Buenos Aires para desarrollar su profesión–, luego se aleja de ella y adopta el viaje y el movimiento como la centralidad de su existencia y la del universo. En sus poemas se desplaza, se eleva y descende, recorre trayectos rectilíneos, horizontales y verticales, pero por sobre todo espiralados, los cuales a veces parecieran no tener un rumbo fijo y que, sin embargo, en la mayoría de los casos, son persecución y caza, búsqueda y hallazgo de un tú, del nombre propio y de la palabra poética, los cuales se hallan siempre relacionados.

Si el centro del primer poemario está puesto en el amor, el del segundo lo estará en el movimiento en el que se sume poco a poco el sujeto poético y que la toma por entero: “Soy nada más que un viaje [...] mi viaje es total” (2009: 192; 1957b: 65-66). El viaje y la búsqueda se profundizan en *El humo*, donde la voz femenina de los poemas parece descender a lo más profundo del abismo, al sentirse abandonada y desarraigada, y llega a su punto culminante en *Las cacerías* y en *Región de fugas*.²⁰³ Hemos visto cómo la figura de la caza cobra protagonismo y cómo el movimiento de persecución y búsqueda personal se universalizan; pues todos somos cazadores y presas, perseguidores y perseguidos, en un movimiento infinito.

²⁰² Lo hemos visto en el Capítulo 4, cuando hicimos alusión al camino de universalización de la experiencia personal que emprende Biagioni y que se manifestaban en versos tales como: “En toda enamorada me consumo”, “mi viaje es total”, ambos de *La llave*.

²⁰³ No olvidamos “las estaciones” que recorre Van Gogh en el cuarto poemario, en el que vida y viaje también se identifican.

Si bien todo el universo es perseguidor y perseguido, en un juego de desplazamientos y de deseos similar al del *Cantar de los cantares* cuyo rasgo identificatorio, de acuerdo con lo establecido por Ricoeur, es la indeterminación de personajes, lugares, tiempos y acciones, al mismo tiempo, veíamos en la obra de Biagioni un llamado originario del Cazador que iniciaba todo el movimiento. Es el sonido del cuerno de caza el que pone al mundo en marcha (“*De mi boca brota el bramido de los soles*” [2009: 299; 1976: 9]). Y así lo expresa Leloup en su exégesis del *Cantar*:

Podría ser el Sonido primordial que precede a la forma y la encarnación de todas las cosas [...]

Es hermoso considerar a Dios y a Su enviado como "El que viene", Aquel que viene a través de todo lo que nos sucede.

Antes de revelarse en las Escrituras y luego en el encuentro íntimo, Él se revela, Él viene primero en la naturaleza, se muestra en todos los elementos del cosmos, es el movimiento que anima todas las cosas.²⁰⁴ (2019: 121-122)

El Cazador, en la poesía de Biagioni, es al mismo tiempo el objeto de la persecución. Todos “del polvo al ángel” avanzan en un movimiento que a veces se torna desenfrenado. La figura de la caza es frecuente en la mística de Meister Eckhart y también está presente en san Juan de la Cruz y santa Teresa. En un juego de espejos, Dios es el gran cazador del hombre, pero el hombre, herido por el amor de Dios, sale en su búsqueda. Si hemos dicho que la voz del amado no es frecuente en la poesía de Biagioni, en la que prima la voz femenina, este es uno de los casos en los que esta voz otra se deja oír con mayor claridad. El movimiento, por tanto, en el que se sumerge el sujeto poético, no surge de un acto voluntarista, sino, según hemos visto, como respuesta a un llamado, a una herida recibida en el origen: “Tengo una herida siempre verde / que reconoce el filo / del nombre oculto en la neblina” (2009: 346; 1976: 62).²⁰⁵

²⁰⁴ En su lengua original: “Serait-ce le Son primordial qui précède la forme et l’incarnation de toutes choses. [...]

Il est beau de considérer Dieu et Son envoyé comme “Celui qui vient”, Celui qui vient à travers tout ce qui nous arrive.

Avant de se révéler dans les Écritures puis dans la rencontre intime, Il se révèle, Il vient d’abord dans la nature, Il se montre dans tous les éléments du cosmos, Il est le mouvement qui anime toutes choses” (2019 : 121- 122).

²⁰⁵ “Los místicos no hablan de trauma sino de ‘herida’. Casi exclusivamente ‘herida del alma’. [...] La herida es imagen y expresión de origen bíblica. Comparece especialmente en dos pasajes clásicos: ‘la cierva herida, que va en busca de las aguas’ (*Salmo* 41, 2) [...]. El otro pasaje bíblico es más hermosos y sugeridor. Es la herida del Esposo que clama en el *Cantar de los Cantares*: ‘vulnerasti cor meum’ (Me has herido el corazón)” (Álvarez, 2011: 153).

Como en las poesías de Teresa de Ávila, “Hay una acción del Amado cazador que es primera y que suscita la transformación, [...] Y en correspondencia, hay una respuesta de la amada que libremente se ha dejado transformar en el Amado” (Avenatti, 2015b: s/p).

De las muchas etapas y climas presentes en el camino del amor emprendido en el *Cantar*, Leloup identifica tres movimientos esenciales que merece la pena destacar, porque son también centrales en la poesía de Amelia Biagioni:

En un primer momento, queremos ser amados, ‘tomados’, ‘poseídos’, queremos pertenecer a alguien, ser su único, o su preferido, su elegido(a). En un segundo momento, después de la prueba de la separación, somos capaces de amar al otro por sí-mismo y de amarlo lo suficiente como para dejarlo libre de ir “hacia sí mismo”, como él nos deja libre de ir hacia nosotros mismos, para encontrarlo en nuestra verdad, nuestra ipseidad, esa que nos diferencia de él.

Al final del Cántico, nos volveremos capaces también de amar al otro, no solamente por nosotros o por él mismo, sino para que él cumpla su misión, que es amar incondicionalmente y sin límites a todos los otros, sin olvidar la relación privilegiada que es o ha sido la nuestra.

Es un largo y bello camino el de las metáforas del Amor, pero cada etapa debe ser asumida. Ellas pueden resumirse en tres palabras: “¡Ven!”, “Ve hacia ti”, “¡Ve!”. Son también tres etapas de la vida mística: necesitamos primero la gracia de la unión; por la intimidad de esa unión, nos hacemos capaces de amar a Dios por él mismo, en su alteridad inasible [...] ²⁰⁶ (2019: 73-74).

El primer movimiento, el más evidente en el *Cantar* y en la tradición mística, es el primero de los que identifica Leloup. Se trata de un movimiento hacia un tú, en busca de la unión y del encuentro con el amado. El amado llama a la amada hacia sí y la amada llama a su amado para que vaya hacia él. El encuentro se produce en la salida de ambos

²⁰⁶ En su lengua original: “Dans un premier temps, on veut être aimé, “pris”, “possédé”, on veut appartenir à quelqu’un, être son unique, son ou sa préférée, sin élu(e).

Dans un deuxième temps, après l’épreuve de la séparation, on devient capable d’aimer l’autre pur lui-même et de l’aimer assez pour le laisser libre d’aller “vers lui-même”, comme il nous laisse libre d’aller vers nous-même, pour le rencontrer dans notre vérité, notre ipsité, ce qui nous différencie de lui.

À la fin du Cantique, on deviendra même capable d’aimer l’autre, non seulement pour nous ou pour lui-même, mais pour qu’il accomplisse sa mission, qui est d’aimer inconditionnellement et sans limites tous les autres, sans oublier la relation privilégiée qui est ou qui fut la nôtre.

C’est un long et beau chemin que celui des métaphores de l’Amour, mais chaque étape demande à être assumé. Elles peuvent se résumer en trois mots : “Viens !”, “Va vers-toi”, “Va !”. Ce sont aussi trois étapes de la vie mystique : on demande d’abord la grâce de l’union ; par l’intimité de cette union, on devient capable d’aimer Dieu pour lui-même, dans son altérité insaisissable” (2019: 73-74).

hacia el otro. Este movimiento integra dentro de sí los estados que hemos ido marcando en los apartados anteriores de deseo, unión y nostalgia.

Sin embargo, hay una segunda invitación en el *Cantar*, que no siempre ha sido traducida con fidelidad, y que da una luz que podemos proyectar hacia nuestra poeta. El movimiento del amor nos conduce también hacia el secreto más íntimo de nuestro ser (cfr. Leloup, 2019: 113) y el llamado es también para ir hacia sí mismo: “Levántate, amiga mía, mi bella / y ve hacia ti-misma” (CC II, 13)²⁰⁷. De este modo traduce Leloup, siguiendo a Chouraqui, la frase “*Lekh lekha*”, que tantas veces fue obviada de las traducciones que tenemos del *Cantar*²⁰⁸ y que es la misma que había sido pronunciada a Abraham en el libro del Génesis (Gn 12, 1)²⁰⁹. “Es tal vez una de las palabras más sagradas y más profundas del *Cantar de los cantares*: el amor no es decir al otro: “Ven” hacia mí, sino ve, ‘ve hacia ti mismo’. El Bien-Amado no ama a la Bien-Amada para él mismo sino para ella misma. Él quiere y desea su libertad porque sin libertad y sin conocimiento de sí, no hay un ‘verdadero’ encuentro”²¹⁰ (Leloup, 2019: 124).²¹¹

²⁰⁷ En francés: “Lève - toi, mon amie, ma belle; / va vers toi-même!” (Leloup 2019: 22).

²⁰⁸ Biblia de Jerusalén: “¡Levántate, amada mía, hermosa mía, y ven!”; Biblia El Libro del pueblo de Dios: “¡Levántate, amada mía, y ven, hermosa mía!”; Biblia de las Américas: “Levántate amada mía, hermosa mía, y ven conmigo.”; Biblia Kadosh Israelita mesiánica: ¡Levántate mi amada, mi belleza! ¡Vayamos lejos!”; Biblia Reina Valera: “Levántate, oh, amiga mía, hermosa mía, y ven”; La Nueva Biblia Latinoamericana hoy: “¡Levántate amada mía, hermosa mía, Y ven conmigo!”; entre otras traducciones. Víctor Morla, en *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los Cantares* (2004), ofrece su propia traducción al español del texto hebreo y realiza un comentario del libro bíblico. Él traduce el pasaje del siguiente modo: “¡Venga ya, amor mío; hermosa mía, ven!” (159). Su traducción no pareciera coincidir con la de Leloup. Aún así, es interesante el comentario al versículo, en el que justamente advierte sobre malas interpretaciones: “Resulta sorprendente que algunos autores aun siendo concientes de que el despertar de la naturaleza en nuestro texto es una imagen que habla del despertar de la muchacha a la madurez sexual, se dejen al final arrastrar por una interpretación paralela. Y el elemento que distorsiona al final su interpretación es la errónea comprensión de los imperativos que acompañana a la invitación del joven (xx 10cd; 13cd). Dice la invitación textualmente: ‘Levántate para ti, amor mío, hermosa mía, y ven para ti’. [...] Es decir que en la invitación del muchacho, contamos con un verbo incoativo (qwm) y otro expletivo (*hilk*) que no responden a su significado primario: “levantarse” y “venir” respectivamente. El amado no está invitando a la amada a ir a ninguna parte, sino a disponerse al descubrimiento de su propio cuerpo, abierto ya a las posibilidades del amor” (164-165). Si bien el exégeta español no traduce en texto con la frase “ve hacia ti misma”, coincide con Leloup en mostrar que se trata de un movimiento hacia sí, una disposición interior.

²⁰⁹ “Ve hacia ti mismo, lejos de la tierra, de la casa de tu padre” (Gn 12,1).

²¹⁰ En francés: “C’est peut-être là une des paroles les plus sacrées et les plus profondes du Cantique des cantiques: l’aimer ce n’est pas dire à l’autre viens, “Viens” vers moi, mais va, “Va vers toi-même”. Le Bien- Aimé n’aime pas la Bien-Aimée pour lui-même mais pour elle-même. Il veut et il désire sa liberté car sans liberté et sans connaissance de soi, il n’y a pas de “vraie” rencontre” (Leloup, 2019 : 124).

²¹¹ También Teresa de Ávila en sus *Moradas* hace referencia a la necesidad de conocerse a sí mismo para disponerse al encuentro con Dios. Tomás Álvarez lo llama “socratismo teresiano” (cfr. 2011: 19). En poema “Alma buscarte has en mí” de la mística española hace referencia a este movimiento hacia sí mismo, necesario para el autoconocimiento y para el encuentro con Dios: “Alma, buscarte has en Mí, / y a Mí buscarte has en ti. // [...] No andes de aquí para allí, / sino, si hallarme quisieres, / a Mí buscarte has en ti. // Porque tú eres mi aposento, / eres mi casa y morada [...]” (cfr. 2011: 20ss).

Hemos visto que en la poesía de Biagioni la búsqueda que emprende por medio de la palabra poética tiene como imperativo ir hacia un tú, pero también hacia sí misma en una incesante persecución de su propio nombre, de su propia identidad: “Sí, lenta hermana, quiero aquí buscarme, / en este laberinto sin reposo. / Iré por rascacielos, hasta hallarme / moviendo un viento fabuloso” (2009: 164; 1957b: 23).

Es una búsqueda de sí, por medio del lenguaje, que incorpora al tú y a la palabra. Su verdadero ser, la palabra y el tú, todo se haya en el mismo dinamismo, en su camino hacia sí misma.

En la noche
que acorazonas
y organizas sin tumbas,
tus ojos porfiados formulan
una mujer
y la arrojan al hondo firmamento.

*Tal vez
en esta noche
trazo un hombre.*

La buscacielos
atraviesa lo oscuro
perdiendo oscuridad y siglos,
se persigue y consigue
hasta insertarse
azul ardiendo
en lo improbable
que se insinúa centelleando.

*Trazo un hombre
que aconcava otra noche
de esperanto y tierra sin miedo.*

Se palpa toda rostro elemental
revelación y esfinge
se palpa estrella.
La que buscas y pierdes
revisándote revisando
profecías corazones delirios,
y ubicas única en los mapas
de los diversos paraísos
y en los crepúsculos contemplas
no aparecida y desaparecida.

