



Universidad Nacional de La Pampa

Facultad de Ciencias Humanas

Tesis de Licenciatura en Letras

**GENEALOGÍAS DE LO INEFABLE: (RE)APROPIACIONES DE  
LA TRADICIÓN RETÓRICA MÍSTICA DE SAN JUAN DE LA  
CRUZ EN *REGIÓN DE FUGAS*, DE AMELIA BIAGIONI**

Aída ARIAS

Directora: Dra. Marisa Eugenia ELIZALDE

Santa Rosa, septiembre de 2018

## **Sumario**

**Agradecimientos** /p. 3

**0. Presentación** /p. 5

### **1. Primer capítulo**

**Consideraciones preliminares. Mística, misticismos y espiritualidad** /p. 12

1.1 Entre lo religioso y lo salvaje: lecturas para una definición (im)posible de la experiencia mística /p. 12

### **2. Segundo capítulo**

**Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, los místicos poetas de fines del Renacimiento español. Contexto, retórica y tradiciones discursivas** /p. 17

2.1 Aproximaciones generales y delimitación de la mística católica en la España de los siglos XV-XVI /p. 17

2.2 Hablar en (el) lugar de Dios: retórica carmelita y decir insuficiente en las ficciones del alma /p. 23

### **3. Tercer capítulo**

**Nuevas inflexiones en las posibilidades del decir místico insuficiente. Del místico poeta al poeta místico** /p. 33

3.1 Lecturas y (re)apropiaciones poéticas. Los procesos de secularización y desmitificación religiosa en la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita /p. 33

3.2 Aprender a decir la ausencia /p. 36

3.2.1 Friederich Hölderlin, Friederich Schlegel y Novalis: de la doctrina de las correspondencias al misticismo estético del romanticismo alemán /p. 36

3.2.2 Charles Baudelaire y el simbolismo francés: mística, correspondencia y silencio /p. 42

3.2.3 El poeta de la vanguardia latinoamericana: decir 'de nuevo', 'decir lo nuevo'. La modulación mística de lo inefable bajo la denuncia del carácter restringido del código /p. 48

#### **4. Cuarto capítulo**

##### **Amelia Biagioni, (re)apropiaciones de la retórica de inefabilidad y su lugar en la poesía mística argentina de mediados del siglo XX /p. 57**

4.1 Primeras reflexiones y encrucijadas en torno a la poesía mística argentina de inicios del siglo XX /p. 57

4.1.1 Modos de leer: Jorge Luis Borges reseña a Francisco Luis Bernárdez, poeta del Convivio /p. 59

4.2 Amelia Biagioni, 'una ínsula extraña'. Su escritura en el repertorio de poesía mística argentina de mediados del siglo XX /p. 66

4.2.1 De márgenes y exclusiones: revisiones y divergencias críticas respecto de la nómina de poetas místicos argentinos de mediados del siglo XX /p. 69

4.2.2 Hacia una definición más amplia de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX: la experiencia estética secular en la lucha con el decir /p. 78

4.3 Genealogías de lo inefable: (re)apropiaciones de la tradición retórica mística de San Juan de la Cruz en *Región de fugas*, de Amelia Biagioni /p. 85

4.3.1 Un desafío a las capacidades infinitas de la palabra: antecedentes de la tradición retórica mística en la trayectoria poética de Amelia Biagioni /p. 87

4.3.2 *Región de Fugas* o la tra(d)ición mística argentina. Estrategias de modulación, afiliación y (re)apropiación de la retórica de inefabilidad sanjuanista y sus derivas poéticas postseculares /p. 101

#### **5. Consideraciones finales**

**Amelia Biagioni, 'la soterrada' /p.126**

#### **6. Bibliografía**

6.1 Textos literarios citados /p. 132

6.2 Textos críticos citados /p. 133

## **Agradecimientos**

Porque, si bien se piensa a la escritura como la más solitaria de las labores académica, fueron muchas y muchos quienes supieron acompañarme para que esta investigación fuera lo menos escabrosa posible

A las y los que son parte de mi familia, en todas y cada una de sus formas

A Marisa, de nuevo y otra vez, por el diálogo siempre lúcido, la confianza y el afecto

A Marta, Jose, Ramiro y Eugenio, por los ‘incunables’

A José Maristany, por su lectura generosa del Plan que devino Tesis

A Graciela Salto y al equipo de investigación ‘de Latinoamericana’, por el espacio de aprendizaje en la tarea de investigar

A mis compañeras y compañeros del Proyecto de Traducción, que también formaron parte del trayecto

A la Academia Argentina de Letras y a la Casa Museo Olga Orozco, instituciones donde consulté las respectivas bibliotecas personales de Ofelia Kovacci y Olga Orozco

*¿Sientes en el  
universal volar  
al Amor único  
huyendo enamorante,  
originando en las  
entrañas infinitas  
infinitas versiones  
de nuestro Cántico  
de san Juan en  
la Cruz y el éxtasis?*

“V. Región de fugas”

## 0. Presentación

Más que una estricta presentación esta es, al decir de María Moreno (2005), una suerte de intromisión. Una intromisión donde, con el pretexto de cumplir con las convenciones del género discursivo, se ha seguido el impulso de comenzar por los derroteros iniciales de este trabajo; por ese momento en que todavía era un diálogo abierto, una promesa incumplida o un hilo sin trama fija. Porque, así como la literatura no puede comprenderse en tanto reflejo de la vida ni de algo semejante, un plan de trabajo final aun aprobado –con su metodología, sus objetivos y su cronograma de avance– no constituye la garantía de una Tesis de grado, sino un formato textual académico en sí mismo que excluye de su narrativa los problemas que –como todo proceso de lectura, análisis crítico y escritura– encierra. Así, la pertinencia y viabilidad de la propuesta que será evaluada deben prevalecer por sobre las dificultades y las incertidumbres que, si bien son inherentes a la búsqueda de ese tema, marco teórico u objeto de estudio que la definen, resultan invisibilizadas en el formato.

En este sentido se debe señalar que, por razones propias de las exigencias del orden universitario, no resultó sencillo delimitar el *corpus* poético que (con)forma la presente investigación sobre el análisis de las (re)apropiaciones de la tradición retórica de inefabilidad mística de San Juan de la Cruz en *Región de fugas* (1995), poemario publicado por la poeta argentina Amelia Biagioni (1916-2000). A lo largo de dos becas de estudio y de contados trabajos escritos con carácter aproximativo, se pensaron y delinearon repertorios, itinerarios, afiliaciones, nóminas, genealogías, mapas, constelaciones y hasta laberintos posibles que, en su multiplicidad, podían aunar distintos géneros literarios (desde novelas y cuentos hasta poesías), geografías (argentina, rioplatense, latinoamericana e hispana) y temporalidades (el siglo XX en casi toda su extensión hasta los inicios del XXI). Lo disímil parecía ser, en efecto, lo único común al conjunto en su totalidad. Pero a ello se sumaba la certeza de que, en esas colecciones de familias imprevisibles y universos desordenados, el trabajo literario con las torsiones y tensiones de la lengua constituía la búsqueda de una construcción insumisa contra la clausura del decir y contra las formas de lo imposible cuya estela podía retrotraerse hasta la retórica y la poética mística carmelita de fines del Renacimiento español.

Así, y durante más de un año, se completó un cuaderno de notas, se acumularon fotocopias en varios cajones, se apilaron libros en estantes y se realizaron ‘pesquisas’

que parecían inconducentes; aunque un gran número de las notas al pie de página esbozadas son el resultado de estas últimas. En varias oportunidades, un dato aislado, un nombre de pila o una referencia al pasar terminaron por volverse un *cuasi* trabajo de rastrillaje (hermanado y colectivo) en bibliotecas universitarias, públicas o personales, en la web, en los museos, en los centros culturales y en las librerías de Santa Rosa u otras ciudades de la República Argentina y el extranjero. Pero pronto se comprendió que, a pesar de las pretensiones de exhaustividad, nuestro trabajo de investigación –al igual que el resto– no podía componerse de toda aquella literatura moderna que implicara una relación o revistiera una referencia a la tradición mística de San Juan de la Cruz, en el sentido, por entonces, más amplio (o menos preciso) del término.

En consecuencia, la parcialidad se contempló como parte inevitable de la labor y la selección de las lecturas transitadas, una exigencia que debía ser resuelta al interior de un marco teórico fundamentado *a priori*, cuyas principales líneas se situaron en el cruce de distintos elementos propios de la teoría y la sociología literaria. Por un lado, ciertas categorías generales sobre la literatura y el discurso poético por fuera de la concepción que tiende a identificar la categoría ficcional del ‘yo poético’ con la biográfica del ‘yo autorial’. Y, por otro, algunos aspectos sobre las nociones de ‘tradición’, ‘repertorio’, ‘lectura’ y ‘escritura’ en las que el acervo de lo ya escrito representa, más que un pasado inerte a conservar, un núcleo de selección e innovación literaria donde cada escritor puede hacer convivir, de forma voluntaria y significativa, múltiples temporalidades en cada uno de sus futuros textos. En relación con ello, la figura de autor –el origen– pierde su estatuto jerárquico, ya que se comprende al escritor como un lector cuya biblioteca le permiten combinar fragmentos y proponer algo ‘nuevo’.

A partir de dicha delimitación teórico-conceptual, en la que las ideas de tradición selectiva (Williams, [1977], 2009) y lectura se tornan centrales, se acotó un aspecto referido a la mística española de fines del siglo XVI: la tradición retórica de inefabilidad de San Juan de la Cruz entendida a la manera de un “código de reconocimiento” que narra la “lucha con la lengua” (De Certeau, [1982], 1993, p. 140). Y, en este sentido, se adoptó una perspectiva de lectura crítico-secular y en estricto orden literario, en lugar de religioso o espiritual: en tanto acervo poético, la tradición retórica y la poética sanjuanista han sido seleccionadas y resignificadas por distintos poetas modernos para volver a interrogar los límites e (im)posibilidades del lenguaje. Así, finalmente, se definió el mencionado *corpus* de autor donde identificar, caracterizar y analizar los

recursos y estrategias de modulación y (re)apropiación del *modus loquendi* místico de San Juan. Para ello, se delimitó un siglo, el XX; una literatura, la denominada Literatura Argentina; un género literario, la poesía; una escritora, la poeta santafesina Amelia Biagioni; un *corpus*, el último de sus seis poemarios publicados, titulado *Región de fugas*; y una ‘zona’ o ‘mapa’ teórico aún poco cartografiado por la crítica literaria de las últimas décadas, el de la poesía mística argentina de mediados de siglo.

De este modo, el análisis de *Región de fugas* desarrollado en el cuerpo de la investigación fue realizado en un intento por mantener una suerte de diálogo abierto – con mayor acento en las preguntas, en lugar de en las respuestas– que permita (volver a) pensar la escritura última de Amelia Biagioni, en el repertorio de la poesía mística argentina, en tanto búsqueda estética anclada en la tradición de inefabilidad mística sanjuanista. Tal lectura pretende abordar las modulaciones de dicha retórica desde un enfoque crítico, y sin prejuicios sobre la relación o interacción discursiva entre el campo literario (con sus convenciones y tradiciones) y el religioso (con sus dogmas y funciones contextuales). Es decir, como una (re)apropiación y resignificación de los recursos y estrategias propios de esas ‘voces’ y ‘murmillos’ discontinuos que, con la referencia primera de los versos de San Juan de la Cruz, recuperan la poética y el lenguaje del carmelita para tensionar la lengua. Y, en consecuencia, no solo dar cuenta de la insuficiencia del código lingüístico, sino, además, ensayar otras formas decir (en) lo imposible. En suma, fueron tres los ejes que, a la manera de un haz de líneas internas, enmarcaron la tarea:

- 1- En *Región de fugas*, Amelia Biagioni se reapropia de la tradición retórica de inefabilidad mística sanjuanista configurada en la España de fines del siglo XVI y resignificada durante la modernidad, lo cual le permite dar forma a su genealogía literaria e inscribirse en dicha tradición literaria
- 2- Sin embargo, la gran mayoría de los itinerarios críticos acerca de su poesía han soslayado estos modos de (re)apropiación retórico-literaria y cuestionado su inclusión en el repertorio de poetas místicos argentinos de mediados del siglo XX a partir de una definición de poesía mística acotada y vinculada a la doctrina religiosa del catolicismo
- 3- Por lo tanto, *Región de fugas* puede ser incluido dentro del repertorio de poesía mística argentina a partir de la revisión de tal definición; lo cual implica no solo desvincularse de criterios estrictamente religiosos, sino también volver a pensar dicha escritura en relación con los procesos de (re)apropiación y resignificación estéticas de la tradición retórica de inefabilidad mística

Cabe destacar que, en cada una de las decisiones que permitió dar fundamento a los mencionados ejes, resultaron estructurales las intuiciones lectoras primeras que, a su tiempo, fueron encontrando una confirmación en las aproximaciones diversas a lo



teorizado sobre la literatura mística carmelita y su discurso, la literatura argentina en general y la poesía mística argentina en particular. Todas y cada una de ellas, si bien fueron realizadas a lo largo de momentos que parecen distantes, no constituyen sino un *continuum* de las indagaciones, reelaboraciones y articulaciones desarrolladas en los cuatro capítulos que integran esta investigación. Tanto en el primero (“1. Consideraciones preliminares. Mística, misticismos y espiritualidad”) como en el segundo (“2. Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, los místicos poetas de fines del Renacimiento español. Contexto, retórica y tradiciones discursivas”) se llevan a cabo consideraciones de tipo teórico sobre la experiencia mística. Así, en el apartado “1.1 Entre lo religioso y lo salvaje” se establecen las diferencias generales entre la ‘experiencia mística’ en sí, como hecho o vivencia imposible de poner en palabras, y el ‘misticismo’ en tanto explicación, doctrina o estudio sobre lo experimentado. Todo ello, para caracterizar la experiencia mística en el ámbito católico del cristianismo, ya que dicho término no solo refiere a otras religiones monoteístas como el judaísmo o el islam, sino que también encuentra usos en el campo de lo laico y lo profano. Tal delimitación resulta fundamental porque, en el primer apartado (2.1) del segundo capítulo, se contextualiza el decir místico en la esfera discursiva católico-eclesiástica de la sociedad española de fines del siglo XVI, encargada de llevar adelante el denominado proceso de Contrarreforma de la Iglesia Católica. Y porque, en el segundo (2.2), se caracterizan los usos, tópicos, imaginarios, giros y torsiones que constituyen ese decir insuficiente y vuelven distintiva la lengua mística carmelita, aunque la labor escritural de Santa Teresa y de San Juan fuera el resultado de un acto de obediencia sistematizado bajo el estricto control (y censura) de las instituciones de la Iglesia Católica.

En el apartado inicial (3.1) del tercer capítulo, “3. Nuevas inflexiones en las posibilidades del decir místico insuficiente. Del místico poeta al poeta místico”, se abordan los aspectos fundamentales del proceso general de secularización occidental que –al permitir la autonomización de diversas esferas de la sociedad respecto de las instituciones religiosas y sus símbolos– dieron lugar a la ‘desmitificación’ (De Certeau, 1982) o ‘desmiraculización’ literaria (Gutiérrez Girardot, 1983). Dicho cambio en la estructura socio-cultural hizo posible que “la *virtuosidad* (técnica)” de los escritos de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús sean recuperados (De Certeau, p. 43), más allá de su legitimación teológica inicial, por distintos poetas y escritores modernos para (volver a) correr los límites de lo decible. Para, en otros términos, reconfigurar un

espacio de expresión desligado del sesgo católico-institucional y construido desde la insuficiencia de esa lengua (y poética) mística carmelita que no rehúsa a nombrar lo innombrable. De ahí que, en el siguiente apartado (3.2), se especifique el devenir postsecular literario de la tradición retórica de inefabilidad mística sanjuanista en algunas de las poéticas modernas; las cuales resultarán pertinentes a la genealogía tramada por Amelia Biagioni en *Región de fugas*.

Entre otras ‘voces’ precursoras constitutivas del último poemario publicado por la poeta argentina, se destacan las del poeta romántico alemán de fines del siglo XVIII Friederich Hölderlin (1770-1843) y las de los simbolistas franceses Charles Baudelaire (1821-1867) y Stéphane Mallarmé (1842- 1898). Ello se debe a que, al interior de sus respectivos movimientos, pusieron el acento en un misticismo de tipo estético con la finalidad de expresar “algo más profundo” (Gutiérrez Girardot, 1983, p. 83): la incertidumbre del poeta moderno frente a la ausencia de una certeza que (re)definiera la totalidad. Lo inefable define nuevamente la búsqueda escritural, y se vuelve uno de los pilares de reflexión de las poéticas modernas. De ahí que los poetas de la vanguardia histórica latinoamericana de inicios de siglo XX también lo revisitaran y, frente a la desconfianza en el signo lingüístico, asumieran la “revelación mística” como medio para superar una cultura en crisis y volver a “denunciar” el carácter restringido del código lingüístico en términos culturales y estéticos (Jitrik, 18987, p. 75).

De tal modo, los itinerarios de afiliación poética delineados en la escritura última de Amelia Biagioni representan, en tanto estrategia literaria de (re)apropiación de la tradición retórica de inefabilidad mística sanjuanista y de sus derivas modernas postseculares, el eje de lectura que estructura el cuarto y último capítulo (“Amelia Biagioni, (re)apropiaciones de la retórica de inefabilidad y su lugar en la poesía mística argentina de mediados del siglo XX”). Ello permite reconsiderar las teorizaciones de la crítica literaria de las últimas décadas en torno a la definición de poesía mística argentina de mediados del siglo XX y a la conformación de su repertorio. Así, en el apartado inicial (4.1.) se exponen los primeros antecedentes críticos divergentes respecto de la escritura y las funciones de la poesía mística argentina. Mientras que los intelectuales representantes de los Cursos de Cultura Católica de años 20 y 30 sostenían que la literatura –y el arte en general– debían estar al servicio de la difusión del dogma católico, Jorge Luis Borges (1899-1986) afirma en su reseña sobre *El buque* (1935), del poeta católico Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), que la poesía mística no puede

pretender subordinarse a la religión ni, menos aún, volver a adoptar pretensiones de didactismo. En continuidad con dichos enfoques prefigurativos, en el apartado (4.2), se señalan los fundamentos teóricos con que las líneas divergentes de la crítica actual definen la poesía mística argentina y, en consecuencia, delimitan una nómina afín. De ahí que, por una parte, los representantes del enfoque con base en la doctrina católica asuman fundamentos no solo teológicos, sino también vivenciales para sus consideraciones literarias (Arancet Ruda; Campana; Piña; Puppo). Y que, por otra, quienes leen la poesía mística argentina como una producción ficcional de circulación cultural la caractericen en relación con las estrategias retóricas y las búsquedas estéticas por fuera de toda devoción espiritual (Díaz Mindurry; Cárcano; Cussen; Monteleone; Kamenszain). Aunque cabe destacar que, y a pesar de la diferencia teórica de ambas perspectivas, la presencia (o ausencia) de Amelia Biagioni y de su último poemario en los distintos repertorios resulta más episódica u ocasional que cuestionada. Ello encuentra explicación en las contadas lecturas y aproximaciones críticas fundamentadas a su poesía, las cuales permitirían repensar el lugar de su escritura entre los poetas místicos argentinos, a diferencia de, por ejemplo, el predominio que exhiben en los estudios los versos de Héctor Viel Tempery (1933-1987) y de Jacobo Fijman (1898-1970), figuras masculinas que constituyen el centro.

Como resultado de lo antes expuesto, en el tercer y último apartado (4.3) del cuarto capítulo, se reconsidera el lugar de Amelia Biagioni entre los poetas místicos argentinos de mediados del siglo XX a partir de los itinerarios de afiliación poética delineados en *Región de fugas*, ya que en ellos se trama una serie poética probable, pero no exclusiva como estrategia de ‘continuidad voluntaria’ con la retórica de inefabilidad mística carmelita y sus huellas literarias modernas. Así, mediante la selección e incorporación estético-literaria del *modus loquendi* de San Juan de la Cruz y sus derivas postseculares –a la manera de un espacio de enunciación ficcional, en lugar de biográfico-religioso–, en *Región de fugas* se busca trasponer la barrera de decir (en) lo imposible a partir de tres modalidades de escritura generales. Por un lado, la reconfiguración de los tópicos, representaciones e imaginarios de la cacería sanjuanista en el bosque como metáfora de la búsqueda de un lenguaje-totalidad presente, pero siempre en retirada. Por otro, la resignificación de las torsiones discursivas características de la dimensión físico-sensorial de la experiencia mística (éxtasis, escisión, inestabilidad) en la que se vuelve directriz la construcción por metonimia y

ajenidad corporal, en tanto lugar desde donde escribir/pronunciar lo inefable. Y, por último, la apropiación de figuras literarias (Friederich Hölderlin y Charles Baudelaire) y de modos de escritura (Stéphane Mallarmé y Jorge Luis Borges) vinculados con la poética y la retórica de inefabilidad mística para reflexionar sobre las (im)posibilidades de una lengua que carece (y padece) la falta de absolutos.

Por lo tanto, a partir del enfoque adoptado y de la lectura propuesta, la lengua mística de San Juan de la Cruz, junto con las modulaciones modernas postseculares de la retórica de inefabilidad, constituyen un acervo estético-literario para repensar la escritura de *Región de fugas* como estrategia de afiliación a una tradición poética mayor, pero también particular: aquella que se ha construido a partir de la condición de insuficiencia subyacente al lenguaje (poético). En otras palabras, como medio a partir del cual Amelia Biagioni se erige representante última de una genealogía de lo inefable que, al hurgar en la memoria poética de la lengua mística carmelita, no rehúsa a nombrar (en) lo imposible y, a la vez, busca dar cuerpo legible a las experiencias que desbordan las formas del decir. La escritura de su sexto y último poemario escenifica, en consecuencia, las torsiones y las tensiones de un lenguaje que busca poner en palabras lo impronunciable.

## **1. Primer capítulo**

### **Introducción. Mística, misticismos y espiritualidad**

*Como experiencia, la mística prescinde de explicaciones, aunque puede tolerarlas; pero éstas no son ya explicaciones místicas sino explicaciones de la mística. Conviene señalarlo, para prevenir la confusión entre hecho y doctrina, entre mística y misticismo*

Vicente Fatone

#### **1.1 Entre lo religioso y lo salvaje: lecturas para una definición (im)posible de la experiencia mística**

La ‘mística’, en tanto concepto y objeto de reflexión, supone una red polisémica de uso complejo porque su aplicación no resulta exclusiva en el ámbito religioso sino que, por el contrario, también tiene lugar en el laico y en el profano. En una primera aproximación general, se puede entender por mística toda experiencia individual que desborda los esquemas racionales y sensoriales cotidianos en busca de unión con (o disolución en) una presencia particular y superior, que sitúa a ese yo fuera de sí. Cabe destacar que la vivencia mística es única y variable en cada sujeto, aunque se pueden establecer aspectos comunes porque –al igual que cualquier otra experiencia humana– su proceso de configuración formal y lingüística se vincula con la pertenencia del sujeto a un determinado contexto histórico, social y cultural. Por lo tanto, si bien no resulta posible establecer la ‘esencia’ o ‘sustancia’ del hecho místico como tal cabe, al menos, la posibilidad de aproximarnos a su configuración situada.

William James [1902] (1994), en sus aún vigentes “Conferencias XVI y XVII” sobre misticismo, aventura una delimitación del término al identificar dos campos. Por un lado, reconoce los tipos de experiencias místicas desvinculadas del orden religioso ortodoxo, a los que llama estados de “conciencia cósmica” (p. 189). Estos resultan alcanzados a partir del consumo de tóxicos, anestésicos, alcohol, óxido nitroso, éter o cloroformo; todos medios para estimular las facultades místicas de la naturaleza humana que “la opinión pública y la filosofía ética han etiquetado desde hace tiempo de patológico, aunque la práctica privada y determinadas tendencias líricas de la poesía parecen testimoniar su carácter ideal” (p. 182). En la misma línea que James, y con el propósito de ampliar algunos aspectos de las mencionadas “Conferencias”, Michel Hulin (2007) desarrolla el concepto de ‘mística salvaje’. Por esta entiende toda sensación espontánea de unión espiritual plena, desencadenada por fenómenos

aleatorios y experimentada por personas ajenas a cualquier religión o disciplina de ascetismo; toda vivencia trascendental que “solo el prejuicio nos impediría colocar en el mismo plano que las de los grandes místicos” (p. 11). Esto implica que, entre las vías de encuentro “súbitas” o “no cultivadas” (p. 12), Hulin reconozca el uso de ciertas plantas, el consumo de las llamadas “drogas psicodélicas” (LSD y mescalina, principalmente) y, además, la afección de trastornos neurofisiológicos, como la psicosis. A su vez, aunque en un sentido menos específico, en su libro *Profanaciones* Giorgio Agamben refiere a la “mística cotidiana” (2005, p. 9). Por esta entiende un estado de intimidad del yo con sus zonas impersonales en el éste que testimonia su propia disolución, y cuyos desencadenantes no poseen orígenes en prácticas religiosas.

Por otro lado, William James reconoce los estados de consciencia místicos estrictamente religiosos. Es decir, aquellos en los que el medio es –y está validado por– las normas que cada dogma pauta para sus practicantes<sup>1</sup>. Hindúes, budistas, islámicos, judíos y cristianos consiguen vivir, a partir del cumplimiento metódico de distintos sistemas, experiencias místicas de unión con la divinidad máxima que implican un estado de conocimiento, a veces denominado revelación. De tal modo, en la ascética radicaría la diferencia entre los estados místicos ‘salvajes’ y los ‘religiosos’, ya que dicha práctica representa todo “trabajo de esfuerzo y perfeccionamiento de las actividades espirituales” como búsqueda para alcanzar el encuentro con lo divino (Blasco Pascual y González Marín, 1981, p. 17). A su vez, Vicente Fatone sostiene que el ascetismo está unido a la mortificación, ya sea en su variante física o espiritual, “en el sentido de hacer morir” para resurgir a una nueva vida de orden divino (2009, p. 156). Por lo tanto, el dominio del propio cuerpo contempla mutilaciones, suspensiones de la respiración, vigilias y ayunos; mientras que el del espíritu implica la contención de imágenes, ideas, emociones y el cumplimiento de ejercicios para alcanzar la quietud. Por ejemplo, la práctica de oración entre los santos de la Iglesia Católica, con su objetivo de desligar la mente de las sensaciones exteriores, constituyó hasta fines del siglo XVII el medio por excelencia para lograr la comunión del alma con Dios. Al igual que el yoga como ejercicio de visión mística entre los hindúes de la India, que con sus

---

<sup>1</sup> Los académicos vinculados con los estudios teológicos circunscriben las experiencias místicas al campo de lo religioso. Por lo tanto, diferencian las experiencias místicas estrictamente religiosas de las que tienen lugar “fuera del marco de la vida consagrada” (Herráiz García, 2013, p. 218). A estas últimas refieren en términos de ‘no religiosas’ o ‘naturales’, y las consideran resultado de un uso trivializado y reducido del término ‘mística’.

rutinas de postura, respiración, concentración intelectual y disciplina moral, le permite al *yogui* alcanzar su condición individual de *samádhi*.

Por lo tanto, y aun circunscribiéndonos al campo religioso, la ‘mística’ carece de un significado acotado y estricto, ya que son más los rasgos singulares de las distintas corrientes, que aquellos que permiten una definición totalizadora (Scholem, [1960] 1991). Esto se debe, en parte, a las distintas religiones en las que se reconoce la experiencia mística y se la nombra con dicho término, a la pluralidad de enfoques (religioso, filosófico, histórico, literario, psicoanalítico y médico, entre otros) desde los que se la estudia y, en consecuencia, a las valoraciones dispares que recibe al ser definida desde la particularidad de cada sistema. A pesar de ello, numerosos teóricos (Blasco Pascual y González Marín, 1981; James, 1994; De Santiago, 1998; Fatone, 2009; Herráiz García, 2013) acuerdan en definir la mística religiosa como una experiencia espiritual inmediata de encuentro con lo divino –sea cual fuere la fórmula teológica– que disuelve toda entidad individual, niega la realidad empírica, conlleva una instancia de conocimiento superior e implica un trabajo de perfeccionamiento espiritual previo. Así, la experiencia mística religiosa de unión entre el yo y lo trascendente puede caracterizarse a partir de cuatro aspectos: cualidad de conocimiento, inefabilidad, presencia y presente. Cada uno de los cuales constituye, en cierto sentido, un problema fundamental para entenderla en su complejidad.

La mencionada cualidad de conocimiento superior (de tipo teológico o metafísico) supone que, quien experimenta el estado místico, alcanza verdades insondables cuyo contenido varía en relación con el intelecto religioso-discursivo. Por ejemplo, si entre los místicos carmelitas de la Iglesia Católica los textos de Santa Teresa de Jesús<sup>2</sup> (1515-1582) resultaron insoslayables al momento de intentar comprender el misterio de la Trinidad; entre los budistas, el conocimiento revelado aún se vincula con las cuatro nobles verdades del dolor<sup>3</sup>. Esto, según Vicente Fatone, “prueba que el contenido

---

<sup>2</sup> ‘Santa Teresa de Jesús’ o ‘Santa Teresa’ es el nombre religioso oficial por el que se conoce a Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (Ávila, España 1515-Alba de Tormes, España 1582) como santa de la Iglesia Católica desde el 12 de marzo de 1662, fecha en que fue canonizada. A su vez, ‘Teresa de Jesús’ constituye su autodenominación como monja y como protagonista de sus escritos; mientras que ‘Teresa de Ávila’ refiere al personaje histórico. Por último, el nombre de ‘Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada’ también se encuentra presente en los primeros capítulos (1-3) de su *Libro de la vida* (1567), ya que en ellos remite a pasajes de su niñez.

<sup>3</sup> Las cuatro verdades o nobles verdades del dolor (*dukkha*), que forman parte de la doctrina budista, son el conocimiento de la existencia del dolor; el origen del dolor; el cese del dolor y el camino para conseguir su supresión.

intelectual de la experiencia mística adquiere las formas previamente establecidas por las creencias o las convicciones” (p. 49). Siguiendo las consideraciones de William James, también cabe mencionar que estas ‘iluminaciones interiores’ o ‘revelaciones’ revisten a quienes las experimentan de “una curiosa autoridad duradera” (p. 180).

Autoridad “curiosa” porque, como apunta el teórico, la verdad mística parece existir solo para el yo que la experimenta y, por ello, se parece más al conocimiento sensorial que al proporcionado por el pensamiento conceptual; a lo intuitivo, que a lo intelectual (James, p. 192). Y en esa dificultad radica la “cualidad inefable del hecho místico”, segundo aspecto con que se lo puede caracterizar (López-Baralt, 1996, p. 13 en Adur, 2014). El yo que vivencia el trance místico no puede poner en palabras que considere exactas su experiencia, por eso resulta literalmente indescriptible (López-Baralt en Adur, p. 13), incomunicable (Fatone, p. 35; James, p. 179), intransferible (James, p. 179; López-Baralt en Adur, p. 13) e inverificable (Cussen, 2011, p. 14). En suma, la experiencia mística carece, a priori, de explicaciones plenas, aunque los místicos intenten darlas; pero esas no son ya explicaciones místicas sino sobre la mística. La experiencia –en tanto suceso individual– debe diferenciarse del misticismo o, para ser más precisos, de los misticismos: la vivencia mística, por definición inefable, constituye el hecho; y sus discursos o explicaciones (imposibles) dan marco a cada doctrina (Fatone, p. 36).

En tercer lugar, el aspecto que permite caracterizar la vivencia mística está dado, en palabras de Vicente Fatone, por un “sentimiento de presencia” (p. 47). Los hechos místicos tienen en común el encuentro (uno y único) del propio yo con una presencia superior, viva y de carácter unificante o absoluto. Esta experiencia, referida en términos de “pasividad” porque conlleva una sensación de sometimiento de la voluntad individual (James, p. 180), otorga a los místicos una convicción diferente de cualquier otra que los vuelve:

fanáticos de su certeza [absoluta]. Ninguno se ha sentido vacilar ante una crisis interior o exterior. La mística no tiene, en toda su historia, un solo renegado. Y eso que renegados tienen aún las formas más elevadas de la vida espiritual, formas que pueden ser abandonadas (Fatone, p. 56).

El ejercicio espiritual por excelencia, cuya práctica resulta fundamental entre místicos de distintas religiones, consiste en “recordar” el sentimiento de la presencia divina (James, p. 57). Por ejemplo, tanto los hindúes como Santa Teresa recurren a la imagen de la tortuga que retrae sus miembros, se encierra en sí misma y vuelve hacia su interior



para expresar esa unión teológica que no admite nada ajeno o externo a sí misma (Fatone, p. 53).

Por último, el presente en que acontece ese “sentimiento de presencia” conforma el cuarto aspecto con que se puede caracterizar la experiencia mística religiosa (p. 61). Fatone considera que el “presente del tiempo”, momento temporal entre lo pasado y lo futuro, no puede confundirse con el “presente de la eternidad”, es decir, con la coincidencia de lo temporal y lo eterno donde el cambio no acontece (p. 62). El presente de la eternidad constituye una unidad y, como tal, se vuelve acceso a una eternidad despojada de memoria (pasado), entendimiento (presente) y voluntad (futuro). Por ello, los místicos de distintos tiempos, religiones y culturas insisten en la necesidad de sacrificar todo “pasado irremediable”, “presente angustioso” y “futuro tentador” (p. 62). Es decir, todo deseo de recordar, pensar y querer.

En síntesis, según apunta Juan Martín Velasco, la “mística es la expresión de la tendencia innata de determinados espíritus humanos a la completa armonía con el orden trascendente” (en Ferrús Antón, 2005, p. 88). Orden trascendente que bien puede completarse con distintas fórmulas teológicas, con lo cual el campo se circunscribiría a la denominada ‘mística religiosa’. O, por el contrario, con fórmulas ‘cósmicas’, ‘laicas’, ‘profanas’, ‘naturales’ o ‘cotidianas’ que nos aventuran en los márgenes de la ‘mística salvaje’. Aunque todo hecho místico conlleva, a pesar de las diferencias en el contexto socio-histórico y en el carácter de su trascendencia, una vivencia individual de encuentro con una entidad superior absoluta cuyos límites tienen lugar en el lenguaje y en el cuerpo de quien la experimenta.

## 2. Segundo capítulo

### Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, los místicos poetas de fines del Renacimiento español. Contexto, retórica y tradiciones discursivas

*Por debajo de toda experiencia mística hay una crisis que al mismo tiempo es personal y colectiva*

Alberto Szpunberg

*No importa qué se piense de la mística, e incluso si se le reconoce la emergencia de una realidad universal, sólo es posible tratarla en función de una situación cultural e histórica particular*

Michel de Certeau

#### 2.1 Aproximaciones generales y delimitación de la mística católica en la España de los siglos XV-XVI

A partir de las consideraciones realizadas en torno a los aspectos generales del término mística y a la delimitación de sus campos en ‘salvaje’ y ‘religioso’, podemos aventurar una primera definición de la ‘mística teísta’<sup>4</sup> propia del cristianismo o, más específicamente, de sus manifestaciones al interior del catolicismo. Por esta se entiende, a modo general, toda experiencia individual e inmediata de unión del alma con Dios, más allá de los esquemas racionales y sensoriales. Del tal modo, en el marco dogmático de la Iglesia Católica, la vivencia mística –a pesar de su carácter marginal dentro de la Institución– aún es considerada un don divino que no solo conlleva el conocimiento directo de Dios, sino, además, suele acompañarse de visiones y estados de éxtasis. La mística doctrinal, como una parte específica de la teología católica, tiene por objeto el estudio de la manera en que los místicos conocen a Dios. De ahí que, entre otros aspectos, determinen las ‘pruebas’ que éstos realizaron para obtener dicho don y, en consecuencia, determinar el grado que alcanzan, la índole de su índole contemplación y su estatuto en tanto místicos.