*Esta noche
tal vez sueño al soñante*

Gregorio de Nisa que dice: “vamos de comienzo en comienzo, a través de comienzos sin fin”. Afirma Leloup que, en el *Cantar de los cantares*, la palabra final *berah* (huye) debe leerse en relación con aquella primera del Génesis *bereshit* –“En el comienzo”– (cfr. 2019: 288). En esta misma línea se halla un poema de *Las cacerías*, “*El todo*”:

*Porque un corpúsculo
tiene en pasión y acción
el volumen del cielo
y porque el tiempo avanza retrocediendo
y porque solo hay pan hambriento vertiginoso
y porque solo ves con límites
puedes decir simplificando:*

*El todo es un instante o ascenso
con un amor o víctima primera
de un otro
consumido
por la víctima
de un otro
devorado
por la víctima
de un otro y siempre así
feliz y atroz
y siempre diferente,
hasta un amor o víctima final
que es la primera
dentro de otro universo.
(2009: 401; 1976: 125-126)*

Por un lado, sabemos que, en la experiencia del amor, todo final es un nuevo comienzo; el amado “no es un ‘objeto hallado’ de una vez y para siempre”; “aquel que conocemos en lo más íntimo dentro nuestro ser permanece siempre otro, siempre inaccesible, ‘inhallable’ en tanto cosa, sentimiento, experiencia de la cual podamos apoderarnos”²¹³ (Leloup, 2019: 148-149). Por otro lado, “ya sea el encuentro con Dios o con otro ser humano, este encuentro, ‘no es el término del camino, es eternamente el

²¹³ En su lengua original: “[...] il n’est pas “un objet trouvé” une fois pour toutes, [...] Celui que nous connaissons au plus intime de notre être demeure toujours autre, toujours inaccessible, “introuvable” en tant que chose, sentiment, expérience que l’on pourrait saisir” (Leloup, 2019 : 148-149).

medio’, diría Martin Buber”²¹⁴ (Leloup: 2019: 138). Así se percibe en el *Cantar* y así lo observamos en la poesía de Biagioni, en la que la experiencia del amor transforma al sujeto poético femenino y lanza hacia el mundo, para consumirlo en todas las enamoradas, para hacerlo rumor de muchedumbres, para hacerlo una con la humanidad.²¹⁵

La Sulamita [*Shulamit*] y el Salomon [*Shalomon*], el hombre y la mujer pacificados no pueden estar totalmente en paz en tanto que un solo ser sufra, en tanto que todos y todo no estén pacificados. Esto es lo que descubren en su carne, abierta por el amor y convertida en cuerpo social y cuerpo cósmico, experimentan al prójimo y a la tierra como ‘sí mismo’²¹⁶ (Leloup 2019: 276).

Esta paz, se nos dirá, comienza por la “fuga” (cfr. 282); se trata de una “paz ontológica, que no depende de nada ni de nadie [...] Es una paz que se sitúa en un nivel espiritual o ‘pneumatológico’. Es la paz de Dios, su Soplo, su Presencia en nosotros. Nuestra paz es un Otro”²¹⁷ (287).

Hemos finalizado el capítulo anterior (Capítulo 7) estableciendo un vínculo entre nupcialidad, hospitalidad y estado de paz en la fiesta *poiética* que proponía Biagioni en *Estaciones de van Gogh*. Si en aquel libro la poeta “iba hacia sí misma” (*Lekh lekha*) en el diálogo y encuentro de dos voces en intimidad y comunión, *Las cacerías*, pero fundamentalmente *Región de fugas* responden fundamentalmente al llamado de huir (*berah*).

En el primero de ellos, *Las cacerías*, la huida adquiere tintes dramáticos. Se huye en ocasiones de algo que parece ser una amenaza de aniquilación. El poema “La fugitiva” es muy elocuente:

Dónde
en qué noche y maleza

²¹⁴ En su lengua original: “Que ce soit la rencontre avec Dieu ou la rencontre avec un être humain, cette rencontre “n’est pas le terme du chemin, elle en est éternellement le milieu”, disait Martin Buber” (Leloup, 2019: 138).

²¹⁵ En un poema de *Sonata de soledad* titulado “mis ojos” ya lo expresaba de este modo: “Un día volví al mundo, / sonriendo con dos lágrimas, / con los ojos profundos del regreso. // Volví con estos ojos / intensamente humanos, / ojos de Dios volcados sobre el tiempo. // Ahora alumbro si miro, / y miro como el agua, / y todo lo que miro es compañero.” (2009: 113-114; 1957a: 90).

²¹⁶ En su lengua original: “La *Shulamit* et le *Shalomon*, l’homme et la femme pacifiés ne peuvent être totalement en paix tant qu’un seul être souffre, tant que tous et tout ne sont pas pacifiés. C’est ce qu’ils découvrent dans leur chair, ouverte par l’amour et devenu corps social et corps cosmique, ils éprouvent le prochain et la terre comme «soi- même»” (2019 : 276).

²¹⁷ En su lengua original: “[...] la paix dont il est question ici est une paix ontologique qui ne dépend de rien ni de personne [...] C’est une paix qui se situe au niveau spirituel ou «pneumatique». C’est la paix de Dieu, Son Souffle, Sa Présence en nous. Notre paix c’est un Autre” (2019 : 287).

estoy corriendo
 [...]
 Soy la fugitiva
 por qué
 me persiguen sin tregua
 quiénes
 y huyo desnuda rota
 [...]
 Sabiendo solamente
 de profundis
 que debo huir
 que vienen acortando distancia
 no
 no
 no
 que se acercan
 desde una noche
 venidera.
 (2009: 409-410; 1976: 133-134)

En *Región de fugas* este modo de persecución, sin perder su vertiginosidad, cambia la tonalidad. Ya no se huye tanto de una amenaza que persigue por detrás, sino que se asume el movimiento hacia adelante como una persecución sin fin de la palabra, siempre en fuga. Lo observamos, por ejemplo, en “La descalza jadeante”:

la sin boca ni sombra
 la de púrpura andrajo verde
 la que perdió en el viento su asombrero
 la sola en pie de vértigo
 por el filoso ajeno espacio
 la para siempre huyente disparada

 siempre súbita tuerce y
 recuperando el ave-asombro
 vuelve sobre su fuga
 consumiéndola en vórtice
 (2009: 536-537; 1995: 43-44)

Hemos citado ya a Ricoeur cuando decía que el lenguaje del *Cantar de los cantares* es insustituible pues “sin él, la experiencia mística quedaría muda” (Ricoeur, 2001: 292). Biagioni, en *Región de fugas*, dedica un poema a Orígenes y lo presenta como aquel que ha sabido avanzar “por los siglos penetrando los silencios de la Biblia”. El

poema se titula “Ascensión del exégeta” y allí se lo reconoce como el primer gran intérprete del libro bíblico, quien ha atestado “que el dúo del *Cantar de los cantares* es un espejo oscuro resplandor –como la noche– del abrazo del alma con el Verbo” (Biagioni, 2009: 545; 1995: 58).

El poema anterior, “Alguien se busca en Altamira”, nos sitúa siglos antes que Orígenes, en una escena en la que un “artista cazador”, en las noches sagradas de hoguera y dentro de la “Cueva”, “soltando conjuros aves relámpagos / en el nombre del hambre y del Cenit [...] tallaba hechizante pintaba / su ojo de primordial humanidad” (Biagioni, 2009: 542; 1995: 51). En el poema posterior, “En Tubinga y junio de 1843”, el río Néckar despide al poeta Johann Christian Friedrich Hölderlin, quien había sabido con sus sonidos “formar a Cristo // *Maestro y Señor mío/ último término de la estirpe*” y que había comprendido que su misión, como la de todos los poetas, era “*afrontar con la cabeza descubierta / las tormentas de Dios, / y con las manos asir el rayo paterno / para brindarlo al pueblo en canto*” (2009: 547-556; 1995: 63-72).

Estos poemas recientemente aludidos: “Alguien se busca en Altamira”, “Ascensión del exégeta” y “En Tubinga y junio de 1843”, conforman la sección central de *Región de fugas* –la tercera–, titulada *Tres incesantes*. En el corazón de este poemario, entonces, podemos observar una referencia explícita al texto del *Cantar de los cantares*, y a la pareja de amantes que lo protagoniza desde la interpretación de unión entre el alma y Cristo, dada por Orígenes y seguida por los místicos. Antes y después de ese poema, la figura del artista y del poeta se manifiestan como aquellos que también penetran los silencios de Dios y son llamados a dar una palabra al resto de la humanidad.

La última sección del poemario, con un título homónimo (“región de fugas”), está compuesta por un poema dividido en tres partes numeradas, las cuales se presentan a la vez como un poema o tres, porque ofrecen diversos caminos de lectura debido al modo en que fueron diagramados en el espacio. De la primera parte de este poema es el título de nuestro apartado: “la humanidad, / es fugitiva”. Y continúa en una de sus posibles lecturas: “todos sus pasos / –míos– // sus actos –míos– / todos // hasta los más / sagrados / sembrados / y apesantes [...] son fugas / indetenibles / y / [...] // recurrentes” (2009: 577-578)²¹⁸. Estos versos nos remiten a la afirmación de Leloup: “[...] es a través de su

²¹⁸ En su versión de 1995, el poema no ofrece múltiples caminos de lectura.

rostro que viene hacia mí el rostro de todo, es a través de su cuerpo particular que yo descubro el cuerpo del universo” (2019: 212).²¹⁹

La fuga como movimiento musical, la fuga como huida –¿hacia dónde? ¿hacia quién?– se presenta como figura final de una poesía y de una trayectoria poética. A las interpretaciones ofrecidas por la crítica que asocian este movimiento a la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari (cfr. Piña, 2005) o la una estructura helicoidal (cfr. López, 2013), nosotros ofrecemos también la propuesta de analizarla a la luz de la fuga o huida del *Cantar de los cantares*: “es a esta cualidad del amor que nos invitan las últimas palabras del *Cantar*, huye – aparta tu mirada de mí, vuélvela hacia los que esperan tu luz” (Leloup, 2009: 280)²²⁰. El lenguaje poético místico de Amelia Biagioni asume también esta dimensión de la escritura como vocación y como destino, en la que el poeta se convierte en profeta, intermediario entre la humanidad y su Dios.

La tercera parte del poema retoma la idea de una humanidad en fuga y merece que lo citeamos en su totalidad:

Especie suma en evasión,	humanidad, que desalada cruzas los milenios sobre un poema o tres,
mientras cíclicos vientos extravían o catapultan tu hola adiós,	durante una pradera
contemplemos a quienes	hoy mañana ayer
remontan fugas:	contémplate subir tus estampidas del repertorio temporal y mítico
troncándolas en	

²¹⁹ En su lengua original: «[...] c’est à travers son visage particulier que vient vers moi le visage du tout, c’est à travers son corps particulier que je découvre le corps de l’univers». (Leloup, 2019 : 212).

²²⁰ En francés: «Est- ce à cette qualité d’amour que nous invitent les derniers mots du Cantique, *fuge* – détourne de moi tes regards, tourne-les vers ceux qui attendent ta lumière» (Leloup, 2009: 280).

escrituras
músicas
imágenes
y formas
que nos miran,

y elijamos en
las simbólicas
mirarnos,

Inmortales
algunas, capaces
de incorporarnos
a su movimiento

de esperanza o
desesperado,

Movimiento
sepulto a veces:

Movimiento en
cauce a veces:

con mi razón y
mi pasión
devorándose en
fuga alterna

donde hay axial un
fugitivo correr
perseguidor,

de danza o alarido,

según quien mire.

Oh inocente
personaje de Kafka y
nuestro gris,
que escapando
por íntimo derrumbe,
despierta una mañana
convertido en
monstruoso insecto.

¿Ves el río que
de Heráclito fluye

mutando en
cada oleaje de
Las Mil y Una Noches
friso de Fidias
film de Bergman

o muro de Gaudí?

Movimiento sin borde a
veces:

¿Oyes a Bach subir
con tus raudas
generaciones,
del clavicordio
hacia los cielos?

¿Ves la
Noche Estrellada
de Van Gogh
espiralándonos
sublimes?

Sientes en el
universal volar
al Amor único
huyendo enamoradamente,
originando en las
entrañas infinitas
infinitas versiones
de nuestro Cántico
de San Juan en
la Cruz y el éxtasis?
(2009: 581-584)²²¹

En una humanidad fugitiva, en la que el poeta asume todos sus actos y pasos como propios, Biagioni ve cómo el arte, el camino del símbolo, es un lugar privilegiado para habitar, encontrarse y comprenderse. El arte y el artista asumen en sí todos los movimientos de la humanidad que son, sin más, los movimientos del amor: movimientos “sepultos”, “en cauce” o “sin borde”, alternativamente. En este sentido, hallamos sintonía con lo que afirma María Zambrano:

Entonces la poesía es huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir; una angustia sin límites y un amor extendido. [...] Amor de hijo, de amante. Y amor también de hermano. [...] Porque no quiere su singularidad, sino la comunidad. La total reintegración; en definitiva: la pura victoria del amor. (2006: 107)

²²¹ La versión presenta algunos cambios con respecto a su original de 1995.

Entre los “movimientos sin borde” Biagioni nos presenta tres figuras: Bach (músico, compositor de *fugas*), Van Gogh (pintor *enamorado*) y San Juan de la Cruz (poeta y místico). Con este último se pregunta –y nos pregunta– si acaso el movimiento vital que une a la humanidad en fuga, enamorada y amante, no es sino una versión de este *Cántico Espiritual* que inspiró al poeta y cuya fuente originaria es el *Cantar de los cantares*. Leloup, por su parte, se pregunta: “¿No hay en toda canción de amor un eco del ‘cantar de los cantares’, como en toda palabra de amor, un eco de la palabra creadora, un perfume del Espíritu que vivifica?”²²² (2019: 64)

A lo largo de todo nuestro análisis hemos visto cómo Biagioni, como poeta, asume el lenguaje de la mística para describir una experiencia vital. Utiliza su léxico y sus tópicos, recurre a figuras concretas, como los mencionados Orígenes y Juan de la Cruz y, por sobre todo, se sumerge en sus estados y movimientos, que son los estados y movimientos del amor. Un juego de encuentros y desencuentros que siguen el ritmo de la música; el *Allegro*, *Adagio* y Rondó del comienzo darán paso a la fuga, en el final. En cada fuga la humanidad traza un recorrido de caza y persecución de sí, de la palabra precisa y de un otro fuera de sí que le otorgue un sentido.

Finalizamos con Leloup:

[...] El Cantar de los cantares no nos ofrece teorías o definiciones del amor, sino una aventura, la aventura de toda la vida humana con sus encuentros, que nos llevan a experimentar todos los colores, todas las variedades del Ser / Amor, del éxtasis a la desesperación, de la pasión al desprendimiento, con todos los aromas, todas las flores, todas las colinas, el hueco de las rocas, los desvíos escarpados, bordeados de lirios y espinas, todos estos paisajes que se asemejan a una tierra elegida o dada, metáforas ardientes de los cuerpos unidos del Bien-Amado y de la Bien-Amada.²²³ (Leloup, 2019: 278-279)

El *Cantar de los cantares* y el “Cántico Espiritual” al que se alude al final de la poesía de Biagioni no reflejan tan solo la experiencia del abrazo del alma con el Verbo,

²²² En el original francés: “N’y a-t-il pas en tout chant amoureux un écho du “chant des chants”, comme en toute parole d’amour, n’y a-t-il pas un écho de la parole créatrice, un parfum de l’Esprit que vivifie?” (Leloup, 2019: 64)

²²³ En el original francés: “[...]Le Cantique des cantiques ne nous propose pas de théories ou de définitions de l’amour, mais une aventure, l’aventure de toute vie humaine avec ses rencontres, qui nous conduisent à expérimenter toutes les couleurs, toutes les variétés de l’Être/Amour, de l’extase au désespoir, de la passion au détachement, avec tous les parfums, toutes les fleurs, toutes les collines, le creux des rochers, les détours escarpés, bordés de lys et d’épines, tous ces paysages qui ressemblent à une terre choisie ou donnée, métaphores ardentes des corps réunis du Bien-Aimé et de la Bien- Aimée” (Leloup, 2019: 278-279).

de forma individual, sino que se abren en la poesía de la santafesina a lo universal. Representan un movimiento total que como humanidad nos hermana en la búsqueda que nunca acaba, pero que esperanzados seguimos realizando, de un tú que nos espera porque nos ha llamado primero. La poesía de Biagioni, como lugar donde emerge la palabra propia, lugar de salida de sí y de encuentro, de espera sedienta y dinámica, se torna el espacio que sostiene y soporta la experiencia quebrada de este vínculo originario que en el tiempo en que vivimos muchas veces permanece velado.

CAPÍTULO 9. “UN AMANTE PENSAMIENTO”. LA APUESTA FINAL POR EL SENTIDO

9.1. Vida – Universo – Infinito

*... la muerte no es la muerte
es un salto cromático
en la infinita metamorfosis.
(2009: 319)*

Llegar al final de la poesía de Amelia Biagioni es abordar también su último poema, póstumo, publicado por *La Nación* a unos pocos días de su muerte, en 2000, cinco años después de la publicación de *Región de Fugas*. Tal vez pensado para formar parte de otra obra, tal vez inconcluso en su imposibilidad de corrección posterior –hábito común en nuestra autora– este extenso poema, dividido en cinco episodios, describe poéticamente el último recorrido de una voz, de un espíritu y de un cuerpo.

Llegados al final del presente de nuestra autora –en edad y en poesía–²²⁴, este viaje futuro, imaginado, venidero, que nunca será presente para el yo,²²⁵ es anticipación de sí, en la esperanza. Señala Chrétien que “lejos de ser una pasión engañosa y generadora de ilusiones, la esperanza constituye el núcleo mismo de nuestro ser. Define al hombre por su futuro y hace de su ser una relación con lo Otro” (2002: 132).

Partiendo del deseo de trascender los propios límites del tiempo personal y mediante un acto imaginativo y profético, la enunciación de este último poema comienza luego de la muerte de una mujer, perfectamente identificable con la que recorre y se dice en el resto de sus producciones, y describe el viaje final de su cuerpo hecho cenizas, en especial de una de sus partículas, hasta ser nuevamente parte de otro “amante pensamiento” como el que le había otorgado el sentido primero.

Abordaremos el poema respetando su división en partes.

²²⁴ Nuevamente la referencialidad biográfica se hace tangible.

²²⁵ Jean-Lois Chrétien habla de un “pasado radical” y un “porvenir radical”, “no siendo ni uno ni otro un presente diferido, un presente antiguo, un presente futuro” (2000, 52)

EPISODIOS DE UN VIAJE VENIDERO

1

Ya deshojada el alma sueño

–adiós corola
de preguntas deseos
arrullos trances agonías–

ya partido el espíritu,

el solo
el antes sol

–puntal de los intentos
de asir el íntimo volar remoto
y volverlo escritura levitante–

el yerto,

cumpliendo una canción de la difunta
fue confiado a la hoguera,
y el súbito resumen de cenizas,
a la pasión del mar,

quien por obra y por sal de oleaje mítico
las rodeó de una barcarola:
una arca mínima
de titanio domado cuarzo luna o
canto rodante,

según quien la imagine.

El último poema de Biagioni no es un poema más. Aún en su carácter inconcluso, si es que lo estuviera, se observa el cuidadoso trabajo de la autora en cerrar un recorrido poético en diálogo con toda su poesía anterior. La metáfora del viaje, asumir su propia vida como un viaje, comenzaba en el tríptico de *Sonata de soledad*. Allí el sujeto poético emprendía un trayecto en tren y luego en barco hacia el País del Olvido, para volver luego al mundo siendo “la desconocida”. El viaje en *La llave* es a un tiempo el traslado a Buenos

Aires, aunque también el tren del recuerdo que la lleva hacia el pasado. En este poemario afirmaba con respecto a sí misma: “Soy nada más que un viaje encarnizado” (2009: 192; 1957b: 65), asumiendo en él pasado, presente y futuro propio y de los demás: “Yo navego y también soy estela, el oleaje” (2009: 193; 1957b: 66).

El adjetivo “venidero”, que acompaña el título de este último viaje que se emprende en el poema, trae al imaginario lo que ‘ya viene’, lo que está por llegar, lo que se espera. La vida presente se abre a lo posible de un futuro que se desconoce, pero que se vislumbra.

El poema comienza con el verso: “Ya deshojada el alma sueño”. Podríamos recorrer cada una de las palabras elegidas por Biagioni y remontarnos a sus referencias intratextuales o a su sentido propio en el poema. El adverbio “ya” muestra una enunciación cuyo presente incluye un pasado no dicho, ya acontecido. ¿Se puede decir la muerte o solo se puede decir la vida? El “ya” se repite unos pocos versos después estableciendo un paralelismo entre las frases “deshojada el alma” y “partido el espíritu”. El uso metafórico del verbo “deshojar” recorre el corpus poético de la santafesina: “Te bajará del cielo, como quien se deshoja, / toda mi alma deshecha de música y de luz” (2009: 70; 1957a: 26-27); “[...] tanto mi esperanza insiste, / que deshojada en agua voy muriendo” (2009: 83; 1957a: 44-45); “En un otoño blanco / Dios se deshoja” (2009: 101; 1957a: 73); “Yo, el humo cavilado, el alma turbia / de la ciudad anocheciente deshojada” (2009: 264-265); “Voy saltando muriendo volando feliz / en el viaje que me deshoja” (2009: 524; 1995: 23); “Y nuestro reino en la vigilia se deshoja”. (2009: 467-469; 1984: 41-43). Al menos tres sujetos se “deshojan” en los fragmentos seleccionados: Dios, el alma y nuestro reino. Si bien hay una relación entre el deshojar y el morir, también está presente la idea de ciclo, tanto en la lluvia, como en el otoño, en la noche o en la vigilia. El verbo adquiere diversos matices, de entrega, de donación y de desvanecimiento. En este poema, la identificación alma=flor, se completa en los versos que siguen: “adiós corola / de preguntas deseos / arrullos trances agonías”. No es el cuerpo, sino el alma la corola de la flor, aquello que se percibe a la vista. Así como los pétalos revisten la flor, el alma es quien reviste el cuerpo, el cual, sin ella, sin su espíritu, se convierte en “el solo / el antes sol / puntal [...] // el yerto”.

Una palabra del primer verso en un contexto de escritura como el de Biagioni resulta polisémica: “sueño”. En su carácter de sustantivo, podría estar relacionado con “alma”. No sería la primera vez que un segundo sustantivo acompaña al primero para

generar alguna imagen o matiz: “*halcón azor amor neblí radar*” (2009: 299; 1976: 9). En su carácter de verbo presente en primera persona, “sueño” introduce una voz a cargo de la enunciación, – sueño–, quien se asume, al mismo tiempo como vidente, ya que el sueño es, para nuestra poeta, un lugar de visión.

Resaltamos de este primer episodio la identificación del alma y del espíritu como el lugar de “preguntas, deseos, arrullos, trances y agonías”, y la identificación del cuerpo como “puntal”, en su verticalidad, mediador del vuelo íntimo y la escritura. Se destaca, como es habitual, la presencia de la música, en el arrullo del alma, en la canción de la difunta y en la barcarola que rodea las cenizas arrojadas al mar. Subrayamos el último verso, escrito en itálicas (“*según quien la imagine*”), a partir del cual se nos invita a participar, junto con la voz poética, del acto imaginativo del que brota y que construye el poema. Un alma deshojada y un cuerpo hecho cenizas en la hoguera no son para esta poeta la última palabra, sino el comienzo de nuevos recorridos.

2

Porque un
 a veces perceptible
 resplandor del espíritu
 permanece en los restos
 mientras conserven su sentido,

fulgura en las cenizas navegantes
 el sinfónico rayo,

 la mirada desconocida
 que en su recinto
 –frente adentro de la asombrada–
 proyectaba clarividencias,

y en el abrazo de su fulgor,
 ellas duermen entretejidas
 en un sueño rapsoda,
 no advertido por tierras
 ni por naves del mar ni del cenit

ni de la mente,

ritmado por bonanzas tempestades
 gaviotas y constelaciones.

En el primer episodio, al hablar del cuerpo muerto, Biagioni, en un juego de palabras, lo llama “el solo”, “el antes sol”. Aquella luz emanada de un cuerpo animado se pierde con la muerte, aunque un “a veces perceptible / resplandor del espíritu / permanece en los restos / mientras conserven su sentido”. En su último poema, habiendo transitado un camino de deshacimiento y de búsqueda, la autora sigue apostando por el sentido, como aquello que aun puede hacer resplandecer lo muerto.

La sinestesia del verso “sinfónico rayo” vuelve a ponernos frente a la reunión de música y color, música y luz, característicos de la poesía. El rayo, símbolo de una repentina iluminación engeguecedora que proviene del cosmos y que irrumpe el interior del sujeto poético otorgándole una mirada asombrada, visión interior, capaz de ver en lo oscuro, abraza ahora con su luz las cenizas reunidas. Como en otros tantos poemas de Biagioni, se rompen las fronteras entre lo interior y lo exterior. La iluminación, como rayo, parece venir de afuera. Sin embargo, en la estrofa siguiente, la luz se proyecta hacia adentro, a través de la mirada desconocida de la poeta.

El participio “desconocida” para referirse a la identidad del sujeto poético también resulta reiterativo en Biagioni. En el “Tríptico” final de *Sonata de soledad* decía: “húndeme en la mañana de lo desconocido” (2009: 148; 1957a: 140-141). Ese porvenir incierto que despuntaba en su viaje al País del Olvido luego es adoptado como una condición del ser en *El humo*, en relación con un tú: “y a contrasombra, / la inconfundible, / la desconocida, / surge, se despliega, en qué océano, / y avanza en tus ojos, / sonrío en tu pulso, / trae tu bandera, / pone en tu lengua, oh rey, / el vino de su nombre, / a contracanto, / por detrás del sonido, / del lamento” (2009: 246-247; 1967: 29-30). En esta misma línea, en *Estaciones de van Gogh* “la desconocida” es la mujer a la que se dirige la voz del poema: “Mujer en otra celda otra ciudad / desconocida mía/ lastimadura como yo” (2009: 486; 1984: 61). Por último, en *Región de fugas*, el desconocimiento es asumido por el yo poético en dos oportunidades. En la primera, a partir de una identificación metafórica: “Soy mi desconocida” (2009: 519; 1995: 11). En la segunda, vinculada también con un rayo que irrumpe: “Un rayo de silencio / me despierta en la torre de mi desconocida” (2009: 573; 1995: 101).

En Biagioni, la búsqueda incesante de sí y de un tú, siempre retornan a un nuevo desconocimiento. Recordemos lo que afirmaba Derrida: “Desconocido no es el límite negativo de alguna forma de conocimiento. Este no-saber es el elemento de amistad u

hospitalidad que permite la trascendencia del extraño, la distancia infinita del otro” (Derrida, 1995). En el desconocimiento de sí de Biagioni se hace patente la apertura al tú y a una nueva forma de mirar, asombrada, iluminada.

De una mujer y sus restos hechos cenizas debemos dar un salto a una poeta y al cuerpo de sus poemas, que seguirán existiendo sin ella, ocultos, navegando inadvertidos, a la espera también de ser despertados. Como si un rastro de memoria permaneciera en las cenizas, como la huella en el desierto, el cuerpo de un poema conserva el fulgor del espíritu que una vez habitó en él.

3

Cuando el viento promete

en su soñar unánime
 las de la ebria ondeante barcarola
 ven
 la primordial devoración,
 la que origina
 liberadores
 arpegios,
 como el apócrifo
 volcán-laurel-zorzal-amor,

la ven surgir
 del mar proteico, en inminencias:

archipiélago
 a punto de alzar vuelo
 y pez
 a punto de entonar:

*No hay pleno arpegio
 sin terror ni dolor.*

En el resplandor que conservan, las cenizas duermen “entretejidas / en un sueño rapsoda”. ¿Quién sueña el sueño de las cenizas? ¿Ellas mismas, aquel “yo sueño” del primero episodio, u otro soñador?

En un diálogo intratextual, Biagioni nos lleva en este episodio a poemas anteriores. Especialmente a “Gestalt”, de *Las cacerías*. Allí el Cazador, con su cuerno de

caza daba, inicio a la persecución, a la devoración y la comunión de las especies, del “polvo al ángel”. En el verso “volcán-laurel-zorzal-amor” vemos un paralelismo con aquel “*halcón azor amor neblí radar*” (2009: 299; 1976: 9) del que hablara aquel poema. Por otro lado, resuenan poemas de *Estaciones de Van Gogh*. Allí también observamos los “laureles y caléndulas abriéndose en arpegios” (2009: 465; 1984: 39) y el sueño visionario.

4

Cuando el viento desnuda,

desde un océano del tiempo
 las resumidas en su sueño ven
 en las orillas cavilantes
 la zona cumbre del arpegio numeroso:
 La –cruel o mártir– dual devoración,

ceremonia frontal o de perfil,
 de quienes saben que comen al prójimo
 o que son comidos por él.

Ven los infiernos y
 ven los cielos
 abriéndose en las almas

*no son lugares
 sino estados del alma*

fomentados por minorías poderosas
 oscuras o radiantes

–que vierten
 crimen o belleza
 sobre todos
 los órdenes del hambre–

diseminadas en
 la esférica extensión del sufrimiento
 que la esperanza vuelve músico.

Y sobre oleaje púrpura
 remonte de las aguas legendarias

contemplan el humano devenir,
 su cíclico argumento
 desplegado en la porfía metafísica
 del banquete sin fin,

que se alza cae y torna
 entre el mar de la sed
 y el salmo hambriento;

lo contemplan
 en cuarteto de travesías:

El Barco Ebrio Ulises Moby Dick y Noé

 pasan
 creando
 rebeldía odisea exterminio y regénesis.

En el episodio más extenso del poema observamos también múltiples referencias intratextuales, tanto por el vocabulario elegido, como por el eco de algunos versos que parecieran dialogar con poemas escritos en libros anteriores. Resuenan poemas como “*Oh infierno*” y “*Oh cielo*” de *El humo*, y algunos otros de este libro. Cuando “el viento desnuda” nos remonta hacia aquel poemario en el que prima el dolor, el hambre, la sed, el desierto y la noche.²²⁶ “Orillas cavilantes” como el “humo cavilado”, “ceremonia frontal o de perfil, como en “La alfombra”.

A su vez, parece estar aludido *Región de fugas* en sus referencias intertextuales, en las que se lee el devenir humano a partir de diferentes recorridos literarios. Nuevamente, una referencia explícita a Rimbaud y a Homero, como en el poema “Al Rey sin fin”; a Noé, como en “Escrituras de rana” (de *Las cacerías*) y a Moby Dick, tal vez aludido en el poema “tema con variaciones anotado de dos sueños” (de *Región de fugas*). Se nos presenta la visión de una humanidad atravesada por oxímoros o antítesis: “cruel o mártir”, “frontal o de perfil”, “comen” o “son comidos”, “infiernos” y “cielos”, “crimen

²²⁶ “Viento”, “soplo” y “ráfaga” recorren los poemas y poemarios de Biagioni y muchas veces se presentan como un movimiento externo al sujeto, que irrumpe –del mismo modo que lo hacía el rayo– y orienta o dispone los movimientos propios del yo. En este poema en particular, la incidencia del viento afecta el movimiento dentro del agua donde se encuentran las cenizas y condiciona el sueño o la visión.

o belleza”, “sufrimiento” y “esperanza”, “se alza cae”, “banquete sin fin”, “mar de la sed”, “salmo hambriento”. Las cenizas, en su sueño visionario, “cuando el viento desnuda”, contemplan sobre todo el devenir de una humanidad sufriente que solo “la esperanza vuelve músico”.