Juan Martín Velasco rastrea la etimología del término ‘mística’ a partir del griego antiguo y sostiene que, en la lengua griega no cristiana, el término *μυστικός* (adv. secretamente) refiere a los misterios (en Ferrús Antón, 2005, pp. 86-87). Es decir, a las ceremonias de las religiones místicas en las que el iniciado forma parte del proceso de

---

<sup>4</sup> Se reconocen tres grandes tipos de manifestaciones ‘místicas teístas’: la del islamismo, la del cristianismo y la del judaísmo; cada una de ellas con sus respectivas variantes sociales, históricas y culturales.

muerte-resurrección del dios propio de su culto. A su vez, *μυστικός* formó parte de una familia léxica derivada del verbo *μύω* (cerrar, especialmente la boca o los ojos), que posee en común su referencia a realidades misteriosas. En las lenguas latinas, *μυστικός* se traduce como ‘místico’ y, según Velasco, en contra de lo que sería usual pensar, no aparece en el Nuevo Testamento. El término ‘mística’ se incorpora al cristianismo en el siglo III, con un sentido ambiguo, pero la mayoría de las veces vinculado con un tipo de conocimiento inmediato –obtenido de la unión con la naturaleza divina– y opuesto al sentido literal. Por su parte, la Edad Media cristiana abunda en reflexiones espirituales de corte teológico y, según Beatriz Ferrús Antón (2005), durante este período histórico se tendió a inculcar un conocimiento de Dios mediado y de tipo racional o filosófico antes que individual y experimental o perceptivo. En esto radica el desdoblamiento de la teología mística en una de tipo ‘especulativa’, basada en la reflexión sobre la vida mística, sus pasos y etapas, y en otra ‘práctica’, referida al conocimiento de Dios por “contemplación infusa” (p. 87).

A su vez, la palabra ‘mística’ en su función gramatical de sustantivo no aparece en el discurso teológico del catolicismo europeo hasta principios del siglo XVII (Velasco en Ferrús Antón, p. 87). En relación con ello, Michel de Certeau ([2005], 2007) sostiene que dicha sustantivación corresponde al establecimiento de un dominio específico. En otros términos, al aislamiento o recorte de la mística en tanto saber que delimita un modo de experiencia, un género discursivo, un tipo social (“los místicos”, otro neologismo de la época), una ciencia particular (la que ellos mismo elaboran u otros toman como objeto) y, además, un lenguaje o *modus loquendi* (p. 350). Así, el denominado “movimiento místico” no sólo se tradujo en la aparición de una ciencia organizada y específica (“la mística”) sino que, además, conformó un espacio autónomo de la literatura religiosa, cuyo desarrollo en España tiene lugar –aunque con denominación retroactiva– desde antes del siglo XV y cuenta con manifestaciones hasta el siglo XVII (Ferrús Antón, p. 87). Una cronología más específica de los escritos místicos españoles es la propuesta por el hispanista Cristóbal Cuevas (1980), en la que establece cuatro etapas o períodos: “de importación e iniciación (desde los orígenes hasta 1500)”, “de asimilación (1500 a 1560)”, “de aportación y producción nacional (1560-1600)” y “de decadencia o compilación doctrinal (hasta mediados del siglo XVII)” (p. 490).

Ahora bien, para comprender las producciones del ‘movimiento místico’ católico de la España del siglo XVI resulta fundamental establecer sus relaciones con las pautas sociales, culturales y religiosas de fines del Renacimiento porque, como apunta Alberto Szpunberg (1999) en sus reflexiones, “por debajo de toda experiencia mística hay una crisis que al mismo tiempo es personal y colectiva” (p. 13). Los estudios de José Antonio Maravall (1975; 1980) representan los primeros intentos por denominar “Renacimiento” a una “estructura” de la historia general de España, cuya fase más característica transcurre entre 1450 y 1550, donde se suscitan diversos cambios (1980, pp. 45-46). A escala europea, la sociedad española asiste a una serie de desarrollos entre los que cuentan el paso del feudalismo al capitalismo incipiente, de la Cristiandad medieval a la Contrarreforma de la Iglesia Católica, de la disgregación del poder político a su concentración en el Estado Moderno, de la vida rural a la urbana y de los copistas a la imprenta. Y, a nivel regional, tiene lugar la explosión demográfica, los intercambios con el mercado de Indias y el aumento de la oferta y la demanda. Por lo tanto, la sociedad española protagoniza “en imagen expansiva” (Maravall en Rico 1980, p. 13) su propio cambio histórico en el plano político, económico, urbano y, también, en el científico, religioso y artístico. Y por ello, desde esta perspectiva, el Renacimiento ya no puede ser considerado un mero fenómeno de estricto orden intelectual. En suma, según Francisco Márquez Villanueva (1980), “misticismo, tecnología y capitalismo tendían a darse en España como facetas de un *continuum*”, como formas de modernidad y ruptura con el pasado (p. 505).

En lo que respecta al desarrollo de la cultura y el arte renacentista, tampoco se lo debe volver a comprender como un simple ‘retorno al pasado clásico’: “Renacimiento no quiere decir que vuelvan los antiguos, sino que de las cenizas del pasado emerja lo nuevo” (Maravall, p. 50). Así, la “suprema novedad” del Renacimiento tuvo lugar con el Humanismo, proyecto literario y educativo renovador –no mimético– que adoptó la minoría noble y eclesiástica para terminar con los resabios medievales (Rico, 1980, p. 12). En tanto faceta creativa del Renacimiento, el Humanismo contó con todo un programa para la creación literaria cuya base se encontraba en los modelos de la Antigüedad Clásica: prescripción de formas y géneros, propuestas de temas y ritmos, implementación de instrumentos gramaticales y retóricos, entre otros. En síntesis, se constituyó como una propuesta que –con su complemento en historia y filología como instrumentos de análisis de la realidad– buscaba otorgar a los sujetos una verdadera

*humanitas* “consistente no solo en una cultura, sino además en una forma de civilización, en una conducta pública y privada atenta al bienestar de la comunidad y al individual” (Rico, p. 10). De tal modo, la pedagogía humanista fue posible debido al “individualismo”, ese aspecto del Renacimiento que hizo del yo el centro del sistema de relaciones y el punto de partida en sus vínculos, ya sea con otros individuos, con el universo e, incluso, con Dios (Maravall, p. 51). La experiencia personal se convirtió en la suprema autoridad e implicó un nuevo punto de partida para repensar y modificar aspectos y experiencias de orden económico, científico, filosófico, cultural y religioso. Espíritu moderno, este último, presente en los postulados básicos de las reformas y las luchas religiosas llevadas a cabo en España y, además, en la “actitud mística” promotora de “una radical novedad de ruptura con el pasado” (Márquez Villanueva, p. 505).

La tendencia religiosa reformista, que en Europa se llamó “devoción moderna”, tuvo lugar en España hacia las últimas décadas del siglo XV (Blasco Pascual y González Marín, 1981, p. 12). Por ese entonces, las comunidades religiosas españolas comenzaron a reclamar una Reforma Interna, tendiente a recuperar el “auténtico espíritu cristiano” (p. 12), debido a los abusos por parte del clero y a la falta de observancia interna en los conventos. En 1494, la jerarquía eclesiástica, con el Cardenal Cisneros a la cabeza, llevó adelante de manera oficial el movimiento de reforma del clero regular que puso fin al régimen conventual tradicional. Francisco Blasco Pascual y María del Carmen González Marín, con un afán no exento de cierto enfoque esquemático, sostienen que la nueva observancia buscó alcanzar la vuelta a un tipo de espiritualidad más primitivo –fundado en la reivindicación de, entre otras, la austeridad y penitencia, la dedicación al trabajo, la ascesis metódica, la inclinación al recogimiento, la oración mental y las lecturas devotas– que resultó clave para la emergencia del misticismo. Así, todas estas ‘prácticas de vida espiritual’ sirvieron de nuevo impulso, aunque en distinto grado, a las reformas iniciadas al interior de las distintas órdenes religiosas asentadas en el territorio español.

Por un lado, la orden Franciscana (Asís, Italia 1210) y la del Carmelo (Jerusalén, Israel 1209) representaron corrientes espirituales de cuño afectivo que atribuyeron mayor importancia al sentimiento y a la experiencia de amor a Cristo que al intelecto. Entre las principales figuras españolas de la orden franciscana del período humanista se encuentran Bernardino de Laredo (1482-1540), Juan de los Ángeles (1536-1609) y Pedro de Alcántara (1499-1562), cuya personalidad fue determinante en la formación de

Santa Teresa de Jesús. Esta última, junto a San Juan de la Cruz<sup>5</sup> (1542-1591), formaron parte activa de la Orden contrarreformista de los carmelitas<sup>6</sup>, y se erigen como “los exponentes máximos del misticismo español” (Cuevas, 1980, p. 492). Por otro lado, se destacan en la época las órdenes españolas también mendicantes de los Predicadores o Dominicos (Toulouse, Francia 1216) y de los Agustinos (Tuscia, Italia 1244), ambas corrientes ascéticas que se caracterizaron por la contemplación y el estudio intelectual de lo divino. Entre los dominicos sobresale la figura de Luis de Granada (1504-1588) y, entre los agustinos, resulta clave la figura de Fray Luis de León (1527/8-1591).

A diferencia de la Reforma Interna española, la denominada Reforma Católica o Contrarreforma de la Iglesia Católica se constituyó frente al avance de los considerados movimientos heréticos que, desde el siglo XIV, “habían reclamado una espiritualidad más pura y habían condenado la conducta corrupta de los eclesiásticos” (Bianchi 2010, p. 87). A inicios del siglo XVI, cuando se adquiere la unidad necesaria que permite dividir Europa en “católica” y “reformada” (p. 87), cobró relevancia la figura del monje agustino alemán Martín Lutero (1483-1546). En 1515 su doctrina estableció la libre interpretación de la Biblia, la fe como el único medio de salvación y el diálogo con Dios como un acto directo e individual; lo cual implicó dejar de reconocer al Papa como *Primus inter pares* y a las jerarquías ecuménicas de la Iglesia Católica. La rebelión contra Roma también tuvo expresiones determinantes en Suiza con Juan Calvino (1509-1564), en Francia con el *jansenismo* y en Inglaterra con Enrique VIII (1509-1547) y el inicio del anglicanismo. En consecuencia, la cúpula de la Iglesia Católica decidió establecer una serie de decretos doctrinales cuya piedra fundacional fue el Concilio Ecuménico de Trento (1545-1563). Con este cónclave de la Cristiandad se buscó, por una parte, reavivar el espíritu de los católicos europeos a través de la fundación de conventos o hermandades con fines sociales y de la celebración de fiestas y cultos – muchos de viejo carácter pagano– en honor a los santos y a la Virgen María. Y, por otra,

---

<sup>5</sup> ‘San Juan de la Cruz’ es el nombre religioso oficial por el que se conoce a Juan de Yepes Álvarez (Fontiveros, Ávila, España 1542-Úbeda, Jaén, España 1591) como santo de la Iglesia Católica desde el 27 de diciembre de 1726, fecha en que fue canonizado. Mientras que ‘Juan de San Matías’ fue su primera identificación como fraile dentro de la Orden del Carmelo.

<sup>6</sup> La Orden de los Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, más conocida como Orden del Carmelo o de los Carmelitas, surge alrededor del siglo XII cuando un grupo de eremitas católicos, inspirados en el profeta Elías, se retiraron a vivir en el Monte Carmelo para llevar a cabo una vida ascética y de recogimiento interior. Hacia 1562, en la España del Renacimiento, tiene lugar una reforma en el seno de dicha orden, que da lugar a la fundación de la rama de los Carmelitas Descalzos, con sus respectivos conventos. Santa Teresa de Jesús fue una de sus promotoras y, junto a la colaboración posterior de San Juan de la Cruz, buscó retornar a una vida religiosa más primitiva basada en la sencillez y la austeridad.

aumentar la vigilancia espiritual no solo mediante el rol de los sacerdotes, confesores y difusores de la versión depurada de la Biblia sino, además, con el accionar del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición<sup>7</sup>, institución que cumplió la función de imponer la ortodoxia y el nuevo dogma.

En el marco de este período de reformas estructurales, la Iglesia Católica de España intentó reforzar, como finalidad principal, la debilitada autoridad papal vigente en el territorio. Para ello, como institución de incidencia social, apoyó y promovió las actividades populares llevadas a cabo por la Compañía de Jesús fundada, en 1534, por Ignacio de Loyola (1491-1556) y, a su vez, llevó adelante acciones tendientes a detener el avance del protestantismo y a obligar la conversión de las familias judías a la religión católica<sup>8</sup>. Ello explica, por una parte, la replicación de distintas compañías espirituales en el territorio y, por otra, la continuidad con las guerras de religión y el recrudescimiento del Tribunal de la Inquisición que, en tanto institución real, llevó a cabo la implementación de prácticas de control, persecución y censura. Todas estrategias para vigilar y juzgar a la comunidad de judíos conversos, y a otras sospechosas de conductas heréticas; para, de tal modo, mantener el orden social, religioso y político que la monarquía española de la Casa de Austria buscaba imponer.

---

<sup>7</sup> El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición representó una Institución fundada y financiada por los Reyes Católicos (reinado: 1479-1516), cuya duración y accionar se extendió más de trescientos años en España (1478-1834) y alrededor de doscientos cincuenta en los tribunales latinoamericanos de México, Lima y Cartagena (1540-1814/1820). En tanto estructura del siglo XVI español, tuvo entre sus principales funciones terminar con los denominados ‘delitos heréticos’. Estos podían comprender todo signo de no asimilación a la región católica, característica de aquellos que practicaban el judaísmo, mahometanismo y el protestantismo; el pronunciamiento de palabras desafortunadas a los miembros de la mencionada institución, denominado ‘delito contra el Santo Oficio’ y, también, las conductas de los alumbrados, las brujas, las hechiceras, los bígamos, los homosexuales y los alumbrados, categoría en la que se encontraban los místicos. Todas acciones que, en su conjunto, se caracterizan por la falta de conciencia o voluntad de atacar los principios de la religión católica. Por último, cabe destacar que la pena infligida a los acusados se acompañaba de la confiscación de todos los bienes y, en su caso más extremo, implicaba la condena a muerte por quema en la hoguera.

<sup>8</sup> Las familias judías que vivieron en España desde 1480 hasta fines del siglo XVI fueron obligadas por los miembros de la Iglesia Católica a abandonar su religión y costumbres, ya que la monarquía hispánica buscaba consolidar la unidad política, ideológica y religiosa del territorio. Por lo tanto, ante la persecución inquisitorial por herejía, la represión, el rechazo social colectivo y la amenaza del Decreto de expulsión de los Reyes Católicos, algunos miembros de la comunidad judía adoptaron pasivamente la religión católica –es decir, se ‘convirtieron’–, mientras otros conformaron una resistencia clandestina. Esta fue denominada peyorativamente marranismo y estuvo integrada por aquellos judíos bautizados que, en secreto, permanecieron fieles a su antigua religión. En síntesis, los marranos fueron aquellos criptojudíos que carecieron de referencias religiosas para alimentar la fe a la que aspiraban, ya que tuvieron prohibido el acceso material, cultural, educativo y espiritual al judaísmo, pero lograron mantener la voluntad de perseverarlo. Para más sobre la subjetividad marrana y su rol en la transformación del sistema financiero de Europa y América ver los ya clásicos estudios de Israel Salvator Révah (1987), a los que se pueden sumar las reflexiones de Stefania Pastore (2010) y de Pedro Lomba Falcón (2012).

En resumen, como sostiene Georges Duby (2007), tras la Reforma Católica el mapa de Europa quedó dividido en dos áreas religiosas (p. 163). Y, con ello, se disolvió el anhelo de Carlos I de España (reinado: 1516-1556) por formar una monarquía europea. Aunque, y a pesar de la imposibilidad de llevar adelante tal proyecto, las medidas, decretos y estrategias de control religioso implementados por el Estado español y la Iglesia Católica se arraigaron en esa sociedad de principios del siglo XVI y, más aún, continuaron durante el gobierno de Felipe II (reinado: 1556-1598). En relación con ello, y a modo de ejemplo, no resulta menor destacar que Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, dos de los místicos carmelitas más importantes del período por sus escritos y por su labor reformista, hayan sido ‘cristianos nuevos’; en otras palabras, descendientes de familias judías conversas al catolicismo. Como sostiene Michel de Certeau (1982, p. 36), en la Europa del siglo XVI, una alianza extraña unió la “mística” con la sangre “impura”. El encuentro de ambas tradiciones religiosas permitió a los ‘cristianos nuevos’ erigirse, en gran parte, como los precursores de un discurso “liberado de la repetición dogmática y estructurada” (p. 36) del catolicismo, de un decir renovado(r).

## **2.2 Hablar en (el) lugar de Dios: retórica carmelita y decir insuficiente en las ficciones del alma**

Al considerar la “formación histórica” mística, Michel de Certeau (1982) sostiene que en sus escritos se “define [...] un tratamiento distinto de la tradición cristiana” (p. 25). Éstos constituyen “novedades” en lo que respecta al estilo religioso, aunque “sumisas y ligadas a las circunstancias” que, en el siglo XVI español, están representadas por los dogmas de la Iglesia Católica (p. 25). En este sentido, los místicos carmelitas, por sobre otras órdenes, abandonaron las “formas” antiguas y contemporáneas (p. 27) –entre ellas, los tratados teológicos o los comentarios de la Biblia– para hacer de su escritura un espacio “experiencial” (Garrido Gallardo, 1992, p. 211) y “siempre testimonial” (Bailo, 2014, p. 233), ya que todo lo allí expresado antes fue experimentado. Pero, y a pesar de la condición de inefabilidad de la vivencia, los escritos místicos debían dar cuenta del encuentro del alma con Dios en tres pasos: el de la experiencia individual, el de la comprensión racional y, por último, el de la comunicación al resto de los miembros religiosos de la Orden católica que integraban.



Así, las innovaciones de carácter formal y textual para comunicar la experiencia mística encontraron su límite en la sistematización teológica que llevó adelante la Iglesia Católica. Por lo tanto, si la singularidad de la vivencia se fundaba en la unión del alma con Dios, las producciones escritas por los místicos debían cumplir la función instrumental de describir el trayecto espiritual del alma a los jóvenes iniciados. De tal manera, los textos en los que se refería (y legitimaba) la experiencia mística debían dar cuenta, con mayor o menos literalidad, del *itinerarium mentis ad Deum* (Cuevas, 1980, p. 490); es decir, de las tres vías o “pasos minuciosamente deslindados” (Roffé, 1991, p. 22) que el alma seguía para alcanzar la unión con la divinidad:

1) *Purgatio* o vía purgativa: purificación y apartamiento del pecado por medio de la oración, la penitencia y la meditación; como así también de mortificaciones corporales. Esto se corresponde con el antes referido ascetismo físico o práctico, que suele vincularse con el estado de oración de recogimiento.

2) *Illuminatio* o vía iluminativa: ascensión del alma ya purificada para unirse con Dios, generalmente simbolizada por la luz, que se asocia con el estado de oración de quietud.

3) *Unio* o vía unitiva: encuentro del alma con Dios, que proporciona el acceso total a su conocimiento y se caracteriza por el éxtasis individual. Este se identifica con el estado de oración de unión.

La imperiosa necesidad de describir la experiencia –a pesar de su asumida imposibilidad– en tres etapas está presente en los escritos místicos carmelitas en general, y en los de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz en particular. En relación con ello, el primer aspecto con que la crítica literaria los caracteriza es su propósito comunicativo (Ynduráin y Cuevas, 1980; Mancho Duque, 1990; López-Baralt, 2009; Campana, 2015) o vulgarizador (Cuevas, 1980) y su uso didáctico (Blasco Pascual y González Marín, 1981; Adur, 2014). Al decir de Francisco Ynduráin y Cristóbal Cuevas (1980), los místicos carmelitas españoles están atentos a transmitir una vivencia para servir de guía y hacer partícipes a sus destinatarios. De tal modo, los escritos de ambos cargan con una “necesidad de comunicación” (p. 522) manifiesta desde sus prólogos, que obedece a sus inquietudes individuales o a las demandas de los discípulos:

Díjome quien me mandó escribir, que como estas monjas de estos monasterios de Nuestra Señora del Carmen tienen necesidad de quien algunas dudas de oración las declare, y que le parecía, que mejor se entienden el lenguaje unas mujeres de otras, y con

el amor que me tienen les haría al caso lo que yo les dijese (Teresa de Ávila, Prólogo a *Las moradas* escrito a pedido del Fray Jerónimo de Gracián, prelado de los Descalzos, p. 45).

Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, mi intento será tal, sino solo dar alguna luz general pues V. R., así lo ha requerido (Juan de la Cruz, Prólogo al “Cántico espiritual” dedicado a la priora Ana de Jesús en 1584, p. 155).

Aunque, como se advierte en las citas anteriores, el pedido o mandato de escritura resultó determinante. Si bien la fórmula retórica de la obediencia contaba con una larga tradición entre los autores clásicos y medievales, en ambos prólogos cumple la función de transferir a los superiores toda responsabilidad sobre lo expresado<sup>9</sup>. Los confesores de Santa Teresa y San Juan, encargados de examinar y autorizar lo escrito por ellos bajo inspiración divina, ocupaban una posición subordinada en la estructura eclesiástica y debían responder, entre otros, ante el Tribunal de la Inquisición. Esto explica no solo la alteración del significado de las producciones de sus subalternos sino, además, la toma de decisiones sobre su circulación y destino en manos de los lectores (Carrera Marcén, 1995, p. 91) porque, según lo expresado por Francisco Márquez Villanueva (1980, p. 503), las tendencias místicas vivieron una estrechísima vigilancia inquisitorial, que a menudo lindó con censuras y persecuciones.

Por su parte, en cada uno de los prólogos a sus “Poemas mayores” (1578), San Juan de la Cruz suma al mencionado tópico de la escritura por mandato el de la autodefensa. El místico carmelita insiste en la insuficiencia de su prosa para expresar lo vivido, y manifiesta carecer de una autoridad suficiente para evitar los errores involuntarios que puedan contradecir las Escrituras:

Y porque lo que dijere (*lo cual quiero sujetar al mejor juicio, y totalmente al de la santa Madre Iglesia*) haga más fe, no pienso afirmar cosa de mío, fiándome de experiencia que por mi haya pasado, ni de lo que en otra personas espirituales haya conocido o de ellas oído (aunque de lo uno y de lo otro me pienso aprovechar) sin que *con autoridades de la Escritura divina vaya confirmando y declarando, a lo menos lo que*

---

<sup>9</sup> Para el uso de la fórmula retórica de autoridad por parte de Santa Teresa de Jesús, cabe mencionar un debate crítico también extensivo a otras escrituras conventuales femeninas y americanas. Por un lado, una parte de la crítica tradicional realiza una lectura literal del tópico y, por lo tanto, comprende las producciones de Santa Teresa como actos de obediencia sin más. Por el otro, y a partir de la década de 1980, en distintos estudios literarios de orientación feminista se sostiene que dicha postura implica negarle a Santa Teresa un uso consciente de la retórica, que le permitió conseguir esa autoridad negada por su doble condición marginal de mujer y de subalterna conventual. Para una lectura más completa sobre las expresiones de obediencia como estrategias enunciativas de autonomía y de subversión en los escritos de Santa Teresa de Jesús ver las consideraciones de Elena Carrera Marcén (1995) y de Diego Fabián Arévalo de Viveros (2017); además del estudio pionero de Josefina Ludmer (1985) en torno a las estrategias de (des)obediencia en la *Respuesta a Sor Filotea* (1691) escrita por la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

*pareciere más dificultoso de entender* (El subrayado es nuestro. Prólogo al “Cántico espiritual”, 1577, p. 156).

Las referencias exteriores, que San Juan incorpora a sus poemas de modo posterior, tratan de contrarrestar los peligros que para la Iglesia Católica constituían las búsquedas espirituales de unión con Dios sin mediación institucional. Por ello, además de los prólogos, redacta declaraciones o glosas doctrinales a sus poemas<sup>10</sup>. Con dicho género discursivo, de tipo convencional entre los eclesiásticos desde la Edad Media, San Juan se vale de las posibilidades de raciocinio y veracidad –con las que aún se asociaba la escritura en prosa– para explicar el significado de sus versos en relación con la sistematización católica ortodoxa de la experiencia mística. Según Carlos Blanco Aguinaga (1984) el místico carmelita se creyó obligado, por su obediencia institucional, a escribir una exégesis en prosa estrictamente teológica sobre el significado católico de cada una de sus palabras con el fin de evitar que su poesía fuera confundida con “deleite” (p. 312).

Sin ese “libro de claves”, como sostiene Domingo Ynduráin, los poemas de San Juan de la Cruz difícilmente hubieran integrado el sistema ideológico de la Iglesia Católica (1983, p. 30). Por lo tanto, como afirman Blasco Pascual y González Marín (1981), San Juan debió plasmar con comentarios doctrinales en prosa la experiencia mística antes sintetizada en sus versos<sup>11</sup>. Ello se debe a que el lenguaje de sus glosas, cuya función principal era constatar el sentido espiritual subyacente en su poesía, está controlado por los parámetros teológicos y filosóficos de fines del Renacimiento (Mialdea Baena 2002, p. 66). De tal manera, el místico español desglosa sus poemas bajo el esquema de la hermenéutica bíblica tradicional, que admite el sentido literal, el tópico, el alegórico y el acomodaticio. Por ejemplo, a los primeros versos del “Cántico espiritual” (“¿A dónde te escondiste,/ Amado, y me dejaste con gemido?”) San Juan declara:

---

<sup>10</sup> En el Renacimiento español, la glosa representó un género híbrido (mixto de prosa y verso) que contaba con una larga tradición literaria. En cuanto a la glosa ‘espiritual’, cabe mencionar que mientras la prosa era concebida con carácter doctrinal o declaratorio, el verso se consideraba resultado de una inspiración divina. Por lo tanto, el desglose de cada una de las estrofas implicaba –al igual que con los tratados de hermenéutica bíblica– una explicación exegética, en lugar de filológica o retórica.

<sup>11</sup> San Juan de la Cruz escribe los comentarios en glosa a sus poemas de modo posterior, durante su cautiverio en la ciudad española de Toledo. El Tribunal de la Inquisición lo acusó, tras apresarlos el 2 de diciembre de 1577, por “predicar que es mejor dar limosnas que fundar capellanías, que el cielo es para pobres y labriegos y de varias doctrinas iluministas-erasmistas; de todo lo cual pudo sin embargo dar cuenta satisfactoria” (Márquez Villanueva, 1980, p. 502).

En esta primera canción el alma enamorada del Verbo Hijo de Dios, su esposo, deseando unirse con él por clara y esencial visión. Propone sus ansias de amor, querellándose a él de la ausencia [...] De manera que el intento principal en este verso no es solo pedir la devoción afectiva y sensible, en que no hay certeza ni claridad de la posesión del Esposo en esta vida, sino principalmente la clara presencia y visión de su esencia, en que desea estar certificada y satisfecha (p. 163).

En su generalidad, la escritura mística experiencial con labor pedagógico-ortodoxo para una minoría religiosa se fundó en la obligación (institucional y siempre paradójica) de comunicar una experiencia por definición inefable. En base a ello, parte de la crítica literaria considera la mística española “como un tipo de literatura”, antes que como una parte del campo de la teología católica<sup>12</sup> (Blanco Aguinaga, 1984; Gabilondo Pujol, 1992; Ferrús Antón, 2005). Y, en consecuencia, acuerda no solo en definirla por la singularidad de su discurso, por una retórica tramada a partir de los límites del lenguaje sino, además, en considerar los escritos místicos de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz sus mejores exponentes; pese a las diferencias en sus procesos de legitimación y canonización literaria<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Distintas, e incluso opuestas, son las posturas críticas al interior de los estudios literarios en torno a la importancia de la vida y las tareas religiosas de los místicos al momento de definir y analizar sus escritos. Algunos teóricos de la literatura española como Jorge Guillén (1962), Domingo Ynduráin (1983), Carlos Blanco Aguinaga (1984), José C. Nieto (1988) y Antonio J. Mialdea Baena (2002) realizan sus estudios sobre la escritura mística en base al contexto social, histórico y cultural general, y al sistema de control eclesiástico en particular. Aunque, al mismo tiempo, también sostienen la total autonomía de los textos místicos españoles en relación con las experiencias biográficas de su producción. Para éstos, la autoridad de los místicos católicos reside en su condición de poetas o escritores; no así en la de santos, teólogos, pedagogos o filósofos. Por otra parte, investigadores vinculados con perspectivas teológicas de estudio aún consideran determinante la “connivencia” o “unidad” con el pensamiento religioso y la experiencia original de los místicos del Renacimiento español para evitar leerlos “en términos total y absolutamente alejados del pensamiento y la experiencia que cantan y cuentan” (Herráiz García 2013, p. 208).

<sup>13</sup> Para referir a la relación entre canon y mística española, cabe diferenciar el ‘canon literario’ del ‘canon teológico’, cuya historia y criterios exceden nuestros estudios. En cuanto a los escritores de los místicos españoles en general, y de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz en particular, su canonización literaria comienza a tener lugar partir de los estudios historiográficos del siglo XIX y de ciertos procesos de legitimación. Entre ellos cuenta la publicación en la Biblioteca de Autores Españoles (1846-1880) de las obras de San Juan (1856) y de Santa Teresa (1861) y, con mayor relevancia aún, el discurso de ingreso a la Real Academia Española que, en 1881, un joven Marcelino Menéndez Pelayo dedica a los místicos de España. Con este último, no solo cambia el punto de vista teológico de los estudios por uno de tipo literario —“todos nuestros grandes místicos son poetas, aún escribiendo en prosa” (p. 93)— sino que, además, confecciona una nómina de poetas primarios en la que incluye a Santa Teresa de Jesús, a Fray Luis de León, a Fray Pedro Malón Chaide y a San Juan de la Cruz, paradigma del lenguaje de la poesía mística. Aunque cabe mencionar que, casi cien años después del espaldarazo de Menéndez Pelayo, un texto fundamental para los estudios del misticismo español como “La mística: entre el individualismo y la teocracia”, de Carlos Blanco Aguinaga (1984), aún pone en duda el carácter literario de los escritos de Santa Teresa. En él, Blanco Aguinaga sostiene que “no es de ningún modo claro que la obra de Santa Teresa haya de tratarse en una historia de la literatura por su específica doctrinalidad” (p. 304). Y, sumado a ello, considera que su histórica inclusión representa un “espacio ideológico” negado a otras manifestaciones no estrictamente literarias, como el documento fundacional del *Partido Socialista* (p. 304). Estas perspectivas ponen de relieve las tensiones que ha atravesado —y aún atraviesa— la inclusión de la escritura mística en el campo de la literatura española.

En estrecho vínculo con lo mencionado, Ángel Gabilondo Pujol (1992) refiere a la escritura mística carmelita como un cierto modo de tomar el lenguaje –porque “no hay técnicamente mística sin lenguaje místico” (p. 69)– que genera la experiencia de su límite o anulación: es la necesidad de describir esa vivencia por definición indecible aquello que acentúa la insuficiencia del código. San Juan de la Cruz, consciente de la inexactitud de sus escritos, manifiesta en su “Prólogo” al “Cántico espiritual”:

[El Señor] pide por nosotros con gemidos inefables, *lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque, ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas donde Él mora hace entender?, y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir?, y ¿quién finalmente lo que las hace desear?* Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden (El subrayado es nuestro, p. 155).

Como sostiene Antonio Garrido Domínguez (2013), la imposibilidad expresiva radica “en lo infinito e interminable” de la experiencia mística (p. 318). Esta es inenarrable porque pretende acoger en palabras un volumen de sentido que excede sus capacidades; porque el misterio es tal que resulta insondable. Como afirma Giorgio Agamben (2008), en la imposibilidad de nombrar radica el fundamento místico: lo inefable es la negatividad lingüística que condensa la experiencia de aquello que ‘puede ser indicado’ pero ‘no-dicho’. En tal sentido, el límite o ‘querer-decir’ como cualidad de expresión caracteriza la retórica de los místicos; de ahí que, en sus escritos, traten de superarlo mediante un “decir indirecto orientado a sugerir más que a explicar” (Garrido Domínguez, p. 320). Así, el discurso místico carmelita habrá de resolverse, en la poesía de San Juan y en la prosa de Santa Teresa, por oposición a los tratados teológicos. En otros términos, de una “manera [no] abstracta” (Herraíz García, 2013, p. 204), con un “lenguaje figurado” que rebasa los “límites intelectuales” (Guillén, 1965, p. 109) y se vale de distintos recursos para trasmutar los significados del “lenguaje normal” (Mancho Duque, 1990, p. 105). Entre ellos cuentan comparaciones y metáforas; reformulaciones y explicaciones insuficientes o imperfectas; paradojas, antítesis y oxímoron. Todas torsiones discursivas que conforman y singularizan la tradición retórica de inefabilidad mística de impronta carmelita.

Dentro de los parámetros ortodoxos del catolicismo del siglo XVI, en tanto “situación cultural e histórica particular” (De Certeau, 2005, p. 348), el alma del místico debía seguir las tres etapas ya mencionadas para alcanzar la unión con Dios. Estas vías, ante la imposibilidad de ser expresadas con rigor conceptual, serán descritas por Santa Teresa de Jesús, en *Las Moradas*, de distintos modos. Ninguno de ellos consta de

rodeos en cuanto a la protagonista: es su alma la que atraviesa cada uno de los estadios y se une con la divinidad. Pero, por el contrario, hace uso de la comparación con el recorrido por las habitaciones de un castillo para, por ejemplo, describir el camino místico que conlleva la unión:

considerar nuestra alma como un castillo todo de diamante u muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas moradas [...] unas en lo alto, otra en lo bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma” (*Las moradas*. 1577. *Moradas primeras*, capítulo primero, p. 47).

La figura de la comparación con las moradas representa, en la prosa de Santa Teresa, un espacio de enunciación. O, en otras palabras, “efectos o artefactos” que permiten la “apertura de un espacio para el decir y la escritura” de la experiencia mística individual (De Certeau, 1982, p. 225). En tal sentido, dicha ‘manera de hablar’ constituye una parte fundamental del marco discursivo teresiano que la crítica termina por definir en relación con la denominada retórica erótico-corporal<sup>14</sup> (Rodríguez de la Flor, 2002; Ferrús Antón, 2005). Esta consiste, en líneas generales, en hacer del propio cuerpo un medio de expresión elocuente para intentar poner en palabras aquello que desborda los sentidos. Un ejemplo se trama en la descripción del trance como un flechazo divino, más tarde tópico central del lenguaje místico carmelita:

Le veía [al ángel] en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de dios. [...] No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. (*Libro de la vida*. 1567. Cap. XXIX, apartado 13, p. 352-353).

Por su parte, y a diferencia de Santa Teresa, en sus “Poemas mayores” San Juan de la Cruz evita la autofiguración y no siempre refiere a la unión del alma con Dios

---

<sup>14</sup> El erotismo resulta central en las lecturas de la mística española tanto teresiana como sanjuanista, ya que constituye un referente destacado para intentar referir a la dimensión sensorial propia de la experiencia de unión. En relación con ello, resulta fundamental la ya clásica lectura de Georges Bataille (1979) sobre la transverberación de Santa Teresa a partir de la relación entre vivencia mística o ‘experiencia interior’ y el erotismo bajo la fórmula de ‘aprobación de la vida hasta la muerte’:

Este deseo de zozobrar, que embarga íntimamente a cualquier ser humano, difiere no obstante del deseo de morir por su ambigüedad: es sin duda deseo de morir, pero, al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor. Es el deseo de vivir dejando de vivir o de morir sin dejar de vivir, el deseo de un estado extremo que quizá sólo santa Teresa describió con bastante fuerza con estas palabras: “¡que muero porque no muero!”. Pero la muerte por no morir precisamente no es la muerte, sino el estado extremo de la vida; si muero por no morir es con la condición de vivir: muerte es lo que experimento al vivir, al seguir viviendo (1979 [2009], p. 245).