5

Y siempre un diferente así,

hasta que el mar
se acabe

y las del arca mínima
formen parte de las cenizas

de la Tierra,

de

su

bandada

sin

memoria

Aunque tal vez la vidente navegación
dure menos que el mar y que la guerra,

tal vez hasta que un pájaro misil
desgarre el viaje el arca el sueño,
y las cenizas abandónicas se pierdan
iniciándose en el oficio
de durmientes de nadie,

menos una –ojalá– partícula:
la que guarde un resplandor del ojo lince

*–el de mi contemplar
desconocido*

la que despierte
paulatina sobre las eras
asumiendo los arduos porvenires
de rima y ronda y organismo ardiente,
hasta llegar –escalando el deseo– al rango

de algún amante pensamiento: son y escucha de la

VIDA

que es cántico UNIVERSO improvisándose
dentro de algún volar del

INFINITO

(2009: 586-591)

El primer verso de este apartado, “Y siempre un diferente así”, resume, de alguna manera, la idea de un constante devenir, y de vidas como fugas musicales, diferentes versiones de uno, dos o tres movimientos (*Región de fugas*); o, de un “cuarteto de travesías”.

Se ha dicho que mientras permanezca un sentido que las abrace, las cenizas conservan su fulgor y su videncia. Y aún en la posibilidad de ser dispersadas en su viaje final, resta la esperanza de que una mínima partícula atesore esa luz/resplandor y esa capacidad de visión aguda/clarividente. Aún ante el riesgo de la desaparición y dispersión final de las cenizas, existe la posibilidad de que una partícula llegue, “escalando el deseo”, a un “amante pensamiento”, capaz de ver, escuchar y de hacer resonar en sí el canto del “UNIVERSO” y de la “VIDA” volando en el “INFINITO”. Estas tres palabras aparecen centradas en el poema y en mayúsculas, destacándose por sobre todas las otras, y cierran el poema y el recorrido de este último viaje imaginario de las cenizas de un cuerpo que conservan, aun partido el espíritu, el sentido y, con él, el fulgor y la “visión escuchante” de la mujer que lo habitara.

Vida, universo e infinito se presentan al final de la poesía como universales, representantes del todo del que se forma parte en una vida, tiempo y espacio finitos, y que se comunican por medio de una melodía que puede ser escuchada en el interior de un pensamiento amante. ¿Por qué estas tres palabras en mayúscula y en el centro al final de una trayectoria, de una voz que se despide, de un cuerpo que ha muerto, de cenizas que han sido dispersadas? La matriz del universo y del tiempo, aquello que está más allá de lo que se puede ver y sentir es, para nuestra poeta, un canto, una palabra, un son: “*De mi boca brota el bramido de los soles./ Orión recién despedazado / sopla el cuerno de caza / halalí / que reverbera en astronaves y galaxias*” (2009: 299; 1976: 9); “*Eres la palabra asombrosa, / la que sólo yo escucho / y nada más deja oír, / la que suena y suena y suena*

/ y no fue ni será pronunciada” (Biagioni, 2009: 293; 1967: 83). Es sonido, soplo y luz que irrumpe desde el exterior, pero que puede ser acogido por un amante pensamiento, en la reunión del pensar y del sentir, de la luz exterior y la luz interior, de la materialidad de las partículas que forman el cuerpo y un espíritu que las anima y que permanece en ellas hasta el final.

Podemos retomar algunas de las reflexiones de Panikkar referidas en el Capítulo 2 de nuestra investigación, cuando ofrecíamos una definición de mística que nos permitiera abordar la poesía de Biagioni:

La experiencia de la Vida equivale a la experiencia de Dios. Decimos experiencia y no reflexión sobre la vida. El sentirse vivo no es un mero acto biológico, no es del *bios* fisiológico del que hablamos, no es del *bios* de cualquier biografía individual, sino de la *zôê* cuya expresión evangélica es “vida eterna” y cuya traducción contemporánea podría ser la “vida infinita”. [...] Sentirse vivo con vida eterna no significa creerse inmortal en un tiempo lineal, sino más bien sentir la realidad de la tempiternidad de la que tantos místicos, poetas y filósofos nos hablan. “La Vida no muere” cantan los Veda y completan las Upánisad diciendo que Dios (*brahman*) es Vida”. (Panikkar, 2001: 164)

En la misma obra, cuando Panikkar reflexiona acerca de la experiencia de Dios, afirma:

[...] No se discute si *existe* un Alguien o Algo con tales o cuales atributos. Se pregunta por el sentido de la vida, el destino de la tierra, la necesidad o no de un fundamento; se pregunta, sencillamente, por aquello que para cada cual es la última pregunta, o por qué no la hay. (Panikkar, 2001: 28)

Hacia el final de su obra, Biagioni mantiene su propuesta de una voz afirmativa y vital que apuesta por el sentido que abraza e ilumina lo muerto.²²⁷ Su poesía es testimonio

²²⁷ Gracias a la generosidad de Valeria Melchiorre hemos accedido a los títulos de los pocos libros que Biagioni conservaba en su biblioteca antes de morir. Si bien hasta el momento no hemos visto la necesidad de mencionarlos, creemos que hay uno de ellos cuya lectura se pone en evidencia a lo largo de sus últimas obras y, sobre todo, en este poema final. Se trata de *Dios y la ciencia* de Jean Guitton y Igor y Grichka Bogdanov (1992). En él, la filosofía metarrealista, surgida a finales de la década del 30, se presenta como un modo de conciliación entre ciencia y religión: “Las incursiones de la ciencia en el campo filosófico nos proporcionan por primera vez los medios para hacer la síntesis entre el materialismo y el espiritualismo, para conciliar el realismo y el idealismo: la realidad inmanente que percibimos alcanza entonces el principio trascendente que se supone le dio origen” (134ss.).

Algunos de los elementos que observamos como subyacentes en la poesía de Biagioni son, por ejemplo: 1) La idea del continuo y constante movimiento de todo lo existente: “En efecto, el conocimiento cuántico que tenemos de la materia nos lleva a comprender que no existe nada estable en el nivel fundamental: todo está en perpetuo movimiento, todo cambia y se transforma sin cesar, en el curso de ese ballet caótico, indescriptible, que agita frenéticamente las partículas elementales. Lo que creemos inmóvil revela de hecho

de un exceso que se da en un origen que antecede el yo y del cual se parte, en un final que también sobrepasa la vida finita y material de un cuerpo.

En el ejercicio de imaginación realizado en su último poema no queda configurado su porvenir –su porvenir real, como persona física, como sujeto fuera de la escritura–, el cual sigue resultando un futuro incierto, sino que se refigura el presente de una vida entregada a la palabra poética como un modo de decirse y de ser. En su último canto, Biagioni ofrece su cuerpo –su palabra– como un don, se asume inmersa en un dinamismo que supera al yo. En un último acto de humildad, confianza y entrega, se transfigura la espera en esperanza.

innumerables vaivenes: zigzags, inflexiones desordenadas, desintegraciones o, por el contrario, expansiones. En el fondo, los objetos que nos rodean no son más que vacío, frenesí atómico y multiplicidad. Tengo entre mis manos esta sencilla flor. Algo espantosamente complejo: la danza de miles y miles de millones de átomos — cuyo número supera al de todos los posibles seres que se puedan contar sobre nuestro planeta, al de los granos de arena de todas las playas—, átomos que vibran, oscilan alrededor de equilibrios inestables.” (81).

2) Otro elemento a destacar es el sueño y la relación entre espíritu y materia: “Según la nueva física, nosotros soñamos el mundo. Lo soñamos como algo durable, misterioso, visible, omnipresente en el espacio y estable en el tiempo. Pero más allá de esta ilusión, se desvanecen las categorías de lo real y lo irreal. Del mismo modo que ya no se puede considerar que el gato de Schrödinger esté o bien vivo, o bien muerto, no se puede percibir el mundo objetivo como existente o no existente: el espíritu y el mundo no forman sino una única realidad. [...] A partir de ahí, no se puede simplemente decir que el espíritu y la materia coexisten: existe el uno a través del otro. En cierto modo, el universo está soñándose a sí mismo a través nuestro: el metarrealismo comienza en el momento en que el soñador toma conciencia de sí mismo y de su sueño.” (131).

3) Finalmente, se observa en Biagioni la relación que se establece entre lo particular y más pequeño con el todo: “Cada átomo, cada fragmento, cada grano de polvo existe en la medida en que participa de un sentido universal. Así se descompone el código cósmico: primero la materia, después la energía y, por fin, la información. ¿Hay algo aún más allá? Si aceptamos la idea de que el universo es un mensaje secreto, ¿quién ha compuesto el mensaje? Si el enigma de ese código cósmico nos ha sido impuesto por su autor, ¿no forman nuestros intentos de descifrarlo una suerte de trama, de espejo cada vez más nítido, en el cual el autor del mensaje renueva el conocimiento que tiene de sí mismo?” (143).

En la poesía de Biagioni hemos resaltado la nueva configuración del lenguaje místico en una poeta contemporánea. En un contexto propio, embebida de otras experiencias y lecturas, aquella experiencia original y originante presente en *El cantar de los cantares* se reinterpreta, se resignifica.

9.2. El lenguaje místico en la poesía de Amelia Biagioni, una continuidad discontinua

Y siempre un diferente así,

*hasta que el mar
se acabe...*

(2009: 590)

¿Puede el cuerpo muerto llevado a la hoguera y convertido en cenizas fulgurantes ser metáfora del libro y de la obra de aquella que se despide, y sus partículas, los poemas librados a la escucha de un pensamiento amante lector que los haga resonar en su interior? Decíamos con Ricoeur en el Capítulo 3 que la configuración del artista se incorpora en el círculo hermenéutico a la espera de lectores que, en su encuentro con los textos, hagan resonar las palabras en su interior y que, por la repercusión, queden ellos mismos refigurados: “En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro” (Bachelard:2006: 12).

A partir de nuestro análisis hemos buscado insertar el corpus poético de Biagioni en una tradición que la antecede y la excede: la del lenguaje místico. El término refiguración nos ha permitido entender el proceso por el cual el adentro y el afuera del texto no existen como tales. La tradición no existe sino en los textos que la asumen al tiempo que la renuevan.

Si hemos pasado del lenguaje místico en la obra de Biagioni a su fuente en el *Cantar de los cantares* es porque hemos querido llegar a uno de los orígenes más antiguos, fuente inagotable para todo aquel que se pregunte por el sentido de la vida y encuentre en el amor una respuesta posible. Han pasado más de veinte siglos de humanidad enamorada y pensante que ha encontrado en las palabras del *Cantar* algún sentido a su experiencia vital. Cada horizonte de referencia desde el cual fue leído el texto bíblico ha enriquecido y profundizado su sentido. La lectura de los Padres de la Iglesia y los místicos españoles del Siglo de Oro son solo algunos ejemplos.

Nunca las búsquedas se dan en un solo lugar. Biagioni, lo hemos visto, encuentra en todo el arte y su historia un espacio de preguntas y respuestas. El arte en sus orígenes rituales desde las cuevas de Altamira; el mito, el teatro, la literatura; la poesía, la pintura, la música: todos ellos constituyen espacios de encuentro.

Dentro de todos los lenguajes elegidos, sin embargo, el de la mística no es uno más. Tiene un peso fundamental, porque se ofrece como dinamismo de la existencia. Pero la mística de Biagioni, que tiene su fuente en el *Cantar* y sus modelos en místicos como san Juan y santa Teresa, posee también otras lecturas, otras búsquedas y otras experiencias propias del contexto vital en el que suceden. Biagioni recoge y se apropia de una tradición y la embebe de su propia experiencia. Se produce el proceso de sedimentación e innovación que describíamos con Ricoeur en el Capítulo 3. Sus lecturas exceden lo místico cristiano, aunque sea el origen del que parte y su fuente radical. El gnosticismo, el hermetismo, el sufismo, la cábala, la filosofía metarrealista, incluso la física cuántica en sus modelos de mundo, se hacen parte de su vocabulario y de su experiencia.²²⁸ El lenguaje místico de Amelia Biagioni asume e incorpora más de veinte siglos de tradición.

¿Por qué Biagioni utiliza el lenguaje místico para decirse en su poesía? Hay quienes afirman que el lenguaje de los místicos encuentra en el lenguaje del amor humano su máxima expresión y por eso se apropia de él para comunicar la relación y unión entre el alma y Dios.²²⁹ También están aquellos, como Henri Bergson (1962) y Luce Pérez Baralt (2020), que sugieren que, en realidad, el lenguaje del amor humano tan solo es un reflejo pobre y limitado de la experiencia del amor divino, fundador de aquel otro lenguaje. Una voz enunciativa y múltiple se nos presenta en la poesía de Biagioni como vidente y escuchante de la vida en su profundidad, de su dinamismo original y originante.

¿Definir la poesía? Sólo se puede sentir que entre palabras ardiendo como sexos fundidos un enorme animal angélico respira, respira con todo el cosmos alguien inmenso y su respiración nos traspasa infinitamente. Y que

²²⁸ No es nuestra intención en la tesis realizar un estudio genético que nos permita ver la influencia de cada una de las lecturas realizadas por Biagioni en su obra. Solo hemos mencionado algunos textos que resultaron significativos a la hora de comprender su lenguaje. Creemos que sería sumamente interesante recorrer su biblioteca y rastrear en su poesía la influencia de cada una de sus lecturas. Ese trabajo, sin embargo, excede las posibilidades de nuestra investigación actual centrada en la utilización del lenguaje místico.

²²⁹ “Desde que supimos que Dios es Amor y que el hombre fue hecho para un fin de amor, se multiplicaron los misterios respectivos de Dios y del hombre, destinados, además, el uno para el otro. Los poetas y los místicos, como los que mayormente experimentaron la pasión de amor y quisieron expresarla acusan más la llamada ‘enfermedad del lenguaje’. No por nada el amor es fuerte como la muerte, y nunca igual en unos y en otros. [...] El lenguaje del amor terrestre, culminado en el amor nupcial, es uno de los figurativos más antiguos, llamativos y polémicos. La Biblia y la tradición cristiana expresaron desde hace muchos siglos y continuaban expresando con esa sublimación del amor esponsal el enamoramiento de Dios [...]. Fray Luis de León, Santa Teresa y San Juan de la Cruz pagaron buen precio por hacer creído en la eficiencia expresiva del *Cantar de los Cantares*, apuntando a los amores de Dios. Todos los místicos que les imitan repiten el recurso literario tradicional, animados por el uso que del mismo hacen la Iglesia y la liturgia o la intimidad oracional” (Ruano de la Iglesia, 1994: 44-45).

en el fondo confuso de la herida, allí donde nuestros mitos comienzan a sangrar, nos desciframos un poco más, porque el poema se detiene en espejo. Y vislumbramos sobre nuestro corazón mortal –como dice Keats su carga de inmortalidad.

Señalar vagamente sus huellas, sus consecuencias, eso es todo lo que puedo.

Y sin embargo yo sabía qué era. Todos lo sabíamos. Pero lo hemos olvidado. (Biagioni en Magrini [comp.], 1963: 49)

Las palabras poéticas, como huellas, como cenizas luego de una hoguera que las hiciera arder, son el lugar de reconocimiento de sí, de desciframiento del misterio que permite ver lo inmortal en lo mortal. Se cuele por todos lados aquel respirar que lo envuelve todo y todo lo excede y que hiere las palabras hasta hacerlas sangrar. No se puede definir la poesía de otra forma que acudiendo a las mismas imágenes poéticas. La poesía se presenta como una experiencia y el poema, lo que queda, como un cuerpo fulgurante. En las bases del modo de hablar poético-místico de Biagioni, tenemos la herida y el exceso.

Para esta experiencia, el lenguaje místico se presenta como necesario e irremplazable. Se ha dicho ya, a partir de Hatab o de De Certeau, que la experiencia de Dios no está fuera del lenguaje, sino que funda un lenguaje; el lenguaje propio del amante enamorado que hace de la salida de sí y del encuentro de un tú, de sí mismo y del mundo la razón de su existencia. El lenguaje místico es en Biagioni un lenguaje irremplazable de su experiencia e itinerario vital y poético. Este lenguaje, por supuesto, es y no es el mismo que han utilizado otros místicos a lo largo de la historia, porque cada lectura y experiencia lo transforma y convierte en una nueva configuración.

Podemos afirmar el uso de un lenguaje místico y el anclaje en una tradición bíblica entendiendo la configuración de una trama poética en la cual se integra lo discordante. Como una música que incluye disonancias, tal vez lo discordante de la poesía de Biagioni es aquella violencia inusitada, la culpa, aquel frenesí en el movimiento que desconcierta, por momentos, pero que es asumido dentro de una concordancia que le otorga un sentido final.

Se presupone la tradición mística, se asume y también se transforma. La voz femenina en la poesía de Biagioni no es la de la enamorada del *Cantar* ni la Amada del Cántico de san Juan de la Cruz; es, en todo caso, otra mujer enamorada que asume en sí el llamado de ir en busca de un Amor que la ha herido, privándola de un nombre y de un

hogar dados y ofreciéndoselos tan solo como promesa. Una mujer que ha elegido buscarse en el lenguaje, en la poesía y en el arte, y perseguir la belleza como modo de vivir.

Las experiencias de amor, desamor y desarraigo son transfiguradas en el lenguaje místico utilizado y llevadas a un plano existencial y metafísico. Entender el propio sentido de la vida desde el lenguaje místico es absolutamente lo contrario a vaciar el lenguaje y desfondarlo. Es, en todo caso, atravesar todos los vacíos del sinsentido, todas las rupturas y violencias, todas las muertes, para hallar lo que permanece, lo que no muere.

Los poemas de Biagioni nos han presentado una “polisemia de figuras de sí” (Ricoeur, 2009b: 71). Habíamos dicho, antes de comenzar el análisis, que había una configuración y una trama identificables detrás de la obra de la santafesina. A lo largo de nuestro estudio, especialmente en esta última parte, hemos querido dejarlo en evidencia. Producto de esta configuración se despliega una identidad poético-narrativa. La llamamos poética por ser gestada por medio de la palabra en textos poéticos, pero la consideramos narrativa también, en la medida en que, en su despliegue, ingresa en la trama poética la dimensión temporal.

Hemos citado a Ricoeur cuando decía que “lo que el lector recibe no solo es el sentido de la obra, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella”. (2009: 150) ¿Cuál es el tiempo de la poesía de Biagioni? Sin duda, esta pregunta no tiene una única respuesta, dado que cada poema y cada poemario poseen en sí una temporalidad particular. La palabra poética es una sucesión de instantes y tiempos presentes desplegados y dilatados. También hemos señalado la dimensión mítica que cobra el tiempo en algunos poemas. Hemos visto, por otro lado, que en cada libro la percepción del tiempo puede decirse lineal o circular; pero, en su conjunto, estamos delante de una espiral. Desde la perspectiva del lenguaje místico, la organización que hemos propuesto en el análisis de la Segunda Parte responde a un criterio kairológico más que cronológico en la sucesión de los acontecimientos.²³⁰ Se han presentado los poemarios a partir de los

²³⁰ La palabra *kairós* tiene un origen y uso profano y otro religioso. En el primer caso, está ligado al momento oportuno de realizar una acción (Cfr. Cullman 2008: 29). Dentro del cristianismo, conserva parte de su sentido, pero se relaciona con la historia de la salvación, personal y universal. “En primer lugar, la salvación va ligada a una sucesión continua de acontecimientos temporales, que abarca el pasado, el presente y el porvenir. La revelación y la salvación tienen lugar en el trascurso de una línea temporal ascendente. [...] Concebido el tiempo como una línea ascendente, una «realización», una «plenitud», se hace posible; un plan divino puede realizarse progresivamente; la meta, situada en el extremo superior de la línea, imprime al conjunto de la historia que se lleva a cabo a lo largo de toda esta línea un movimiento de elevación hacia él; finalmente, el hecho central y decisivo, Cristo, puede ser el punto fijo que orienta

movimientos de la ausencia –memoria y olvido– (*Sonata de soledad*, 1954; *La llave*, 1957); la apófasis (*El humo*, 1967), la búsqueda (*Las cacerías*, 1976; *Región de fugas*, 1995); y el encuentro (*Estaciones de Van Gogh*, 1984). La constatación de que se trata de un tiempo espiralado –urdido de percepción lineal y circular– y kairológico, de redención del cronos, permite entender que, tras la posibilidad del encuentro, hay una búsqueda que se transfigura y que persiste hasta su consumación: “Y siempre un diferente así, // hasta que el mar/ se acabe”.²³¹

* * *

Podemos finalizar este capítulo y toda nuestra investigación preguntándonos: ¿Qué aportes brinda un horizonte de lectura hermenéutico al análisis de la poesía? Cada lectura resuena y repercute en su lector inevitablemente de forma diversa. Nuestra intención ha sido aportar una lectura desde la totalidad del corpus y considerar la obra como discurso, cuya referencia y sentido se hallan en el encuentro con el lector, quien ofrecerá su mirada, limitada por su contexto y su horizonte de referencia. Ofrecemos la lectura de la obra de Biagioni en diálogo con una tradición que la antecede y la posiciona hacia adelante: la literatura mística. El lenguaje místico es configurado en la obra de Biagioni, pero al mismo tiempo ella contribuye a la refiguración desde un lenguaje que es a la vez propio y a la vez universal, y que seguirá diciendo siempre.

Y frente a esta lectura nos preguntamos ¿por qué resulta relevante la mística y su lenguaje hoy? El lenguaje de la mística para el hombre de todos los tiempos, pero sobre todo para el del siglo XXI, se presenta como un lenguaje que atraviesa las búsquedas humanas de la propia identidad desde una salida de sí que no es enajenación, sino encuentro. Es un lenguaje que descentra y ubica la palabra de un yo como respuesta a una voz que lo precede, que es más que sí mismo, que contiene y destina. El lenguaje poético místico reúne en sí la tensión de ser y no ser, del límite y del exceso, de lo visible y lo

toda la historia, más acá y más allá de él.” (Cullman, 2008: 23 y 41) Dentro de la historia de la salvación se consideran *kairos* a aquellos momentos propicios, elegidos por Dios en vistas a la realización del plan divino de la salvación (cfr. 29). Se trata de momentos de revelación que, si bien pertenecen al tiempo, lo redimen y resignifican.

²³¹ Podríamos también establecer una relación entre este movimiento sin fin y el último estado descripto por Velasco al hablar de los pasos de la experiencia mística, el estado teopático (cfr. Capítulo 2).

invisible, de lo inmanente y trascendente. En el lenguaje místico de Biagioni, la palabra se torna un lugar para habitar, la belleza y el amor como aquellos motores que ponen en movimiento y envían. Sobre todo, debemos entender esta poesía como un lugar de diálogo, de encuentro y de comunión. El mundo poético de Biagioni asume las rupturas y los quiebres, la violencia y el sufrimiento dentro de un horizonte de sentido, como oportunidad de exceso. El yo se presenta como vidente y escuchante de una palabra interior y última.

Podemos leer la poesía de Biagioni como un desfundamiento de la tradición, podemos leer su recorrido como una carrera sin fin, podemos quedarnos en la ruptura del sentido, en la ironía, en el vaciamiento de un yo. Podemos hacerlo si solo nos quedamos con algunos poemas aislados, si no leemos la obra en su conjunto en la que conviven la cruz y el éxtasis, el descenso y el ascenso, el infierno y el cielo. Es su último poema Biagioni se despide a la espera de un “amante pensamiento” que lea en su canto poético la esperanza que transforma el sufrimiento y la apuesta final por el amor y por la vida infinita.

CONCLUSIONES

*Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo
y todo es del olvido, o del otro.*

(Borges, 2005: 62)

[...]

*Como está escrito en las manos
el rumbo de los vientos,
vivimos historias
que nosotros no iniciamos.*

*Otros seguirán andando
nuestra propia intimidad incluso
como si nuestra propia intimidad
fuera de otro el andar, el andar nuestro.*

(Szpunberg, 2013:30)

El trabajo que concluimos recorre medio siglo de poesía comprendida en seis libros y un poema póstumo. En *El cuerpo de la voz*, Francine Masiello afirma que “[e]n el caso de Biagioni, la obra completa es un tributo a una carrera indebidamente oscurecida en la cual la poeta publicaba a ritmo lento para producir, a fin de cuentas, una obra monumental” (2013: pos. 1149). La obra completa permite ver, por un lado, una “imagen totalizante del autor (el resultado de una trayectoria madura, unida desde los orígenes)” y, por otro lado, “el proceso de evolución de una escritura” (pos. 1037). Gracias a la obra reunida, su lector puede captar un estilo y, junto con él, una voz: “la voz de la escritura, la voz del escritor” (pos. 1137).

Con el título de nuestra investigación “Amelia Biagioni: Una refiguración de su poesía desde el lenguaje místico” nos hemos ubicado como lectores de esta obra monumental. Introdujimos la hermenéutica ricoeuriana y el concepto de refiguración, gracias a los cuales hemos podido posicionarnos delante del texto y ofrecer nuestra experiencia de lectura e interpretación. Buscamos traer luz desde una perspectiva particular que es la del lenguaje místico. No es a Biagioni a quien adjudicamos el título de mística, sino a su poesía, al mundo del texto que se despliega por medio de su lectura (cfr. 2.2.b).

Hemos explicitado que el concepto de refiguración forma parte de lo que Ricoeur llama triple mimesis y no está desligado del proceso de prefiguración y configuración

(cfr. 3.1). Trabajamos desde de la configuración del corpus poético de Biagioni y del análisis de su poesía. En ella observamos ciertas lecturas, referencias y símbolos que la insertan en una tradición y que forman parte de lo que Ricoeur llama prefiguración. La lectura del intérprete, capaz de rastrear aquellos elementos desperdigados por los textos, ingresar al mundo configurado por el artista y habitar ese mundo haciéndolo confluír con el horizonte que le es propio, es lo que entendemos por refiguración. Toda experiencia debe ser vivida y también leída (Falque, 2001). Decir que una experiencia es mística pertenece al campo de la interpretación y justificó nuestro abordaje teórico-metodológico (cfr. 2.1.a), aun cuando Ricoeur no se dedicara al lenguaje místico. El camino del símbolo y de la metáfora, entre otras herramientas de análisis ricoeurianas, fundamentales para el análisis de un lenguaje de estas características, permitieron hacer dialogar lo que habitualmente se conoce como adentro y afuera del texto, y romper con dicha dialéctica (cfr. 2.2; 3.1).

Más allá de las herramientas metodológicas que ofreció la perspectiva elegida, hemos posicionado nuestro análisis en los fundamentos antropológicos y ontológicos que subyacen y que ofrecieron, por un lado, una concepción del hombre como respondiente y, por otro, una dimensión transcendental y heurística de la imaginación, la cual tiene su raíz en el deseo y es capaz de crear sentido mediante un crecimiento de la conciencia y del ser. Como ya hemos afirmado oportunamente, una antropología del deseo y una imaginación heurística y creadora pueden hallarse en la base de lo que consideramos poesía mística (cfr. 3.2).

Hemos visto que el término *mística* abre un campo de estudio amplio y con múltiples aristas. Enfocarnos en su definición, dinamismo y lenguaje ha sido fundamental para establecer una base que habilitara el diálogo interdisciplinar que nos proponíamos (cfr. 2.1). Nuestro análisis se enfrentó, aunque de forma indirecta, al de aquellos que eligieron trabajar el lenguaje místico desligado de la experiencia, como mero recurso retórico (Arias, 2015 y 2017). Observamos que nada distingue el lenguaje de los místicos de otros lenguajes poéticos, si no se hace referencia a una experiencia de escritura o de lectura que interprete su dimensión simbólica (cfr. 2.1 y 2.2).

El lenguaje místico se caracteriza por sus rasgos poéticos –oxímoros, paradojas y antítesis, hipérbolos y superlativos, imágenes liminares, negaciones explícitas y dobles, transgresiones de diverso orden– como por las metáforas, los símbolos y las evocaciones propias de una tradición. Tiene una estructura y un dinamismo particular aun en sus

distintas manifestaciones, aunque siempre se inscribe en una tradición que la interpreta (cfr. Balthasar, 2008; Velasco, 2003). Se trata de un lenguaje ligado a la experiencia en el que detrás de la ruptura, la apófasis y el vaciamiento se encuentra la visión y la escucha de algo excesivo (cfr. 2.1): “Sólo se puede sentir que entre palabras ardiendo como sexos fundidos un enorme animal angélico respira...” (Biagioni, 1963: 49).

Hemos descrito el lenguaje místico como aquel que, ligado a la experiencia, ofrece una visión del mundo (Hatab, 1982), se ubica en el origen de las palabras (De Certeau, 2004) y es irremplazable para decir la experiencia de la vida y del sentido subyacentes a todas las muertes y a todos los vacíos (Panikkar, 2001). La experiencia del amor místico funda un lenguaje que, al ser configurado por el artista, se inserta en la tradición y la renueva ofreciendo a su vez sentido y profundidad a un abanico de experiencias vividas (cfr. 2.2.a).

Luego de ubicar espacio-temporalmente a Biagioni y de realizar una primera descripción de sus obras (cfr. 1.1), junto con las lecturas que hasta el momento había recibido (cfr. 1.2), se puso en evidencia que la poesía reclamaba un estudio desde la perspectiva elegida. Esto había sido percibido, sugerido y analizado en parte por la crítica en algunos poemas o secciones aisladas, pero hasta el momento nunca había sido abordado en profundidad.

Verificamos el uso del lenguaje místico con sus particularidades en cada uno de los poemarios a lo largo de la Segunda Parte. Allí hemos ofrecido nuestro acercamiento a la obra de Biagioni por medio de la lectura y el análisis de sus poemas. Si bien no han sido abordados la totalidad de los poemas escritos por la santafesina a lo largo de toda su trayectoria, hemos dado cuenta de un gran número de ellos, ofreciendo en algunos casos, largos fragmentos de cita que permitieran poner en evidencia que nuestra palabra surgía del encuentro con los textos, cuya centralidad no se puso en duda.

Hemos organizado el itinerario de Biagioni a la luz de figuras, tópicos, símbolos o movimientos propios del lenguaje místico, acudiendo a distintas propuestas metodológicas según eran requeridas por los mismos poemarios. El objetivo estuvo puesto en tomar cada uno de los libros por separado o reunidos por afinidad para mostrar el modo en que cada uno de ellos proponía un acceso diverso al lenguaje y para dar cuenta de un dinamismo que invitaba a invertir en algún caso el orden cronológico de publicación para dar lugar a otra dimensión del tiempo, el místico; un tiempo ascendente y espiralado (cfr. 7.4) que recoge los diversos momentos, movimientos y estados de amor (cfr. 8.1;

9.2).²³² En cada uno de los libros se pudo observar algún aspecto destacado en torno al tema.