Desde esta perspectiva, la propuesta crítica de Bataille no solo supera las interpretaciones psicológicas de tipo sexual, sino que pone en el centro al éxtasis erótico de ese cuerpo místico que experimenta la sobreabundancia de lo sagrado y el vaciamiento de contenidos religiosos.

como tal, ya que la producción mística católica en general –a diferencia del discurso escolástico– contaba con cierta heterogeneidad. Por eso, como sostiene Michel de Certeau, cada discurso asegura por sí mismo un “tránsito particular” de la vivencia mística (p. 224). Así, mientras en su poema “Llama de amor viva” San Juan refiere al alma como término complementario de unión (“¡Oh llama de amor viva,/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!”), en “Noche oscura” y “Cántico espiritual” construye un espacio de enunciación humano con escenario natural: los protagonistas de sus liras son una pareja de enamorados con reminiscencias bucólicas. En este sentido, el místico español desafía las posibilidades del lenguaje al describir la experiencia unitiva mediante la metáfora de un acto amoroso y sensual en tres etapas. En primer lugar, la búsqueda del amado por parte de la amada; en segundo lugar, el encuentro; y, por último, la consumación. Éxtasis amoroso que implica no solo la pérdida de la entidad individual del yo, su descentramiento (“¡oh noche que juntaste!/ Amado con amada/ amada en el Amado transformada!”) sino, además, el posterior despojo (“cesó todo, y déjeme, /dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado”, “Noche oscura”).

En relación con las metáforas de corte amoroso –cuya tradición San Juan de la Cruz recupera del *Cantar de los Cantares*, de las jarchas de amor medievales, del cancionero popular español y de la poesía culta italianizante (López-Baralt 1995; 2006)– la crítica no siempre acuerda en delimitar sus sentidos. Si bien los “Poemas mayores” suelen leerse de modo conjunto, mientras algunos teóricos los consideran versos de “amor” (Millán, 1994), de “amor humano” (Guillén, 1962) o de “amor profano” (Nieto, 1998), según otros solo deben entenderse, de manera opuesta, en términos de “amor divino” (Martín-Crosa, 1994; Oronas y Crespín Argañaraz, 2000). Pero las poesías de San Juan resultan autosuficientes ya que, a diferencia de los escritos de Santa Teresa, no cuentan con elementos doctrinarios que dicten su lectura religiosa. Por lo tanto, el acercamiento a los referidos versos desde una perspectiva ortodoxa solo se justifica a partir de las glosas, por definición externas, que el místico debió escribir a pedido de sus superiores<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Las consideraciones en torno a las glosas que San Juan de la Cruz escribe pueden resumirse en dos posturas teóricas enfrentadas. Por un lado, la de aquellos que sostienen la unidad entre el plano poético-estético y los comentarios teológicos con función alegórica por considerarlos “de pareja importancia en la concepción sanjuanista” (Ynduráin y Cuevas, 1980, p. 522); con lo cual prima la lectura religiosa sobre cualquier otra. Y, por otro lado, la de quienes consideran un “error metodológico” (Nieto, 1988, p. 45) (con)fundir la poesía con los comentarios alegóricos, escritos posteriormente a pedido. Por lo tanto, no solo consideran a los poemas de manera independiente, sino que otorgan a las glosas una “autoridad

A su vez, la poética de San Juan de la Cruz también se trama a partir de reformulaciones y explicaciones insuficientes, centrales en la tradición retórica de la inefabilidad. Para los amantes sanjuanistas la experiencia de unión y goce no puede ser comunicada con claridad porque, al igual que la vivencia mística religiosa, trasciende toda explicación racional por medio del lenguaje: “Y todos cuanto vagan/ de ti me van mil gracias refiriendo,/ y todos más me llagan/ y déjanme muriendo/ *un no sé qué que quedan balbuciendo.*” (El subrayado es nuestro. “Cántico Espiritual”). Giros característicos, como sostiene María Jesús Mancho Duque (1990, p. 103), del “déficit de expresión” de la poesía mística; del desafío o tensión (nunca plenamente resuelto) por nombrar con exactitud lo vivido. Por último, San Juan lleva a su límite las posibilidades expresivas del lenguaje en su intento de provocar ese espacio contradictorio “de la presencia y de la ausencia, de ofrecerse y de negarse, de ganarse y de perderse” (Gabilondo Pujol, 1992, p. 69) que encierra la experiencia mística. Así, el lenguaje místico sanjuanista ‘procura’ y ‘genera’ la sensación de una carencia; de una falta que, al manifestar una ausencia necesaria pero imposible de enunciar como tal, se resume en distintas figuras retóricas propias del plano de la contradicción lógico-semántica. Entre ellas cuenta, además de la antítesis<sup>16</sup>, el uso del oxímoron (“Más, ¿cómo perseveras,/ oh vida, *no viviendo donde vives*”, “Cántico espiritual”, el subrayado es nuestro), incluso en los distintos versos de una misma estrofa (“la *música callada*/ la *soledad sonora*, la *cena que recrea y enamora*” (ídem). Según Michel de Certeau (1982), en su apartado “Las frases místicas”, el oxímoron puede concebirse como el microlaboratorio de un *modus loquendi*. Por lo tanto, este recurso representaría la “unidad elemental” de un discurso místico que combina palabras desplazadas para expresar lo inaccesible y, en tanto tal, preanuncia las torsiones del Barroco (p. 174).

En base a lo expuesto, se puede afirmar que las retóricas de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, modelos en la tarea de sugerir antes que explicar para adoctrinar, (con)figuraron sus propios mundos ficcionales para intentar objetivar la experiencia

---

exterior” (Blanco Aguinaga, 1984, p. 313); un lugar secundario producto de un “acto de voluntad con el cual [San Juan] decreta que esto debe significar aquello” (Guillén, 1962, p. 131).

<sup>16</sup> Quizás, la antítesis que mejor dé cuenta de ese sentimiento de contradicción y carencia que encierra la experiencia mística se cifre en las “Coplas del alma que pena por ver a Dios”. Estas versiones atribuidas tanto a San Juan de la Cruz como a Santa Teresa de Jesús –pero cuyo núcleo se encuentra en la poesía trovadoresca y popular desde el siglo XV– se traman a partir de la repetición de la oposición “que muero porque no muero”. Con dicha construcción, se expresa la angustia religiosa de haber experimentado en vida una unión con lo divino que solo se conseguirá con la muerte del cuerpo y la elevación del alma: “Esta vida que yo vivo/ es privación de vivir; y así es continuo morir/ hasta que viva contigo. Oye mi Dios, lo que digo,/ que esta vida no la quiero,/ que muero, porque no muero”.



mística inefable. Ambos escribieron desde el recuerdo de lo vivido, y también de lo leído. Y, si bien tales reviviscencias se diferencian en la manifestación de su expreso carácter autobiográfico, comparten la búsqueda de un lenguaje siempre insuficiente y la necesidad consciente de esclarecer la experiencia de unión con lo divino; de objetivar 'sus' ficciones del alma. Como sostiene Michel de Certeau, ese yo que habla en el lugar (y en lugar) de Dios crea un espacio de expresión ficticio donde se plantea, a su vez, el umbral del discurso místico: este está determinado por la ausencia de aquello que, sin embargo, designa (p. 223). Así, la experiencia mística supone un problema de lenguaje y su escritura, "una 'manera de hablar' que narra la lucha de los místicos con la lengua" (De Certeau, p. 140). Por ello, el decir insuficiente representa, en síntesis, un modo de definir la mística desde el lenguaje en tanto huella del problema que la encierra. Aunque una "opción radical" se puede presentar como alternativa a esa búsqueda (inalcanzable) de expresar lo vivido: negar todo propósito comunicativo y hacer del silencio una solución extrema (y moderna) ante la insuficiencia de la voz humana (Mancho Duque, 1990, p. 103).

### **3. Tercer capítulo**

#### **Nuevas inflexiones en las posibilidades del decir místico insuficiente.**

##### **Del místico poeta al poeta místico**

*Al igual que los místicos, hay algunos poetas contemporáneos que comparten la misma desconfianza en las posibilidades referenciales y la esperanza en que las palabras transformadas puedan transmitir una experiencia*

Felipe Cussen

#### **3.1 Lecturas y (re)apropiaciones poéticas. Los procesos de secularización y desmitificación religiosa en la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita**

Las torsiones discursivas del lenguaje místico, como huellas del problema que (en)cierra y define el carácter inefable de la experiencia mística, no solo deben entenderse en términos de la sintaxis y del vocabulario de una lengua dada, sino como un “código de reconocimiento” (De Certeau, 2007, p. 360). Es decir, como una estructura que sistematiza y organiza las sensaciones, los imaginarios, las doctrinas, los símbolos y hasta los tipos discursivos con los que cada grupo de místicos intenta comunicar su vivencia. Por ejemplo, así como San Juan de la Cruz se vale de las glosas doctrinales para explicar el significado espiritual de sus versos al interior de la Iglesia Católica, los místicos posteriores a él dieron entidad al testimonio como género asociado a la verdad. Desde este punto de vista, como sostiene Michel de Certeau, el místico habla un lenguaje social, característico de su tiempo y normado por la institución religiosa que integra.

Pero ese lenguaje propio y situado, que en Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz se corresponde con el contexto de la España católica de fines del Renacimiento, no se acaba en sus escritos, sino que, en tanto literatura, también (con)forma distintas poéticas modernas. De tal modo, el decir carmelita ha sido leído y resignificado por la tradición poético-literaria occidental desde mediados del siglo XVIII en adelante bajo un signo doble, que la crítica ha definido y sistematizado en dos aspectos. Por un lado, se destaca la ‘*sustracción* (extática)’ ejercida durante la experiencia mística por ese Dios-cuerpo que, con el tiempo, termina por remitir e identificarse con el clímax sexual (De Certeau, 1982, p. 43). Santa Teresa y San Juan, miembros activos de la orden carmelita contrarreformista de la Iglesia Católica, reintroducen el drama erótico (religioso) bajo el tópico del deseo sin objeto o de la búsqueda de un objeto perdido. Como sostiene Beatriz Ferrús Antón, la vivencia mística parte de una ausencia (el

Amado, por ejemplo) que continúa “seduciendo” y, en consecuencia, la escritura se transforma en la memoria de un “goce corporal” imposible de ser descrito (2005, p. 225). Ello explica que éxtasis místico-religioso, erotismo y clímax sexual queden unidos en el imaginario y en las representaciones poéticas subsiguientes; más aún cuando la búsqueda y la palabra divina son sustituidas por un cuerpo amado, también en fuga.

Por otro lado, y en estrecha relación con los fines de nuestros estudios, Michel de Certeau (1982) refiere a la “*virtuosidad* (técnica)” de los místicos como práctica para “hacer confesar a las palabras lo que no pueden decir” (p. 43). La ya referida inefabilidad o conciencia de lo que ‘puede ser indicado’, pero ‘no-dicho’ (Agamben, 2008) y condiciona la expresión de la vivencia mística constituye el segundo acervo de las poéticas modernas que revisitan la retórica carmelita: quizás la motivación inicial de los místicos teístas haya desaparecido, “pero los poetas continúan ocupando una serie de estrategias retóricas que permiten empujar las palabras hacia sus límites” (Cussen, 2011, p. 16). En este sentido, las reflexiones sobre la insuficiencia del lenguaje, su capacidad referencial y los intentos poéticos por superarlas no terminan con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, cuyos escritos resultan insoslayables. Estos integran una tradición poética mayor, la de la retórica de inefabilidad<sup>17</sup>; aunque las investigaciones abocadas al estudio del devenir, de las modulaciones y (re)apropiaciones del decir místico sanjuanista en la poesía moderna no cuentan con un gran número<sup>18</sup>.

En relación con lo expuesto, se vuelve fundamental comprender que las (re)apropiaciones poéticas de la tradición retórica de inefabilidad mística, realizadas *a posteriori*, deben comprenderse en el marco del proceso histórico denominado secularización. Este, cuyo inicio tuvo lugar a mediados del siglo XVI, con la Reforma Protestante, y se extiende hasta el siglo XIX, con las emancipaciones políticas de América Latina, dio lugar a la autonomización de diversas esferas de la sociedad –tales

---

<sup>17</sup> Los ya clásicos estudios de Robert Ernst Curtius [1948] (1975) representan una de las primeras reflexiones en torno a los inicios de la retórica de inefabilidad como tradición literaria de Europa occidental. En este sentido, Curtius sostiene que bajo la denominada “tópica de lo indecible” (*unsagbarkeit*) se pueden agrupar una serie de fórmulas antiguas y medievales, cuya principal característica reside en la insistente afirmación del yo sobre su imposibilidad para referir a un tema de manera acabada (p. 231). Por lo tanto, y en relación con el período histórico delimitado a los fines del presente estudio, Curtius relaciona la estrategia de lo indecible con el panegírico, las hagiografías y otros escritos religiosos –entre los que bien caben los de tipo místico católico– ya que en ellos el sujeto de la enunciación reconoce que “no dice sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar” (p. 232).

<sup>18</sup> Además de los estudios a continuación desarrollados, cabe mencionar los ya consagrados: *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz y *Las moradas del silencio* (1998), de Eduardo Chirinos abordan el tópico de la tradición de inefabilidad mística sanjuanista y del silencio como aspectos complementarios de sus investigaciones sobre la poesía moderna occidental.

como el Estado, la moral, la cultura y el derecho, entre otras— respecto de las instituciones religiosas y sus símbolos<sup>19</sup>. Tal marginación progresiva de la fe religiosa del mundo moderno se explica bajo la fórmula del “des-encantamiento” o “desmiraculización del mundo” (Weber, [1905] 1969), la cual implica no solo que una parte de la sociedad y la cultura se descristianice sino que, además, todo elemento sacramental concebido como medio de salvación sea puesto en entredicho. Sin embargo, la pérdida de fe no debe entenderse como un simple proceso de mundanización en el sentido riguroso de la palabra, ya que no implicó el cambio de una certeza (la del ‘más allá’) por otra (una del ‘más acá’). Como sostiene Rafael Gutiérrez Girardot ([1983-a] 2004), esta sacralización del mundo, en tanto matriz de la Modernidad y de las modernidades occidentales, “en el fondo, no ganó siquiera una vida terrenal, actual” (p. 82). Por lo tanto, y frente a la falta de certezas absolutas, se intentaron constituir nuevos imaginarios sociales en los que las ideas, los significados y las visiones mutaron, se resemantizaron y, también, operaron sobre sus propios vaciamientos, porque no hay representaciones ni conceptos que puedan sostenerse frente a la ausencia de Dios-totalidad.

Desde dicho marco, la secularización literaria representa una categoría de análisis para dar cuenta de la incidencia del proceso de desmitificación religiosa en el discurso ficcional a través de la lengua y del imaginario social, el cual atraviesa la dimensión simbólica e institucional de la experiencia del sujeto moderno. Y, como apunta Enrique Foffani (2010, p. 19) a partir de sus lecturas de Giacomo Marramao ([1994], 1998), también supone la posibilidad de ‘dar otra vuelta de tuerca’ al problema de la caducidad de las significaciones: más que volver perimibles los significados de, por ejemplo, la retórica mística carmelita en las poéticas modernas, estos emigran a otras esferas arrastrando los resabios de su ámbito primigenio. Resabios que constituyen desvíos, negaciones, inversiones o subversiones de ese contenido religioso dogmático primordial sin el que, en consecuencia, la nueva significación no podría ser percibida como tal. Por lo tanto, y al decir de Octavio Paz (1972), la conciencia poética moderna de occidente se fundamenta, una vez avanzado el proceso de secularización, en un cristianismo sin Dios —o con su fantasma— que quebranta la religión como principio de la sociedad y, a

---

<sup>19</sup> Según Giacomo Marramao en *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización* [1994] (1998) el origen de la idea de secularización en Occidente puede situarse en el siglo XI, cuando surgen los estados modernos y se inicia la lucha entre el imperio y el Papado. Aunque es durante la Reforma Protestante del siglo XVI el momento en que dicho proceso histórico adquiere la categoría jurídica que, en lo semántico, se expande hacia otras disciplinas a partir del siglo XIX.

su vez, revierte el oficio o funcionalidad de la poesía en tanto “sirvienta” de las escrituras sagradas (p. 36).

## **3.2 Aprender a decir la ausencia**

### **3.2.1 Friederich Hölderlin, Friederich Schlegel y Novalis: de la doctrina de las correspondencias al misticismo estético del romanticismo alemán**

El proceso de secularización en el discurso literario permite comprender el hecho de que la poesía mística carmelita haya sido apropiada por distintas poéticas, desde el primer romanticismo alemán y el simbolismo francés hasta las vanguardias históricas latinoamericanas del siglo XX y sus derivas, bajo signos desligados –e incluso opuestos– de la tradición católica en la que fue forjada. Como afirma Rafael Gutiérrez Girardot (1983-b), “la forma de la poesía mística fue invertida para expresar algo profano”. Dicha secularización de la mística española tuvo lugar “en su forma más visible” (p. 82), es decir, en el uso de las nociones y los conceptos religiosos para expresar aspectos mundanos y eróticos. Y, además de ello, sirvió para expresar “algo más profundo”: la incertidumbre del poeta moderno frente a la falta de certezas que redefinieran la totalidad, entendiendo por ellas la idea de Dios, razón, orientación e incluso lenguaje (p. 83). Aquello que anunció el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y que, desde los escritos de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) se conoce como ‘la muerte de Dios’, no se trata solo de su metafórico ‘asesinato’, sino, antes bien, de la falta o ausencia de todo centro que se erigiese como tal. En adelante, se produce un giro en la cultura cristiana occidental moderna por el que, al menos para algunas de las expresiones literarias y artísticas, la sociedad carece de resguardo teológico, epistemológico y conceptual. Por lo tanto, y como parte del proceso histórico de secularización, “Dios significa Dios, pero también todo aquello que, por un movimiento rápido, intentó ocupar su sitio” sin conseguir llenar dicha vacante (Blanchot, 1970, p. 244 en Milone, 2014, p. 12).

De tal manera, como sostiene Michel de Certeau (1982), en la modernidad tiene lugar la denominada “desmitificación religiosa” de los escritos místicos porque, en adelante, la pérdida o la ausencia indecible refiere a todo término con carácter y capacidad de educir pautas de interpretación (p.14). Así, la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita continúa en la consciencia del límite radical del código,

en las dificultades del decir poético como una modulación desligada del sesgo religioso-conventual. Esto explica, por un lado, que los escritos de San Juan de la Cruz resultaran vaciados de su carácter estrictamente religioso, de su origen vivencial y de su función pedagógica. Y, por el otro, que las torsiones retóricas para intentar poner en palabras las experiencias por definición inefables fueran (re)apropiadas en relación con la falta de certezas y con la desconfianza en las posibilidades tanto del pensamiento racional como de las capacidades referenciales del lenguaje.

Algunos de los poetas modernos coinciden con los místicos poetas de fines del Renacimiento español en la tensión lingüística tramada entre la necesidad comunicativa y la imposibilidad expresiva. En palabras de Felipe Cussen (2011), ambos concurren en la experiencia de los límites del lenguaje y en las estrategias retóricas para demorarlos; es decir, en un estricto orden lingüístico dentro del que:

no hay diferencias discernibles entre uno y otro. Es en ese punto y no en las experiencias o condiciones que los preceden [vivencias, piedades o pecados], donde cabe establecer la comparación entre la mística y la poesía (p. 16).

Así, la reflexión sobre el lenguaje en relación con aquello que rehúsa ser dicho conforma uno de los ejes de las poéticas modernas. Y la retórica de inefabilidad mística carmelita –con San Juan como centro–, una praxis verbal para (a)cercar con versos aquello que trasciende la necesidad de fijar las posibilidades expresivas.

En consonancia con lo expuesto sobre la tradición de inefabilidad mística sanjuanista en la poesía occidental moderna, Antonio Garrido Domínguez (2013, p. 230) y Mario Aznar Pérez (2016, p. 232) postulan que la conciencia de lo indecible como cualidad de expresión continúa en las poéticas románticas y posrománticas que tramaron un “decir indirecto” orientado a sugerir, más que a explicar. Un decir en el que la apropiación de las torsiones y recursos característicos de la mística española vuelve a funcionar como estrategia para desplazar las fronteras de aquello que trasciende el entendimiento; de aquello que, en sentido estricto, es imposible referir. Sin pretender hacer una descripción detallada que excedería los alcances de nuestro trabajo, se puede considerar que este ‘decir indirecto’ encuentra una primera formulación en los escritos del primer romanticismo alemán<sup>20</sup>, entre quienes se destacan Johann Wolfgang von

---

<sup>20</sup> Aunque en adelante solo referido como ‘romanticismo alemán’, cabe mencionar la distinción realizada por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy [1978] (2013), quienes sostienen que el término “romanticismo” carece de precisión (estética e histórica) para referir al grupo de escritores alemanes que reunió las figuras de, entre otros, los hermanos Schlegel, Goethe, Schelling, Schiller, Novalis y Hölderlin. También advierten que dicha nomenclatura resulta aún menos apropiada si se considera que nunca

Goethe (1749-1832), Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), Johann Christian Friederich Hölderlin (1770-1843), Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) y Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), más conocido como Novalis. Según Garrido Domínguez, en la poética del romanticismo alemán de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX subyace una reflexión sobre el lenguaje poético que, en suma, representa una convicción: el poeta, en tanto *medium*, opera la revelación del mundo interior a partir de un lenguaje diferente del habitual.

Cabe mencionar que el programa romántico encuentra uno de sus fundamentos en la doctrina de las correspondencias, defendida décadas atrás por el místico cristiano, teólogo y filósofo sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) en *Del cielo y el infierno* (1758), la que supone un sistema de relaciones ontológicas donde el mundo material es únicamente signo simbólico o alegórico del mundo espiritual. Renuente a ser aprehendido a través del conocimiento ‘ordinario’, solo la visión creadora del poeta permite acceder al sentido trascendente; por lo cual el camino artístico-literario “se convierte en un recurso fundamental para la expresión de lo inefable” (Aznar Pérez, p. 228). Por su parte, Ismael Gavilán (2004) afirma que el romanticismo alemán toma el arte poético “como base primigenia u órgano mediador de la reflexión” y lo percibe en tanto instrumento no solo para conocer y actuar sobre la realidad de la naturaleza y del espíritu sino, a su vez, para hacer derivar esa misma realidad de una actividad estético-inventiva (s/n). En relación con esta reinención de la teoría de las correspondencias, se destacan los escritos de Novalis por sus alusiones al poeta como un ‘visionario/místico’:

La capacidad para la poesía tiene mucho en común con la capacidad para el misticismo. Es la misma que para lo peculiar, lo personal, lo desconocido, lo misterioso, lo que hay que revelar, lo necesario-casual. El [poeta] representa lo irrepresentable (*Escritos escogidos* [1798], en Astobiza Picaza, 1999, p. 124).

Las palabras del poeta situado en el ámbito de lo irracional constituyen ‘visiones’ en las que la verdad está presente; aunque expresada a través de ese ‘decir indirecto’. Tanto en los *Fragmentos* (1798) publicados por Novalis, como así también en sus *Himnos a la*

---

representó una autodenominación, ya que fue un grupo de adversarios el que desde 1798 les impuso el nombre de “románticos” a través de panfletos. Denominación que, por su parte, los historiadores y la crítica, a partir del siglo XIX, periodizaron como ‘escuela romántica’; diferenciando el momento inicial (1798-1805) de las etapas posteriores. Por lo tanto, y para contrarrestar generalidades y equiparaciones, Lacoue-Labarthe y Nancy proponen, por un lado, denominar a este ‘primer romanticismo’ a partir de un lugar (Jena) y de una revista (*Athenäum*) y, por otro, repensarlo a partir de su rol en la inauguración o institucionalización del proyecto *teórico* de la literatura moderna.

*noche*<sup>21</sup> (1800), se cifra una “concepción poético-mística” por la que poesía y verdad forman una *unio* (Zugarrondo, 2007, p. 35). De ese modo, el poeta expresa lo verdadero (y oculto) de los seres “mediante la agudeza verbal y la profundidad mística” (p. 35). En este sentido, su tarea no es otra sino la del hermeneuta que debe interpretar y explicar en lugar de describir, tal como Novalis expresa en el siguiente ‘fragmento’: “La poesía es la realidad absoluta. Ese es el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero” (1798, p. 105).

Por lo tanto, los poetas del romanticismo alemán se concibieron a sí mismos como místicos, no porque su poesía constituyera una verdad de orden religioso-institucional, proviniera del encuentro divino con Dios o cumpliera con alguna función de tipo eclesiástico-comunicativa, sino porque se valieron de la tradición retórica de inefabilidad para acercarse hasta el umbral del misterio donde se anula todo sentido. El motivo inicial de escritura de los poetas del romanticismo difiere del de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, pero, desde la perspectiva crítica de Garrido Domínguez (2013), la palabra poética siguió interpretándose como visión y revelación; como un símbolo tras el cual “late la verdad” que permanece oculta a los demás e imposible de fijar en el lenguaje (p. 322). Como sostiene Rafael Gutiérrez Girardot ([1983-a], 2004), en sus reflexiones sobre la relación entre el proceso de secularización de la sociedad y los poetas del romanticismo alemán, “se puede esperar ciertamente que el arte ascienda cada vez más y se perfeccione, pero su forma ha dejado de ser el más alto menester del espíritu (como en Grecia y la Edad Media)” (p. 43).

Dicho ‘sincretismo’ o ‘espiritualismo’ de época dio marco, en la Alemania de fines del siglo XVIII y principios del XIX, a la pérdida del carácter íntegro que define los dos perfiles del artista romántico. Por un lado, el ‘genio’<sup>22</sup> que participa del mundo

---

<sup>21</sup> Distintos teóricos llevan a cabo una lectura crítica en clave mística de los *Himnos a la noche* escritos por Novalis. Mientras para algunos dicho poemario está estructurado sobre la base general del éxtasis místico, en tanto el yo poético busca la unión espiritual con Sophie, la amada ausente, para otros críticos, la relación con la mística responde, más que a una temática, a una tradición común: la del símbolo místico-religioso de la noche, en la que San Juan de la Cruz ocupa un lugar ineludible al momento de realizar estudios comparativos. En este sentido, y sin el afán de ahondar en lecturas que exceden los fines del presente capítulo sobre las modulaciones de la tradición retórica de inefabilidad mística, las coincidencias entre los mitos nocturnos de ambos poetas serían tres: la inoperancia del conocimiento racional; el carácter inmanente de la verdadera sabiduría y de la unión con Dios; y la existencia de un camino espiritual que sigue las tres vías doctrinales, es decir, la purificación, la iluminación y la unión. Para más ver, entre otros, los aportes de Isabel Herranz (2003) y de Federico Bello Landrove (2013).

<sup>22</sup> Esta reinención del arte y la poesía con reminiscencias griegas se explica, según Carlos Gallego Arroyave (2015), en la ‘contemplación’ e ‘interpretación’ que los románticos realizaron de distintos elementos de la cultura griega; entre ellos el de poesía y genio artístico. Por lo tanto, a partir de la lectura



de lo absoluto-verdadero y concibe la poesía (y el arte en general) como sustituto de la religión ausente. El filósofo romántico Friederich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), como así también Friederich Hölderlin y, en especial, Friederich Schlegel, afirmaron que la poesía debía conformar el nuevo centro reorganizador de la trascendencia vacía. Este último, en su *Diálogo sobre poesía* (1800)<sup>23</sup>, sostiene que resulta necesaria una ‘mitologización’ del discurso poético; que la poesía debe ser a los poetas modernos lo que la mitología a los griegos:

No tenemos mitología. Pero añado que estamos a punto de obtenerla o, mejor, que es el momento que contribuyamos a articular una [...] La nueva mitología ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu; deber ser la más artificiosa de las obras de arte, pues debe abarcarlas a todas, debe ser un nuevo cauce y receptáculo de la vieja y eterna profuente de la poesía y hasta del poema infinito que oculta los gérmenes de todos los poemas (1800, p. 110).

Por otro lado, tal concepción romántica de la poesía como ‘saber’ y ‘religión’ con función redentora y del poeta como ‘sacerdote’ no hizo más que comprobar, de modo involuntario, su desencanto con en esa sociedad burguesa signada por la expansión de la Revolución Industrial y la difusión del positivismo como fundamento de una concepción científico-técnica del mundo. De tal manera, la exaltación religiosa del arte y su pretendido carácter de verdad y revelación no bastaron para evitar que la sociedad pusiera en tela de juicio su valor en la vida diaria. Esto supone, por lo tanto, la definición del segundo perfil del poeta romántico en tanto “marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación” cuya obra se percibe sin finalidad, en una temporalidad terrenal y como parte de un entramado social que lo desestima

---

de *Ión* de Platón (427-347 a.C.), concibieron al poeta como un genio (*witz*) similar al helénico, con capacidad de ver a través del sentimiento de las cosas. Es decir, como un puente entre lo finito y lo infinito, ya que su poesía representaba un diálogo con lo divino donde se revelaba la verdadera naturaleza de las cosas.

<sup>23</sup> *Diálogo sobre poesía* fue escrito por Friederich Schlegel a la manera de los diálogos platónicos y está organizado en cuatro discursos referidos por distintos oradores: “Épocas del arte poético” (Andrés), “Discurso sobre mitología” (Ludovico), “Cartas sobre la novela” (Antonio) y “Ensayo sobre los diferentes estilos de las obras de juventud y madurez de Goethe” (Marcos). Cabe mencionar que Schlegel, al igual que los filósofos del idealismo alemán, encuentra en las reflexiones de Baruch Spinoza (1632-1677) un sistema de pensamiento con el que confrontar al racionalismo carente de autocritica dominante en su cultura. De tal modo, en “Discurso sobre mitología”, el elogio de la figura de Spinoza realizado por Ludovico permite volver a pensar la realidad desde lo fantástico y, en especial, desde lo místico:

Y, si he subrayado de tal manera la figura de Spinoza, no ha sido ciertamente por una preferencia subjetiva -cuyos hitos me he ocupado de apartar expresamente, o con el fin de alzarlo en maestro o monarca solitario-, sino en razón de que con ese ejemplo podía mostrar del modo más vistoso y más obvio el valor y la dignidad de la mística en relación a la poesía.

*Diálogo sobre poesía* se publicó por primera vez en el año 1800, en el tercer volumen de *Athenäum* (1798-1800). Esta revista, dirigida por los hermanos August Wilhelm (1767-1845) y Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, se considera fundacional del primer movimiento romántico y núcleo de los intelectuales del llamado Círculo de Jena. Para más, ver los estudios de Roberto Augusto Míguez (2003) y de María Jimena Solé (2011; 2013).

(Gutiérrez Girardot, [1983-a], 2004, p. 54). Los versos de Friederich Hölderlin, en su elegía *Pan y vino* (1800/1801), constituyen una interrogación por la función del arte y del artista en una sociedad percibida como vulgar:

7  
¡Pero amigo! Llegamos demasiado tarde. En verdad viven los dioses,  
pero sobre la cabeza allá arriba en otro mundo.  
Sin fin actúan allí y parecen no prestar atención  
si nosotros vivimos, con tanto cuidado nos tratan los celestes.  
Pues no siempre puede darles cabida una vasija débil,  
solamente en ciertos tiempos soporta el hombre la plenitud divina.  
Un sueño de ellos es después la vida. Pero la sala de los desvariados  
ayuda, como adormecimiento, y la necesidad fortalece y la noche,  
hasta que héroes suficientes hayan crecido en la cuna de hierro,  
los corazones son en su fortaleza, como antes, semejantes a los celestes.  
Tronando vienen entonces ellos después. Mientras tanto pienso a menudo  
que mejor es dormir, que estar así sin compañeros,  
que aguantar así, y qué hacer entre tanto y qué decir,  
no lo sé, ¿y para qué poetas en tiempos de penuria?  
pero ellos son, dices tú, como los sacerdotes sagrados del dios del vino,  
los que fueron de un país a otro en noche sagrada (p. 118).

Aunque, paradójicamente, dicho contexto socio-histórico fue el que deparó a los románticos la posibilidad de una poética que radicalizara la carencia de su función: “el arte no tenía un ‘para qué’ y el artista, consiguientemente, pertenecía a aquellos que no viven en el mundo común y corriente, sino que ellos mismos lo han pensado e imaginado” (Gutiérrez Girardot, [1983-a], 2004, p. 55). La negación de toda finalidad para el arte significó el rechazo de la sociedad racionalizada, burguesa, positivista y moderna en la que todo medio devino fin<sup>24</sup>. Y, al mismo tiempo, representó una búsqueda en la que se resumen los ideales del romanticismo alemán en tanto tópicos: el

---

<sup>24</sup> Antonio Garrido Domínguez (2013) sostiene que la poética del silencio, a la que Friederich Hölderlin contribuyó de manera decisiva con su poesía, puede considerarse como otra opción frente a la desestimación social que percibieron los poetas románticos alemanes. Así, el “enmudecimiento del artista” y su entrega al silencio se vuelve un recurso –común a los místicos– para expresar la pérdida del valor de la palabra frente a la sobreabundancia de sentidos (p. 326). De tal modo, y ante la imposibilidad de hacer que el lenguaje se convierta en el portavoz de su propia crisis, Hölderlin opta por el silencio como forma máxima de expresión desde la ruptura o el vacío del texto; retórica a la que contribuirán en el periodo de entresiglos Arthur Rimbaud (1854-1891), James Joyce (1882-1941) Franz Kafka (1883-1924), Samuel Beckett (1906-1989), Eugen Ionesco (1909-1994) y, en otros ámbitos de la cultura, Arnold Schönberg (1874-1951), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) y John Cage (1912-1992).

A su vez, se vuelve ineludible la referencia a los estudios, hoy clásicos, del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) sobre la tarea del poeta y el lugar del silencio en los escritos de Friederich Hölderlin. En relación con ello, Paloma Martínez Matías (2012) sostiene que Heidegger lee el imperativo de silencio hölderliano como un “decir lo que hay que decir de tal modo que ello sea vislumbrado como lo callado”; por lo tanto, el callar conforma el núcleo mismo de la obligación de decir (p. 53). Y, en la búsqueda de ese ‘silencio elocuente’ o ese ‘decir que calla’ residiría la mayor dificultad (y desaffo) del poeta moderno.

predominio de la fantasía y la fuga hacia el pasado como *déjà vu*<sup>25</sup>, la afirmación de la carencia de lazos sociales, el enriquecimiento de las percepciones sensoriales, la protesta contra las tradiciones, la percepción del artista como genio creador y del arte como sustituto de la religión (totalidad) ausente.

### 3.2.2 Charles Baudelaire y el simbolismo francés: mística, correspondencia y silencio

A partir de lo expuesto, se puede considerar que la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita, fundada en la conciencia de las fronteras lingüísticas que condicionan la expresión de la experiencia, encuentra tras los procesos de secularización una primera modulación en el ‘arte (insuficiente) de sugerir’ del romanticismo alemán. Dicho ‘decir indirecto’ –junto con la doctrina de las correspondencias y la concepción secular del poeta como portavoz místico de la realidad oculta– continúan presentes en la poesía del parisino Charles Baudelaire (1821-1867). Y, tiempo después, en la de los poetas del simbolismo francés ya que, tal como sostiene Antonio Garrido Domínguez (2013), “todo ello encaja con una concepción del lenguaje en la que las palabras no remiten de forma inmediata al mundo, sino a la idea” (p. 323). Consideración que, en suma, los “llevará a defender el autotelismo de la escritura y el funcionamiento del texto poético al margen del autor” (p. 323).