Los poemarios *Sonata de Soledad* y *La llave*, pertenecientes a una primera etapa de producción, han sido propuestos como el origen del lenguaje poético místico. Estos libros, en los cuales una referencialidad concreta y biográfica se hacían más evidentes, han asentado las bases de una poética que recupera y resignifica las primeras vivencias convirtiéndolas en universales de una experiencia de amor, de búsqueda de sí, de un tú y de la palabra poética. El dinamismo de salida, del que siempre se parte, el juego constante de desplazamientos tanto físicos como sentimentales, la identidad que se persigue, un tú presente por medio de la palabra aun en su ausencia, un llamado y un destino intuido y construido son todos elementos que hemos observado en los poemas. Biagioni se configura desde una voz femenina que asume principalmente la forma de un yo en movimiento hacia una palabra que la diga y hacia un otro amado. A lo largo de los poemas observamos la conexión que existe entre el recordar, el olvidar y el poder ser.

Las reflexiones teóricas de Ricoeur en torno a la memoria y el olvido nos han permitido distinguir en la poesía de Biagioni diversos estados. Hemos reconocido un olvido propio del éxtasis que caracteriza la experiencia estética y también la experiencia amorosa. Esta salida provoca un olvido de sí y del tú y el ingreso a un nuevo tiempo y espacio plenos, en los que se produce un nuevo reconocimiento de sí por medio de la palabra poética y de la mirada del otro (cfr.4.1.a).

Luego de la experiencia extática, a lo largo de una serie de poemas, gracias al recuerdo feliz, el yo evoca al amado y halla recursos para sentir su presencia aun en la ausencia. No obstante, en otros poemas predomina la nostalgia y el sentirse abandonada y olvidada por un tú. En ellos se observa la íntima relación entre identidad y memoria. Se requiere un olvido feliz, un recuerdo apaciguado que permita continuar viviendo luego del duelo de la ausencia; es necesario renacer.

²³² Recojemos una reflexión de Melchiorre al respecto del modo en que se presenta el tiempo en la obra de Biagioni: “Estas distintas formas de concebir el tiempo pueden aparecer o no combinadas en los poemas. Pero interesa más que nada que se corresponden y se complementan. Así, el tiempo cíclico, conjuntamente con la insistencia en la iteración, configuran una forma de temporalidad que redundante en lo intemporal. A esto conduce, también, la imposibilidad de ubicar a la subjetividad desde el punto de vista cronológico o de datar sus acciones: ya al producirse la ruptura de la lógica semántica; ya al instaurarse una dinámica del puro suceder no divisible en pasado/presente/futuro; ya al omitirse las formas verbales. Lo que se oblitera, en definitiva, es cualquier postulación del tiempo como línea progresiva cuyo término final sea la muerte: un tiempo no restringible a las categorías habituales, que es asimismo el tiempo de la eternidad” (Melchiorre, 2014: 245).

La salida de sí también implica en la poesía de Biagioni un desplazamiento del campo a la ciudad. Estos movimientos hacia adelante en lo temporal y hacia otro sitio en lo espacial conllevan el deseo de encontrar su voz y su palabra en una búsqueda que, de acuerdo con lo observado, es siempre hacia afuera y hacia adentro de sí misma, hacia el pasado por el recuerdo y hacia adelante como posibilidad y promesa (cfr. 4.1.b).

La poesía se presenta como un lugar para universalizar aquellas experiencias de vida e insertarlas en un dinamismo propio del lenguaje de la mística. Un amor y un hogar perdidos se hallan en un origen que no es recuperable; un yo femenino y amante emprende un viaje de búsqueda de sí, de su palabra, de un amor y de un hogar hacia adelante, movido por el deseo y la confianza que le otorgan el saberse elegido y destinado.

Más allá de los aspectos temáticos, hemos puesto en el centro los recursos poéticos utilizados por Biagioni para configurar sus poemas. Lo sonoro, lo lumínico y el uso del color juegan un papel fundamental en la creación de *moods* (cfr. Ricoeur, 1997) a partir de los cuales ingresamos en los diversos estados del amor que recorren los textos y que, como lectores, nos hacen viajar junto con el yo poético (cfr. 4.2). De todos los recorridos a los que se nos conduce, hemos puesto el acento en uno de ellos para destacar su simbología y sus posibles implicancias en la poética posterior. Se trata del viaje al País del Olvido, en el que con un gesto casi mítico se sumerge al mar para olvidar y renacer. Fruto de este viaje se erige un yo con un recuerdo sosegado y una identidad desconocida que se lanza hacia el mundo para reconocerse y reencontrarse por medio de la palabra poética. El desconocimiento no constituye un momento inicial en el tiempo real, sino un estado desde el cual se parte siempre (cfr. 4.3).

El tercer libro de Biagioni, *El humo*, es único en su propuesta de descenso, interiorización y vaciamiento hasta las últimas consecuencias, pero también de posicionamiento de un yo escuchante y vidente, sediento, movido por el deseo a una búsqueda incesante que acaba en el encuentro con la palabra. Afirma Zambrano algo que nos permite hacer el nexo entre los primeros poemarios y este:

La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad. “La música callada, la soledad sonora”. Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado. (Zambrano, 2006: 110)

Hemos recurrido a las *Estructuras antropológicas del imaginario* de Durand (2004) para revisar la simbología de *El humo*, en la cual observamos la predominancia de símbolos nocturnos. A partir de la inversión del contenido afectivo de las imágenes se ha visto el uso de oposiciones, oxímoros, antítesis y prefijación negativa en los poemas. En un recorrido que apunta hacia la interiorización, se destacan las imágenes digestivas reveladoras de un hambre y una sed que adquieren una dimensión existencial. El camino hacia el cielo se da mediante un proceso de descenso, despojo y vaciamiento del yo que, a pesar del dramatismo, posee grandes resonancias místicas. Al final de un recorrido de desasimilación de toda verdad y todo sentido preestablecido y fijado de antemano, el yo poético se asume escuchante de una voz que habita en el silencio más profundo (cfr. 5.1).

En este poemario la horizontalidad que caracterizaba el tiempo en los poemas anteriores da un giro. La organización de los poemas, sus referencias y símbolos dan cuenta, por un lado, de un movimiento circular y, por otro, vertical de ascenso y de descenso. Si se habla habitualmente de rupturas para caracterizar la poética de Biagioni (Piña 1999 y 2005), nosotros hemos querido demostrar que, en este libro, como en los que siguen, se propone más bien un recorrido de profundización e interiorización. Hemos sostenido que el vacío del yo con el que finaliza la obra es camino a partir del cual Biagioni realiza una apertura en su escritura para acoger otras voces literarias, bíblicas y artísticas, como hace fuertemente a partir de *Las cacerías* (cfr. 5.2). Afirma Masiello: “Desde sus homenajes a Pedroni y Hölderlin (en el primer poemario) hasta la correspondencia reconstruida entre los hermanos Van Gogh, Biagioni habla de la necesidad de encontrar a su interlocutor” (2013: pos. 1315).

Las Cacerías y Región de Fugas son dos poemarios que se distancian entre sí por casi veinte años. A pesar de la brecha temporal, hemos demostrado el diálogo que puede establecerse entre ambos libros; las intuiciones que Biagioni tiene en la década del 70 son referidas y resignificadas en la década del 90.

A pesar de las posibles referencias al contexto histórico de su escritura, *Las cacerías* ofrece una visión del mundo de orden cosmológico, con resonancias filosóficas, teológicas y místicas. Cazador, cacería y presa ingresan en un círculo de correspondencias y reúnen todo lo existente en un movimiento de ejes concéntricos en el que pareciera que todo final es un nuevo comienzo. Aun así, en este dinamismo cíclico o espiralado también se hace referencia a un sonido inicial y a un destino final (cfr. 6.1).

Por otro lado, se nos presenta el bosque como espacio sagrado, lugar habitable, donde se desarrolla la caza y también donde se gesta la palabra poética. Este espacio, como hemos visto, posee un plano horizontal y otro vertical ascendente. El desplazamiento no solo se da desde el espacio, sino también por medio del movimiento de las voces y las referencialidades propias al yo y al tú, al nosotros o a la tercera persona. No hay una única voz, sino una multiplicidad de voces en un intento de decirse y también de acoger en la palabra a todo el universo (cfr. 6.2).

Hemos visto cómo los símbolos y las figuras de *Las cacerías* se repiten en *Región de fugas*, a la vez que adquieren nuevas dimensiones y con ellas mayor densidad semántica. En ambos, la centralidad puesta en el movimiento –cacería y fuga–, en la persecución –huida y alcance–, y en el espacio y tiempo –bosque, universo, infinito– nos han permitido comenzar a entrever los rasgos intratextuales y de unidad en el corpus que retomamos en la Tercera Parte.²³³

Por último, *Estaciones de van Gogh* se presenta como un texto clave y fundamental para la comprensión del estilo poético que propone Biagioni en su obra, en diálogo con el lenguaje místico nupcial. Hemos propuesto en esta obra el paso de la transtextualidad a la hospitalidad (cfr. 7.2). El arte es a un tiempo lugar de intimidad y de encuentro; también es un espacio de salida, entrega y donación. En el arte conviven en armonía personas, lenguajes, mundos y tiempos heterogéneos y distantes. Hemos adoptado el concepto ricoeuriano de “estado de paz” para presentar una poética que se postula como una fiesta de intercambio de dones, de acogida y de reconocimiento del otro y de sí (cfr. 7.4).

La mirada de los libros por separado buscó ser luego integrada a partir de la concepción del corpus poético como figura total. Al establecer una relación metafórica con el *Cantar de los cantares* demostramos que el uso del lenguaje místico no responde tan solo a figuras retóricas aisladas, ni a símbolos aleatorios, sino que se trata de un dinamismo poético-místico que se sostiene a lo largo de toda una trayectoria poética.

²³³ En las conclusiones de su tesis doctoral, Melchiorre también afirma la unidad que prevalece sobre las rupturas en la obra de Biagioni, aunque con algunas diferencias respecto de *El humo*: “Este singular fenómeno desdice, al menos en parte, el carácter tan abiertamente rupturista que se asigna al itinerario de Biagioni; y habla de una reincidencia de rasgos vigentes en los comienzos, interpretables como constantes que perseveran, aun cuando la práctica poética haya sufrido transformaciones [...]” (2014: 361).

El *Cantar de los cantares*, fuente bíblica que nutre la tradición mística, se muestra como un lenguaje universal, único, irremplazable e inagotable. Al observar la obra de nuestra poeta desde esta óptica, otorgamos unidad al lenguaje místico analizado por separado en cada uno de los poemarios y, fundamentalmente, lo abrimos a un nuevo campo de referencia y significación más amplios. Hemos puesto en interrelación obras que pertenecen a contextos de enunciación e intencionalidades diversas a la luz de la metáfora ricoeuriana, con el fin de hallar semejanza en la mayor desemejanza (cfr. 8.1). La hermenéutica bíblica acerca del *Cantar* contribuyó a la lectura de los poemas de Biagioni a partir de la correlación de las voces que se desprenden de ambos textos (amada y amado), de los estados propios del amor (deseo, unión, nostalgia) y de los movimientos de salida (hacia un tú, hacia sí mismo y hacia el mundo) (cfr. 8.2). Al final de su poesía Biagioni describe una humanidad fugitiva y un artista capaz de acoger en la palabra poética todas sus búsquedas y movimientos. La palabra poética sostiene las contradicciones y sinsentidos por medio de una palabra y un sentido que los abraza (cfr. 8.3).

Este sentido es, justamente, el que hemos rescatado en el último capítulo, con del análisis de su poema póstumo; sentido presente a lo largo de toda la obra y que se afirma en sus versos finales (cfr. 9.1). Tres palabras cierran un itinerario y estilo poéticos: vida, universo e infinito. Las tres ponen en evidencia un exceso del cual se puede participar por medio de la herida –herida de un zarpazo, de una voz, de un amor o de una ausencia–: “Tengo una herida siempre verde / que reconoce el filo / del nombre oculto en la neblina” (2009: 346; 1976: 62). No se trata de un desborde que disuelve la identidad, porque en la poesía de Biagioni el yo permanece hasta el final y se afirma como mujer, vidente y escuchante. Se trata de una identidad en movimiento, siempre en salida, que parte de un desconocimiento de sí y de una confianza en el porvenir. Biagioni recupera su propio itinerario vital y, en un canto de esperanza, se afirma en la apuesta por el sentido que trasciende toda muerte y que incluso fulgura en lo muerto como huella y resplandor.

Una vez alcanzado el punto final en la poesía, hemos concluido nuestra investigación intentando comprender por qué utiliza Biagioni un lenguaje poético-místico y qué aportes brinda un horizonte de lectura hermenéutico al estudio crítico de este corpus. Hemos afirmado que el lenguaje místico resulta irremplazable a la hora de comunicar una experiencia que pone en el centro al amor, entendido como sentido último de la vida. La hermenéutica ha permitido entablar el diálogo entre las disciplinas y salir

de lo meramente descriptivo para intentar reconstruir el mundo configurado por el poeta y reconfigurado en la lectura (cfr. 9.2).

La investigación partió de las hipótesis planteadas en la Introducción y ha podido demostrar que Amelia Biagioni, a lo largo de todo su recorrido poético, utiliza el lenguaje místico; se inserta, por tanto, dentro de una tradición que recupera y que, a la vez, renueva. El dinamismo místico que recorre toda su obra como figura total y, en cada libro en particular, resignifica las distintas experiencias vitales que atraviesa el yo, fundamentalmente en sus movimientos de búsqueda de la palabra, de su identidad y de un amor.

Si bien nuestro recorrido llegó a su fin, confiados en el dinamismo incesante de la prefiguración, la configuración y la refiguración, ofrecemos este trabajo como una puerta abierta a nuevos recorridos y a nuevas lecturas que permitan seguir profundizando en el sentido que persiste a la poesía de Biagioni entendida como palabra ardiente. Queda abierta la puerta a un recorrido de su obra en diálogo con filósofos, poetas o artistas; la relación entre música, imagen y palabra; un análisis geocrítico que identifique los espacios que recorren sus poemarios: la relación entre el campo y la ciudad, Buenos Aires, sus plazas, calles y cementerios. Una lectura que la ubique en el marco de la poesía santafesina. Son solo algunos ejemplos. El nombre de Biagioni debería resonar mundialmente junto con el de otras grandes poetisas argentinas.

Por otro lado, sería interesante poder avanzar hacia la investigación de un canon de poesía mística argentina en el que se estudie una historia, una tradición, especificidades tanto de cada poeta, en particular, como en su dimensión nacional o, incluso, latinoamericana. A su vez, desde la perspectiva del lenguaje místico, en nuestra investigación se ha abierto la posibilidad del diálogo entre lenguaje poético y lenguaje bíblico, siempre en relación con la tradición mística. Este es otro camino abierto que invita al estudio. Ahondar en las fuentes del lenguaje místico de la poesía contemporánea colabora con su comprensión y enriquece su análisis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A. Corpus de Amelia Biagioni

- Biagioni, Amelia. 1957 [1954]. *Sonata de soledad*. Santa fe: Castellví.
- . 1957b. *La llave*. Buenos Aires: Emecé.
- . 1967. *El humo*. Buenos Aires: Emecé.
- . 1976. *Las cacerías*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1984. *Estaciones de Van Gogh*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1988. *Cazador en trance y otros poemas*. Selección y prólogo: Cristina Piña, Buenos Aires: CEAL [Los grandes poetas, 48].
- . 1995. *Región de fugas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1996. *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes [Poetas argentinos contemporáneos], 3.
- . 2000. “Episodios de un viaje venidero”, en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de dic. de 2000, secc. 6, 1-2.
- . 2009. *Poesía completa*. Edición al cuidado de Valeria Melchiorre. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Antologías

- Fernández Moreno, César y Horacio Jorge Becco. 1968. *Antología lineal de la poesía argentina*. Madrid: Gredos.
- Lizárraga, Sergio, Simiz, Claudio (Comps.). 2018. *El fuego entre los labios: nueva poesía mística argentina*. Banfield: R y C Editora.
- Magrini, César (comp.) 1963. *Quince poetas*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Monteleone, Jorge y Heolisa Biarque (eds.). 2003. *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea. Antología bilingüe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Martín (ed.). 2018. *Los ojos nuevos, y el corazón. Antología de la poesía moderna en Santa Fe*. Santa Fe: Espacio santafesino ediciones.