En consonancia con ello, Nicolás Astobiza Picaza (1999) precisa la reapropiación en “clave estética” del romanticismo alemán –y de su misticismo, en tanto “secreta tradición”<sup>26</sup>– realizada por Baudelaire al expresar que:

---

<sup>25</sup> Como apunta Rafael Gutiérrez Girardot (1983-a), la negación del presente y la evasión a otro mundo no significa que los románticos alemanes huyeran de la realidad: “por paradójico que parezca, el artista no hace más que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también huye de la realidad y se refugia” (p. 58), como lo observó Walter Benjamin con su concepto de *intérieur*:

Para el burgués el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar de trabajo. El primero se constituye en *intérieur*. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide del *intérieur* que lo distraiga en sus ilusiones [...] éste constituye su universo. En él reúne la lejanía y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo (Benjamin en Gutiérrez Girardot, p. 58).

<sup>26</sup> Nicolás Astobiza Picaza (1999) sostiene que el misticismo representa una “secreta tradición” ya que, a través del romanticismo alemán, ejerce una “influencia considerable” en el prerromanticismo francés (Madame de Staël, Francois René de Chateaubriand y Benjamin Constant), en buena parte del denominado romanticismo francés (Gérard Nerval, Honoré de Balzac, Victor Hugo) y, finalmente, en los escritos de Charles Baudelaire. En consecuencia, afirma que “el misticismo –además, por supuesto, de la subjetividad– es, en definitiva, el nexo de unión entre los románticos alemanes y franceses” (p. 121).

se quiere hacer partícipe al lector de los fenómenos intangibles y misteriosos de la realidad por medio de la capacidad evocadora que subyace a palabra poética, *sin que ello implique aceptar la dimensión religiosa* que conlleva la búsqueda de las relaciones secretas existentes entre el mundo material y el espiritual (p. 134. El subrayado es nuestro).

Así, la poética del escritor francés abreva en una concepción de la poesía como medio para recrear y revelar el aspecto más impalpable de lo real, es decir, lo espiritual. Por lo tanto, su fin último –cercano a la teoría de *l'art pour l'art*<sup>27</sup>– no constituye más que la búsqueda (imposible) del ideal eterno de Belleza, cuya contrapartida temporal y transitoria se cifra en el *spleen*; en esa falta de sustentos para deshacer el desengaño y el tedio. De tal modo, y en continuidad con la concepción poética de los románticos alemanes, el poeta participa del deseo de revivir la naturaleza divina a través de su palabra y de alcanzar, con este “sentido místico de la *parole*”, una plenitud de esencia; una verdad de orden trascendental, pero no estrictamente religiosa<sup>28</sup> (Astobiza Picaza, p. 136). El poeta “presta su voz” porque concibe a la literatura como único mediador de la realidad oculta y cifrada; sin que ello lo convierta, cabe destacar, en un profeta o visionario *medium* de una entidad divina superior (Garrido Domínguez, 2013, p. 322).

De ahí que, como sostiene Nicolás Astobiza Picaza, la percepción mística de la realidad y la capacidad ‘evocadora’ o ‘sugerente’ que los poetas del romanticismo

---

<sup>27</sup> La teoría francesa de *l'art pour l'art* surge, después de la revolución de 1830, como respuesta de un grupo de escritores románticos parisinos a la polémica iniciada por los representantes de las escuelas de los ‘utilitarios’ y de los ‘sansimonianos’. Estas dos últimas corrientes entendían que, en líneas generales, la literatura debía tener por finalidad una instrucción de tipo política y espiritual para garantizar, en suma, la transformación de la sociedad; tal como lo había manifestado Víctor Hugo (1802-1885) con su poesía. En oposición a dicha perspectiva funcional y pedagógica, Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier (1811-1872), Arsène Houssaye (1815-1895) y Théodore de Berville (1823-1891), junto a otros poetas, se pronuncian contra toda utilidad directa del Arte; de igual modo que el filósofo y escritor Victor Cousin (1792-1867) una década antes. En relación con ello, acentuaron el carácter lúdico del arte, liberándolo de todo ideal; en otras palabras, del dominio del orden burgués de la vida. Y, por lo tanto, afirmaron que la literatura no sirve, ni debe servir a pretensiones morales, piadosas, políticas, religiosas o de cualquier tipo, sino que es ‘para sí misma’. Esta tradición, que se fundamentó en la reivindicación de la autonomía estética del arte y la cultura al estilo de los románticos alemanes, fue en parte continuada por los poetas del denominado parnasianismo.

<sup>28</sup> Los escritos de Madame de Staël (1766-1817), una de las primeras escritoras y filósofas que a principios del siglo XIX da a conocer en Francia distintos autores del primer romanticismo alemán, representan un ejemplo del llamado ‘misticismo religioso’ porque en ellos se define la poesía como un “espejo material terrestre de la divinidad” (*De L'Allemagne*, 1810 en Astobiza Picaza 1999, p. 126). Ahora bien, tal visión mística de los vínculos secretos entre la realidad material y la espiritual encuentra otra vía, denominada ‘misticismo estético’. Este fue desarrollado por el escritor francés Jean-Charles Emmanuel Nodier (1780-1844), quien concibió la capacidad sugestiva del arte como medio para hacer partícipe al espectador de las relaciones intangibles de la realidad sin que ello implique una comunicación con lo absoluto-divino. Así, la pasión, la verdad, el entusiasmo o la enseñanza constituían resultados que excedían su única finalidad: la estética. En la misma línea, y a través de la palabra como medio, desarrollaron sus poéticas Honoré de Balzac (1799-1850), Charles Baudelaire y los poetas del simbolismo francés. Para más, ver los escritos de Astobiza Picaza (1999).

alemán le atribuyeron al arte en general sea retomada por Charles Baudelaire desde un punto de vista estético, sin finalidad redentora ni dimensión eclesiástico-religiosa. En este sentido, la mencionada teoría de las correspondencias entre el mundo material y el espiritual encuentra desarrollo en sus escritos desde la publicación de *Exposition universelle* (1855). Aunque, es en su reconocido poema “4. Correspondences” de *Les fleurs du mal* (1857) donde, desde la primera estrofa, se manifiesta una suerte de “vuelo místico ascensional”<sup>29</sup> en el que el decir simbólico y polisémico revela su “función transgresora en el intento de superar el mundo de la representación sobre el que se eleva la sensibilidad transracional del místico” (Aznar Pérez, 2016, p. 234):

La Naturaleza es un templo de pilares vivos  
que a veces dejan salir confusas palabras;  
el hombre la recorre entre bosques de símbolos  
que lo miran con ojos familiares.

Como largos ecos que se confunden de lejos  
en una unidad tenebrosa y profunda,  
vasta como la noche y como la claridad,  
perfumes, colores y sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,  
dulces como oboes, verdes como praderas,  
-y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

que tienen la expansión de las cosas infinitas,  
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,  
que cantan los transportes del espíritu y los sentidos.

(4. Correspondencias. *Las flores del mal*)

Dicha teoría de las correspondencias, en tanto afinidades y analogías universales que subyacen a la realidad, junto con la mística y la autorreferencialidad, “sienta las bases” de la poética simbolista en el plano del lenguaje (Astobiza Picaza, 1999, p. 145; Aznar Pérez, 2016, p. 233). Desde esta perspectiva, el mundo sensible es una versión del universo espiritual; el poeta, un místico con capacidad de hacer visible a los hombres esa realidad espiritual; la poesía, un instrumento para acceder (de modo indirecto) a los diversos órdenes de esa esencia indefinible de lo trascendente; y el símbolo, el recurso lingüístico por excelencia que se eleva por sobre la experiencia del límite. En palabras de Antonio Garrido Domínguez, para los poetas del simbolismo— “herederos de los ideales románticos” (2013)— el papel de la poesía consiste en establecer un puente con lo invisible, acercarse a lo que se escapa al sentido externo y, por supuesto, sugerir (más que decir) (p. 321). De ahí que el propósito de “evocar a

---

<sup>29</sup> En este sentido, Mario Aznar Pérez (2016) apunta que, ya en 1932, el crítico literario francés Jean Pommier (1893-1973) publica *La mystique de Baudelaire*, estudio dedicado al poema “Correspondances”.

través de los símbolos verbales la relación que existe entre sentimientos, objetos, colores, sonidos y aromas” constituyera un proyecto asumido por varios de los poetas simbolistas (Astobiza Picaza, p. 147). Entre ellos cuenta la figura de Paul Verlaine (1844-1896), Tristan Corbière (1845-1875), el Conde de Lautréamont (1846-1870), Arthur Rimbaud (1854-1891), Jean Moréas (1856-1910), Jules Laforgue (1860-1887), Stuart Merrill (1863-1915) y Stéphane Mallarmé (1842-1898).

En estrecho vínculo con la doctrina de las correspondencias desarrollada por los románticos alemanes y reapropiada en la Francia de mediados del siglo XIX por Charles Baudelaire, los mencionados poetas del simbolismo también se propusieron ‘traducir’ o ‘descifrar’ analogías entre diversas sensaciones a fin de sugerir la esencia de la realidad; de precisar lo impreciso de la existencia. Aunque para ello, a diferencia de aquel, extremaron la apuesta de profundizar el poder evocativo del lenguaje poético “alejándose estratégicamente de la retórica a la hora de expresar lo inefable” (Garrido Domínguez, 2013, p. 321). En relación con lo expuesto, Miguel Espejo (2013) remite a la célebre carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny (1844-1917) donde

diagnostica que, si bien Baudelaire había abierto un nuevo mundo (“es el primer vidente, rey de los poetas, *un verdadero Dios*”), este no había sido acompañado por la renovación de formas y lenguajes que requería (“las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas”), pues en adelante el mundo será percibido bajo las “correspondencias” de la Naturaleza que el “hombre recorre a través de bosques simbólicos” (p.15).

Tal como se ejemplifica, Rimbaud concibió la poesía como una “alquimia de imágenes insólitas” y, por lo tanto, se valió de asociaciones y sinestesias “cada vez más raras” (Astobiza Picaza, 1999, p. 148), como las que trama en su ya clásico soneto “Voyelles”, escrito entre 1870 y 1871 y publicado el 5 de octubre de 1883, en la revista *Lutèce*, por Paul Verlaine:

A negra, E blanca, Y roja, U verde, O azul: vocales,  
algún día diré vuestro origen secreto;  
A, negro corsé velludo de moscas relucientes  
que se agitan en torno de fetideces crueles,

(Cuarteto inicial de “Vocales”<sup>30</sup>)

---

<sup>30</sup> Las ‘correspondencias’ reaparecen en los versos que Arthur Rimbaud incluye en su poemario *Une saison en enfer* (1873), donde se lee:

¡Inventé el color de las vocales! –A, negra; E, blanca; I, roja; O, azul; U, verde–. Reglamenté la forma y el movimiento de cada consonante y me vanagloriaba de inventar, con ritmos instintivos, un verbo poético accesible, cualquier día, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción. Al principio fue un estudio. Yo escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos (“Delirios II: alquimia del verbo”. *Una temporada en el infierno*).

Por su parte, el simbolista Stéphane Mallarmé llevó adelante una metafísica de la escritura literaria creando un universo poético en el que para decir (en) lo imposible no tensionó las relaciones semánticas, sino que disolvió el sentido de las palabras al poner en primer lugar su musicalidad<sup>31</sup>. Es decir, que extremó la idea de las “correspondencias” ya no intelectuales, sino sensoriales. Un ejemplo de dicha búsqueda de vínculos entre universo sensible y universo espiritual en el plano fónico del lenguaje lo constituye “IV Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...”, incluido en *Plusieurs sonnets* (1883-1887), por la combinación de los sonidos de las palabras onyx, ptyx, Styx, nixe y fixe en el contexto del poema. En rechazo a la estética realista, y mediante el ritmo de la lengua, la disposición de los versos en los blancos de la página y un lenguaje hermético, Mallarmé “revela” el misterio o la correspondencia oculta de lo real (Garrido Domínguez, p. 323); aunque ello siempre resulta a medias, puesto que el objeto –por su carácter inefable– solo puede ser sugerido. Este lenguaje –cercano al culteranismo español en su sintaxis elíptica– genera una tensión con el universo de la idea, pero también una consciencia de la poesía como vehículo cognoscitivo y del lenguaje poético como instrumento impregnado de misticismo (Crescenzi, 2013). En relación con ello, cabe citar las reflexiones del propio Mallarmé en torno al universo como misterio que el poeta debe descifrar:

Los parnasianos consideran la cosa en su totalidad, y nos la enseñan, y entonces, les falta misterio, le quitan al espíritu del lector la alegría deliciosa de creer que él también está creando. Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; sugerirlo, éste es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un estado de alma; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos (Entrevista a Stéphane Mallarmé por Jules Huret, 1891, *Prosas* en Garrido Domínguez, 2013, p. 323).

Ante la (im)posibilidad misma de decir, y con la publicación posterior de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), Stéphane Mallarmé logró poner a prueba los fundamentos prescriptivos de la escritura literaria mediante la problematización de la

---

En la necesidad de un absoluto verbal, Rimbaud solo alcanza fragmentos, rupturas que abren una perspectiva inalcanzable; tal como lo refirió el poeta y crítico cubano Cintio Vitier (1921-2009) en una nota introductoria [1951] (2004) a la traducción de *Illuminations* (1886).

<sup>31</sup> Según Miguel Espejo (2013), distintos poetas del simbolismo francés definieron la palabra poética en relación con el plano fónico del lenguaje ya que, para éstos, poesía y música se encontraban emparentadas por ser afines a las abstracciones más elevadas, las del mundo espiritual. Incluso antes que Stéphane Mallarmé, fue Paul Verlaine quien propuso la subordinación del verso a la música, “en el sentido de una palabra poética que pudiera suscitar un ‘temblor’ espiritual inédito en quien tomase contacto con ella” (Espejo, p. 12). Un ejemplo de lo referido es su poema “Art poétique” (1874), en el que se lee: “la música ante todo/ [...] Nada más claro que la canción gris/ Donde lo Indeciso se junta con lo Preciso”.

espacialidad del objeto libro como construcción (blanco entre las líneas, tipografía, tamaño del ejemplar) y, en consonancia con su época, del cuestionamiento a la categoría ‘temporal y carnal’ de autor (Percia, 2018). Así, en adelante, la literatura comienza a abandonar la tutela de dicha invención cultural, ya que pierde su fundamento con la disolución existencial nietzscheana del sujeto y su palabra. Tal como afirma Miguel Espejo, el poeta se asume como aquel que “traduce a un nuevo lenguaje un mundo que precedió al hombre, prescindiendo de él, y que ha perdido su basamento religioso” (2013, p. 18) desde una impersonalidad donde el yo poético también naufraga.

Distintos teóricos de la literatura (Blanchot, 1959; Barthes, 1968; Derrida, 1975; Steiner, 1976) sostienen que, con Friederich Hölderlin de manera aislada y a partir de la poesía de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y, principalmente, Stéphane Mallarmé, se establece una nueva relación con el lenguaje en la que ya no es posible desconocer la imposibilidad ni el silencio al momento de nombrar el mundo. En adelante, quien dice lenguaje, también dice silencio y dice ausencia. Lo indecible, lo inexpresable se hace presente en la literatura –y en los estudios lingüísticos– como principio de exclusión: la palabra “rosa” no evoca una rosa ni ideal ni general; sino todas las rosas ausentes que no están contenidas en esa palabra, y que el lenguaje no podrá expresar (Espejo, p. 22). En este sentido, y al igual que en los textos místicos, la falta señala el camino y lo inefable vuelve a definir la poesía, ahora moderna. Como bien apunta Miguel Espejo, son las palabras no dichas las que importan, las que comienzan a prefigurar un horizonte siempre en retirada y las que terminarán exploradas por la vanguardia histórica latinoamericana y europea de comienzos del siglo XX y, también, servirán de sustento literario a James Joyce, Franz Kafka y Samuel Beckett. Todos ellos, junto a otros tantos escritores, lograron advertir que “el lenguaje no estaba más al servicio del hombre, sino que, por el contrario, era materia inasible en un mundo desacralizado”, sin *logos* divino como garantía de la subjetividad en la denominada Modernidad (Espejo, p. 24).

### **3.2.3 El poeta de la vanguardia latinoamericana: decir ‘de nuevo’, ‘decir lo nuevo’. La modulación mística de lo inefable bajo la denuncia del carácter restringido del código**

En el apartado anterior se delineó una posible continuidad de la tradición retórica de inefabilidad mística en la poética del simbolismo francés (heredera, en parte, de los escritos del romanticismo alemán) y la vanguardia histórica que tiene lugar en América



Latina. Ahora bien, a los fines de nuestros estudios, cabe considerar el lugar del modernismo<sup>32</sup> en el proceso de secularización (Gutiérrez Girardot, 1983-b) y autonomización (Rama, 1970) literaria en las últimas décadas del siglo XIX, en tanto antesala de la vanguardia literaria. Con el movimiento modernista comenzó, como sostiene Ángel Rama, “si no una profesionalización del arte, una especialización” (1970, p. 8), que fue concebida en franco distanciamiento con la propuesta estética de los románticos latinoamericanos cifrada en *Alocución a la poesía* (1823), del intelectual venezolano Andrés Bello (1781-1865).

El programa del modernismo latinoamericano, con el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) como principal representante, sentó sus bases no solo en el afán autonómico de la cultura, en la renovación ‘aristocratizante’ de la lengua poética –y no del campo temático– y en la reapropiación de toda la tradición –lingüística y literaria– de la Europa ‘cultura’ –sin excluir a España– sino, además, en la nueva concepción del

---

<sup>32</sup> Saúl Yurkievich (2010) e Ivan Schulman (2010) reconocen dos modernismos, sucesivos en el tiempo. El primero, denominado “modernismo progenitor”, abarca desde 1870 hasta 1910 y cuenta entre sus representantes con las figuras del nicaragüense Rubén Darío (seudónimo de Félix Rubén García Sarmiento), de los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893), del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y del colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Este ‘primer modernismo’ se define, resumidamente, por su índole de movimiento continental y mutante, por su expansión a partir de América Latina a toda el área de la lengua española –incluida la España peninsular– y por su estética cosmopolita y transformadora complementaria (aunque no dependiente) del proceso general de modernización en Latinoamérica. El ‘segundo modernismo’ tiene lugar hacia 1910 y se extiende hasta la primera mitad del siglo XX, por lo que convive con las manifestaciones vanguardistas. Éste encuentra entre sus representantes al argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), al peruano José María Eguren Rodríguez (1874-1942), a los mexicanos Ramón López Velarde (1888-1921) y José Juan Tablada Acuña (1871-1945), al colombiano Porfirio Barba Jacob –seudónimo de Miguel Ángel Osorio Benítez (1883-1942)– y a la chilena Gabriela Mistral –seudónimo de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga (1889-1957)– y se caracteriza, a diferencia del ‘primer modernismo’, por un deseo de repliegue y de interiorización hacia lo propio y por una tendencia más confesional al autorretrato y a la autobiografía. Es decir, que lleva adelante una “readaptación del sofisticado cosmopolitismo al *innerland* para recuperar las voces de la tierra en busca de una mesiánica inspiración”, para la cual se vuelve a asumir el papel del poeta como portavoz del pueblo (Yurkievich, 2010, p. 13).

No resulta menor destacar que la fijación temporal del ‘primer modernismo’ (1870-1910) coincide con el período de “modernización latinoamericana”, establecido por el crítico literario Ángel Rama (1983, p. 4). En lo que respecta a la modernización literaria, que en el año 1870 clausura el ciclo romántico iniciado en América Latina hacia la década de 1830, Rama reconoce distintas razones que sustentan su definición. Entre ellas, la conquista de la especialización literaria y artística; la edificación de un público modelado por la educación y las pautas culturales urbanas; el contacto con las literaturas extranjeras (sobre todo francesa y norteamericana) que funcionaron como modelos al momento de ingresar al mercado internacional; la democratización de las formas artísticas junto con la invención de otras modernizadas; el reconocimiento de la singularidad americana por parte de los escritores de la modernización y, finalmente, la fundación de la autonomía artística latinoamericana respecto de España y Portugal, que sin embargo condujo a revitalizar la tradición barroca española del Siglo de Oro. En relación con los últimos dos aspectos, distintos críticos (Zanetti, 1969; Paz, 1972; Gutiérrez Girardot, 1983-b; Montaldo, 1994) coinciden en afirmar que el movimiento modernista no solo testimonia la búsqueda y primera expresión consciente de una ‘sensibilidad’ propiamente latinoamericana y autónoma respecto de las literaturas coloniales “que le habían dado nacimiento”, sino que, además, se impone en la estética literaria de España y otros países de Europa occidental (Rama, 1983, p. 9).

poeta como intelectual. Esto implicó que su función social ya no se definiera por su carácter de ‘poeta civil’, sino, antes bien, por su especificidad poética y por la subjetivación como valor único, clave y rector en su tarea de escribir, que terminaría por acarrear imperativos de originalidad o novedad. Un ejemplo lo constituye las “Palabras liminares”, antimanifiesto de *Prosas profanas* (1896) en el que Darío rechazó toda estética que se preciara de modelo para aquellos poetas que se encontraran “en el Limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (p. 178). Por lo tanto, declara: “Yo no tengo literatura ‘mía’ [...] para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal” (p. 179).

La consciente afirmación modernista de la labor poético-intelectual con sustento en el conocimiento y en la reflexión crítica sobre las técnicas, los temas, los presupuestos teóricos y las tradiciones literarias tuvo dos consecuencias concretas y sustanciales en el campo de la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX. Por un lado, y en primer lugar, produjo la “independencia poética” respecto de España (Rama, 1970, p. 10). El modernismo constituyó, por primera vez en la cultura del continente, una estética propia; aunque ello no implica que deba entenderse en términos de ruptura cultural. Si bien el modernismo invirtió el “signo colonial” que hasta el momento regía la poesía, también recuperó y continuó desde lo estético, “antes que ningún otro”, la cultura del Barroco español del siglo XVII (p. 11). En las ya remitidas “Palabras liminares”, Rubén Darío reconoció “los retratos ilustres” de Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, Baltasar Gracián, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo junto con el de Santa Teresa de Jesús; en igualdad de plano con William Shakespeare, Dante Alighieri, Victor Hugo y “(en mi interior: ¡Verlaine!)” (1896, p. 180). De manera posterior, en *Cantos de vida y esperanza* (1905), volvió a instar desde su “Prefacio” a que la “tierra de Quevedos y de Góngoras” despertara a las innovaciones del verso libre<sup>33</sup> (p. 243).

---

<sup>33</sup> Años después de la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905), los miembros de la Generación del 98 en España y, hacia 1910-1922, Alfonso Reyes en la ciudad de México continuaron el diálogo iniciado por Rubén Darío con los poetas de la tradición española del siglo XVII. Según Aurora Egido (2009) éste implicó, de un lado y otro del Atlántico, la posibilidad de “elegir” y “fusionar” distintos modelos literarios y convertir a los escritores del período barroco en contemporáneos (p. 214).

Finalmente, fueron los poetas españoles de la Generación del 27 quienes canonizaron la poesía barroca de España con la celebración del Tercer Centenario de Luis de Góngora en el año 1927. Con dicho gesto de reapropiación, ratificaron la llegada de un nuevo Siglo de Oro que no solo los encontraba como protagonistas, sino, además, como herederos –casi sin fisuras temporales– de las formas y las técnicas iniciadas en los siglos XVI y XVII. Para los poetas del 27, Góngora se convirtió en el “padre de

Cabe destacar que dicha reinvención de la tradición poética efectuada por Rubén Darío para reedificar un nuevo Parnaso literario cuenta, al menos en parte, con la mediación cultural del parnasianismo y del simbolismo francés (Rama 1970; Egido 2009; Pérez, 2011; Crescenzi, 2013). El llamado “isocronismo cultural”, el ‘estar al día’ con la poética de Charles Baudelaire, con las búsquedas de Paul Verlaine o Jean Moréas y con la sintaxis y el lirismo de Stéphane Mallarmé, posibilitó que Darío se apropiara de la poesía barroca del Siglo de Oro español (Rama, p. 22). Por lo tanto, y a partir de la lectura de las mencionadas matrices francesas renovadoras, Darío logra extremar con sus versos las posibilidades lingüísticas, rítmicas y armónicas del español; al igual que Garcilaso de la Vega en el Renacimiento español con la versificación italianizante o los escritores del Barroco con las búsquedas e intentos retóricos por tensar el lenguaje hasta los límites mismos de la inefabilidad<sup>34</sup>. De tal modo, el poeta español de comienzos del siglo XVI inicia un ciclo de escritura que, continuado por los poetas del Siglo de Oro español, durará hasta que el modernismo dariano –cuatrocientos años después– lo clausure: “su flexibilización del verso, su invención de ritmos y músicas, aunque abre camino a inmediatos continuadores (la segunda generación modernista) habrá de ser

---

la lírica moderna” (Egido, p. 269), aunque sin exclusividad: junto a él se alzaron otros poetas barrocos como Félix Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca; los renacentistas Garcilaso de la Vega, fray Luis de León y los místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Un ejemplo lo representa la recuperación de la poesía y la retórica mística sanjuanista por parte de Jorge Guillén (1893-1984), Federico García Lorca (1898-1936) y Luis Cernuda (1902-1963), quienes la consideraron prolegómeno del simbolismo moderno y la denominada poesía pura, en tanto estado poético inefable basado en la depuración de todo adorno retórico (González Rodríguez, 2011) y valor de uso (Percia, 2018).

<sup>34</sup> En el estado de la cuestión que Carlos Gamerro (2011) establece sobre las proyecciones y reescrituras del barroco español en la prosa rioplatense de mediados del siglo XX, sostiene que en la literatura del Siglo de Oro se presentan distintas “maneras de ser barroco” (p. 11). Una de ellas se corresponde con lo desmesurado, lo frondoso, lo recargado y lo excesivo del lenguaje y de los recursos en relación con aquello que se designa. Es decir que, a nivel gramatical, la frase se complejiza con vocablos exóticos, subordinadas y torsiones en tanto medios para referir a un objeto-fin. Lo propiamente barroco de esta ‘manera’ radica no solo en esos “tapices verbales” donde la frondosidad de los motivos y las palabras impiden ver el referente o la figura, sino también en ese proceso de aprehensión por descifrar aquello que se oculta con el lenguaje ya que, más que “describir” o “traducir” un objeto, los poetas españoles del siglo XVII –con Luis de Góngora como máximo ejemplo– lo rodeaban, plegaban y oscurecían al extremar las posibilidades de la lengua (p. 13).

Para más sobre el estilo de los poetas del Siglo de Oro español, ver el ya clásico estudio del filólogo e hispanista Fernando Lázaro Carreter [1966] (1992) en el que establece “una diferencia de grado” en los procedimientos y recursos implementados por Luis de Góngora y Francisco de Quevedo (p. 37). De tal modo, y al sostener que ambas escrituras poéticas forman parte del *continuum* retórico-literario conceptista, la lectura de Carreter constituye una nueva perspectiva de análisis y estudio, ya que desde el mismo siglo XVII y hasta Ramón Menéndez Pidal los críticos se esforzaron por definir y asociar al culteranismo con la oscuridad formal y al conceptismo con el ingenio y la sutileza conceptual y, a su vez, por identificar y categorizar a Góngora como culterano y a Quevedo como conceptista.

abandonada por la poesía del siglo XX que de él tomará otras lecciones poéticas” (Rama, 1977, p. XLVI).

Por otro lado, y en segundo lugar, la mencionada afirmación modernista de la labor poético-intelectual también permitió, en consecuencia, alcanzar la especificidad literaria, en tanto relativa autonomía con respecto a otros órdenes de la sociedad de América Latina. En otras palabras, lo poético se concibe como un valor en sí mismo, sin referencia externa. Así, el poeta intelectual del modernismo comienza a abandonar todas las funciones que hasta ese momento conllevaba su escritura ficcional y a cumplir con la instauración de una poética, justificando su rol social, en la mayoría de los casos, como periodista o corresponsal de un medio gráfico. Es decir, deja de ejercer no solo su tarea política, la “más visible”, sino también la jurídica, la histórica, la pedagógica y la religiosa, con la que “se buscaba predicar mediante ejemplos poéticos la doctrina católica” (Rama, 1970, p. 45). Tal proceso de secularización en la literatura latinoamericana –propio de la incipiente modernización liberal de la vida y de la industria, con su desarrollo comercial, su división del trabajo y su vaciamiento espiritual resultado de la crítica positivista de la religión– puede entenderse como una respuesta ambivalente (Paz, 1972; Martínez, 2015), pero no escapista (Rama, 1970). Como sostiene Octavio Paz, en un clásico estudio sobre la poesía moderna y su diálogo con (y contra) las revoluciones modernas y las religiones cristianas, la creencia de Rubén Darío y de la mayoría de los poetas modernistas no fue el cristianismo, sino sus restos: “la idea del pecado, la conciencia de la muerte, el saberse caído y desterrado en este mundo y en el otro” (1972, p. 32).

En este sentido, y al igual que las poéticas occidentales europeas modernas ante la crisis de representación, significación y subjetividad propia de los procesos de secularización cultural, los modernistas latinoamericanos concibieron la literatura (y el Arte) como religión en reclamo por la unidad perdida, por ese principio rector y superior irrecuperable<sup>35</sup>. La poesía –y no el Dios, centro de la religión católica– marcó

---

<sup>35</sup> Como sostiene Rafael Gutiérrez Girardot (1983-b) la secularización, en tanto liberación del dominio de las instituciones y de los símbolos religiosos, no significó la desaparición de la religión, pero sí su retroceso en todas las esferas de la vida social; incluido el arte y el pensamiento filosófico. Un efecto del proceso secular en la poesía del modernismo fue el uso profano de nociones del catolicismo en el plano de lo erótico o de la autofiguración del escritor como sacerdote. Ejemplo de los procesos retóricos y semánticos de la mundanización de la ceremonia religiosa lo constituye el poema “Ite, missa est”, incluido por Rubén Darío en *Prosas profanas* (1986). En la misma línea que los estudios de Gutiérrez Girardot, José María Martínez (2015) sostiene que “Abuelita, ya no hay Corpus”, de Manuel Gutiérrez Nájera, “Desolación”, de Julián del Casal y “A Dios”, de Rubén Darío representan el “lamento” por las consecuencias de la ‘muerte de Dios’ (p. 371).

un nuevo principio a seguir: el lenguaje, junto con el idealismo y el misticismo estético, constituyeron por primera vez un centro autónomo con el que los poetas intentaron redefinir su función (la del “hombre que canta”) y su concepción subjetivizante (“¿Qué somos?”) como miembros de la sociedad moderna (Rama, 1970, p. 62). Todo ello, no sin las dudas (“¿Para qué existimos?”) o incertidumbres (“¿Qué hacemos?”) que resultaron el reverso, la contracara de la afirmación postsecular de lo terrenal como principio rector (Gutiérrez Girardot, 1983-b, p. 97).

La recuperación modernista del discurso místico español desde lo profano puede entenderse, por lo tanto, en relación con las posibilidades de (re)apropiación y escritura que solo el proceso general de secularización hizo posible. Y, más aún, como respuesta ante la experiencia compartida de lo inefable, ante la constatación de los límites de la palabra para decir la ausencia. En ese mundo ininteligible y sin Dios ni dioses, la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita en general, y sanjuanista en particular, fue resignificada en su versión secular, es decir, sin autoridad superior y unificante a quien reconocer y nombrar: “Yo persigo una forma que mi estilo no encuentra/ [...] Y no hallo sino la palabra que huye” (Rubén Darío, *Prosas profanas*, “Yo persigo una forma...”, 1896). Así, el modernismo, “encrucijada de múltiples encuentros”, constituye no solo “un pivote de entre épocas”, sino, a su vez, una “prefiguración del cambio y las búsquedas” que la vanguardia histórica latinoamericana de inicios del siglo XX llevará adelante<sup>36</sup> (Yurkievich, 2010, p. 11). Como sostiene

---

<sup>36</sup> Distintos críticos (Jitirk, 1987; Osorio, 1988; Schwartz, 1991; Bueno, 1995; Cruz, 1997; Manzoni 2007; Verani, 2010; Crescenzi, 2013), a pesar de la diferencia en sus presupuestos teóricos, coinciden en abandonar las valoraciones que reducen la vanguardia histórica latinoamericana a una mera copia, adaptación o imitación de los modelos europeos. Desde esta perspectiva, se intenta poner de relieve la especificidad y la relativa autonomía de la vanguardia poética que surge en América Latina, en tanto renovación del modernismo “desde adentro” y búsqueda de un código propio (Cruz, p. 21).

En cuanto a la periodización de la experiencia vanguardista en el continente latinoamericano, Saúl Yurkievich (2010) sostiene que resulta problemática si se pretende delimitarla con hitos temporales precisos, en lugar de comprenderla como un “cúmulo de manifestaciones sin comienzo ni terminación puntuales” (p. 407). Por ello, si bien Yurkievich reconoce al poeta chileno Vicente Huidobro como uno de los iniciadores de la vanguardia, se pregunta si se debe adoptar como fecha inaugural la lectura de su manifiesto, *Non serviam*, en el Ateneo de Chile en 1914; su *El espejo de agua* (1916), donde prefigura la poética cubista; o su *Horizon carré* (1917), poemario de neta escritura vanguardista. O bien, si se debe esperar hasta 1918, año de *Ecuatorial* y de *Poemas árticos*, para considerar inaugurada la vanguardia literaria en lengua española. Las mismas vacilaciones se producen, sostiene Yurkievich, con respecto a la clausura del período. Se puede considerar que el movimiento vanguardista concluye en 1935, con la publicación de *Residencia en la tierra* del chileno Pablo Neruda (Seudónimo de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto); límite que excluiría *En la másmédula* (1956) del poeta argentino Oliverio Girondo, escritura culmine de un proceso de innovación personal cada vez más radical. A su vez, críticos anteriores han realizado otras periodizaciones para la vanguardia latinoamericana. Entre ellas cabe destacar, por un lado, la de Jorge Schwartz (1991), para quien 1914 (año de la lectura de *Non Serviam*) y 1922 (año de la publicación de *Trilce*, del peruano César Vallejo, de la fundación de la revista *Proa* en Buenos Aires, del surgimiento del estridentismo en México y de la celebración de la Semana del Arte Moderno en São

René de Costa, el paso del modernismo a la vanguardia constituye una ruptura, pero, a su vez, puede leerse como su preparación: el sincretismo de los poetas modernistas, abiertos a todo lo nuevo, junto con la renovación del lenguaje y la versificación cada vez más flexible (incluso libre) conforman los “orígenes” de la revolución vanguardista (Yurkievich, 2010, p. 410). En este sentido, la experiencia de poetas de vanguardia tan disímiles como los chilenos Vicente Huidobro (1893-1948) y Pablo Neruda (1904-1973), el peruano César Vallejo (1892-1938) o el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) prosigue la “marcha innovadora” impulsada por los modernistas sin constituir su “consecuencia directa”, ya que en su afán renovador cambiaron la meta al trastocar el ideal de Belleza por la sorpresa, la sonoridad por la singularidad y la imagen convencional por la insólita (p. 412).