B. Sobre Amelia Biagioni

- Arias, Aída. 2015. "Amelia Biagioni y el decir insuficiente. Modulaciones de la tradición de inefabilidad mística en *Región de Fugas*". *Anuario de la Facultad de ciencias humanas*, Año XII, Volumen 12, diciembre 2015. [en línea] DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/an1204> - ISSN 2314-3983, pp. 1-15.
- . 2017. "Amelia Biagioni, una 'ínsula extraña' en la conformación del repertorio de poesía mística argentina del siglo XX. Debates y divergencias de la crítica". *Anuario de la facultad de ciencias humanas*, año xiv, volumen 14, diciembre 2017, 23-38. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/an1402> - ISSN 2314-3983
- Avigliano, Marisa. 2009. "Amelia, la cósmica", [en línea] en *Las 12*, suplemento femenino de *Página 12*, Buenos Aires, viernes 27 de noviembre de 2009. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5339-2009-11-27.html>
- Bordelois, Ivonne. 2000. "Amelia Biagioni: vocación de totalidad". *La Nación*, Buenos Aires, 3 de dic. de 2000, secc. 6, pp. 1-2.
- . 2013. "Un resplandor del ojo de lince". *Amelia Biagioni*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, 9-19.
- Bordelois, Ivonne (et. al). 2013. *Amelia Biagioni*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- "De Pedroni a Gandolfo. Una historia de la poesía de Santa fe". 2018. *La canción del País, Radio Universidad Rosario*, [en línea], 7 de noviembre de 2018. [Consultado el 12 de febrero de 2020]
<https://www.lacanciondelpais.com.ar/notas/literatura/literatura/una-historia-de-la-poesia-de-santa-fe.html>
- Díaz Mindurry, Liliana. 2013. "Cacería y fuga en las 'insulas extrañas' de Amelia Biagioni". Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 29-43.
- Gieschen, Amalia. 2015. "Una de poetas: Cristina Piña sobre Amelia Biagioni", [en línea], *Diario de Cultura*. (Consultado el 28 de julio de 2021). <https://www.diariodecultura.com.ar/columnas/una-de-poetas-cristina-pina-sobre-amelia-biagioni/>
- Genovese, Alicia. 2016. "Lo leve, lo grave, lo opaco. Amelia Biagioni, Susana Thénon, otras voces. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Isaías, Jorge. 2013. "Amelia Biagioni y la celebración del canto". Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 44-54.
- Kamenzain, Tamara. 1996. "En el bosque de Amelia Biagioni", en *La edad de la poesía*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp 9-18. [También en: Kamenzain, Tamara. 2000.

- Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Padós, pp. 93-99]
- . 2013. “A la búsqueda del asombrero perdido”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 55-63.
- López, Alejo. 2013. “El jadeo del silencio: sobre *Región de fugas* de Amelia Biagioni”. En Bischoff, y Thiem (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI* Berlín: LIT Verlag, pp. 61-84.
- Masiello, Francine. 2013. *El cuerpo de la voz* (poesía, ética y cultura), Rosario, Beatriz Viterbo editora. Ebook.
- Melchiorre, Valeria. 2003. “Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante”. [En línea] *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Melchiorre, Complutense de Madrid, 2003. pp. 1-10. [Consultado el 5 de abril de 2015] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/biagioni.html>
- . 2005. “Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni”. En Daniel Altamiranda y Esther Smith (eds.), *Perspectivas de la ficcionanlidad*. Buenos Aires: Editorial Docencia, t. II, pp587-597.
- . 2006. “Amelia Biagioni: por una (re)definición del canon”. *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires* (54), pp. 95-106.
- . 2009. “A manera de presentación”. Biagioni, Amelia, *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 5-14.
- . 2010b. “La proliferación de lo divino”. [en línea] *Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología : Miradas desde el Bicentenario : Imaginarios, figuras, poéticas* (IV). Buenos Aires, Argentina: Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, 10 de diciembre de 2014.
- . 2013. “La obra de arte total: a partir de "Arles", en *Estaciones de Van Gogh*”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 64-80.
- . 2014. *Amelia Biagioni: La "ex-centricidad" como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Monteleone, Jorge. 2003. “Una figura en un tapiz”, en *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea. Antología bilingüe*, selección y ensayos introductorios a cargo de Jorge Monteleone y Heolisa Biarque de Hollanda, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-21.
- Moure, Clelia. 2003. “Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como devoración-generación”. Piña, Cristina, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos pp. 107-140.
- . 2013. "Yo persigo el escondite secreto de la ardiente metamorfosis". Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 81-95.

- Piña, Cristina. 1999. "Amelia Biagioni: La ruptura como tradición". En: *Hablar de poesía*. Buenos Aires: Nuevohacer, año 1, junio 1999, pp. 41-54.
- (ed.). 2003a. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos.
- 2003b. "Amelia Biagioni: la 'salida fuera del libro' como articulación concreta del 'libro que vendrá'", *Actas del 1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 2003. <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/opq/pina.htm>. Última consulta: 25/10/2015.
- 2003c. "Mallarmé/ Biagioni: una nueva tirada de dados", en *Actas XIII Jornadas nacionales de literatura francesa y francófona*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de humanidades y ciencias de la educación/ Association Argentinne de Professeurs de Littérature Française Francophone, La Plata, 2003, pp. 573-583.
- 2005. "Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura". En Cristina Piña, Clelia Moure, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, pp. 13-100.
- 2006a. "Amelia Biagioni: por una (re)definición en el canon". *Letras. Revista de la facultad de filosofía y letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, N°. 54, Julio-Diciembre, pp. 95-106.
- 2006b. "Amelia Biagioni: de la impersonalidad mallarmeana a la gozosa multiplicidad", en *Prisma*, n. 4: Número de homenaje a la poeta Amelia Biagioni, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, pp. 28-39.
- 2009. "Una de poetas: Cristina Piña sobre Amelia Biagioni". En *Diario de Cultura* [en línea]. 2009-2015. [citado el 24 de octubre de 2018] <http://www.diariodecultura.com.ar/columnas/una-de-poetas-cristina-pina-sobre-amelia-biagioni/>
- 2013. "Amelia Biagioni: Los avatares de una subjetividad en fuga". Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 96-110.
- Piña, Cristina y Clelia Moure. 2005. *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Prieto, Martín. 2018. "Símbolo, representación, entresueño y materia". En Martín Prieto (ed.). *Los ojos nuevos, y el corazón. Antología de la poesía moderna en Santa Fe*. Santa Fe: Espacio santafesino ediciones, 2018.
- Rodríguez Falcón, Ana. 2011a. "El encuentro con el otro como elevación y plenitud del ser en *Sonata de Soledad* (1954) de Amelia Biagioni". Avenatti de Palumbo, *Miradas desde el Bicentenario. Imaginarios, figuras y poéticas*. Buenos Aires: Educa, pp. 445-452.
- 2011b. Decir 'oh, infierno'. Los símbolos del mal en *El Humo* de Amelia Biagioni. *Jornada de Estudios do Grupo Laerte y IV Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología*. San Pablo: PUC.

- . 2015. “La poesía de Amelia Biagioni como una refiguración del *Cantar de los Cantares*”. *VIII Encuentro Nacional de Docentes Universitarios*. Buenos Aires: UCA. (inédita)
- . 2016. “El alma se me fue detrás de él (CC 5,6). Una identidad en fuga en la cacería del Amor único. El sí-mismo como respuesta a un llamado en Amelia Biagioni”. *Taller de Letras*, NE4 (ISSN 0716-0798), pp. 47-57.
- . 2018. "Recordar al ausente y olvidar al que me ha olvidado. Memoria e imaginación en la poesía "mística" de Amelia Biagioni". En *VII Congreso internacional de Literatura, Estética y Teología*. Río de Janeiro, Pontificia Universidad Católica, 23 - 25 de septiembre de 2018. (inédita)
- . 2019. “Transtextualidad y estilo hospitalarios en Estaciones de Van Gogh de Amelia Biagioni”. En *Revista Letras. Revista de la Facultad de filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, N° 80 (2019) ISSN 0326-3363 ISSN electrónico: 2683-7897, pp. 137-148.
- . 2021. “Persigo a un colibrí de la hermosura. Lo sagrado en el espacio poético y el espacio poético como sagrado en Amelia Biagioni”. En *Teoliteraria. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*. v. 11 – N. 23 – 2021.
- Romana, Cecilia. 2013. “Amelia y José: Los idos de Gálvez”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 111-115.
- Siles, Guillermo. 2013. “La poesía de Amelia Biagioni”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 116-124.
- Simiz, Claudio. 2013. “Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 125-138.
- Sobron, Rosa María. 2006. “Amelia Biagioni. Esplendor y silencio”. [en línea]. En: *PROMETEO DIGITAL 2006*. [Citado el 09 de octubre de 2010]. www.prometeodigital.org/.../FDP003_SOBRON_BIAGIONI.doc
- Valcheff García, Fernando Nahuel. 2015. "Amelia Biagioni o el imprevisible trayecto de una experiencia poética alterna". [en línea] *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol 3, Nro 5. ISSN 2169-0847, pp. 169-198.
- Villalba, Susana. 2013. “Amelia Biagioni. La galaxia espiralada”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 139-154.

C. Mística, poesía y lenguaje

- Alonso, Dámaso. 2008. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Álvarez, Tomás. 2011. *Comentarios al “Castillo interior” de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo.

- Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés. 2014. *Presencia y ternura. La metáfora nupcial*. Buenos Aires: Agape Libros.
- . 2014. “La metáfora nupcial como provocación a la literatura y a la teología”. *Presencia y ternura. La metáfora nupcial*. Buenos Aires, Agape, 97-113.
- . 2014. “La metáfora nupcial en Orígenes y Teresa de Ávila: la herida de amor”. *Presencia y ternura*. Buenos Aires: Ágape. Pp. 45- 68.
- . 2015a. “Eres tú quien llama? De la metáfora nupcial a la atestación poética en *Últimos poemas* de Olga Orozco”, en Daniel Teobaldi (dir), *Tesis del mundo y metáfora nupcial. Paul Ricoeur (2005-2015)*, pról. Tomás Domingo Moratalla, Buenos Aires, Agape Libros, 2015, pp. 101-116.
- . 2015b. “*Que mi Amado es para mí, y yo soy para mi Amado*. Entre la estética y la dramática teológicas: una lectura renovada de la nupcialidad teresiana”. *II Congreso Internacional de Mística. En los 500 años del Nacimiento de Teresa de Ávila*. en Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, del 9 al 10 de abril de 2015. (Conferencia)
- . 2016a. “Entrar en la bodega. Nupcialidad y presencia. La pascua del ver en la poesía de Christophe Lebreton”. *Taller de letras*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Nro extra 4, 2016, pp. 97-109.
- . 2016b. “Hay que partir” La hospitalidad como figura y texto de un estilo estético teológico abierto a la comunión”. En C. Avenatti de Palumbo & A. Bertolini (Eds.), *El amado en el amante. Figuras, textos y estilos del amor hecho historia*. Buenos Aires: Agape Libros, 409-419.
- . 2018. “Hospitalidad nupcial y escritura posmoderna: la poesía mística de Christophe Lebreton”. [en línea] *Veritas*, núm. 40, 2018, s/p.
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/2911/291156439007/html/index.html>
- Balthasar, Hans Urs von, Alois Maria Haas y Werner Beierwaltes. 2008. *Mística, cuestiones fundamentales*. Prol. de Cecilia Avenatti de Palumbo, Buenos Aires: Agape.
- Balthasar, Han Urs von. 2008. “Consideraciones acerca del ámbito de la mística cristiana”, en Balthasar, Hans Urs von, Alois Maria Haas y Werner Beierwaltes. 2008. *Mística, cuestiones fundamentales*. Prol. de Cecilia Avenatti de Palumbo, Buenos Aires: Agape, pp. 45-78.
- Bataille, Georges. 1986. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- Bergson, Henri. 1962. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Brémond, Henri. 1947a. *La poesía pura*. Buenos Aires, Argos.
- . 1947b. *Plegaria y poesía*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Cantar de los cantares. Libro del Pueblo de Dios*. 2000. Buenos Aires: San Pablo, 1025-1032.

- Camacho Gazca, José Luis. 2009a. "Estudio sobre poesía mística (I). [En línea] *Círculo de poesía. Revista electrónica de Literatura*. 29 de enero de 2009. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2009/01/estudio-sobre-la-poesia-mistica-i/> [Consultado el 6 de junio de 2020]
- , 2009b. "Estudio sobre poesía mística (II). [En línea] *Círculo de poesía. Revista electrónica de Literatura*. 30 de enero de 2009. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2009/01/estudio-sobre-la-poesia-mistica-ii/> [Consultado el 6 de junio de 2020]
- , 2009c. "Estudio sobre poesía mística (III). [En línea] *Círculo de poesía. Revista electrónica de Literatura*. 31 de enero de 2009. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2009/01/estudio-sobre-la-poesia-mistica-iii/> [Consultado el 6 de junio de 2020]
- , 2009d. "Estudio sobre poesía mística (IV). [En línea] *Círculo de poesía. Revista electrónica de Literatura*. 3 de febrero de 2009. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2009/02/estudio-sobre-la-poesia-mistica-iv/> [Consultado el 6 de junio de 2020]
- Campana, Silvia. 2015. "Destellos en la noche: Poesía mística y encuentro en tiempos de ausencia". *Teoliteraria*, V. 5, Nro 10, 2015, ISSN – 2236-9937, 98-199.
- Carvalho, Vinicius Mariano de. 2012. "A poesia da mística e a mística da poesia". *Dossiê: Religião e Literatura, Horizonte*, Belo Horizonte, v. 10, n. 25, jan./mar. 2012, ISSN: 2175-5841, pp. 53- 74.
- De Certeau, Michel. 2004 (1982). *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- , 2015. *El extranjero o la unión en la diferencia*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Agape Libros.
- Eckhart, Maestro. 2008. *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.
- , s/f. *Tratados y sermones* [en línea] [bibliotecaespiritual.com http://datebuena.com/wp-content/uploads/2014/05/Tratados-y-Sermones-Maestro-Eckhart.pdf](http://datebuena.com/wp-content/uploads/2014/05/Tratados-y-Sermones-Maestro-Eckhart.pdf)
- Eliade, Mircea. 1974. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- , 1981. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- García Bazán, Francisco. 2001. *Presencia y ausencia de lo sagrado en Oriente y Occidente*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González de Cardedal, Olegario. 2013. *Cristianismo y mística. Santa Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Buenos Aires: Educa.
- , 2015. *Cristianismo y mística*, Madrid: Trotta.