Frente a la desconfianza en el signo propia de un fin de siglo víctima del exceso del lenguaje y del vaciamiento semántico secular de los referentes que hasta entonces organizaban el mundo, los poetas de la vanguardia de América Latina intentaron restituirle al lenguaje su función de des-cubrir lo que permanecía tapado por la cultura. Sin que tal desautomatización significara, cabe señalarlo, la devolución de la confianza perdida (Chirinos, 1998, p. 221). De tal modo, la vanguardia histórica reivindicó la posibilidad de recrear una lengua sin cargas históricas, sociales, culturales y convencionales como respuesta a la crisis de tales usos. Por ello, en distintos estudios críticos (Mignolo, 1982; Jitrik, 1987; Manzoni, 2007; Yurkievich, 2010; Crescenzi, 2013; Naranjo Igartiburu, 2015) se afirma que la reflexión, la experimentación y la innovación con las formas, posibilidades y límites de la lengua poética ocuparon un lugar central –incluso programático– en los manifiestos, las revistas, las poéticas y las estéticas vanguardistas latinoamericanas. A ello debe sumarse, además, el revisitado intento por unir ‘arte-vida’ y la búsqueda de ruptura y cambio con el sistema, la tradición y las instituciones literarias (y artísticas) de un pasado no tan remoto. Por lo tanto, desde inicios de la década de 1920, los cambios vanguardistas en el paradigma artístico-cultural rompen de con la tradición finisecular mediante la proclamada voluntad experimental de ser ‘nuevos’ y ‘distintos’ respecto de toda la tradición anterior. Dichos conceptos se convierten en el santo y seña que identificó y unificó a la

---

Pablo, Brasil) constituyen los hitos iniciales del ciclo vanguardista que, finalmente, culmina hacia 1938 (año de la publicación de *La tortuga ecuestre*, del peruano César Moro y del encuentro de Diego Rivera, André Breton y León Trotsky en México). Y, por otro lado, la de Hugo Verani (1986), quien establece un período de menor duración, que se extienden desde 1916, año de publicación del ya mencionado poemario *Espejo de agua*, hasta 1935, en que se publica *Residencia en la tierra*.

estética vanguardista en beligerancia con ‘lo viejo’. Aunque se debe destacar que dicha autopercepción de novedad y diferencia, si bien se sustenta en la “conciencia asumida gozosamente de no deberle nada a los antepasados”, no debería borrar las pluralidades que estructuraron y caracterizaron cada una de las propuestas al interior de un movimiento continental, cuyo desarrollo simultáneo e interconectado tuvo lugar en las distintas ciudades cosmopolitas de América Latina (Crescenzi, 2013, p. 91).

En estrecho vínculo con la reestructuración vanguardista de la retórica y de la lengua literaria imperante, Walter Mignolo (1982) sostiene que la figura del poeta en la lírica de vanguardia latinoamericana se “construyó” a partir de un pensamiento poético que tiene por “personaje” al lenguaje, y no al poeta (p. 135). Es decir que, a diferencia de la afirmación del ‘yo’ llevada a cabo por los poetas del romanticismo alemán y del modernismo dariano, su figura “paulatinamente se evapora” de la superficie discursiva para dar lugar a la presencia de la voz (p. 134). Por lo tanto, Mignolo sostiene que la configuración lírica del poeta de vanguardia conlleva un proceso escritural mediante el cual se traspasan los límites corporales y espaciales propios del ser humano y, en consecuencia, se evita estratégicamente la (con)fusión ‘autor-posición enunciativa’: el rol social “correspondiente a la institución poeta” no coincide con el rol textual (p. 133). Así, los poetas de la vanguardia latinoamericana colocaron en el centro el verbo ‘decir’, en lugar de ‘ver’ y privilegiaron el lenguaje por sobre el hombre, su cuerpo y su espacio circundante. En consonancia con lo expresado por Mignolo, Manuel Naranjo Igaritburu (2015) sostiene que los versos del último canto de *Altazor* (1931), poemario creacionista publicado por Vicente Huidobro, representan un ejemplo de la disolución del sujeto poético ya que, en ese “intento adánico” por nombrar lo primigenio (p. 26), queda reducido a sonidos sin correspondencia alguna:

Ai aia aia  
ia ia ia aia ui  
Tralalí  
Lali lalá  
Aruaru  
          ururalio  
Lalilá  
Rimbibolam lam lam  
Uiaya zollonario  
                  lalilá  
Monlutrella monluztrella  
                          lalolú  
Montresol y mandotrina  
Ai ai

(Fragmento inicial del “Canto VII”, p. 95)

En relación con lo expuesto, y sin dejar de tener presentes las diferencias socio-históricas y culturales, se puede considerar que los poetas de la vanguardia histórica latinoamericana comparten con los místicos poetas de fines del Renacimiento español la tentativa de extremar los límites del lenguaje para decir lo imposible, lo radicalmente ‘otro’. La mencionada preocupación y reflexión en torno a las posibilidades de la lengua para representar aquello que se ubica en la frontera del decir, junto a la manifestación del sujeto poético que tiende a fragmentarse y desaparecer no están “demasiado lejos de la desobjetivización de la lengua y del radical abandono de sí que postula la tradición mística en su intento de unión con lo divino” (Naranjo Igartiburu, 2015, p. 54). Con el decir como estandarte, los poetas de la vanguardia intentaron instaurar un ‘nuevo’ orden lingüístico mediante una materialidad sonora, semántica y gráfica opuesta al *logos* dominante. Para ello, además de la mencionada estrategia de ‘evaporación’ del yo poético, se valieron de procedimientos discursivos tales como la parodia de estructuras usuales, el redescubrimiento de núcleos semánticos originales, la creación de neologismos, las variaciones formales e ideográficas y la destrucción prosódica, sintáctica y semántica (Mignolo, 1982; Jitrik, 1987; Yurkievich, 2010). Aunque cabe mencionar que, al decir de Noé Jitrik, lo “nuevo” de la propuesta vanguardista pudo llevarse a cabo de modo parcial (1987, p. 74); es decir, sin desestimar la competencia lingüístico-cultural con lo “viejo” ya que, solo en la medida en que se postule como posible la producción de un mundo nuevo, se pueden pensar significados *ex nihilo* (p. 74). Y es en el afán de dicha tentativa teórica donde se puede leer una “actitud profética”, cuyo punto de partida se retrotrae al simbolismo francés (heredero del romanticismo alemán): los poetas de la vanguardia histórica latinoamericana reivindicaron la “vieja función” del poeta *medium* al asumir la “revelación mística” como recurso para superar una cultura en crisis y, a su vez, volvieron a poner en escena la tradición retórica de inefabilidad mística bajo la modulación o “denuncia” del carácter restringido del código lingüístico (p. 75).

De esa manera el lenguaje, con sus posibilidades y sus límites, conforma uno de los ejes de la reflexión poética moderna, desde el romanticismo alemán hasta la vanguardia latinoamericana (y sus derivas posteriores); y el diálogo con la tradición discursiva mística carmelita, una manera de darle cuerpo legible en la que, cabe recordar, se impone lo retórico-literario sobre lo teológico-doctrinal. La tradición retórica de inefabilidad mística –y, más específicamente, el decir sanjuanista con sus



símbolos, torsiones y silencios<sup>37</sup>– fue (re)apropiada, desde fines del siglo XVIII en adelante, bajo el signo de lo estético-secular; proceso por el que resultaron excluidos el orden católico y la función dogmática-instrumental propios de los escritos místicos españoles de fines del siglo XVI. Si para los místicos poetas de las postrimerías del Renacimiento toda experiencia de unión del alma con Dios se tornó inexplicable debido al carácter divino en ella cifrado, en las poéticas modernas el límite de lo inefable constituye al lenguaje más allá de la vivencia individual. De ahí que se afronte como un desafío el valor y las posibilidades de la lengua, al mismo tiempo que sus formas y sus reglas. Así, la retórica de inefabilidad mística (carmelita en general, y sanjuanista en particular) continúa como una modulación de las dificultades del decir poético desligada del sesgo religioso; como un tema de la poesía que, en palabras Jorge Guillén (1962), antes no ha sido experiencia espiritual. Ya nada puede decir el poeta moderno de Dios (y menos aún de la unión de su alma con él) porque el lenguaje “no lo revela” (p. 142).

---

<sup>37</sup> René de Costa (1992) sostiene que los códigos de la poesía mística española de San Juan de la Cruz están presentes en el sistema referencial de la vanguardia histórica latinoamericana no por su temática, sino por su “aspecto modélico”, por su “osado tratamiento del lenguaje” que trasciende “en un par de poemas los límites del discurso lírico del siglo XVI” (p. 144). Los procedimientos retóricos propios de la lírica sanjuanista, tales como la discontinuidad del discurso lógico, los cambios de registro perceptual, la indeterminación en los hablantes y en los tiempos verbales, el encadenamiento de metáforas insólitas y el hermetismo en ciertas imágenes, son los mismos que utilizaron los vanguardistas para poder recrear la “experiencia poética del éxtasis” escritural (p. 144).

#### **4. Cuarto capítulo**

##### **Amelia Biagioni, (re)apropiaciones de la retórica de inefabilidad y su lugar en la poesía mística argentina de mediados del siglo XX**

*Queda en pie el hecho de que, a diferencia de otras épocas, el artista ya no  
trabaja con materia sagrada, y que, salvo algún brote esporádico, el arte  
prescinde de este tipo de fe*

Santiago Sylvester

*La poesía es un lugar sin Dios convencional, pero místico,  
casi al modo de San Juan de la Cruz*

Liliana Díaz Mindurry

#### **4.1 Primeras reflexiones y encrucijadas en torno a la poesía mística argentina de inicios del siglo XX**

Al decir de Michel de Certeau (2007), y como ya fue referido en los capítulos anteriores, el místico “habla” un lenguaje social propio de su “tiempo” y de sus “instituciones”, que en Santa Teresa de Jesús y en San Juan de la Cruz remite a la España católico-renacentista y a sus órdenes conventuales (p. 360). Sin embargo, como se ha señalado, las lecturas, resignificaciones, modulaciones y (re)apropiaciones poéticas modernas de la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita en general, y sanjuanista en particular, deben comprenderse en el marco general del proceso histórico de secularización occidental, el cual permitió la autonomía de distintas esferas de la sociedad (Estado, cultura, derecho y moral, entre otras) respecto de las instituciones, las prácticas, los símbolos y los discursos de la teología católica.

Por lo tanto, y en el marco específico de la denominada secularización literaria, la lengua, el discurso y el imaginario ficcional se descristianizan. De tal modo, por un lado, la literatura comienza no solo a diferenciarse de otras prácticas, saberes y esferas – entre ellas, la religiosa– sino, además, a adquirir funciones propias. Y, por otro lado, ante la ausencia de Dios, algunos de los poetas erigen al lenguaje como nuevo centro, como lo sagrado-total en ese intento (imposible) por reemplazar la unidad perdida. Así, en parte de la literatura moderna occidental subyace una búsqueda de lo místico desligada del orden católico, doctrinal y ortodoxo y, antes bien, vinculada con la tradición retórica carmelita sanjuanista que se caracteriza por la necesidad de intentar fijar en el lenguaje las experiencias que lo desbordan. En suma, con la paradoja que

(en)cierra la expresión de lo inefable y el esfuerzo lingüístico por darle un cuerpo legible.

Al no encontrar fundamentos en la figura ontoteológica de Dios y desconfiar de la pretendida referencialidad del lenguaje, los poetas modernos occidentales desde el primer romanticismo alemán hasta las vanguardias latinoamericanas de principios del siglo XX (y las derivas posteriores) lograron reapropiarse de la tradición mística española de fines del siglo XVI “guardando solamente la forma y no el contenido de la mística tradicional” (De Certeau, 1982, p. 353). En otras palabras, para resignificar su forma (la retórica, los tópicos, los giros, el imaginario y la sintaxis con los que correr los límites del lenguaje) a la manera de un código de pertenencia: el de los poetas que, ante un lenguaje en ruinas, persiguen con su escritura un deseo imposible de cumplir, y hasta de nombrar.

Ahora bien, el cuadro histórico general de secularización literaria occidental antes referido requiere, a los fines de nuestros estudios, una caracterización al menos resumida de dicho proceso en el incipiente campo cultural argentino<sup>38</sup>, cuyo desarrollo y conformación tiene su “emergencia” o “primera condensación” hacia 1910, con los festejos del Centenario de la nación en la ciudad de Buenos Aires (Altamirano y Sarlo, [1983] 2016, p. 153). En ese marco, signado por un nacionalismo cultural que buscaba la conciliación con el hispanismo denostada por la tradición liberal decimonónica, cabe recuperar las reflexiones teóricas sobre la función de la literatura que los representantes de los Cursos de Cultura Católica promovieron desde inicios de la década de 1920 en adelante. Estas propuestas, en diálogo –y debate– con los textos programáticos de la vanguardia porteña sobre la especificidad y la autonomía del arte y la literatura, ocuparon un lugar destacado en lo que respecta a sus relaciones con otras esferas e instituciones de la sociedad; en especial la Iglesia Católica y la moral cristiana. Por lo tanto, y debido a la acentuación que el enfoque escolástico-moralista tendrá en la década del 1930, los mencionados Cursos conforman un marco posible para comprender las primeras reflexiones sobre la poesía mística argentina de inicios del siglo XX.

---

<sup>38</sup> Vastos son los estudios acerca del proceso de configuración y conformación del campo cultural argentino desde los festejos del Centenario de la nación argentina (1910) hasta la década de 1930. Para un panorama general ver, entre otros, David Viñas (1964; 2006), Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983), Francine Masiello (1986), Martín Prieto (2006) y Noé Jitrik (2006; 2009).

#### **4.1.1 Modos de leer: Jorge Luis Borges reseña a Francisco Luis Bernárdez, poeta del Convivio**

La fundación de los Cursos de Cultura Católica (en adelante CCC) en el año 1922, a cargo de un grupo de jóvenes porteños que hizo público su vínculo con dicha religión, suele considerarse un primer hito en su proyecto por elevar el prestigio del catolicismo en el campo cultural argentino, ya que con tal iniciativa se buscaba “formar futuros cuadros dirigentes” antiliberales (Mudrovic, 2007, p. 216). Los intelectuales de esta nueva generación, cuyos principales representantes fueron Juan Antonio Bourdieu Shaw (1892-1973), Octavio Pico Estrada Silva (1893-1955), Atilio Valentín dell’Oro Maini (1895-1974), Tomás Darío Casares (1895-1976), Samuel Wenceslao Medrano Reinoso (1899-1972) y Ernesto Palacio (1900-1979), entre otros, no solo buscaban “competir por la hegemonía” cultural hasta entonces representada por la vanguardia sino, además, convertirse en los intermediarios entre el campo intelectual y la Iglesia, institución social ordenadora (Zanca, 2012-a, p. 200).

Como sostienen distintos críticos, los miembros de los CCC buscaban “re-catolizar” (Mudrovic, p. 214) o “re-cristianizar” (Zanca, p. 202) una sociedad y un Estado de sólida tradición laica a partir de la recuperación de la religión como referente central y monopolístico, aunque sin promover “una necesaria intransigencia en las relaciones interpersonales con la sociedad profana” (p. 201). Tal propuesta se llevó adelante, por una parte, a través de los lazos de sociabilidad y las redes que los intelectuales argentinos de los CCC establecieron tanto con figuras destacadas del renacimiento católico (nacional y europeo) como con algunos de los poetas de vanguardia poco adscriptos al catolicismo, entre ellos los representantes de Martín Fierro (Adur, 2011, p. 11; Zanca, 2012-a, p. 201). Y, por otra, con una organización a cargo de los jóvenes intelectuales que, hacia el interior de los Cursos, logró mantener una relativa independencia respecto de la jerarquía eclesiástica y los sacerdotes responsables de dictar las materias de formación. Todo ello, al menos, en los primeros años de conformación y funcionamiento.

En el mencionado contexto, y a riesgo de quedar fuera del debate cultural de mediados de la década de 1920, la intelectualidad de los CCC elaboró una definición de Arte que sumó funciones, principios y jerarquías escolástico-espirituales a los postulados de autonomía vigentes defendidos por la vanguardia cultural porteña. De tal manera, la estética católica intentó subordinar aspectos de orden literario a valores

morales de estricto sentido religioso<sup>39</sup> porque, desde su concepción de la cultura, tanto escritores como críticos debían su práctica al servicio del “renacimiento espiritual del pueblo” (Adur, p. 2). Ejemplo de ello son tanto el discurso inaugural de las actividades del cenáculo Convivio<sup>40</sup> en el que Atilio V. dell’Oro Maini, portavoz de los intelectuales del catolicismo doctrinario, afirma:

Mas no sólo existe la realidad del objeto que el Arte regula: existe el sujeto que obra [...] En su dominio propio el arte es soberano en razón de su objeto, pero en razón del sujeto, y en su vida, está sometido al bien del sujeto; entra en la jerarquía de los medios de que se sirve el hombre, en el ejercicio de su libre arbitrio para alcanzar su fin moral (1929, pp. 173-174 en Adur, 2011, p. 10).

Como así también el artículo programático que se publica en el primer número de la revista *Criterio*<sup>41</sup>, donde Ernesto Palacio escribe:

la restauración de la crítica [...] exige el restablecimiento previo de las jerarquías espirituales [...]. Debe, pues, fundarse en la filosofía eterna. Solamente el realismo peripatético tomista, con la doble noción de realidad natural y universalidad racional, es

---

<sup>39</sup> Los fundamentos escolástico-filosóficos que subyacen a la estética católica argentina se encuentran en *Art e scolastique* (1920) del filósofo tomista francés Jacques Maritain (1882-1973), uno de los principales representantes del humanismo cristiano, quien se vinculó personalmente con los integrantes de los Cursos de Cultura Católica en Buenos Aires entre 1936 y 1937. La propuesta teórica de Maritain establece dos ‘dimensiones’/‘especificidades’ para todo hecho artístico: una estética, propia del dominio ‘Práctico del orden del Hacer’, y otra moral, propia del dominio ‘Práctico del orden del Obrar’. Por lo tanto, y si bien pertenecen a esferas diferentes, al depender de un mismo sujeto-artista:

la obra a realizar entra en la línea de la moralidad y a este título no es más que un medio. Si el artista tomase por fin último de su operación [...] el fin de su arte o la belleza de la obra, sería pura y simplemente un idólatra (Maritain en Adur, 2011, p. 4).

En consecuencia, Maritain impone los valores morales y religiosos por sobre los estéticos al sostener que “no tiene el arte derecho alguno contra Dios” (Maritain en Adur, p. 4). Para más sobre Jacques Maritain, el humanismo cristiano y su vínculo con los Cursos de Cultura Católica, consultar los estudios de José Zanca (2012-a; 2012-b).

<sup>40</sup> El cenáculo Convivio fue creado en el año 1928 al interior de los Cursos de Cultura Católica (1922). Este, a la manera de un espacio informal, se ofrecía para llevar a cabo reuniones entre artistas o como sede de diversas actividades. En palabras de Rafael Jijena Sánchez (1904-1979), uno de sus integrantes, el Convivio demostró a muchos “que los católicos no eran estúpidos sacristanes que se comían velas” (De Ruschi Crespo 1998, p. 93 en Adur 2011, s/n, nota 3)

<sup>41</sup> El semanario *Criterio* fue creado en el año 1928 al interior de los Cursos de Cultura Católica (1922). Este, en tanto “órgano católico semi-oficial” de alta calidad gráfica y estética atractiva avalada por firmas en el exterior, representó una de las principales vías de propaganda del cristianismo entre un público más amplio (Mudrovic, 2007, p. 216). Cabe destacar que, siguiendo los lineamientos impartidos en los Cursos de Cultura Católica, dicha revista se autoproclamó tomista, hispanizante, antiliberal y nacionalista (Mudrovic, p. 216, nota 9). A su vez, según Miranda Lida (2015-a, 2015-b), *Criterio* fue la publicación católica de cultura y actualidad más relevante en el período de entreguerras, y la ambiciosa propuesta editorial de Atilio V. dell’Oro Maini, su primer director, da cuenta de ello: lanzaban un bisemanario de 5000 ejemplares –*Nosotros* alcanzaba un tiraje de 3000 y *Sur* de 4000–, a un precio de 20 centavos cada uno –el doble de lo que valía un diario como *La Nación* o *La Prensa*– y pagaban a sus colaboradores, como lo recuerda el escritor Manuel Gálvez (1882-1962), de manera “más que generosa” (Mudrovic, p.216, nota 9). En la actualidad, se puede considerar a *Criterio* una de las publicaciones con mayor constancia de la República Argentina, ya que aún se edita en formato papel de manera mensual y cuenta con una tirada de 5.000 ejemplares.

capaz de aventar la niebla espesa en que se debate el pensamiento contemporáneo (1928, p. 24 en Adur 2011, p. 10).

Es decir que la participación de los intelectuales católicos en la vida socio-cultural se basó, según José Zanca (2012-a), en un “compromiso religioso” que “los transformaba en propagadores de nuevas prácticas” (p. 199). Esto conlleva una concepción propia de la estética católica en la que el escritor, a pesar de la declarada afirmación de la autonomía del arte vigente en los escritos vanguardistas, “debe actuar para su propio bien y el de su comunidad” religiosa (Adur, 2011, p. 13).

Lo antes esbozado permite comprender que, en la década siguiente, se acentuara el carácter moral y la función de la literatura como “medio” para promover la doctrina del catolicismo en tanto criterio o parámetro de selección y valoración cultural (Adur, p. 13). Tras la dictadura impuesta el 6 de septiembre de 1930 por el General José Félix Uriburu (gobierno de facto: 1930-1932), cuyas prácticas autoritarias se prolongan en las medidas adoptadas por el General Agustín Pedro Justo (gobierno de facto: 1932-1938), los escritores e intelectuales vinculados con la élite conservadora y clerical del denominado “renacimiento católico argentino” alcanzaron mayor visibilidad social e influencia política en el campo literario porteño<sup>42</sup> (Di Stéfano y Zanatta, 2000, p. 403). En tanto correlato, algunos de los poetas iniciados en la vanguardia martinfierrista como Ricardo Molinari (1898-1996), Leopoldo Marechal<sup>43</sup> (1900-1970), Francisco Luis

---

<sup>42</sup> Se debe señalar que el incremento de visibilidad e injerencia social de los Cursos de Cultura Católica en la década de 1930 encuentra su contraste al interior de la organización porque la cúpula religiosa argentina, tras una autorización por parte de Roma en el año 1939, comenzó a ejercer la totalidad del control (y la censura) de las materias dictadas y de los medios para la difusión de la doctrina católica a un público más amplio. Para más, ver las observaciones de José A. Zanca (2012-b) y Lucas Adur (2014).

<sup>43</sup> Distintos críticos señalan la participación de Leopoldo Marechal en los Cursos de Cultura Católica y en el cenáculo Convivio al momento de definir y caracterizar sus escritos de los años treinta, ya que éstos se ven “atravesados por la reflexión sobre las potencialidades de forjar un proyecto ético y estético a través del cristianismo” (Cabezas, 2012, p. 1). En este sentido, la poesía de Marechal se aleja de los postulados de la vanguardia martinfierrista y de la estética realista de crítica social para concebir la escritura como posibilidad de conocimiento y autotransformación a partir de la “inteligencia mística” en lugar de racional (Maturó, 1999, p. 58). Representativos de dicha poética, en la que el arte se concibe como el camino del alma que se une a Dios y el artista se constituye en ejemplo de sujeto conocedor y maestro de su comunidad, son los poemarios *Laberinto de amor* (1936) y *Sonetos a Sophia* (1940), ya que en la escritura de ambos se intenta testimoniar la búsqueda de unión espiritual con lo trascendente (Maturó, 2003, p. 96; Cabezas, 2012, p. 5). Búsqueda que conlleva, al decir de Julián Fiscina (2016), un enfrentamiento agónico entre las palabras y la experiencia, el cual resulta análogo (por su retórica y su pretensión) a los versos místicos de San Juan de la Cruz. El soneto “Del amor navegante” (1940) puede leerse en dicha línea:

Porque no está el Amado en el Amante  
Ni el Amante reposa en el Amado,  
Tiende Amor su velamen castigado  
Y afronta el ceño de la mar tonante.

Bernárdez (1900-1978) y Osvaldo Horacio Dondo (1902-1962) redefinen su posicionamiento al identificarse como intelectuales católicos y al adscribir a la filosofía y a la teología escolástica difundida en los CCC, en el cenáculo Convivio y en los medios confesionales *Criterio*, *Número* y *Sol y Luna*.

Así, los intelectuales, escritores y poetas adeptos participaron y compartieron los proyectos, las editoriales, los espacios institucionales y las celebraciones de una Iglesia Católica que había estado recluida durante la hegemonía de las sucesivas presidencias de políticas liberales (Mudrovic, 2007). Entre las actividades e iniciativas enumeradas, sobresale la realización del Congreso Eucarístico Internacional de 1934, ya que con la puesta en marcha de dicho evento se consolida la alianza conformada entre la Iglesia, el Ejército y los representantes del nacionalismo para llevar adelante la “restauración católica” y forjar el imaginario de una “nueva argentinidad” religiosa, hispánica y opuesta al anterior proyecto de nación laica y liberal (p. 221). En el semanario *Criterio*, Tomás Darío Casares escribe:

El Congreso ha traído una corriente profunda y viva de recristianización. Y esto es lo que por encima de todo irrita a los enemigos de la Iglesia, porque es una derrota amarga para el laicismo liberal que durante los últimos cincuenta años trabajó afanosamente por arrancar al país a la soberanía de Cristo (1934 en Mudrovic, p. 214, nota 5).

De este “colectivo relativamente homogéneo” (Adur, 2014, p. 155) cabe destacar, en relación con el desarrollo del presente capítulo, la figura del poeta Francisco Luis Bernárdez y la publicación de su libro *El buque* (1935), dedicado “a los Cursos de Cultura Católica”. Dicho poemario, “relegado de los cenáculos críticos”, se torna relevante porque su inmediata recepción crítica por parte de Jorge Luis Borges establece claros posicionamientos al interior del campo literario argentino (Martínez Fernández, 1998, p. 85). Estos pueden leerse como los primeros intentos por definir y caracterizar la poesía mística argentina de inicios del siglo XX, ya que inauguran dos enfoques divergentes que aún se prolongan (y enfrentan) en las perspectivas y los estudios críticos literarios tendientes a delimitar la nómina de poetas místicos argentinos de mediados de siglo en adelante.

---

Cabe mencionar que, antes de la publicación de *Sonetos a Sophia*, Leopoldo Marechal escribió ensayos y textos críticos en los que anticipa su concepción espiritual del arte y la literatura. Entre ellos, la crítica (Maturó, 2003; Cabezas, 2012; Fiscina, 2016) destaca el tratado místico-filosófico *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* y un estudio sobre la poesía de San Juan, ambos editados en 1939 por el sello cristiano Sol y Luna. Tal estudio se publicó cinco años más tarde, en una versión más amplia, en forma de “Prólogo” (1944) a la edición de *Cántico Espiritual* y, como tal, formó parte de la colección Clásicos Castellanos que el escritor Manuel Mujica Láinez (1910-1984) dirigía para Editorial Estrada.

En enero de 1936, en *Obra. Revista Mensual Ilustrada* (Año I, N° 2), Borges –que para la década de 1930 se había desligado de la intelectualidad católica– publica una reseña sobre el poemario de Bernárdez, quien antes había adherido a las manifestaciones ultraístas y compartido con el primero la experiencia vanguardista en la revista *Martín Fierro* durante algunos años en la década anterior. Al referirse a *El buque*, las palabras de Borges resultan ambiguas y sus juicios, cambiantes. Mientras parece elogioso en lo que respecta a la trayectoria del poeta (“*El buque* justifica con esplendor la fama de Bernárdez”, p. 165) y su escritura (“la destreza métrica y sintáctica de Bernárdez es continuamente admirable”, p. 166), las reservas que declara pueden leerse en tanto posicionamiento y toma de distancia con respecto a la idea religiosa de literatura mística que subyace en el poemario de Bernárdez y que los CCC intentan promover. Siguiendo las reflexiones de Lucas Adur (2014), tres son los “problemas” (p. 159) que Borges apunta en su reseña sobre el modo en el autor de *El buque* pretende dar cuenta de “una sola y concreta experiencia mística” (Borges, p. 165): el primero, la selección léxica, el segundo, el didactismo y el tercero, la subordinación del discurso literario al teológico; aspecto, éste último, central de su crítica. En el final de la reseña, con no menos ambigüedad, Borges escribe:

El defecto del “Buque” –¿y qué poema de ochocientos versos no adolece de alguno?– es su naturaleza didáctica, para no decir escolar, de la revelación que le es deparada al autor. Hay estrofas que son nociones elementales de teología, versificadas.

En conjunto: un libro admirable (p. 168).

Desde el punto de vista borgeano, se desestima el modo en que Bernárdez pretende dar cuenta de la experiencia mística, ya que “hace explícito lo que debería permanecer como inmanencia, alusión” (Adur, p. 167). Al igual que los místicos poetas españoles representantes de la tradición retórica de inefabilidad, Borges concibe la vivencia de lo trascendente como imposible de nombrar<sup>44</sup>. Por lo tanto, el intento de

---

<sup>44</sup> Lucas Adur (2014) considera que “El acercamiento de Almotásim” (1936), ficción en forma de reseña escrita meses después de la dedicada a *El buque* (1935), puede leerse como una segunda respuesta polémica de Jorge Luis Borges al modo en que Francisco L. Bernárdez presenta la experiencia mística en su poemario. Frente a ese “decir excesivo” que atribuye al poeta del Convivio, Borges subraya con su escritura “la dimensión inefable que caracteriza toda experiencia directa de lo trascendente” (Adur, p. 149). En relación con la lectura mística del mencionado relato, Carlos Gamarro (2015) sostiene que Borges, para no decepcionar al lector en su intento por describir la experiencia mística, llega hasta el umbral y se detiene. El relato concluye en el instante en que el estudiante, protagonista de la novela que se reseña, encuentra a Almotásim y finalmente se disponen a dialogar: “la revelación mística siempre está del otro lado de esa puerta, de ese umbral donde termina el lenguaje y la literatura. Un hombre puede pasar esa cortina, pero [...] lo que haya visto del otro lado, no puede contárnoslo” (p. 109). Esa “tensión de la experiencia estética en el límite de la revelación”, donde el lenguaje es llevado a su máximo potencial sin volverse impotente, también está presente en otros relatos de Borges (p. 110). Entre ellos, Gamarro enumera “El Aleph” (1945), “La escritura del Dios” (1949), “Mateo, XXV, 30” (1953) y “El Congreso” (1971). Para otras lecturas sobre la escritura de Jorge Luis Borges y la tradición mística



Bernárdez por fijar univocidad de sentido en *El buque* ‘conspira’ contra el centro mismo de la experiencia (y la escritura) mística. Al caracterizarlo en términos de ‘escolar’, Borges realiza una crítica directa a Bernárdez y, a su vez, una indirecta a la estética de los poetas católicos del Convivio por su afán de fijar significados de la teología católica *per se* en un texto, por definición, literario<sup>45</sup>. De ahí que, en su rol de crítico, reconozca “el valor singular de *El buque*, negando algunos elementos fundamentales de la estética” (Adur, p.169) que su autor promueve: “Debemos leerlo a modo de novela y no de adivinanza. Es el caso de todas las alegorías [...] Abandonarse al goce de la lectura: tal es el proceder que recomiendo, al menos al principio” (Borges, p. 166). Es decir, leerlo ‘a contrapelo’ no solo del discurso dogmático-moralizante que el propio Bernárdez buscaba sugerir sino, además, del intento de los intelectuales de los CCC por colocar la literatura al servicio de la difusión del catolicismo. Un ejemplo de dicho afán instrumental está dado por las ‘instrucciones’ que el yo poético recibe cuando ingresa al barco para encontrar el origen de ese canto (“Caridad unitiva/ De la música todopoderosa,/ Cuya voz afectiva/ Cuya caridad,/Hace de muchas una sola cosa”) que, en estilo indirecto, lo adoctrina:

Siento que me pide  
Con una voz oscura pero pura,  
Que yo no dilapide  
Mi riqueza futura  
Yendo de criatura en criatura.

Que busque por adentro  
La figura del ser por excelencia;  
Círculo cuyo centro,  
Cuya circunferencia,  
Significan esencia y existencia.

En relación con las características del yo de la enunciación –y en línea con las aproximaciones críticas propuesta por Jorge Luis Borges– Mercedes Roffé (1998) apunta “que allí donde para los místicos la transubstanciación era gozo, muerte y disolución de los sentidos, Bernárdez pretende una ‘encarnación’ discursiva” que

---

española, ver los ensayos de Luce López-Baral y Emilio Báez (1996), de María Kodama (1996) y de López-Baral (1999).

<sup>45</sup> Como ha señalado el crítico Raúl Roque Aragón (1967), Francisco L. Bernárdez es quizá el intento más notorio de articulación entre la poesía y la teología escolástica que, a su vez, también puede constatarse en otras producciones de los poetas del Convivio:

El conocimiento teológico abrió la perspectiva sobre esa realidad que la poesía religiosa comenta. Tanto fascinó su descubrimiento que la poesía empieza abriéndose a la teología en lugar de coincidir con ella —a su modo— en el objeto que les es común. Hay estrofas de Bernárdez, por ejemplo, que son la versificación de argumentos escolásticos (*La poesía religiosa argentina*, p. 42 en Adur 2014, p. 160).

sintetice la experiencia mística como una guía (p. 105). Pretensión que, al menos, resulta contradictoria, ya que la experiencia mística constituye una vivencia individual y por definición inefable, de ahí que los místicos poetas de fines del Renacimiento español debieran tensionar el lenguaje y correr los límites de lo decible para intentar dar cuenta de lo acontecido. Con el carácter narrativo de su poema, Bernárdez traiciona el decir de la tradición mística carmelita porque, en lugar de extremar las posibilidades del lenguaje y valerse de las estrategias propias de la retórica de inefabilidad –comparación, metáfora, reformulación, explicación insuficiente, antítesis y oxímoron, entre otras–, busca fijar en palabras el exceso que caracteriza a la experiencia. En ese mismo punto en que para San Juan de la Cruz y los místicos el lenguaje se vuelve insuficiente y representa una barrera, el yo poético de *El buque* narra y adoctrina para, por “defecto”, cumplir con una finalidad de tipo didáctico-religiosa en lugar de estético-literaria<sup>46</sup> (Borges, 1936, p. 168).

En tal sentido, los posicionamientos divergentes de Francisco Luis Bernárdez (junto a los escritores del Convivio y los CCC) y de Jorge Luis Borges prefiguran los enfoques teórico-literarios de los últimos tiempos tendientes a redefinir la poesía mística argentina de mediados del siglo XX en adelante y a delimitar su nómina de poetas, ya que, si bien la finalidad didáctico-religiosa y su función instrumental han dejado de ser un criterio a considerar, las perspectivas propuestas continúan enfrentando dos posturas análogas. Por un lado, la de aquellos teóricos que circunscriben la poesía mística argentina de mediados de siglo a manifestaciones religiosas (del catolicismo) y ponen el acento en la vivencia de la experiencia mística individual como tal. Y, por otro, la de aquellos críticos que, a partir de la retórica carmelita como tradición y poética literaria, delinean una poesía mística moderna de tipo secular y vinculada con las torsiones del lenguaje y la ‘lucha’ con la palabra. Es decir, como una genealogía literaria en la que los poetas inscriben sus versos para interrogar y resignificar las (im)posibilidades de un decir poético que conjuga cuerpo, palabra y ausencia desde dimensiones que exceden la devoción espiritual.

---

<sup>46</sup> Tanto Juan Manuel Martínez Fernández (1998) como Lucas Adur (2014) sostienen que *El buque*, de Francisco Luis Bernárdez, se relaciona con la poesía mística de San Juan de la Cruz desde aspectos formales y temáticos. En palabras de Adur, la reescritura de Bernárdez representa una lectura “muy *sui generis* de la tradición mística y, especialmente, de la representada por San Juan” (2014, p. 157), ya que dichas (re)apropiaciones remiten a ciertos tópicos y modos de versificación: Bernárdez escribe 160 liras – métrica utilizada por San Juan– en las que, a la manera de “Noche oscura”, el yo lírico narra su abandono de la morada para buscar, en el jardín, un Otro deseado e inalcanzable.

## 4.2 Amelia Biagioni, ‘una ínsula extraña’. Su escritura en el repertorio de poesía mística argentina de mediados del siglo XX<sup>47</sup>

Las reflexiones y los debates sobre la poesía mística argentina protagonizados en los años 20 y 30 por, entre otros, Jorge Luis Borges y los escritores católicos del Convivio representan, a pesar de su temprana formulación, antecedentes críticos constitutivos de una línea de análisis poco continua –e incluso marginal– desde la que definir y caracterizar parte de la producción poética nacional. Hasta hace poco más de una década, las lecturas sobre la tradición mística española carmelita de fines del Renacimiento conformaron más un enfoque o ‘modo de leer’ personal que un marco teórico-conceptual diseñado para repensar los escritos de algunos poetas argentinos contemporáneos. Lo cual explica que, en consecuencia, el estudio sobre las modulaciones y (re)apropiaciones de la tradición retórica de inefabilidad sanjuanista en el repertorio de poesía mística argentina de mediados del siglo XX<sup>48</sup> sea un aspecto poco desarrollado en el terreno de la crítica literaria actual.

A propósito de lo expuesto, Claudio Simiz (2012) realiza un balance sobre la tradición del discurso místico como “perspectiva despreciada en los últimos tiempos” (p. 134), donde recuerda el prólogo de Horacio Armani (1981) a la *Antología esencial de la poesía argentina. (1900-1980)*<sup>49</sup>. En un gesto de homenaje no exento de crítica,

---

<sup>47</sup> Una versión preliminar de los temas abordados en este apartado fue desarrollada en el artículo “Amelia Biagioni, una ‘ínsula extraña’ en la conformación del repertorio de poesía mística argentina del siglo XX. Debates y divergencias de la crítica” (2018, en prensa). Dicha publicación fue realizada en el marco del programa “Becas de Iniciación en Investigación de la Universidad Nacional de La Pampa”, convocatoria 2017-2018.

<sup>48</sup> En relación con los poetas que, con mayor acuerdo de la crítica, suelen integrar el repertorio de la denominada poesía mística argentina, cabe señalar que resulta difícil fijar una periodicidad para el grupo como tal. Si bien se refiere, en términos generales y a los fines del presente estudio, como poesía mística argentina ‘de mediados del siglo XX’ porque Amelia Biagioni (1916-2000), Olga Orozco (1920-1999), Miguel Ángel Bustos (1932-1976) y Héctor Viel Temperley (1933-1987) nacieron en las primeras décadas del mencionado siglo y comenzaron a publicar sus escritos –con cierto reconocimiento entre pares literarios– en los años 1950, las presencias de Jacobo Fijman (1898-1970) y Hugo Mujica (1942) se vuelven una excepción. Mientras el primero nace hacia fines del siglo XIX y deja de publicar tras su internación en un hospital neuropsiquiátrico porteño en 1942; el segundo nace hacia mediados del siglo XX y comienza a publicar a principios de la década de 1980. De este modo, y tal como afirma María A. Arancet Ruda (2003), se debe señalar que los seis poetas incluidos de manera más frecuentes en la nómina de místicos argentinos “llevan como carta de ciudadanía el no-agruparse” y, menos aún, denominarse como tales (p. 1).

<sup>49</sup> En las conclusiones que forman parte del “Apunte” introductorio que Horacio Armani (1981) escribe para la *Antología esencial de la poesía argentina. (1900-1980)* sostiene que “una ausencia se nota y es que, en la poesía argentina de los últimos treinta años, se carece de sentido religioso” (p. 31). Ello se debe, desde su perspectiva de análisis, al interés de los poetas por “las relaciones con el mundo circundante, las interrogaciones sobre nuestro destino, el delirio de los sueños, el análisis de los poderes inconscientes, la realidad social y política de nuestro tiempo” (p. 31). Veintisiete nombres integran su

Simiz acuerda con Armani al afirmar que la poesía mística de San Juan de la Cruz “fuese una veta no profundizada en nuestra lírica, caracterizada por su variedad”; para luego apuntar que si su mirada de antólogo “hubiese incluido a los poetas que, en clave religiosa o no, transitaron los senderos de la actitud mística” su lamento hubiese sido menor (2012, p. 133). Aunque, décadas después de las palabras de Armani, cierta nostalgia por la falta de poetas místicos en el territorio argentino –y no de críticos atentos a su emergencia– aún permanece vigente en algunas reflexiones teóricas. Entre otras, las palabras del teórico y poeta Santiago Sylvester (2011) ejemplifican dicho pensamiento, ya que afirma que “en Argentina hay mucha poesía religiosa, pero apenas existe la poesía mística. [Ésta], efectivamente, no se ha prodigado en el siglo XX, al menos en nuestro país”; salvo por escasas –y masculinas– excepciones (p. 138).

Por lo tanto, las observaciones críticas de Claudio Simiz (2012) que refieren a la falta de lecturas teóricas –y no de poetas– atentas a la poesía mística argentina se vuelven pertinentes, a los fines del presente capítulo, porque enmarcan dos aristas de un vínculo particular: el de la tradición retórica mística sanjuanista con los tres últimos poemarios publicados por Amelia Biagioni<sup>50</sup>, a los que dedica sus “seis recorridos” (p. 126). Por un lado, porque las investigaciones sobre la tradición literaria de San Juan de la Cruz en los escritos de la poeta también representan una ‘veta’ poco desarrollada y, en su totalidad, suman un número escaso; lo cual, en cierto sentido, confirma esa regla ya referida que parece dominar los estudios sobre la poesía mística argentina. Y, por otro lado, porque, en un mismo movimiento, Simiz logra sintetizar (y actualizar) el núcleo de la polémica de los años 30 para con la producción poética de Biagioni. Así, y en consonancia con el gesto crítico borgeano, hace de la construcción retórico-literaria

---

selección poética, y de ellos solo el de Olga Orozco –seudónimo de Olga Nilda Gugliotta Orozco– forma parte del repertorio de poetas místicos argentinos delimitado por la crítica en los últimos años, aunque cabe señalar que no ocupa un lugar preponderante. Para más sobre la afirmación de la palabra como instrumento ritual contra lo indecible, la magia y el misticismo en los escritos poéticos de Olga Orozco ver las consideraciones teóricas de Edelewis Serra (1985), Dora Battiston (1997), Juan Gelman (1999), Tamara Kamenszain (2012) y Selena Millares (2011).

<sup>50</sup> La poeta Amelia Biagioni nació en 1916 en la localidad santafesina de Gálvez, donde inicia su carrera literaria al amparo del poeta José Pedroni (1899-1968) hasta mediados de la década de 1950 cuando se muda a la ciudad de Buenos Aires. A lo largo de su carrera publicó seis poemarios, por cada uno de los cuales recibió reconocimiento. Por *Sonata de soledad* (1954), la Faja de Honor de la SADE; por *La Llave* (1957), Segundo Premio Municipal de Buenos Aires; por *El humo* (1967), Primer Premio Municipal de Buenos Aires; por *Las cacerías* (1976), Tercer Premio Nacional de Poesía y Premio Jorge Luis Borges Fundación Argentina para la Poesía; por *Estaciones de Van Gogh* (1984), Segundo Premio Nacional de Poesía y por *Región de fugas* (1995), Premio Academia Argentina de Letras, trienio 1995-1997. Otros reconocimientos recibidos por Biagioni fueron: Premio Esteban Echeverría –Gente de Letras– (1985); Premio Konex–Letras, en disciplina Poesía con una primera publicación después de 1950– (1984) y Premio José Manuel Estrada –Comisión Arquidiocesana para la cultura– (1993).

la condición de la escritura mística argentina de mediados del siglo XX en general y de *Región de fugas*<sup>51</sup> (1995), último poemario publicado por la poeta argentina, en particular. De tal modo, la (re)apropiación que Biagioni realiza de los versos de San Juan desde su aspecto poético, retórico y estético –en lugar de religioso, didáctico y moral– conlleva reconocerla, en palabras del crítico, como una “poeta mística, la más coherente y perseverante en esa actitud” (2012, p. 134). Aunque, cabe mencionar, su nombre ocupe una posición cuestionada en la nómina de poetas místicos argentinos y su escritura, tal como se analizará en los siguientes apartados, parezca una ‘ínsula extraña’ en esa cartografía mayor y aún poco documentada.

Por lo tanto, a partir del lugar que la crítica ha asignado tanto a Amelia Biagioni como a *Región de fugas*, se torna necesario establecer los criterios sustentados en los estudios literarios en el momento de definir la poesía mística argentina de mediados del siglo XX. Y, a su vez, revisar críticamente los respectivos procesos de selección –y exclusión– que rigen la delimitación de esa nómina que, a pesar de su carácter siempre variable, cuenta con la figura insoslayable de Héctor Viel Temperley como el poeta místico nacional. Todo ello, desde una perspectiva de análisis centrada en los recursos de la escritura y de la (re)apropiación poética, en lugar de parámetros espirituales, pedagógicos o biográficos. En otras palabras, desde un enfoque-otro que permita aventurar una definición más amplia de la poesía mística argentina (con sus posibilidades y características) en tanto construcción (y experiencia) por definición literaria. La importancia del *modus loquendi* místico carmelita para las escrituras modernas radica menos en su aspecto doctrinal que en el camino lingüístico abierto para sortear las barreras de lo inefable, ya que se constituye como tradición literaria previa e intencionalmente seleccionado desde un presente determinado. Así, las ya especificadas (re)apropiaciones preconfigurativas de la retórica sanjuanista que tuvieron lugar desde el romanticismo alemán y el simbolismo francés hasta el modernismo dariano y las

---

<sup>51</sup> La crítica (Piña, 2005-a, 2012, p. 98; Díaz Mindurry, 2012, p. 32; Simiz, 2012, p. 132; Melchiorre, 2014, p. 37) acuerda en considerar que *Región de fugas*, el último poemario publicado por Amelia Biagioni antes de su muerte en el año 2000, puede ser leído y analizado de manera conjunta con *Las cacerías* y *Estaciones de Van Gogh*. Los tres poemarios pertenecen al denominado “segundo período” (Simiz, p. 132) de la producción de Biagioni, ya que poseen en común la asimilación de la experiencia vanguardista, la radicalización de una apuesta poética por liberar los usos convencionales del lenguaje y, en consecuencia, la disolución de cierta adhesión a una estética clásica y tradicional que caracteriza sus tres poemarios iniciales.

Tras su publicación en el año 1995 bajo el sello editorial Sudamericana, los veintiún poemas que integran *Región de fugas* solo contaron con reediciones parciales en distintas antologías de tipo individual o colectiva hasta que, en el año 2009, Adriana Hidalgo Editora publica la poesía completa de Amelia Biagioni al cuidado de la crítica literaria Valeria Melchiorre.

vanguardias latinoamericanas continúan en distintas poéticas argentinas de autor tendientes a reflexionar sobre (y desde) las posibilidades del decir; pese a que dichos escritores no siempre sean considerados representativos de la denominada poesía mística argentina de mediados del siglo XX.

#### **4.2.1 De márgenes y exclusiones: revisiones y divergencias críticas respecto de la nómina de poetas místicos argentinos de mediados del siglo XX**

Tal como fue apuntado en el apartado 4.2, el nombre de Amelia Biagioni y su poemario *Región de fugas* ocupan una posición cuestionada en ese repertorio de poesía mística argentina de mediados del siglo XX que, en los últimos años, ha sido delimitado por distintos críticos literarios, entre los que se destacan Jorge Monteleone (2003), María Amelia Arancet Ruda (2003), Cristina Piña (2013), María Lucía Puppo (2013) y Silvia Julia Campana (2015)<sup>52</sup>. Ahora bien, en relación con ello se debe señalar una situación paradójica: si el lugar de Biagioni entre los poetas místicos argentinos resulta difícil de fijar, la producción de estudios críticos y debates para ratificar su inclusión o su exclusión debería abundar. Sin embargo, los trabajos que, a modo general, intentan establecer la lista de poetas místicos argentinos no superan la simple mención –a favor o en contra– de su obra poética. Por lo tanto, y a pesar de lo antes supuesto, cabe sostener que la poesía de Biagioni ocupa una posición de orden más episódico u ocasional, ya que tanto su presencia como su ausencia en dicha nómina carecen de argumentos y especificaciones teóricas que fundamenten tal o cual lectura; como, por el contrario, bien se puede apuntar para la poesía de Héctor Viel Temperley<sup>53</sup>, su entronizado representante, y para la de Jacobo Fijman<sup>54</sup>, figura destacada en menor medida.

---

<sup>52</sup> A excepción del crítico literario Jorge Monteleone, cuya formación y actual pertenencia institucional se vincula con la Universidad de Buenos Aires, el resto de las investigadoras mencionadas realizaron su formación de grado y/o continúan su carrera académica en universidades de filiación institucional religiosa, entre ellas la Pontificia Universidad Católica Argentina, la Universidad del Salvador y la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. A su vez, y en estrecho vínculo con lo referido, cabe mencionar que sus textos críticos a continuación citados fueron publicados en distintas revistas, congresos o repositorios que buscan profundizar el estudio de la literatura desde una perspectiva con base en la doctrina católica.

<sup>53</sup> Héctor Viel Temperley fue un escritor que se mantuvo casi excluido de todas las manifestaciones relacionadas con la poesía y la literatura argentina de la década de 1950 a la de 1970, hasta la publicación de los que serían sus dos últimos poemarios hacia los años 80. Si bien no formó parte de grupos o colectivos literarios, mantuvo amistad con los escritores Enrique Molina (1910-1997), Rodolfo Fogwill (1941-2010) y Fernando Sánchez Sorondo (1943), quienes colaboraron en el rescate y la difusión de su obra a partir de 1991. Entre sus poemarios cuentan *Poemas con caballos* (1956), *El nadador* (1967) publicado por el sello editorial Emecé, *Humanae Vitae Mia* (1969), *Plaza Batallón 40* (1971), *Febrero*

Uno de los primeros teóricos abocados al estudio de la escritura mística argentina de mediados del siglo XX fue el poeta, cuentista, ensayista y antropólogo Néstor Perlongher. Si bien la crítica especializada de los últimos años no refiere a sus escritos como antecedentes en la temática, es posible considerar que, en su curso “Antropología del éxtasis”, Perlongher resume los principales presupuestos teóricos y filosóficos desde los que repensar la mística española carmelita y sus derivas extáticas en la cultura de América Latina. Más específicamente, tales formulaciones sirven de anclaje a sus reflexiones sobre el vínculo entre la tradición del éxtasis místico y la producción literaria de distintos poetas y escritores argentinos a él contemporáneos<sup>55</sup>.

En el mencionado curso, que fue dictado en el Colegio Argentino de Filosofía (CAF) durante su última visita al país en el año 1991, Perlongher analiza la experiencia mística religiosa en su manifestación de éxtasis corporal a partir de la teoría expuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) en su ya clásico *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*. Desde esta perspectiva filosófica, lee las vivencias de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz colocando en el centro el desafío que la intensidad del ‘cuerpo místico’ representa para la organización del ‘organismo’/‘dogma’ ya que, por

---

72-Febrero 73 (1973), *Carta de marear* (1976), *Legión extranjera* (1978), *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986). Su obra fue reeditada, de manera completa y con la introducción crítica de Tamara Kamenszain, en el año 2003 bajo el sello editorial Del Dock. Para más sobre el vínculo entre la poesía mística argentina contemporánea y los escritos de Héctor Viel Temperley ver los estudios de Tamara Kamenszain (1996), María Amelia Arancet Ruda (2003), Gabriela Milone (2003), José Ioskyn (2011), Santiago Sylvester (2011), Cristina Piña (2011; 2014), Enzo Cárcano (2013; 2014; 2016), Estrella Koira (2015) y Jorge Monteleone (2016).

<sup>54</sup> Jacobo Fijman fue un músico, pintor y escritor hijo de inmigrantes de origen y cultura judía provenientes de Orhei, actual República de Moldavia. Llegó junto con su familia a la República Argentina en el año 1902 y, tras un largo proceso, se convierte al catolicismo a mediados de la década de 1930. Formó parte del grupo vanguardista Martín Fierro a partir de 1926 y, si bien no fue una de sus figuras principales como Jorge Luis Borges u Oliverio Girondo, publicó alguno de sus poemas, relatos y ensayos críticos a lo largo de 1930. Hacia 1942, y tras su internación en el Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda donde pasará los veintiocho años restantes de su vida, se aparta de la escena literaria porteña, aunque siguió siendo incluido en distintas antologías poéticas de la época y posteriores. Entre sus poemarios cuentan *Molino Rojo* (1926), *Hecho de Estampas* (1930) y *Estrella de la Mañana* (1931). Su obra fue reeditada de manera completa –con la inclusión de algunos de sus dibujos y poemas de juventud– y con el prólogo de Daniel Calmels en el año 2005, bajo el sello editorial Del Dock. Para más sobre la relación entre la poesía mística argentina contemporánea y la escritura Jacobo Fijman ver las consideraciones de María Amelia Arancet Ruda (2001), Daniel Calmels (2004), Naomi Lindstrom (2009), Felipe Cussen (2013), Enzo Cárcano (2013; 2016) y Ezequiel Alemian (2015).

<sup>55</sup> Resulta importante señalar que Néstor Perlongher (1949-1992) deja inconclusa la mayoría de sus investigaciones referidas al estudio de las manifestaciones extáticas secularizadas en la literatura y la cultura latinoamericana del siglo XX porque muere en el exilio, enfermo de sida, el 26 de noviembre de 1992 en la ciudad brasilera de São Paulo. Por otra parte, y tal como quedó registrado en sus cartas, dicha enfermedad también lo llevó a consolidar su acercamiento al Santo Daime, religión en la que la experiencia de éxtasis colectivo a partir del consumo de ayahuasca ocupa un lugar central. Para más, ver los estudios de Javier Adúriz (2005), de Edoardo Balletta (2012) y de Federico San Juan (2012).

ejemplo, la sensación de ‘salirse de sí’ descrita por los místicos carmelitas subvierte la clásica estructura ‘biológica’/‘eclesiástico institucional’ arraigada en la mayoría de las sociedades católicas occidentales. En este sentido, Perlongher afirma que:

para la Iglesia Católica el éxtasis es marginal; no es que lo rechace, pero no le gusta. De alguna manera, la Iglesia tiene que reconocer que en la base de todo fenómeno religioso hay una experiencia extática, una flotación, una suspensión [...] Ya en la época de Santa Teresa o de San Juan el éxtasis era muy problemático, porque siempre se sospechaba un contenido diabólico en esas visiones ([1991], 2013, p. 194).

Por lo tanto, y al sostener que la experiencia de los místicos carmelitas españoles es la “más cercana” a la formación cultural rioplatense, Perlongher propone “volver a enfocar esas experiencias que han quedado marginalizadas y reciclar esos fenómenos de exaltación mística” que, tras el proceso de secularización acentuado en el siglo XIX latinoamericano, dejan de tener lugar dentro de la estructura del catolicismo (p. 194). En síntesis, el ‘nuevo enfoque’ –más allá de su desarrollo específico en antropología y religión– conlleva una revisión (y subversión) desde la revalorización de la manifestación erótica y corporal que la vivencia mística representa.

A su vez, el mencionado gesto crítico puede leerse en conjunto con parte de la correspondencia escrita por Néstor Perlongher entre agosto de 1991 y abril de 1992, donde refiere a las formas del éxtasis como tema que ocupa sus reflexiones. Por ejemplo, aquellas cartas en las que expresa su interés por el vínculo entre vivencia extática, escritura literaria y retórica mística en tanto tradición discursiva:

María Moreno me dio tu dirección pero no tengo tu teléfono. Vi con gusto tu libro sobre los místicos<sup>56</sup>. Últimamente estoy interesado en el tema. Un beso y espero verte. (Carta dirigida a Mercedes Roffé, fechada el 5 de marzo de 1992 en São Paulo, p. 207).

5. Sí, es la experiencia de un éxtasis, de un **salir de sí** que pulveriza la pretensión de un ego logocéntrico y nos lleva por los más intrincados senderos del follaje lingual, sin negarse a las asociaciones que surjan, a las anfractuosidades que emerjan, a las profundidades que se desplieguen como drapeados de la superficie (escritural) que se estira. Y esa fragmentación sería en verdad el acceso a otro estado de consciencia. (Carta dirigida a Eduardo Milán, fechada el 4 de abril de 1992 en São Paulo, en respuesta a “cuestiones” sobre la escritura neobarroca rioplatense enviadas por el poeta uruguayo, p. 210).

Aunque quizás la carta más relevante, a nuestros fines, sea la dirigida a su amiga Mariel García. En ella, Perlongher aventura uno de los primeros *corpora* de literatura mística

---

<sup>56</sup> Néstor Perlongher se refiere a *La literatura religiosa española e hispanoamericana*, antología poética con prólogo y notas a cargo de Mercedes Roffé editada por Losada en el año 1991 como parte de la colección “Biblioteca Clásica y Contemporánea”. Para más referencias sobre el estudio preliminar de Roffé en relación con la experiencia mística religiosa en el período del Renacimiento español, ver el apartado “2.2 Hablar en (el) lugar de Dios: retórica carmelita y decir insuficiente en las ficciones del alma”.



argentina moderna al comentar la relación entre la tradición mística y una serie de poetas y prosistas como futuro tema de estudio:

Pienso hacer un proyecto para investigar el éxtasis en algunos escritores argentinos: Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Héctor Viel Temperley y Jacobo Fijman. Te parece? (sic) (Carta dirigida a Mariel García, fechada el 13 de agosto de 1991 en São Paulo, p. 169).

Si bien Perlongher no refiere a Amelia Biagioni en la nómina –ni en ninguna de sus cartas, ensayos o cursos– su propuesta se torna relevante, por un lado, porque Viel Temperley y Fijman, dos de los poetas por él consignados, no solo permanecen vigentes en los estudios sobre las modulaciones de la tradición retórica de inefabilidad mística en la poesía argentina sino que, en parte, pueden considerarse sus representantes más destacados. Y, por otro, porque su lectura habilita “reciclar” la experiencia mística de modo más amplio, y no solo desde la doctrina católica (Perlongher, 1991, p. 194). En sus escritos subyace una mirada de la tradición y de la mística en la que el cuerpo (del yo poético y de la escritura) encierra una experiencia de forma y de orden literario con finalidad estética (en lugar de religiosa), la cual continúa presente en la perspectiva teórica adoptada por una parte de la crítica actual.

En estrecha relación con dicho enfoque, una década más tarde y en su “Introducción” a la Antología bilingüe *Puentes/Pontes*, Jorge Monteleone (2003) realiza una revisión de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX con el afán de “reconocer una trama posible, pero no exclusiva” en lugar de “una herencia que se trasmite” (p. 9). Es decir, como imágenes de un tapiz sin hilo fijo ni definitivo, que no corre desde el presente hacia el pasado y, por lo tanto, no responde a la idea de tradición sucesiva en el tiempo. Con este criterio, agrupa a veinte poetas argentinos en distintas “figuras” de potencial carácter (p. 9); una de las cuales reúne al “surrealista místico” Héctor Viel Temperley con Amelia Biagioni, Olga Orozco y Francisco Madariaga (1921-2000) para conformar un nuevo (y posible) repertorio donde la tradición mística se enuncia bajo la cartografía de ‘lo sagrado como espacio poético’ (p. 14). Para cada uno de los cuatro poetas mencionados, Monteleone describe un escenario individual que encierra y define una condición particular de tal aspecto. En este sentido, en la poesía de Viel Temperley ‘lo sagrado’ se identifica con el encuentro carnal propio del universo cristiano, con una sensación de amor que parece arrancar al yo del mundo para –como al místico católico– propiciarle su unión con Dios. En la poesía de Madariaga también abarca una presencia, pero material y arcaica identificable con una “patria íntima” y geográfica que da forma al paisaje del poema (p. 14). En la de Orozco, ‘lo sagrado’

comprende una comunicación en tensión con “el más allá de lo real”, y se identifica con lo ritual y lo profano vinculado a esa figura de *medium* o hechicera característica de sus versos (p. 13). Y, finalmente, en la poesía de Biagioni, el lenguaje es espacio sagrado y el poema, un laberinto de “ascesis artística” donde el yo lírico se pierde “arrasado por el fulgor oscuro de la noche mística” (p. 13). La poeta es la “oficiante” que, al igual que en los versos de Orozco, nombra la palabra sagrada, en indefinida expansión signica, como una “región de fugas” (p. 13).

La lectura crítica de Jorge Monteleone antes expuesta constituye un aporte fundamental en dos aspectos. Por un lado, porque, al igual que la de Néstor Perlongher, permite repensar un grupo de poetas argentinos en relación con la tradición retórica mística española desde un enfoque secular que, en su estudio, contempla lo sagrado como “figura” de análisis intrínseca al conjunto (p. 9). En otras palabras, desde un modelo cuyo centro se encuentra en la escritura, el lenguaje y la configuración del yo poético que remiten a la discursividad mística; en la (re)apropiación estético-literaria, en lugar de religiosa o espiritual, de la lengua mística como posible ‘código de reconocimiento’. Y, por otro lado, porque, en parte, sirve de presupuesto a un estudio sobre la poesía de Viel Temperley escrito por María Amelia Arancet Ruda (2003), cuyos postulados y señalamientos teóricos serán retomados y discutidos por la crítica posterior en el momento de definir la poesía mística argentina de mediados del siglo XX e identificar a sus principales representantes.

En “Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *Crawl* sin descanso”, Arancet Ruda aventura la delimitación de una “zona, más intuitiva que conceptualizada” al interior del canon de poesía argentina (p. 1). Dicho territorio, “escasamente registrado en el sistema de jerarquías nacional”, cuenta con siete nombres: Héctor Viel Temperley, Amelia Biagioni, Olga Orozco, Francisco Madariaga, Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos y Hugo Mujica (p. 1). Por lo tanto, Arancet Ruda suma al ‘tapiz’ de Monteleone tres nombres más y, si bien son dos los criterios con que justifica su propio “esbozo”, el intento de adscripción a cualquiera de ellos se vuelve dificultoso (p. 1). Por una parte, porque adolecen de cierta claridad conceptual y, por otra, porque no son aplicables a los siete poetas en su conjunto. Como primer criterio, Arancet Ruda sostiene que los poemarios de Viel Temperley, Fijman, Bustos y Mujica configuran “una poesía conscientemente volcada a seguir las huellas de lo *absolutamente otro*” (p. 1) y que manifiestan, como condición, una “*tensión hacia algo otro*” (p. 2). ‘Algo otro’

del que no se especifica más que su carácter inespecífico, ya que “recibe los más diversos nombres o ninguno” (p. 2). Pero, como en su lectura de *Crawl* (1982) remite a elementos de la religión católica, se hace extensivo para la descripción de los tres poetas restantes sin mayor argumento o desarrollo. Como segundo criterio, solo los poemas de Viel Temperley, Orozco, Biagioni y Madariaga se caracterizan por conformar un espacio para –sin mayores observaciones– el “encuentro con lo sagrado” (p. 1).

Si bien esta última afirmación es una cita directa de la ya referida “Introducción” escrita por Jorge Monteleone, la ajustada síntesis que realiza María Amelia Arancet Ruda anula las diferencias presentes en cada una de las cuatro concepciones de lo sagrado por él desarrolladas al equipararlas, una vez más, con el universo simbólico propio de la religión católica solo identificable en elementos de *Crawl* y *Hospital Británico* (1986), últimos dos poemarios publicados por Héctor Viel Temperley antes de su muerte. Aunque, finalmente, también se debe apuntar que los señalamientos críticos de Arancet Ruda tienen lugar en un marco introductorio o, en otros términos, como un modo de “aproximación” a su estudio sobre la tradición de la poesía mística en los versos del mencionado poeta argentino (2003, p. 1). Por lo tanto, parte de los desajustes teóricos y la falta de unidad y rigurosidad señalados en su propuesta para el conjunto de los siete poetas quizá obedezcan a un afán generalizador que, en suma, excede los objetivos y alcances de investigación iniciales por ella propuestos.

Diez años después, y con la lectura de los dos últimos poemarios de Héctor Viel Temperley como eje, Cristina Piña (2013) reduce “drásticamente” el número del grupo especificado por Arancet Ruda (p. 136), ya que solo considera a éste y a Jacobo Fijman como “los dos únicos poetas místicos argentinos” (p. 137). De tal modo Olga Orozco, Amelia Biagioni, Francisco Madariaga, Hugo Mujica y Miguel Ángel Bustos –aunque con cierta duda– son excluidos porque:

el [poeta] místico, desde mi punto de vista, más que volcarse a lo *absolutamente otro* da cuenta, desde la limitación del lenguaje humano de su <<salida del mundo>> y su <<encuentro>> con eso –o ese– radicalmente otro que es Dios (p. 137).

Así, la crítica literaria y especialista redefine ese “particular territorio que constituye la mística argentina” en abierta confrontación con la lectura de María Amelia Arancet Ruda (p. 137). Todo ello, cabe mencionar, sin especificar esquemas teóricos o realizar análisis acabados que sustenten la exclusión de los cinco poetas antes consignados.

Por los argumentos esbozados, el recorte de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX efectuado por Cristina Piña también carece de justificación y resulta tan arbitrario como la nómina anteriormente propuesta. Pero, y a diferencia de la propuesta de Arancet Ruda, Piña propone una definición de poesía mística argentina donde afirma “la presencia de Dios” como condición *sine qua non* (p. 141). Ello encuentra su fundamento en un ensayo sobre la escritura mística de Héctor Viel Temperley escrito y publicado dos años antes, cuyos datos se remiten mediante una nota al pie de página, en el que Piña afirma:

Por poesía mística entiendo la que se propone transmitir una experiencia en la que se trasciende el mundo fenoménico y se entra en alguna *forma de contacto con Dios*, experiencia que por lo general se comunica a través del lenguaje visionario que rompe con la lógica lingüística (2011, p. 127. El subrayado es nuestro).

La aceptación de la ‘presencia’ o el ‘contacto’ con Dios en el poema como criterio, cuyo carácter se vuelve determinante, implica circunscribir la poesía mística argentina de mediados del siglo XX al terreno del catolicismo y, por lo tanto, analizar sus manifestaciones poéticas a partir de figuras o imágenes “en su estricto contenido religioso” (2013, p. 141). Esto explica que, en consecuencia, Cristina Piña defina la poesía mística argentina “desde un punto de vista religioso” y la caracterice por oposición a una “poesía mística contemporánea no religiosa” en la que, como contrapartida, se experimenta la “ausencia” de Dios (p. 141).

En vínculo con la perspectiva antes expuesta, se destacan los aportes de María Lucía Puppo (2013) en torno a los “místicos modernos” (p. 9) ya que, por un lado, precisa la definición de “poesía mística contemporánea religiosa” apuntada por Piña y, por otro, reconsidera las producciones argentinas en el marco de las latinoamericanas (2013, p. 141). Según Puppo, la “poesía mística cristiana (en sentido propio)” constituye un discurso irracional e inefable en el que “la unión aparece como deseo” (p. 2), y se caracteriza por manifestar la experiencia del encuentro con y en presencia de Cristo “como lo fueron en su momento la de los místicos medievales y renacentistas” (p. 6). Por lo tanto, la mística cristiana de mediados del siglo XX y principios del XXI se diferencia de aquellas expresiones poéticas en las que “ronda la experiencia mística sin serlo estrictamente”, porque el encuentro con Dios no tiene lugar<sup>57</sup> (p. 3). Entre estas

---

<sup>57</sup> En la nota al pie de página número 2, María Lucía Puppo (2013) sostiene que no considera la experiencia mística “en sentido amplio”, tal como la desarrolla Michel Hulin (2007). Por lo tanto, desestima el término para referir al conjunto de experiencias al “margen de las grandes confesiones religiosas, que incluso pueden ser inducidas por el consumo de determinadas sustancias” como místicas (2013, p. 3, nota 2). Para más sobre el concepto de “mística salvaje” desarrollado por Hulin y sus

escrituras ‘no propiamente místicas’ Puppo identifica, en primer término, la “poesía religiosa, ascética o espiritual”, que se caracteriza por asumir la alocución a Dios en diversas modalidades o recurrir a distintos sucesos de la fe católica “con el fin de expresar un vínculo con el mundo sobrenatural” (p. 3). Según lo expuesto, ejemplifican este tipo de poesía confesional moderna la obra de la cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) y el ya mencionado Francisco Luis Bernárdez, para quien Puppo no especifica obra ni poema. Y, en segundo término, la “poesía con imaginario místico” cuya centralidad se encuentra en los “vínculos intertextuales con los místicos del pasado” sin que “ello implique necesariamente dar cuenta de una experiencia directa con Dios” (p. 4). Como modelo, reconoce los versos de tres poetas argentinos: Juan Gelman (1930-2014), con sus *Citas y Comentarios* (1982), Hugo Mujica, con “Amanece y callo” (2013) y Enrique Solinas (1969) con *Noche de San Juan* (2008).

Por lo tanto, y a partir de la previa exposición de tales presupuestos y definiciones, María Lucía Puppo describe cinco “modalidades” características de “poesía mística cristiana” de mediados del siglo XX en las que se da cuenta “de ese instante privilegiado” de unión “sin mediaciones frente a Dios” (p. 7). Así, enumera como ejemplo a *Telescopio en la noche oscura* (1993) del nicaragüense Ernesto Cardenal (1925), “Dicha” (1940) de la mexicana Concha Urquiza (1910-1945), *Estrella de la mañana* (1931) de Jacobo Fijman, *Hospital Británico* (1986) de Héctor Viel Temperley y *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970) de Miguel Ángel Bustos<sup>58</sup>; por lo que, en consecuencia, son excluidos los poemarios de Amelia Biagioni, Olga Orozco, Francisco Madariaga y Hugo Mujica. Tal omisión cuenta, a su vez, con un significado doble: porque, una vez más, son relegados de la nómina inicial propuesta por Arancet Ruda sin exponer ni desarrollar argumentos. Y porque –salvo la excepción de Mujica– tampoco son enumerados como modelos de la mencionada ‘poesía con imaginario místico’, lo cual implica anular las (re)apropiaciones y modulaciones

---

diferencias con las experiencias místicas estrictamente religiosas ver las consideraciones preliminares del capítulo “1. Mística, misticismos y espiritualidad” y su apartado “1.1 Entre lo religioso y lo salvaje: lecturas para una definición (im)posible de la experiencia mística”.

<sup>58</sup> Para mayores consideraciones sobre el vínculo entre escritura mística argentina de mediados del siglo XX, voluntad revolucionaria y poesía visionaria en *El Himalaya o la moral de los pájaros*, de Miguel Ángel Bustos ver los escritos de Emiliano Bustos (2008), Jorge Monteleone (2009) y Nilda Susana Redondo (2014). A su vez, resulta pertinente referir que dichas relaciones también son puestas en consideración por la crítica (Friera, 2007; Freidenberg, 2008) en el momento de analizar la poesía de Alberto Szpunber (1940). Este poeta y escritor argentino, al igual que Bustos, formó parte activa del proceso revolucionario argentino desarrollado en la década de 1970, pero no integra ninguna de las nóminas de poetas místicos argentinos propuestas en los estudios críticos.

intertextuales y retóricas del discurso místico español –criterio fundamental para expresar “la búsqueda, no el encuentro” con Dios que Puppo define este tipo de poesía (p. 5)– presentes en la escritura de sus versos.

En cuarto y último lugar, cuentan las reflexiones de Silvia Julia Campana (2015) sobre los “poetas-místicos”, también en el contexto de las producciones de América Latina (p. 106). Si bien su enfoque responde al orden religioso en tanto sostiene, a modo de ejemplo, que los poetas de su *corpus* son “hombres de fe, entregados a su vocación al Amor, que encuentran en el decir poético-místico el lugar propicio para ‘hablar de Dios’” (p. 106), Campana establece una diferencia con respecto a los estudios literarios anteriores porque afirma “la posibilidad de un canon de poesía mística argentina” (p. 114). Y porque, a su vez, formula dicho ‘canon’ con la poesía y la figura de Hugo Mujica –solo presente en la nómina de místicos delimitada por María Amelia Arancet Ruda– y de Ernesto Cardenal como centros; lugar hasta entonces ocupado por Héctor Viel Temperley y, en segundo plano, por Jacobo Fijman. Con una “afirmación contundente” sobre el poeta nicaragüense, cita de la especialista en la temática Luce López-Baralt, Campana sostiene que:

Estamos ante el fundador de la literatura mística latinoamericana moderna, y ante uno de los místicos más originales de la tradición cristiana. Me atrevo a pensar que dentro de cien años recordaremos a Cardenal como poeta místico más que como poeta de compromiso social. O de compromiso social por místico, que acaso sea más adecuado (Luce López-Baralt 1996, p. 26 en Campana 2015, p. 108).