- Haas, Alois. 1999. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Trads. Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Ediciones Siruela.
- . 2008. “La problemática del lenguaje y la experiencia en la Mística Alemana”, en Balthasar, Hans Urs von, Alois Maria Haas y Werner Beierwaltes. 2008. *Mística, cuestiones fundamentales*. Prol. de Cecilia Avenatti de Palumbo, Buenos Aires: Agape, pp. 79-110.
- . 2009. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*, Madrid: Siruela.
- Hatab, Lawrence J. 1982. “Mysticism and Language”. *International Philosophical Quarterly*, 22 (1) (1982), 51-64.
- Hatzfeld, Helmut. 1955. *Estudios sobre mística española*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica-Hispánica, II. Estudios y ensayos).
- Hernández Villalba, Afhit. 2011. “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”. *Revista de El colegio de San Luis, Nueva época*, año I, nº 2, julio- diciembre 2011, 12-34.
- Hulin, Michel. 2007. *La Mística salvaje. En los antípodas del espíritu*. Madrid: Siruela.
- Kelen, Jacqueline. 2004. *El deseo, o el ardor de corazón*. Barcelona: El barquero.
- LaCocque, André. 2001. “La sulamita”. En André LaCocque y Paul Ricoeur y, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Barcelona, Herder.
- Lizárraga, Sergio G. y Claudio Simiz. 2018. “Prólogo”. Lizárraga, Sergio G. y Claudio Simiz (comp). *El fuego entre los labios*. Banfield: R y C Editora, pp. 5-9.
- Leloup, Jean-Yves. 2019. *Le cantique des cantiques. La sagesse de l'amour*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Libro del Pueblo de Dios*. 2000. Buenos Aires: San Pablo.
- . 2004. “El léxico de los místicos: del tecnicismo al símbolo”. Orozco, Emilio. 1959. *Poesía y mística: Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama (Crítica y Ensayo).
- Mandrioni, Héctor Délfor. 2008. *Hombre y poesía*. Buenos Aires, Agape Libros.
- Melloni Ribas, Javier. 2009. *El deseo esencial*. Santander: Sal Terrae.
- Mendonça, José Tolentino. 2018. *El elogio de la sed*. Buenos Aires: Sal Terrae.
- Minkowski. Eugène. 1999. *Vers une cosmologie*. Paris: Payot.
- Morla, Víctor. 2004. *Poemas de amor y de deseo. Cantar de los Cantares*. Navarra: Verbo Divino.
- Otto, Rudolf. 1996. *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- Orozco, Emilio. 1959. *Poesía y mística. Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*. Guadarrama: Madrid.
- Panikkar, Raimon. 2001. *Íconos del misterio. La experiencia de Dios*. Barcelona: Península.

- Pérez Baralt, Luce. 1999. "Estudio introductorio". En Abū-L-Hasan Al- Nūrī de Bagdad. *Moradas de los corazones*. Madrid: Trotta.
- , 2020. *La cima del éxtasis*. Madrid: Trotta.
- Puppo, María Lucía. 2013. "Yo tengo un amor secreto: interferencias de la mística en la poesía latinoamericana (siglos XX y XXI)" [en línea]. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu*, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/yo-tengo-amor-secreto-interferencias.pdf> [Fecha de consulta: 5 de julio de 2019]
- Ruano de la Iglesia, Lucinio. 1994. "Iniciación a san Juan de la Cruz". En Juan de la Cruz, Juan de la. 1994. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Teresa de Jesús. 1945. *Las moradas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Vega, Amador. 2005. *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- , 2006. "El lenguaje excesivo de los místicos alemanes". En Pujol, Oscar y Amador Veda (eds.). *Las palabras del silencio; el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid: Trotta, 2006 (Paradigmas, 38), 49- 65.
- , 2008. "Introducción". En Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela, pp. 11-30.
- , 2010. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela.
- , 2011. *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- Velasco, Juan Martín. 2003. *El fenómeno místico*, Madrid: Trotta, 2da ed.
- , 2004. "El fenómeno místico en la historia y en la actualidad". En Velasco, Juan Martín (ed.). *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid, Trota, 15-50
- Velasco, Juan Martín (ed.). 2004. *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid, Trota.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2006. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.
- Zambrano, María. 2006. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de cultura económica.

D. Marco teórico y epistemológico (Teoría de la lírica, fenomenología y hermenéutica, teología)

- Agís Villaverde, Marcelino. 1995. *Del símbolo a la metáfora: introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela ; nº184).

- Aristóteles. 2006. *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Augé, Marc. 2000. *Los no lugares, espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés. y Hugo Rodolfo Safa (eds.). 2003. *Letra y espíritu. Diálogo entre literatura y teología*. Buenos Aires: Educa.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés, Juan Quelas [et. al.]. 2008. *Belleza que hiere. Reflexiones sobre Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: Agape.
- . 2014. *El camino de la belleza*. Buenos Aires: Agape.
- Bachelard, Gastón. 2002a [1943]. *El aire y los sueños*. México, D. F.: FCE, 328 p.
- . 2002b [1960]. *La poética de la ensoñación*. México, D. F.: FCE, 321 p.
- . 2006 [1957]. *Poética del espacio*, México D. F.: FCE, 281 p.
- Betancur García, Marta Cecilia. 2006. *Metáfora y ver como. La creación de sentido de la metáfora*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2006.
- Begué, Marie-France. 1992. “Poética e imaginación creadora en la antropología de Paul Ricoeur”. *Escritos de filosofía*. Buenos Aires. a 11. n° 21-22 (ene-dic-1992), 237-254.
- . 2003. *Paul Ricoeur: La poética del sí mismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Begué, Marie-France. 2013. “La metáfora viva comentada”. En *TeoLiterária. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*. V.3, N.5 (2013): Edição Argentina: volumen 1, 48-86.
- Benjamin, Walter. 2011. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: Cuadernos de plata.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.). 1999. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, Libros S. L.
- Chevalier, Jean. 2003. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chrétien, Jean Louis. 2002. *Lo inolvidable y lo inesperado*. Salamanca: Sígueme.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2006). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Combe, Dominique. 1999. “La Referencia Desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la Autobiografía”. En Fernando Cabo Aseguinolaza. 1999. *Teorías sobre la Lírica*. Compilación de textos.: Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Corona, Néstor Ángel. 2013. “El concepto de hermenéutica en Paul Ricoeur. Notas sobres tres pasos de su desarrollo”. *Pensar después de la metafísica; psicoanálisis, hermenéutica, existencia*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 101-148.
- Corona, Pablo Edgardo. 2005. *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Cruz, Juan de la. 1994. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

- Cullman, Oscar. 2008. *Cristo y el tiempo*. Barcelona: Estela.
- Derrida, Jacques. 1995. “Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida”. [en línea] Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/adieu.htm> [Fecha de consulta: 28 de abril de 2020].
- , 2001. “Sobre la hospitalidad”. *ID, ¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 49-56.
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle. 2000. *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Díez Fischer, Francisco. 2010a. “Ayudar a ser hospitalario” [en línea]. Presentado en *XIII Congreso Latinoamericano sobre Religión y Etnicidad. Diálogo, Ruptura y Mediación en Contextos Religiosos*, Universidad de Granada, Granada, España. Disponible en: <http://iotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/ayudar-ser-hospitalario-franciscodiez.pdf> [Fecha de consulta: 27 de abril de 2020]
- , 2010b. “La hospitalidad lingüística : ¿A quién hospeda, quien traduce?” [en línea]. Presentado en *XXI Encuentro Nacional de Fenomenología y Hermenéutica* (28-30 septiembre), Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli, Buenos Aires, Argentina. III Congreso Colombiano de Filosofía (19-22 octubre), Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1-11. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/hospitalidad-linguistica-quien-hospedatraduce.pdf> [Fecha de Consulta: 27 de abril de 2020]
- Domingo Moratalla, Tomás. 2003. “La hermenéutica de la metáfora. De Ortega a Ricoeur”. [En línea]. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-10. [Consultado el 6 de abril de 2019] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>
- , 2013. “Del sí mismo reconocido a los estados de paz: *Paul Ricoeur: caminos de hospitalidad*”. En Domingo Moratalla, Tomás y Agustín Domingo Moratalla. *La ética hermenéutica de Paul Ricoeur. Caminos de sabiduría práctica*. Editorial Campgraphic, Hermes, 63-110.
- Domingo Moratalla, Tomás y Agustín Domingo Moratalla. 2013a. *La ética hermenéutica de Paul Ricoeur. Caminos de sabiduría práctica*. Madrid: Hermes.
- , 2013b. *Para leer a Paul Ricoeur: narrar el don de la vida*. Editorial Campgraphic, Hermes, 2013.
- Durand, Gilbert. 2003 [1996] *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 192 p.
- , 2004 [1960]. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE.
- , 2005 [1964]. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 147 p.
- Eco, Umberto. 2000. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

- , 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Weidenfeld & Nicolson, Londres.
- Falque, Emmanuel. 2021. “Au Fil de l’expérience. Théologie monastique et philosophie aux XI^{ème}- XII^{ème} siècles (A lo largo de la experiencia. Teología y filosofía monástica en los siglos XI-XII)”. Conferencia inaugural. XVI Jornadas de filosofía medieval. Academia Nacional de Ciencias. Buenos Aires, 20 de abril al 18 de mayo de 2021.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- , 1998b. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard. 1994. *L’oeuvre de l’art. Inmanence et transcendance*. Paris, Seuil.
- Genovese, Alicia. 2016. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE.
- Grondin, Jean. 2008. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Grupo μ . 1987a. “Teoría general de las figuras del lenguaje”. En: *Retórica general*. Barcelona: Paidós, pp. 71-95.
- , 1987b. “Los metasemas”. En: *Retórica general*. Barcelona: Paidós, pp. 155-199.
- Hamburger, Käte. 1995. *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor.
- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Kant, Emmanuel. 1958. *Crítica del juicio*, Madrid, Librería G. V. Suárez.
- Maceiras, Manuel. 2009. “Presentación de la edición española”. Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México, siglo xxi editores, 9-29.
- Merquior, José Guilherme. 1999. “Naturaleza de la lírica”. En Fernando Cabo Aseginolaza. 1999. *Teorías sobre la Lírica*. Compilación de textos. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Monteleone, Jorge (2003) “La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina” en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2: Schvartzman, Julio (Dir. del volumen), Jitrik, Noé (Dir.) *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé Editores, 119-159.
- Nancy, Jean Luc. 2008. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Pintor Iranzo, Iván. 2000. “A propósito del imaginario”. En: *Formats, Revista de Comunicación Audiovisual* [en línea], 2000 [consultado el 26 de marzo de 2020]. http://www.iua.upf.es/formats/formats3/pin1_e.htm
- Platón. 1871. *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 5, Madrid: Medina y Navarro.

- Plazaola, Juan. 2007. *Introducción a la Estética. Historia, teoría y textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rahner, Karl. 1962. "La palabra poética y el cristiano". *Escritos de Teología 4*. Madrid: Taurus: 453-466.
- Ricoeur, Paul. 1969. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- . 1979. "The Function of Fiction in Shaping Reality". *Man and word*, Vol 12, issue 2, 123-141.
- . 1980. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.
- . 1982. "La Bible et l'imagination". *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 1982, n^o4.
- . 1990. *Freud. Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- . 1990b. *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro.
- . 1994c. "Poética y simbólica". En: *Educación y política*. Buenos Aires: Docencia, pp. 19-43.
- . 1995. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.
- . 1996. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- . 1997. "La experiencia estética". En *Praxis filosófica*. Nueva Serie, No. 7 / Noviembre de 1997, pp. 3-22.
- . 1999a. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- . 1999b. "La identidad narrativa". *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós. pp. 215-230.
- . 2001a. "La metáfora nupcial". LaCocque, André y Paul Ricoeur, *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona, Herder. pp. 287-311.
- . 2001b. *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Barcelona: Herder.
- . 2004. *El hombre falible*. En *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 21-166.
- . 2005a. "Devenir capable, être reconu". *Esprit*, n 7, juillet 2005. <https://esprit.presse.fr/article/paul-ricoeur/devenir-capable-etre-reconnu-7741>
- . 2005b. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2006. "La vida: un relato en busca de narrador". Traducción de José Luis Pastoriza Rozas. *Ágora. Papeles de filosofía*, 25/2. 2006. 9-22. Issn 0211-6642.
- . 2006. *Caminos del reconocimiento*. México: Fondo de cultura económica.
- . 2008. "Existencia y hermenéutica". En *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-27.

- , 2009a. *Amor y justicia*. México: Siglo XXI.
- , 2009b. “El sí en el espejo de las Escrituras”. *Amor y justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 47-81.
- , 2009c. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- , 2009d. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- , 2013a. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , 2013b. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , 2013c. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Mix, Miguel. 2006. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rodríguez Falcón, Ana. 2013a. “Un camino de investigación grupal en diálogo con la cultura: a quince años de la fundación del Sipler”. (Relato de investigación) En *Teoliteraria. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias. Edição Argentina - Volumen 1*, v.3, n.5 2013 <http://www.teoliteraria.com/> ISSN: 2236-9937, pp. 104-110.
- , 2013. Olegario González de Cardedal, *Cristianismo y mística, Santa Teresa de Jesús-San Juan de la Cruz*, pról. Cecilia Avenatti de Palumbo, Buenos Aires, Educa, 2012. (Reseña) En *Teoliteraria. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias. Edição Argentina-Volumen 2*, v.3, n.6, 2013. ISSN: 2236-9937, pp. 240-247.
- , 2013c. “El misterioso tesoro de la libertad en *El misterio de los santos inocentes* de Charles Péguy. Estudio de las metáforas a partir del pensamiento de Paul Ricoeur”. En *Teoliteraria. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias. Edição Argentina - Volumen 2*, v.3, N. 6, 2013., pp. 186-201.
- , 2015. “El asombro de Dios en los *Misterios* de Charles Péguy”. En *Teoliteraria. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias. Volumen 5*, N. 10, 2015, pp. 32-47.
- Scarano, Laura. 2014. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Schaeffer, Jean Marie. 1999. “Romanticismo y lenguaje poético”. En Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco libros S. L.
- Sinnott, Eduardo. 2006. Traducción, notas e introducción en Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Theobald, Christoph. 2008. *Le christianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*. Paris : Cerf.
- Texeira, José Rui. 2019. *Vestigia Dei. Uma leitura teotopológica da literatura portuguesa*. Porto: Cosmorama edições.

Vanrell, Noelia. 2014. *La utopía como metáfora del deseo: hacia el “topos” antropológico de la utopía a través de la filosofía de Paul Ricoeur*. Tesis (Licenciatura en Filosofía) .-- Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía. Buenos Aires.

E. Referencias literarias

Borges, Jorge Luis. 1992. *Obras completas. Tomos I, II, III y IV*. Buenos Aires: Circulo de Lectores.

-----, 2005. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé editores.

Cortázar, Julio. 1973. *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.

Cruz. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca cristiana de autores.

Lebreton, Christophe. 2002. *El soplo del don. Diario del Hno. Christophe*. Burgos: Monte Carmelo.

Orozco, Olga. 2017. *Poesía Completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Szpunberg, Alberto. 2013. *Como sólo la muerte es pasajera. Poesía reunida*. Buenos Aires: Entropía.

F. Diccionarios

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>>