Se debe señalar que, más que la especificidad de la propuesta enunciada por Campana, cabe recuperar su gesto crítico en sí. Establecer el nombre de ‘canon’ para referir a un grupo de poetas que se (re)apropia de la tradición y la retórica mística española constituye un antecedente en los estudios académicos –al menos entre los teóricos argentinos– referidos a los “poetas-místicos” de América Latina en general, y de la República Argentina en particular (p. 106). Aunque, al mismo tiempo, también se debe apuntar que determinar un “canon” no solo implica formular una nómina, sino que involucra –como apunta Susana Cella (1998, p. 8) para definir y reflexionar sobre el funcionamiento del concepto en los estudios literarios– la delimitación de su campo particular en tanto espacio de fuerzas, atracciones, rechazos y tensiones. Por lo tanto, y en lo que respecta al “canon de poesía mística argentina”, se torna fundamental recuperar ciertos interrogantes generales, pero determinantes al momento de repensar el canon como construcción ideológica (Campana, p. 114). Entre ellos, la pregunta por quién o quiénes producen el canon vigente como “garantía de un sistema” –y, en

consecuencia, regulan el repertorio de escritos que se apartan (o son apartados) en su condición de “marginales” – conlleva la mayor relevancia (Jitrik, 1998, p. 19).

En línea con los mencionados interrogantes sobre la delimitación de un canon literario, solo el previo establecimiento de los enfoques críticos divergentes actuales permite comprender el lugar episódico (y subsidiario) de la escritura de Amelia Biagioni en ese repertorio –aún poco documentado– de poetas místicos argentinos, ya que su (re)apropiación poética de la tradición retórica mística sanjuanista, al celebrar la escritura como una búsqueda sagrada sin origen religioso, rehúsa las lecturas propias del enfoque rector cuya afiliación es de orden católico. Y, en consecuencia, dicha revisión crítica también habilita la posibilidad de aventurar una definición de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX más amplia, en tanto contemple las resignificaciones de la retórica de inefabilidad mística como parte de una trama o genealogía literaria desde la cual interrogar las (im)posibilidades de la lengua poética. Es decir, de proponer una lectura secularizada, en la que prime la experiencia y la forma estética de (y con) el lenguaje por sobre las reglas doctrinales, comunicativas, pedagógicas y devocionales que normaron la escritura carmelita hacia fines del siglo XVI, para reconsiderar las modulaciones y (re)apropiaciones modernas de la mística española en tanto tradición discursiva, retórica y poética presente en la escritura de algunos poetas argentinos de mediados del siglo XX.

#### **4.2.2 Hacia una definición más amplia de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX: la experiencia estética secular en la lucha con el decir**

En un ensayo dedicado a Héctor Viel Temperley, la crítica literaria Anahí Malloí (2011) escribe que muchas veces se hace referencia al misticismo en relación con la poesía publicada en las últimas décadas y, sin embargo, “pocas veces queda claro qué se quiere decir con esa palabra, sea quienquiera que la enuncie” (p. 64). Recuperamos tal afirmación ya que, en parte, da cuenta de lo antes expuesto: parecen existir tantas definiciones de poesía mística argentina como estudiosos indaguen el tema. Aunque consideramos que –y no sin riesgo de remitir a una historización de la crítica hispana<sup>59</sup>–

---

<sup>59</sup> Al considerar la tradición hispana de crítica literaria sobre la mística carmelita de fines del Renacimiento, es posible diferenciar distintos abordajes. Algunos de ellos, y solo en ciertos aspectos, permanecen vigentes en los estudios sobre la escritura mística argentina de mediados del siglo XX. Por un lado, cabe mencionar la perspectiva de estudio centrada en la figura del español Marcelino Menéndez Pelayo y su “religioso terror” (1964, p. 48 en Cárcano 2013, p. 44). Desde este enfoque, los elementos

las posiciones de enunciación con respecto a la escritura mística argentina de mediados del siglo XX pueden reorganizarse en dos grupos. Por una parte, quienes proponen una lectura moderna y secular de la tradición retórica mística española en términos estético-literarios y, por otra, quienes asumen una postura religiosa ligada a los orígenes socio-culturales y eclesiásticos de la vivencia.

Por ello, no resulta casual que los distintos enfoques de las investigaciones realizadas en la última década sobre los ‘poetas-místicos’ argentinos de mediados del siglo XX encuentren sus antecedentes críticos en los fundamentos divergentes con que debatieron, a lo largo de la década de 1930, los intelectuales de la vanguardia porteña y los del denominado “renacimiento católico argentino” (Di Stéfano y Zanatta, 2000, p. 403). Las propuestas y argumentos de María Amelia Arancet Ruda, Cristina Piña, María Lucía Puppo y Silvia Julia Campana, con sus matices y diferencias, representan en su conjunto una línea de pensamiento crítico filiada con algunas universidades católicas argentinas; instituciones educativas de formación superior que no solo contaron entre sus promotores con el apoyo de Atilio V. dell’Oro Maini –Ministro de Educación durante la autodenominada Revolución Libertadora (gobierno de facto: 1955-1958) – sino que, en ciertos aspectos, continúan el modelo impuesto por los Cursos de Cultura Católica. Las perspectivas teóricas desarrolladas por las cuatro críticas literarias mencionadas circunscriben la definición, el análisis y la caracterización de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX al campo religioso, ya que privilegian una lectura de dicha tradición desde el catolicismo y solo como experiencia espiritual de unión individual con Dios.

---

literarios son supeditados al dogma católico en un afán por comprobar las correspondencias entre los textos místicos y la teología. De tal modo, dicha línea de estudio encuentra continuidad en la adoptada por los poetas e intelectuales del Convivio en la década de 1930 y, posteriormente, por la crítica actual filiada con algunas de las universidades católicas que lee la poesía mística argentina en estrecho vínculo con la doctrina religiosa.

Por otro lado, y frente a dicho enfoque, surge en España la línea de investigación encabezada por los teóricos Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Domingo Ynduráin, la cual se caracteriza por desestimar los criterios religiosos para abocarse al estudio de las fuentes de los escritos místicos carmelitas y a las tradiciones literarias históricas con las que se vinculan. A su vez, y como término alternativo, se perfila una tercera vía tendiente a reflexionar, de manera específica, sobre el lenguaje místico y los elementos constitutivos de su discurso. En ésta se destacan, entre otros, los aportes de Michel de Certeau (1982; 2005) sobre los giros o modos lingüísticos que dan cuenta de la ‘lucha’ de los místicos por verbalizar una experiencia inenarrable. Los dos últimos enfoques referidos encuentran cierta continuidad, al ser adoptados de manera conjunta, en las investigaciones sobre la poesía mística argentina de mediados del siglo XX que adoptan un enfoque secular y ponen el acento tanto en el carácter retórico-discursivo de la tradición carmelita como en los elementos constructivos de su escritura al momento de definirla en términos literarios antes que espirituales. Para más sobre las lecturas de la crítica hispánica en torno a los escritos místicos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz ver las notas 12 y 13 del apartado “2. 2 Hablar en (el) lugar de Dios: retórica carmelita y decir insuficiente en las ficciones del alma”.



Pero aceptar algo tan impreciso como la tensión a lo “*absolutamente otro*” (Arancet Ruda, 2003, p. 1) o tan determinante como la “presencia de Dios” (Piña, 2013, p. 141) o el “encuentro” con lo divino (Puppo, 2013, p. 2) en tanto criterios para definir la poesía mística argentina implica sostener que –aún concluido el siglo XX y tras el avanzado proceso de secularización occidental– es posible una forma de escritura mística que responda a la estructura cultural y eclesial propia del Medioevo y del Renacimiento español. Es decir, que supone no solo afirmar el respectivo carácter sagrado de los poemas modernos, su pretensión de verdad/autoridad y el cumplimiento de la función dogmática-instrumental en los lectores sino, además, priorizar una perspectiva romántico-religiosa, ahistórica e, incluso, “inconducente” (Cárcano, 2014, p. 85). Desde este punto de vista, al poner el foco en la autoimplicación biográfico-testimonial<sup>60</sup> de los poetas como “hombres de fe” y ejemplos de virtud (Campana, 2015, p. 106), se idealiza “la relación entre experiencia, inspiración y escritura como una simple causa y efecto” (Cussen, 2011, p. 16). Y, por lo tanto, se desestima el rigor con que los poetas místicos argentinos asumen la “constitución de la textualidad”, la “hechura artística” de sus versos con la necesidad (siempre postergada) de comunicar una experiencia estético-literaria desviada –o, más bien, desvinculada– de los cánones trazados por las autoridades de la Iglesia Católica (Cárcano, p. 84).

En síntesis, adoptar los mencionados postulados implica asumir términos propios de la doctrina católica institucional para analizar escritos de producción y circulación literaria, cuando “queda en pie el hecho de que, a diferencia de otras épocas, el poeta no trabaja con materia sagrada y, salvo contadas excepciones, prescinde de toda fe” (Sylvester, 2011, p. 139). En palabras de Felipe Cussen (2011), negar la autonomía referencial y la pluralidad propia de la literatura por “creer que una palabra será capaz de referir automáticamente a los misterios inefables” no supone más que una “doble frivolidad”:

---

<sup>60</sup> En relación con Héctor Viel Temperley y Jacobo Fijman, poetas siempre frecuentes en la nómina de místicos argentinos de mediados del siglo XX, Felipe Cussen (2013) considera que, más allá de las experiencias de enfermedad o locura que marcó la experiencia de fe de cada uno de ellos y condujo a lecturas “hagiográficas de escasa utilidad crítica”, lo fundamental de sus poesías radica en la “pérdida del control” propia de sus escrituras (p. 17). Al decir de Cussen, sus creencias “no se quedan guardadas en un lugar seguro, sino que se abren a la intemperie” para constituir una modulación no tan explícita de la tradición mística (2012, p. 175). En el mismo sentido, y para ambos ‘poetas-místicos’, Enzo Cárcano (2013) sostiene que sus circunstancias particulares “parecen haber empañado y signado algunas interpretaciones de sus obras” al negar la ficcionalidad del ‘yo lírico’ y, en consecuencia, al entender sus enunciados como parte de una subjetividad empírica en lugar de literaria (p. 104).

poética (porque es tan errado como creer, en un poema futurista, que basta con citar un avión para que el poema sea moderno) y religiosa (porque implicaría una relación con la divinidad más parecida a un servicio de atención telefónica a los clientes). De manera peyorativa, podemos calificar este tipo de poesía como una simple devoción (p. 16).

Así, y en continuidad con las reflexiones de Michel de Certeau sobre el devenir de la experiencia, la tradición y la retórica mística en la cultura moderna occidental, se puede sostener que:

es místico todo aquel o aquella que no puede dejar de caminar, y que, con certeza de lo que le falta, sabe que cada lugar y cada objeto no es eso, que no puede residir aquí y contentarse con aquello [...] De este espíritu de superación, seducido por un inexpugnable origen o fin llamado Dios, parece subsistir sobre todo, *en la cultura contemporánea*, el movimiento de *partir sin cesar*, como si, al no poder ya fundamentarse en la creencia en Dios, la experiencia conservara *solamente la forma y no el contenido de la mística tradicional* (1982, p. 353. El subrayado es nuestro).

Quizás la “motivación inicial” de los místicos poetas españoles de fines del Renacimiento haya desaparecido, pero los poetas místicos modernos se valen de las torsiones retóricas y de los modos expresivos propios de dicha tradición discursiva para empujar las palabras hacia el límite, y llevar a los lectores al umbral del misterio donde pierden todo sentido (Cussen, p. 18). Por lo tanto, el poeta y el místico concurren –y desdibujan sus diferencias discernibles– en la experiencia con “el carácter inefable de la materia del lenguaje” y en la desconfianza hacia sus posibilidades referenciales (Cussen, p. 16). De tal manera, es en la palabra –y no en las vivencias que preceden la escritura– donde cabe reconsiderar la poesía mística argentina, ya que los poetas se reapropian, bajo un nuevo signo, de la tradición y de las estrategias retóricas carmelitas para seguir corriendo los límites de lo (in)decible.

A partir de lo expuesto, es posible redefinir la poesía mística argentina de mediados del siglo XX mediante el vínculo establecido entre la escritura de los poemarios y el orden retórico-discursivo a la manera de *modus loquendi*, en lugar de la relación entre las experiencias biográficas de los poetas y la doctrina del catolicismo. En otros términos, mediante la (re)apropiación y modulación de la tradición retórica de inefabilidad mística española de fines del siglo XVI desde el decir, en tanto vuelve al poema un espacio de ‘lucha’ con las palabras y de reflexión sobre sus (im)posibilidades poéticas. Por lo tanto, dicho cuestionamiento de los criterios religiosos imperantes en los enfoques críticos actuales sobre la poesía mística argentina –tal como lo proponen Jorge Monteleone, Claudio Simiz, Felipe Cussen, Enzo Cárcano, Anahía Mallol y Daniel Fara, en línea con las lecturas estéticas disruptivas de Jorge Luis Borges y Néstor

Perlongher– pone de relieve la construcción literaria y secularizada de la retórica, de los tópicos y del imaginario propios de la tradición, del lenguaje y de la poética mística de San Juan de la Cruz.

Desde tal encuadre teórico, el adjetivo ‘mística’ aplicado a la poesía de mediados del siglo XX solo adquiere un sentido diferente si, como sostiene Felipe Cussen (2011), en lugar de “enumerar las menciones a Dios”, implica una “experiencia radical” con el lenguaje y con los giros discursivos que permiten decir (en) lo imposible (p. 16). La crítica acuerda en destacar distintas estrategias de escritura necesarias para fijar en la lengua poética aquello que está más allá de las palabras, aquello indecible de una experiencia sagrada que no siempre remite al universo católico, dogmático e institucional o, simplemente, rehúsa leerse en alguno de esos términos. Por un lado, en distintos estudios, se destaca la denominada “transgresividad lingüística” fundada en ciertos recursos con que se caracteriza la retórica mística carmelita tales como la paradoja, la aliteración, la contradicción y el oxímoron; todos ellos sumados a la utilización del verso libre o blanco de impronta vanguardista (Cussen, 2012; Cárcano, 2014). Y, por otro lado, se sistematizan ciertos tópicos, giros y construcciones también propias de la tradición mística carmelita, entre las que se mencionan la “disolución” (Mallol, 2011, p. 65) o “abolición” (Ioskyn, 2011, p. 61) del yo poético. Este, de manera simultánea y paradójica, es sujeto y objeto de una vivencia extática e inefable en la que pierde los límites de su propio cuerpo

En *Hospital Británico*, Héctor Viel Temperley se (re)apropia de esa sensación mística de ‘salirse de sí’ a partir de la trama de un yo poético que condensa la tensión irresoluble de “internarse para huir” (Muschietti, 2011, p. 119). Un ejemplo lo constituyen los versos de:

**Me han sacado del mundo**

“Mujer que embaracé”, “Pabellón Rosetto”, “Larga esquina de verano”:

Vuelve el placer de las palabras a mi carne en las copas de unos eucaliptus (o en los altos de “B”, desde los cuales una vez –sólo una vez– vi a una playa del cielo recostada en la costa).

A su vez, en relación con el goce místico y su “resistencia a la palabra” se explica que la corporalidad opere como un código compartido con huella en la escritura (Ioskyn, 2011, p. 61), ya que el cuerpo –en su carácter de unidad significativa– permite un decir que adopta distintas posibilidades (Cárcano, 2013; 2016). En la escritura de Viel Temperley

lo corpóreo se inscribe de modo “explícito y directriz” (Cárcano, 2013, p. 53), como eje “sucedáneo de todas las metáforas” (Monteleone, 2016, p. 106). La crítica destaca una ‘mística del cuerpo’ específica de su poesía, al constituirse como una exaltación que articula sensualidad, religión y erotismo<sup>61</sup>:

Y las primeras veces que ocultando sus pechos  
y sus rostros caían sus cabellos  
eran mis manos las que los separaban  
porque al comienzo no se atreven  
a tocárselos siquiera  
y para hablar sin luz se sirven de ellos  
como de las rejillas de los confesionarios.

(Fragmento final de “Equitación”. *Legión extranjera*)

En la poesía de Jacobo Fijman, por el contrario, se forja un *locus* de enunciación aludido y despojado, ya que opera un proceso de “desrealización” (Cárcano, 2016, p. 155) en el que la corporalidad del yo poético queda reducida a sus partes:

Paz, paz, en el camino delante de mis ojos.  
Reza la sangre, la sangre de mi cuerpo en esperanza.

Pone mi corazón su desnudez perfecta sobre la noche movida en toda  
gracia  
sobre la noche movida en esperanza

Paz, paz,  
En tierras donde corren los soles amoroso del monte santo;  
Mis noches iluminadas de pavor, alegres de muerte, regocijadas de  
[muerte.

(Fragmento final de “VIII”. *Estrella de la mañana*)

El cuerpo, enamorado y en éxtasis, se vuelve sensorial (Monteleone, 2016). Y con ello, el recurso de la sinestesia le permite a Fijman activar (y a su vez desestabilizar) la percepción física e interior para dar cuenta de esa búsqueda sagrada que sobrepasa toda razón (Cussen, 2013):

Agua de sol,  
cencerros de horizontes  
enlazaban la intensidad  
armónica  
de nuestros cuerpos  
claros y vigorosos  
en plenitud de las luces infinitas

(Fragmento inicial de “Alegría”. *Molino rojo*)

---

<sup>61</sup> El lenguaje erótico, característico del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, se trama en la escritura de Héctor Viel Temperley a partir de una relación sensorial e indistinta entre cuerpo y alma en la que, según Arancet Ruda, “no importa quién penetra a quién” (2003, p. 4). Los versos “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis/ y no me está mareando un sexo, una figura,/ sino una zona”, pertenecientes a *Crawl*, constituyen un ejemplo al que se alude en más de un estudio literario.

Por último, y en estrecho vínculo con lo antes expuesto para la poesía de Fijman, cabe señalar un tipo particular de ‘dinamismo’ en el que no se apela a argumentos razonados ni descripciones espirituales en etapas, sino que logra tramarse a través de la repetición de imágenes o términos que acentúan la urgencia de una exasperación lingüística (Cussen, 2013). Las reiteraciones, en su carácter saturado, provocan la disolución de los significados específicos de las palabras en uno mayor, diferente y siempre postergado:

Cae en amor tu alma, cae en amor mi alma,  
nuestras almas envueltas en palomas.  
Llevo en mis manos tu alma olorosa de canciones en el día callado  
y alegría de cielos del corazón profundo.  
Cae en profundidad tu alma, cae en profundidad mi alma  
desnuda de imágenes y cosas.

(“XVII”. *Estrella de la mañana*)

Así, desde el romanticismo alemán hasta las vanguardias latinoamericanas del siglo XX y sus derivas, algunos poetas modernos coinciden con los místicos de todos los tiempos, más que en las motivaciones religiosas, en la materia misma del lenguaje y en los recursos de la escritura para reproducir el exceso de sentido. De ahí que la importancia de la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita radique en las modulaciones poéticas desacralizadas de una ‘lengua-código’ que permite volver a abordar lo indecible en términos estéticos, en lugar de espirituales.

En consecuencia, el enfoque antes delineado y propuesto implica repensar *Región de fugas*, último poemario de Amelia Biagioni, en el marco de una poesía mística argentina más amplia, entendida como un tipo de escritura literaria y secular que, a la manera del discurso místico, se configura en tanto construcción deliberadamente ficticia e insuficiente en su carácter de totalidad para reflexionar sobre el lenguaje y (desde) sus límites. Es decir, como un tipo de experiencia o “transgresión” poética con las (im)posibilidades de nombrar (Cussen, 2013, p. 24), con todo aquello que no se puede hacer con palabras y que los críticos suelen referir en términos de “ascesis” (Monteleone, 2003, p.13) o “forma” (Ioskyn, 2011, p. 62) artística sin motivación religiosa. El discurso místico, en tanto tradición retórica y acervo poético-literario, se va despojando de las reglas y devociones que lo impulsaron, de esa finalidad religiosa inicial para volverse un universo (y un *locus*) poético de expresión (Cussen, 2012; Cárcano, 2013; 2016). De tal modo, y al decir de Jorge Monteleone (2003), la experiencia vivida por el poeta místico no le proporciona sentido ni le otorga significado último a su escritura literaria; de igual modo que, finalmente, tampoco la instaure en un *logos* divino. El límite retórico de lo inefable constituye al lenguaje más

allá de lo biográfico, de ahí que en la poesía mística argentina de mediados del siglo XX se vuelva a afrontar el valor y las (im)posibilidades de la lengua –al mismo tiempo que sus formas y sus convenciones– como tensión y desafío.

### **4.3 Genealogías de lo inefable: (re)apropiaciones de la tradición retórica mística de San Juan de la Cruz en *Región de fugas*, de Amelia Biagioni**

En continuidad con lo delineado, repensar la poesía mística argentina desde una lectura secularizada implica comprenderla en el marco de un tipo literatura que, con los recursos y la retórica propios de la tradición discursiva mística española de fines del Renacimiento, se configura en tanto construcción ficticia e insuficiente en su carácter de totalidad para volver a reflexionar sobre las (im)posibilidades del lenguaje<sup>62</sup>. Tal como afirma Daniel Fara (2011), si la escritura mística solo se tratara de “iluminaciones” alcanzadas por un sujeto fáctico, no se entiende por qué los críticos escriben sobre poetas y literatura, ya que “el hecho estético es considerado un mero conductor de efusiones” que bien pudo ser otro sin que el cambio “atentase” contra el misticismo del que se intenta dar cuenta (p. 37). Por ello, es en la escritura poética –y no en las vivencias que la preceden– donde cabe definir y caracterizar la poesía mística argentina de mediados del siglo XX. Bajo el signo de la modulación de las estrategias retóricas de inefabilidad sanjuanistas, poetas europeos y latinoamericanos modernos, mediante distintas propuestas estéticas, lograron tramar una experiencia radical con los giros discursivos del lenguaje y hacer de su poesía un enfrentamiento deliberado con las limitaciones lógico-comunicativas de la lengua. En otras palabras, para decir (en) lo

---

<sup>62</sup> La delimitación de una literatura mística sin autoridad transmitida puede resultar operativa para, a su vez, comenzar a pensar algunas de las prosas argentinas del siglo XX en relación con el discurso místico carmelita, aunque dicho campo resulte menos definido y caracterizado que el de la poesía. La crítica suele acordar en calificar como ‘místicos’ –en parte porque el argumento o los intertextos con los escritos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús operan a la manera de principios constructivos– distintos cuentos argentinos (Gamerro, 2010; 2015). Entre ellos se destacan “Amada en el amado transformada” (1970) de Silvina Ocampo (1903-1993) y “El acercamiento de Almotásim” (1936), “La escritura del Dios” (1949), “Mateo, XXV, 30” (1953) y “El Congreso” (1971), del ya referido Jorge Luis Borges. Para más, ver la nota al pie número 44, del apartado 4.1.1 “Modos de leer: Jorge Luis Borges reseña a Francisco Luis Bernárdez, poeta del Convivio”.

Por otra parte, cabe mencionar algunas prosas publicadas en las primeras décadas del siglo XXI donde las (re)apropiaciones de los escritos místicos carmelitas adquieren resignificaciones sociales y culturales contemporáneas. Entre otras, cuenta *El origen de la tristeza* (2004), novela de iniciación de Pablo Ramos (1966) cuya escritura suele ser distinguida por la crítica bajo la categoría de “realismo místico” (Restrepo en Frieri, 2010; Rezzónico, 2015). Otro ejemplo lo constituye *Beya. (Le viste la cara a Dios)* (2011), novela gráfica escrita por Gabriela Cabezón Cámara (1968) e ilustrada por Iñaki Echeverría (1974) en la que una joven secuestrada por una red de trata entra en trance, a la manera de los místicos católicos carmelitas, para enajenarse de su cuerpo y sobrevivir “a contundentes formas de violencia, vejámenes y humillaciones” (Urtasun, 2017, p. 4).

imposible e intentar dar cuerpo legible a lo inefable, a pesar de la conciencia del fracaso del código lingüístico.

Las escrituras ficcionales modernas occidentales postseculares no suponen al movimiento místico de la cristiandad carmelita en términos espirituales ni, menos aún, responden a las pautas históricas, sociales y culturales del período renacentista español. En el discurso literario, la mística deviene un *modus loquendi*; un decir o lenguaje que representa una de las tantas posibilidades y actitudes ante la labor poética. Por ello, una aproximación a la poesía mística argentina de mediados del siglo XX supone, por un lado, afirmar la autonomía del poema para desbordar no solo el uso instrumental de la lengua en su consabida profesión de fe, sino también la autoimplicación biográfica y el sentido literal que remiten al universo simbólico del catolicismo. Por otro lado, y a su vez, dicha perspectiva teórico-conceptual conlleva la posibilidad de sumar, a esa nómina de poetas místicos argentinos de claro predominio masculino, las voces de distintas poetas que cuentan con escasos abordajes en los estudios críticos abocados al tema<sup>63</sup> y, hasta el momento, no integran ninguno de los repertorios de poesía mística definidos.

A partir de tales consideraciones, las (re)apropiaciones de la tradición retórica de inefabilidad mística sanjuanista que Amelia Biagioni trama en su poesía pueden leerse como parte de un proceso de selección voluntaria –en el sentido que le daba Raymond Williams [1977] (2009)– de un repertorio poético mayor, que resulta constructivo en su sexto y último poemario. A la manera de la delimitación de un mapa de lecturas, de la construcción de una afiliación horizontal o de la sistematización de una genealogía, el decir místico de San Juan de la Cruz y sus derivas modernas conforman, al menos en *Región de fugas*, no solo un acervo poético factible de ser resignificado y actualizado

---

<sup>63</sup> Entre las poetas que resultan marginadas de los repertorios de poesía mística hasta entonces delimitados, constituyen ejemplos representativos las ausencias de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) y de las uruguayas Idea Vilariño (1920-2009) y María Rosa di Giorgio Médici (1932-2004), más conocida como Marosa. A pesar de las distancias generacionales y las diferencias en sus propuestas estéticas y de escritura, en su conjunto conforman una figura constelada de voces femeninas rioplatenses de mediados del siglo XX que comparte la estela mística carmelita de San Juan de la Cruz, aunque los estudios críticos centrados en sus afiliaciones con dicha tradición resultan casi inusuales. Para una lectura más acabada sobre “la referencia al misticismo” como sustento del “programa poético” de Pizarnik por “tornar decible lo indecible”, ver las reflexiones de Gabriela Milone y Carlos Surghi (2001, p. 47). A su vez, y para una aproximación a la apropiación resignificada del discurso erótico sanjuanista, en tanto el cuerpo deviene un lugar ritual y profano donde conjurar el deseo y la falta del objeto-palabra ausente, ver las consideraciones generales de Sarli Mercado (2009) sobre *Cielo cielo* (1947), de Vilariño. Y, para la poesía de Di Giorgio, las consideraciones de Alicia Genovese (2003) sobre *Rosa mística* (2003), de Ana María Cobos Villalobos (2010) sobre *Los papeles salvajes* (2000) y, por último, la lectura *queer* de José Amícola (2013) en torno a *El camino de las pedrerías. Relatos eróticos* (1977) y *La flor de lis* (2004).

sino, además, un gesto de adscripción elegido (no transmitido), alternativo (no imperativo) y necesario (no aleatorio) para dar forma a una poética de autor propia. En otros términos, conforman una poética del límite y del asedio, de la búsqueda por nombrar lo innombrable que, en la poesía de la escritora argentina, se define en la propia incompletitud del lenguaje.

En consecuencia, y en tanto parte del desarrollo posterior, se analizarán las operaciones de modulación y (re)apropiación de la tradición discursiva mística realizadas por Amelia Biagioni como gesto programático de (auto)identificación con, por una parte, la poética de San Juan de la Cruz y, por otra, las ‘voces’ de Friederich Hölderlin, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire y Jorge Luis Borges. Todos poetas occidentales modernos que, de modo *sui generis*, dieron continuidad en forma de tradición retórico-literaria secularizada a esa discursividad mística sanjuanista que no renuncia a nombrar (en) lo imposible. Finalmente, y como resultado de lo expuesto, se reconsiderará el lugar asignado por la crítica literaria a *Región de fugas* en el marco del repertorio de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX. Cabe destacar que, para llevar adelante lo propuesto, antes se describirán y pondrán en relación aquellos aspectos de la escritura de Biagioni vinculados con la retórica mística carmelita cuyos desarrollos tienen lugar en sus cinco poemarios anteriores. Dicho marco permitirá comprender a su sexto poemario como manifestación última de un *continuum* poético autoral, de una “vocación de totalidad” llamada a expresar lo que la razón no alcanza, que se queda ‘no sabiendo, toda ciencia trascendiendo’ (Bordelois, 2000, p. 1).

#### **4.3.1 Un desafío a las capacidades infinitas de la palabra: antecedentes de la tradición retórica mística en la trayectoria poética de Amelia Biagioni**

En sus reflexiones sobre la producción propiamente literaria de distintos poetas argentinos del siglo XX, Alicia Genovese (2011) sostiene que la escritura de Amelia Biagioni –entre otras– consiste en “negar el lenguaje” (p. 16). Es decir, en enfrentar, al menos en parte, los condicionamientos lingüísticos que le son intrínsecos ya que, por más radical o rupturista que sea la propuesta estética, el discurso poético no deja de ser comunicante. Así, y con la salvedad de no equiparar al poema con un mero espacio de negatividad absoluta, Genovese hace de la carencia el centro de sus indagaciones porque, desde su perspectiva de análisis crítico, la poética del deseo y la necesidad de nombrar con una lengua insuficiente definen a las poesías fundadas en la pérdida. De tal



modo, Biagioni no busca –al igual que, por ejemplo, el ya mencionado Héctor Viel Temperley– explicarlo todo con sus poemas sino, antes bien, tensar las palabras para volver su poesía un hacer siempre desplazado y en fuga. Un hacer que, tal como afirma Ivonne Bordelois (2009), fue construido por la poeta en connivencia espontánea con un espacio de lecturas e imaginarios cuyas “voces protectoras” le permitieron ir cercando – y acercándose a– ese “lenguaje diferente” que culmina en sus últimos escritos publicados (p. 2).

A partir de lo apuntado, y en estrecha relación con la escritura de *Región de fugas*, la retórica mística sanjuanista representa, en tanto ‘voz precursora’, una vía posible para indagar en la significación de dicho poemario y realizar una aproximación crítica, ni única ni definitiva. El diálogo interno tramado por Amelia Biagioni con esa lírica del deseo, característica de los “Poemas mayores” de San Juan de la Cruz, hace posible volver a pensar su sexto poemario desde la (re)apropiación retórico-literaria –en lugar de religiosa con función instrumental– de dicha tradición discursiva, la cual se prolonga, a su vez, en distintos programas estéticos de una parte de la poesía moderna occidental secularizada que la escritora argentina selecciona voluntariamente. Desde tal perspectiva de análisis, sus itinerarios de lectura representan una vía para reordenar la red de vínculos ‘externos’ que la antecede en su resignificación de la retórica mística carmelita. Aunque las modulaciones de la mencionada tradición poética que Biagioni realiza en su último poemario también encuentran ensayos o anticipos ‘internos’ en sus propios escritos. Por lo tanto, en el presente apartado se pondrán en diálogo diversos aspectos que la crítica literaria considera estructurantes de su praxis poética y, por ello, resultan fundamentales para comprender a *Región de fugas* como la instancia final de una trayectoria total donde la lengua mística –o sus huellas– se vuelve constitutiva del conjunto. Un *modus* discursivo místico que, en otros términos, opera en la poética de Biagioni con un carácter de orden más preconfigurativo que aislado u ocasional al volver a poner en juego “ni más ni menos que lo indecible” e interrogar aquello que la poesía no “puede callar precisamente porque no hay modo de formularlo” (Díaz Mindurry, 2012, p. 35).

En numerosos aproximaciones parciales o totales a la “magra” obra de Amelia Biagioni (Melchiorre 2003, p. 1), diferentes críticos suelen acordar la presencia de ejes recurrentes en el desarrollo de su trayectoria poética (Bordelois, 2000; Melchiorre 2010, 2014; Simiz, 2012; Valcheff García, 2015). Ésta abarca más de cinco décadas –de los

ochenta y cuatro años que duró su vida— si se contabiliza el tiempo transcurrido entre sus primeras publicaciones no recogidas en libros<sup>64</sup> y “Episodios de un viaje venidero”, largo poema póstumo que ocupa una página en el diario *La Nación* del día 6 de diciembre del año 2000<sup>65</sup>. De la generalidad de posibilidades constructivas que vertebran su poesía se destacan, a los ya referidos fines de nuestros estudios, la concepción de lo ‘sagrado’ y lo ‘divino’ (Monteleone, 2003; Melchiorre, 2014), el par ‘identidad-lenguaje’ (Melchiorre, 2003; Díaz Mindurry, 2012; Siles, 2012; Rodríguez Falcón, 2016) y la ‘recuperación’ de la tradición literaria, ya sea para inscribirse en ésta o subvertirla (Moure, 2003; Simiz, 2012; Melchiorre, 2014; Valcheff García, 2015; Masiello, 2010). Ello se debe a que los tres aspectos, a causa de su carácter constante y estructural, hacen posible ‘hablar’ de una poética; de un conjunto de elecciones autorales en el que la lengua mística carmelita va cobrando mayor importancia hasta ocupar un lugar central. A su vez, cabe destacar que, si bien los mencionados ejes suelen trazarse y analizarse de manera particular, serán considerados en sus vínculos, ya que se van modificando entre sí y en relación con los virajes estéticos y formales que preceden (y explican) la singularidad de *Región de fugas* como expresión última de ese “muestrario de la potencialidad del lenguaje poético” que la poesía de Biagioni representa (Valcheff García, p. 172).

Para *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957), poemarios iniciales caracterizados por un yo de acentuada e intimista autorreferencialidad y, en términos formales, por el uso de versificaciones rimadas, de metros y de moldes estróficos tradicionales, se suele afirmar que prima una concepción de lo divino ligada a la religión católica ortodoxa. Por lo tanto, y siguiendo las reflexiones de Valeria Melchiorre (2010), el sujeto poético “confía” en un Dios con mayúscula (p. 423). Éste, por una parte, es comprendido en tanto principio último y ordenador de la vida terrenal, debido a que la unión del yo con la divinidad “está prevista para un futuro tras la

---

<sup>64</sup> Desde el año 1947 hasta 1954, Amelia Biagioni publicó sus poemas en distintos medios —entre ellos, la revista *El hogar*— como Ana María del Pinar, seudónimo que abandona al editar *Sonata de soledad*.

<sup>65</sup> La contribución de Amelia Biagioni a los periódicos nacionales de tirada masiva, a diferencia de sus colaboraciones aisladas en las revistas culturales de la época, representó una de las principales vías para la divulgación de su poesía. Distintos medios gráficos publicaron su poesía, entre ellos *El Tribuno* de Salta, *La Gaceta* de Tucumán, *El Litoral* de Santa Fe, *Clarín*, *La prensa* y *La Nación* de Buenos Aires. Con este último colaboró desde 1975 y hasta el año 2000, con más de 15 poemas (Cfr: Melchiorre, 2014, p. 76).

muerte” (p. 423). Distintos poemas de *Sonata de soledad*<sup>66</sup> dan cuenta de dicha noción a partir de la arquetípica “figura del encuentro”, en la que el sujeto se siente trascendido por la mencionada experiencia espiritual (Rodríguez Falcón, 2010, p. 446). Junto a “Canción para después” y “Post mortem”, se destaca el largo poema<sup>67</sup> “El regreso” (p. 148):

[...]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 sentada 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.

Por otra parte, y como resultado, la figura de Dios también otorga sentido y unidad al lenguaje, ya que constituye la totalidad y el origen único de la existencia del yo poético. De entre los distintos poemas de *La Llave* cabe citar, por ejemplo, la estrofa final de “Justificación” (p. 158):

[...]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.

Así, el yo que ‘puede recordar’ o ‘debe cantar’ se define en ese lenguaje que vuelve a los fundamentos de la religión católica una instancia de alivio y certeza. De tal

---

<sup>66</sup> El poemario *Sonata de soledad* está dedicado al por entonces consagrado poeta José Pedroni (1899-1968), coetáneo de Amelia Biagioni, que alentó tal publicación. A su vez, fue el mismo Pedroni quien sugirió cambiar el título original con el agregando “de soledad”. Tamara Kamenszain (2012), en relación con ello, sostiene que “es el primer libro, pero también la primera y única imposición que la poeta aceptará para su obra” (p. 55). Para más sobre las relaciones entre la escritura de ambos poetas y sus vínculos con las tendencias neorrománticas y la corriente sencillista de la década de 1940, que también acercan la poesía de Amelia Biagioni con la de Alfonsina Storni (1892-1938), consultar las lecturas críticas de Cecilia Romana (2012) y Valeria Melchiorre (2014).

<sup>67</sup> Todas las citas de los poemas de Amelia Biagioni fueron extraídas de *Poesía completa*. Esta edición, publicada por única vez bajo el sello Adriana Hidalgo editora en el año 2009, estuvo a cargo de Valeria Melchiorre y cuenta en su tapa con un retrato fotográfico de Biagioni tomado por su amiga, la poeta argentina Susana Thénon (1935-1991). Francine Masiello (2010) sostiene que la publicación de una obra completa –en contraste con la obra reunida– posibilita no solo trazar un mapa de genealogías y reconstruir otra versión de la historia literaria sino, además, llevar a cabo un sistema de lecturas arraigado en un concepto de inalterable total. Con base en tales supuestos, sostiene que la edición completa de la poesía de Biagioni representa “un tributo a una carrera indebidamente oscurecida” (p. 175). Anteriores a dicha reivindicación, y con motivo de celebrar la mencionada publicación, son las palabras de Nora Avigliano (“Justicia poética que [...] llegue a la mesa de novedades de las librerías para quedarse”, *Página 12*-Las 12, 2009) e Ivonne Bordelois (“Acaso esta edición de la totalidad [...] pueda considerarse un cumplimiento del ‘aquella fiesta’ desplegada [que Amelia Biagioni anticipó con sus versos]”, *La Nación-Rescate*, 2009) en medios gráficos de gran difusión.

modo, en ambos poemarios, la praxis vital del sujeto poético se define a partir del ejercicio del decir: “Me preguntas si vive de veras un poeta/ y piensas que has tocado la llaga de mi oficio.../[...] yo te digo: Se vive más hondo en la poesía”<sup>68</sup> (1954, p. 62); su práctica encuentra sentido en y por la palabra: “Ya el tiempo no me mide./ Todo lo que duré cabe en mi canto”<sup>69</sup> (1957, p. 226). En consecuencia se podría afirmar, junto con Cristina Piña (2005-b), que en las dos primeras publicaciones de Amelia Biagioni la poesía se presenta como un espacio de posibles certezas, donde Dios se vuelve un “refugio” ante “cualquier crisis” por la que atravesase el sujeto de sus versos (p. 25). Todo ello si, por el contrario, no comenzara a tener lugar en su escritura un socavamiento de dicha concepción católica tradicional. Siguiendo la lectura de Laura Cabezas (2011) se debe destacar que la escritora argentina explora de manera incipiente, ya en *Sonata de soledad*, la tensión entre “la subsistencia del sentimiento religioso” antes descripto y “el mutismo de un Dios” ausente (p. 1).

Por lo tanto, y con una “fuerte apuesta por lo anacrónicamente universal”, algunos de sus primeros poemas giran en torno a la imposibilidad de nombrar en un mundo abandonado por los dioses (Cabezas, p. 1). Un ejemplo son los tercetos del soneto “Lo que me queda” (1954, p. 91):

Pero si en vez de Dios maravilloso  
sólo hubiera una lenta indiferencia  
sobre mi largo hueco soledoso,  
  
sostén encontraría mi existencia,  
donde nada le queda, en el precioso  
hueso que le ha crecido: la experiencia.

los cuales se estructuran alrededor de un yo poético que, “invadido por la nada y por la ausencia de Dios”, se percibe como (su) única garantía (Cabezas, p. 5). En tal sentido, al mismo tiempo que el yo pone en duda su cualidad para, con la voz, alcanzar un lenguaje sin autoridad transmitida, insiste en el valor del nombre que con su oficio persigue. Así,

---

<sup>68</sup> El poema se titula “Me preguntas” y se encuentra incluido en “Rasgueos”, sección inicial de *Sonata de Soledad*. Dicho poemario se compone de tres apartados más, “Alegro”, “Adagio” y “Rondó”, los cuales son un ejemplo, desde el mismo título, de la isotopía musical como otro de los ejes o constantes de la poesía de Amelia Biagioni. Para más sobre los vínculos entre la poesía de Biagioni y la música, ver las lecturas de Claudio Simiz (2012), Valeria Melchiorre (2014), Fernando Valcheff García (2015) y Ana Rodríguez Falcón (2016).

<sup>69</sup> El poema se titula “Bosquejo del último canto” y, en alusión a la temática que desarrolla y a la disposición que ocupa al interior de *La Llave*, cierra el poemario. En la última estrofa se lee: “Ya no sucedo. Soy,/ simplemente, y el aire no me roza./ Soy sin nostalgia...Estoy/ sin fin, amando, amada, luminosa...”.

como asegura Francine Masiello (2010), en los textos tempranos de Amelia Biagioni, las pérdidas y los deseos frustrados del decir poético también son celebrados.

Esta primera etapa poética se cierra con la publicación de *El Humo*<sup>70</sup> (1967) ya que este, según los aportes críticos de Valeria Melchiorre (2010, p. 425), Guillermo Siles (2012, p. 120) y Fernando Valcheff García (2015, p. 177), puede considerarse un poemario de “transición”. En dicha escritura, si bien persisten ciertos contenidos de sus inicios, se esbozan los primeros gestos de una propuesta disruptiva en el plano formal, estilístico y retórico que anticipan esa explosión polisémica del lenguaje y del yo poético, cuya expresión culmine se corresponde con *Región de fugas*. En palabras de Liliana Díaz Mindurry (2012), el tercer poemario de Biagioni constituye un “libro-bisagra” porque articula “la vieja subjetividad inmóvil” con la “nueva esencia –en fuga y volátil sin materias densas–” (p. 30). Es decir, con esa poesía a la que, por ejemplo, en los versos de “Oh tenebrosa fulgurante” (p. 278) se comienza a denominar “sacrílega maga”, a calificar de “dura” y a interpelar de manera directa:

[...]por qué en tu salamandra convertiste  
a mi tristísima cigarra.

Por qué. Pero me ofrezco, y apaciento  
mis huesos, y mi cara se acostumbra  
a ser tan sólo profecía y viento.

Come, cuerva. Y relumbra.

---

<sup>70</sup> La recepción ‘intima’ de *El humo* queda registrada en las distintas cartas que algunas escritoras porteñas le enviaron a Amelia Biagioni sobre sus lecturas del poemario. De entre aquellas que han sido publicadas o son citadas en distintos estudios académicos, se destaca la escrita por la poeta Susana Thénon, quien expresa:

Desearía tener un poco de elocuencia para decirte la conmoción entrañable que fue leer *El humo*. Lo diré de este modo: fue una curiosa certidumbre de hermandad. No sé cómo es que en un poema cabe el mundo. Pero sé que es así, y en muchos de los tuyos eso ocurre para siempre (2 de octubre de 1967, en Melchiorre, 2014, p. 74).

Y, también, aquella en la que Alejandra Pizarnik le manifiesta:

Precisamente, porque cada verso y cada palabra han sido llevados (padecidos) hasta su máxima tensión, y con toda la carga de sus sentidos plurales, estos poemas son un lugar –o un espacio– de reunión [...] Tus poemas fueron siempre para mí *lugares* pero nunca lo fueron como ahora, gracias a *El humo* (18 de noviembre de 1967).

Los fragmentos de ambas cartas, en las que se da cuenta de la poesía de Biagioni como un lugar de encuentro, donde se escucha la voz de una par, pueden considerarse una fuente legítima para la reconstrucción y comprensión de las relaciones interpersonales mantenidas por un grupo de mujeres poetas; al que pueden sumarse los nombres de Olga Orozco, Renata Treitel y Ana María Barrenechea.

En este sentido, y en tanto dispositivos culturales, las cartas personales constituyen un espacio discursivo propicio para abordar las complejas relaciones entre los sujetos, las escrituras y las lecturas, a la vez que permiten diseñar ‘mapas’ de los vínculos intelectuales y personales de una parte del campo cultural argentino de mediados del siglo XX (Elizalde, 2018). Para una lectura crítica comparada de las poéticas de Amelia Biagioni, Susana Thénon y Alejandra Pizarnik, y sus vínculos con las estéticas dominantes y la generación de 1960, ver las consideraciones de Alicia Genovese (2011, pp. 47-76) y Valeria Melchiorre (2014, pp. 141-156).

Dicho cuestionamiento por parte del yo a toda autoridad o ley constituye, por una parte, un giro en el triángulo ‘identidad dada-lenguaje unívoco-existencia de Dios’ y, por otra, un anticipo de la reformulación de ese sujeto, también propio de la etapa anterior, definido en la unidad. Y ello encuentra su correlato en una nueva concepción de ‘lo divino’ donde prima la subversión de la *doxa* católica<sup>71</sup>: los pilares y certezas en los que el yo poético se sostenía caen, y son reemplazados por “la inquietud, la desorientación y la incertidumbre” ante la falta de univocidad en la relación ‘lenguaje-Dios’ (Valcheff García, 2015, p. 180). Según la lectura de Valeria Melchiorre (2010), se desbaratan y niegan, en paralelo, el principio de origen divino y el de identidad que regían en *Sonata de Soledad* y *La Llave* porque se desestima la idea de una existencia superior que brinde sentido o sustento a la realidad.

De tal modo, en *El humo*, Dios deja de funcionar como término único de la existencia y su actividad queda reducida a la de un prestidigitador, ya que el yo poético “se concibe, a la manera borgeana, como un sueño de su creador, convertido a una vida de vacío” (Melchiorre, 2010, p. 425). Así, su figura aparece despojada de toda sacralidad porque no solo se la representa con una actitud *cuasi* lúdica respecto de la vida de los hombres, sino que, además, se lo nombra con minúscula (Melchiorre, p. 424; Valcheff García, 2015, p. 182). En consecuencia, pierde su carácter de ‘instancia de refugio’ o certeza y, además, resulta carnavalizada al ser descrita, por ejemplo, en términos poco condescendientes en el poema “Salmo a un dios estéril” (p. 281):

Si no quieres cerrar tu juego  
de ocioso dios y cancelarme,  
imagínate de una vez  
en el aire final, sin aire [...]

Ya que no llegaré a criatura  
—libre vara de alma y de sangre—,  
oh cruel, oh largo dios estéril,  
cánsate, deja de soñarme.

---

<sup>71</sup> Un ejemplo representativo en relación con la subversión de la *doxa* católica lo constituye “Oh infierno” (p. 229) y “¡Oh cielo!” (p. 293), respectivos poemas iniciales y finales de *El humo* en los que la descripción de dichos espacios trastoca el imaginario social establecido en base al dogma del catolicismo. Mientras que el cielo representa “*el pecho del vacío*” que solo habita uno mismo, el infierno se perfila más como el verdadero lugar de unión que de tormentos. A la manera de un canto, el yo poético agradece “*que existas cuando respiro/ Porque eres recinto/ donde encuentro,/ retenidos por el ojo y por el fuego,/ los nombre y las formas/de la dicha*” (cursivas en el original). Para una consideración más acabada sobre la concepción del infierno tramada por Biagioni y sus vínculos intertextuales con la representación propuesta por el poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) en *Divina commedia*, ver los aportes de María Virginia Di Pietro (2015) y Cristina Piña (2016).

En relación con el mencionado eje estructurante de ‘lo divino’ y ‘lo sagrado’, resultan fundamentales los aportes y consideraciones de Liliana Díaz Mindurry (2012) para quien el tercer poemario de Amelia Biagioni rehúsa toda unidad y destino preestablecido, al negar a ese Dios que sueña al yo poético. Por ello, la escritura de la poeta argentina se prefigura como un espacio de búsqueda (y de pérdida) de nombres o palabras. Al decir de Díaz Mindurry, se vuelve “un lugar sin Dios convencional, pero místico, casi en el sentido de Juan de la Cruz” porque “no busca transformar ningún agujero (caos) en orden sino mostrar los agujeros textuales de la trama” a partir de un sujeto que, al renegar de su quietud, se vale de las múltiples posibilidades del lenguaje para volverse infinito (p. 32). A su vez, cabe destacar que ese yo poético continúa definiendo su praxis vital mediante el ejercicio del decir. Éste “acentúa su deseo de vivir para, por y en el lenguaje”, aunque ya no consigue dominarlo sino que, por el contrario, se encuentra desbordado y subordinado a él (Melchiorre, 2003, p. 3). En tal sentido, la instancia subjetiva “sufre una mutación favorecida por el estallido del lenguaje” (Moure, 2003, p. 121) dando lugar a un nuevo sujeto poético que, por ejemplo, en los versos de “Me propuse ser alguien” (p. 285) se desdobra y escinde del poema que escribe a través del recurso de la alternancia pronominal:

[...]En tanto, en su cuaderno,  
con su letra  
y con la extraña mano del relato,  
escribo

Además del mencionado recurso, cuentan otras ‘desarticulaciones’ del yo tradicional entre las que se destacan la personificación (“La alfombra”), la trasmutación (“La mariposa”), la fractura (“Me distraje un instante”) y la constante búsqueda de una identidad en fuga, como se propone en “Cada día, cada noche” (p. 290):

Cada día  
me levanto sin nombre, [...]  
y la culpa  
total, indescifrable,  
entra, me usurpa,  
no sé quién soy, me oculto, huyo,  
y me pierdo extranjera. [...]

De tal manera, con la publicación de *El humo*, la escritora argentina se aparta de los “dogmas religiosos/morales” y redefine su poesía al revisar el vínculo ‘sujeto-lenguaje-Dios’ tramado en los inicios de su trayectoria (Siles, 2012, p. 132). Todo ello, valiéndose de un sujeto poético duplicado que no solo se opone a la construcción unívoca y centrada en sí misma de la primera etapa, sino que, a su vez, anticipa a ese yo

múltiple, indeterminado y en expansión que se desarrolla y adquiere valor constitutivo en sus tres poemarios siguientes (Valcheff García, 2015).

Ahora bien, el punto de inflexión de las rupturas formales y de las discontinuidades ya iniciadas por Amelia Biagioni se consolida, casi veinte años después, con la publicación de *Las cacerías* (1976)<sup>72</sup>. Dichas renovaciones se consiguen mediante el abandono de patrones simétricos en “consecuente opción por la dinámica del verso libre” (Siles, 2012, p. 121) y la “pluralización extrema” (Valcheff García, 2015, p. 184) o “desaparición” (Melchiorre, 2010, p. 425) de la subjetividad unificada del yo poético que conformaba el origen del texto. Por lo tanto, en palabras de Valeria Melchiorre, tiene lugar el reordenamiento –o más bien la disolución– de los principios jerárquicos de ‘lo divino’:

Ya no es el yo quien se dirige a la divinidad sino que se transforma en divinidad; la divinidad además asume la forma de quien mata y quien persigue a las criaturas. Son estos datos, justamente, los que permiten hablar de una inversión de las jerarquías respecto del orden vertical de la lógica cristiana (p. 427).

El sujeto tramado por Biagioni en su cuarto poemario, a diferencia de los dos primeros, no cuenta con las instancias de certeza fundadas en la religión católica por las que Dios se erigía como perfección ordenadora, sino que, por el contrario, acentúa su socavamiento. El yo cazador deviene cazado en una búsqueda sin fin de las palabras donde se borran las jerarquías, las dicotomías y los límites de ‘inicio/origen’- ‘final/desenlace’ y, por lo tanto, se diluyen todas las posibles instancias fijas o rectoras (Moure, 2003). Entre otros, se destacan los poemas breves reunidos bajo el título “Decir” (p. 343) en el apartado “Cazador en trance”:

---

<sup>72</sup> *Las cacerías* es el único poemario de Amelia Biagioni que cuenta con una traducción completa a otra lengua; a saber, el inglés. Renata Treitel –poeta, traductora y crítica literaria nacida en Suiza y nacionalizada estadounidense, que ya había traducido al inglés el poemario *distancias* de Susana Thénon– estuvo encargada de dicha labor hacia mediados de la década de 1980. A propósito de ello, Treitel y Biagioni intercambiarían distintas cartas sobre sus impresiones acerca de *Las cacerías/The hunts*; correspondencia que, en el caso de esta última, solo ha sido publicada de manera parcial en escasos estudios críticos (Melchiorre, 2010, p. 426; Masiello, 2010, p. 171). Otras referencias sobre el pedido de dicha traducción a Renata Treitel se encuentran en la correspondencia que Thénon le envía a Ana María Barrenechea ya que, por pedido de Biagioni, la poeta estuvo invitada a formar parte del proyecto:

Amelia Biagioni –no sé si te lo dije ya– quiere que haga con Renata el mismo trabajo que hice con el mío, pues sabe menos inglés que yo. Pienso cobrarle carísimo, y si no, no lo haré (En “carta a Ana María Barrenechea”, 13 de febrero de 1984, p. 171).

Décadas después de su primera publicación, en el año 2003, la editorial Xenos Books reeditó *Las cacerías/The hunts* con la traducción de Treitel en una edición bilingüe renovada.

Como otra singularidad de este poemario, cabe destacar que su editor fue el profesor universitario, escritor y traductor Enrique Pezzoni (1926-1989). En su rol de crítico literario, junto a Alfredo Veiravé (1928-1991), Hugo Gola (1927-2015), Tomás Eloy Martínez (1934-2010) y Jorge Lafforgue (1935), reseñaron distintos poemarios de Amelia Biagioni en el momento de su aparición; así como también recomendaron su poesía para que formara parte de colecciones de poesía o antologías de autor y/o colectivas.



1  
Donde más digo menos digo.  
Y si porfío sin cambiar de elán o polo o centro  
enrosco ablando borro lo ya dicho.  
Porque decir es un rayo y su sombra (p. 345).

3  
Cuando recibo una palabra inesperada  
la retengo y vigilo sus diferentes porvenires  
hasta que alguno de ellos  
de pronto se recuerda se incorpora  
y no hay palabra ya  
sino un gran viento que me empuña (p. 347).

Por lo tanto, no solo se desconfía de la función referencial del lenguaje y de su capacidad para comunicar, sino que se prefiguran dinámicas de fluctuación constantes. Estas ponen en tensión –e indefinición– el rol del yo poético en la ‘cacería’ y su persecución de las palabras en ese “*oscuro claro andante bosque/ donde todo movimiento es cacería*” (p. 361)<sup>73</sup>.

En tal sentido, y según la lectura transversal que realiza Liliana Díaz Mindurry (2012), en la (re)apropiación del tópico de la doble caza y del bosque espeso “ya pueden verse vínculos interesantes con la poesía del místico español” (p. 33) y su “Cántico Espiritual” donde la esposa va en cacería tras el Amado (“¿Adónde te escondite/ Amado y me dejaste con gemido?”), pero, a la vez, está lastimada igual que su presa (“Como el ciervo huiste,/ habiéndome herido;/ salí tras tu clamando, y eras ido”)<sup>74</sup>. Así, según Jorge

---

<sup>73</sup> El poema citado, que aparece con cursiva en el original, lleva por título “Bosque” e inicia el apartado homónimo.

<sup>74</sup> Cabe destacar que el tópico de la persecución y caza presente en *Las cacerías* ha sido abordado en relación con el contexto socio-político argentino en que tuvo lugar su publicación, es decir, con la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Ivonne Bordelois (2009) sostiene –como años antes lo había señalado Tamara Kamenzain (1996) y, de manera posterior, lo sigue afirmando Silvia Loustau (2009), Liliana Díaz Mindurry (2012) y Susana Villalba (2012)– que poemas como “Aviso”, “Puertas”, “Retiro” y “La fugitiva” pueden leerse en tanto “irrupciones”, ya que “parecen referirse a los trágicos avatares de nuestra historia oficial”, a esa “realidad terrible e insoslayable [...] que cercaba a tantos por aquellos siniestros días” (2009, p. 13). De tal modo, Bordelois destaca el carácter “visionario”, en el sentido del poeta francés Arthur Rimbaud, de la escritura de Amelia Biagioni porque constituiría “un llamado a expresar lo que la razón no alcanza” (p. 2, 2009).

Por otra parte, y sin la pretensión de desestimar las lecturas propuestas o invalidar el enfoque adoptado, se debe señalar que solo son posibles si se considera a 1976 como año de escritura y publicación. Es decir, si se deja de contemplar no solo que entre la publicación de *Las cacerías* y su poemario anterior transcurren diez posibles años de trabajo escritural sino que, además de ello, algunos de sus poemas contaron con anticipos en las escasas revistas culturales argentinas donde Amelia Biagioni colaboraba; entre ellas la emblemática *Sur* (Nº 321, noviembre-diciembre, 1969, p. 39-41 y Nº 324, mayo-junio, 1970, p. 37-40), la *Revista de Occidente* de Madrid (Nº 100, julio, 1971, p. 8-11) y *Aquario. Revista internacional de poesía* (Nº 1, 1977, p. 2). Tales complejidades se vinculan con esa “construcción problemática de la figura de autor” que singulariza la trayectoria poética de Biagioni, ya que hizo de su escritura una “puesta en intriga” de la propia identidad para afirmar la “primacía de su creación poética, relegando la idea de construir una figura de autor” (Siles, 2012, p. 117-118). Ajena al rol de ‘poeta social’

Isaías (2012), Amelia Biagioni resemantiza las figuras simbólicas de la búsqueda y la cetrería “no en la orientación religiosa de San Juan de la Cruz”, sino como persecución y fuga de los sentidos; como intento por dar nombre a lo imposible en el poema (p. 51). Es decir, que se reconfigura aquello que desborda al sujeto no por el sentido intrínseco de una experiencia espiritual por definición inefable, sino por su dinamismo y transformación constantes. Aquello “que queda sin saberse” por la dinámica del movimiento y del cambio (Díaz Mindurry, p. 34), tal como se ejemplifica en la concatenación de reiteraciones que conforman los versos de “Guarda en anáfora” (p. 333):

[...] y me persigue y no me alcanza

es él

y lo persigo y no lo alcanzo

es él es él

y en esta suplicada  
delicada persecución

es él es él

Por tales razones, *Las cacerías* puede considerarse un tipo de poesía que, a la manera de una persecución en continuo avance y retroceso, permanece “en un juego de espejos e inserciones” inconcluso (Valcheff García, 2015, p. 185). De ahí que la crítica, más de cuarenta años después de su publicación, lo siga caracterizando por esa multiplicidad radical de sentidos simultáneos que se reafirma mediante la distribución irregular de las palabras en los blancos de la página, la disposición en versos libres y la acumulación y recursividad de términos. Tal como asegura Francine Masiello (2010), es un libro donde conviven “los rituales del cazador en busca de la palabra perdida” y el “intenso movimiento” de quien persigue y también huye (p. 180); de quien caza las palabras y es cazado por ellas.

En relación con el mencionado movimiento de significación y de identidad, distintos críticos destacan el recurso permanente de la “trasmutación” o “metamorfosis” del yo poético (Melchiorre, 2003; Moure, 2012; Díaz Mindurry, 2012; Valcheff García,

---

y desvinculada de toda participación activa en grupos, movimientos o revistas, la poeta argentina deja la ciudad santafesina de Gálvez para instalarse en una Buenos Aires incapaz de narrar su biografía: fue reticente a la intervención pública, no participó en polémicas, ni expuso su compromiso político y tampoco publicó ensayos ni textos críticos o periodísticos que, de existir, podrían iluminar aspectos de su literatura y sus posicionamientos.



Al mencionado recurso de la voz ajena hecha propia Amelia Biagioni suma, en una operación de “doble enunciación”, citas de fragmentos de la correspondencia que Van Gogh envía a su hermano Théo para encabezar distintos conjuntos de poemas (Melchiorre, 2014, p. 328). En relación con ello, la crítica acuerda que su quinto poemario se construye a partir de una marcada intertextualidad en versos no lineales. En términos de Guillermo Siles (2012) no se trata de un simple diálogo indicado con cursiva antes de algunos de los poemas<sup>77</sup>, sino de la coexistencia y analogía de la esfera del lenguaje pictórico con la esfera de la escritura poética. Por lo tanto, y fundadas en tal conjunción, las funciones del pintor y las del poeta se equiparan en la imagen del artista visionario que vuelve visible (o decible) lo imposible. Así, en espejo con la pintura que Vincent van Gogh titula “La noche estrellada”, se recrea un poema homónimo donde hacia el final se lee (p. 487):

tu silencio expande  
                                  la terrible caridad y hermosura  
y mis manos producen alma  
y la cara de mi íntimo enemigo  
                                  se pierde en mi espejo infinito.

En esta noche impar  
amándonos desamparados por murallas  
agrandamos el firmamento.

Lo expuesto exige señalar que, si bien “el personaje” es “otro: Vincent”, no se puede afirmar, tal como sostiene Sara Cohen (2012), que la identidad del yo poético de *Estaciones de Van Gogh* se vuelva estable y abandone el recurso de la posición de fuga que caracteriza la escritura última de Biagioni (p. 23). En tanto subjetividad desestructurada, la identidad del ‘yo/Vincent’ se despliega y complejiza pluralizándose en tres niveles de posibilidad: a la ya referida primera persona metamorfoseada en la figura de Van Gogh, se suma otra primera persona, biógrafa del pintor, y la autofiguración de la poeta en identificación con aquel. En relación con esta tercera y última articulación del yo, se reiteran e interpolan ciertos tópicos o ideas sobre el arte, sus prácticas y el rol del artista mediante “marcas” que señalan el ejercicio de la “autobiografía metafórica” (Piña, 2005-b, p. 59) o “autorretrato indirecto” (Melchiorre, 2014, p. 233). En el poema “Jardín” (p. 467), por ejemplo, la praxis artística se presenta con un valor constitutivo para esa subjetividad múltiple:

---

<sup>77</sup>Antes de iniciar *Estaciones de Van Gogh*, Amelia Biagioni especifica que “los textos en bastardilla – excepto el último –, ubicados por el sentido más que por la cronología, pertenecen a cartas de Vincent a Theo” (p. 433). Es decir, que se disponen al interior del poemario en correspondencia con el contenido de los versos que preceden.

Nunca tendrá la rosa púrpura  
las mariposas ni los nombres respirados  
ni el vórtice de pétalos  
ni el axioma de fuego  
que nosotros creando  
la más profunda y asombrosa flor [...]

Y nuestro reino en vigilia se deshoja.

Como apunta Fernando Valcheff Gracia (2015), *Estaciones de Van Gogh* constituye un claro ejemplo de literatura entendida a la manera de una práctica poética intertextual y polifónica, que trasgrede de forma exasperada la norma lingüística y la disposición gráfica convencional de la escritura. Esa red infinita de significantes o juego de huellas que conforman las citas fragmentadas de las cartas a Théo adquieren un significado-otro en relación con los poemas que anteceden y, a su vez, en continuidad con esa tradición retórico-literaria fundada en la imposibilidad del decir: “*Nunca se podrá decir qué es lo que encierra, lo que cerca, lo que parece enterrar, pero uno siente no sé qué barras, qué rejas, qué muros*” (Van Gogh en Biagioni, p. 444). Dicho poemario puede comprenderse como un ejemplo de “conjunción”, ya que Biagioni explicita la construcción de su discurso poético junto a –y no a partir de– otras disciplinas artísticas (Siles, 2012, p. 123). Con ello, la poeta consigue repensar las (im)posibilidades del decir al poner en tensión el ‘origen’ de la palabra y, en consecuencia, todo signo de autor(idad) a él asociado. En otras palabras, consigue hacer de la pintura, la música y la literatura misma una “fiesta trágico-mística-visionaria” donde el encuentro y la errancia son, al igual que en los “Poemas mayores” de San Juan de la Cruz, una vertiginosa comunión “que devora y crea y se recrea” (Díaz Mindurry, 2012, p. 37).

El breve recorrido por el devenir en la concepción de lo ‘divino’ y lo ‘sagrado’, los cambios en el vínculo ‘identidad-lenguaje’ y el diálogo con la tradición literaria (o, más bien, cultural) permite aventurar que, progresivamente, la poética de Amelia Biagioni se aleja de los postulados teológicos fundados en la doctrina del catolicismo y se despoja de toda pretendida idea de literatura con función religiosa dogmático-instrumental. Así, sus poemarios se vuelven un único espacio de acceso a lo sagrado que, ante la ausencia de dioses y certezas, se sostiene en una búsqueda con centro en lo imposible, lo ambiguo y lo contradictorio. Según Jorge Monteleone (2003), la poeta figurada es una “oficiante” que hace del lenguaje un laberinto sagrado en expansión, motivo por el que las torsiones de la lengua y el decir sanjuanista –con sus

modulaciones y resignificaciones secularizadas modernas– conforman un camino ya signado, y “arrasado por el fulgor oscuro de la noche mística” (p. 13).

De tal modo, en las últimas publicaciones de la escritora argentina, el yo poético ya no establece un nexo entre la palabra y Dios, ni tampoco intenta restituir la unidad perdida. Por lo tanto, y ante la falta de absolutos, su identidad deja de reducirse a lo Uno. Solo desde la ausencia de Dios-verdad y con una praxis escritural renuente a las postulaciones explícitas, unívocas, referenciales y fundadas en sentidos plenos, Amelia Biagioni consigue reafirmar, como apunta Laura Cabezas (2011), la posibilidad de un yo ni fijo ni estable. Tal sujeto de la enunciación se define, antes bien, en esa multiplicidad característica de su poesía tardía que culmina con la publicación de *Región de fugas*, poemario en cuyos versos de apertura se delinea el “identikit” de un yo poético femenino que asegura (“En el bosque”, p. 519):

Soy mi desconocida [...]

Tan sólo sé  
que el bosque errante de los nombres  
es mi hogar.

Así, se sintetiza la condición de una identidad, una subjetividad y un lenguaje que, en continuidad con la tradición mística sanjuanista, huyen (y se construyen) en una fuga deliberada. De ahí que Biagioni se (re)apropie, en su último poemario, de esa retórica de inefabilidad, de ese murmullo poético discontinuo que avanza en el tiempo para asumir una actitud más escritural que espiritual ante los límites y las barreras del lenguaje. Por ello, aunque repetidamente se afirme la búsqueda insuficiente de las palabras, sus poemas son dichos en el vilo de esa (im)posibilidad inherente a la lengua.

#### **4.3.2 *Región de Fugas* o la tra(d)ición mística argentina. Estrategias de modulación, afiliación y (re)apropiación de la retórica de inefabilidad sanjuanista y sus derivas poéticas postseculares<sup>78</sup>**

A partir de lo antes enunciado y descrito, se puede aventurar que ciertos aspectos de la poética de Amelia Biagioni vinculados con las huellas de la lengua mística de San Juan de la Cruz, por un lado, se traman a lo largo de esa trayectoria autoral que, al definirse

---

<sup>78</sup> Algunos de los aspectos desarrollados en el presente capítulo fueron abordados, de manera resumida y con carácter aproximativo, en el artículo “Amelia Biagioni y el decir insuficiente. Modulaciones de la tradición de inefabilidad mística en *Región de fugas*” (2015). Dicha publicación fue realizada en el marco de la “Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas” del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), convocatoria 2015-2016.

en una relación dialógica con su producción anterior, dista de ser lineal. En otras palabras, el carácter contrastivo de su poesía da lugar a una instancia primera de afirmación que, de manera posterior, se vuelve ruptura, renovación y quiebre de lo instaurado en tanto forma, proyecto y cosmovisión. Por otro lado, dicha trayectoria literaria también se acentúa en la búsqueda místico-laberíntica de una identidad siempre postergada y un decir insuficiente, cuyo despliegue se extrema y consolida con la publicación de su último poemario. De ese modo, la impronta subjetiva y comunicativo-referencial de los inicios literarios de Biagioni deviene, en *Región de fugas*, una experiencia radical en todos los planos de su escritura poética: las seguridades y certezas sustentadas en la presencia de Dios como unidad y término último son reemplazadas por la incertidumbre y la desconfianza en la lengua, por ese juego con la potencialidad inagotable del significante y la desarticulación o puesta en tensión de las formas y las instancias de enunciación convencionales. En este sentido, y como parte de esa tradición retórica mayor en la que la poesía se hace crítica del lenguaje, la poeta argentina vuelve a interrogar un tipo de orden lingüístico que –desde la mística carmelita de fines del Renacimiento español hasta la Modernidad– intenta resolver la aporía configurada en la necesidad de comunicar una experiencia poética por definición indecible.

En un gesto de (auto)identificación y de continuidad voluntaria con las (re)apropiaciones y resignificaciones estéticas de la retórica mística sanjuanista configuradas por distintos poetas del romanticismo alemán, del simbolismo francés, y de una parte de la vanguardia histórica latinoamericana y sus derivas posteriores, Amelia Biagioni recupera el espacio ficticio de la expresión mística construido desde la insuficiencia, el deseo, el cuerpo y la ausencia<sup>79</sup>. Tal como en algunos escritos de Friederich Hölderlin, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire o Jorge Luis Borges, en los que se recupera más la ‘virtuosidad técnica’ mística que su motivación religiosa, la falta de un lenguaje-totalidad vuelve a definir esa poesía última de Biagioni donde la reflexión sobre aquello que trasciende las posibilidades expresivas constituye un

---

<sup>79</sup> Al definir y caracterizar la escritura poética de Amelia Biagioni, Valeria Melchiorre (2006; 2009) sostiene que su producción “se gesta en un lugar de desajuste” por alejarse del surrealismo y del invencionismo de 1950, del nacionalismo y de la poesía social comprometida políticamente de los años 60, y del objetivismo y del feminismo posteriores para recurrir a tradiciones “tan diversas” como la vanguardia, el romanticismo alemán y la poesía pura tal como la concebía Stéphane Mallarmé (2009, p. 14). En consonancia con ello, Alejo López (2013) afirma que “si algo caracteriza la obra de Biagioni es la marcada singularidad de su poética [...] junto con su consecuente resistencia, también, a las categorizaciones de la crítica” (p. 63).

‘espacio sagrado’. Por lo tanto, lo divino y lo sagrado no se excluyen en *Región de fugas*, pero dejan de ajustarse al esquema propio de la religión católica ya que, en dicho *corpus*, se abandona la voluntad dogmático-instrumental de ‘revelar a Dios con las palabras’. Es decir, Biagioni reformula toda pretensión de corte espiritual para emprender la búsqueda de una “poesía mística (no religiosa)” o, al menos, desvinculada de sus manifestaciones católicas –con finalidades– ortodoxas (Díaz Mindurry, 2012, p. 34). De ahí que se afirme que el “universo palabrístico” de la poeta se funda en los versos de San Juan de la Cruz, ya que su “lengua madre” es “mística”:

una experiencia de otredad, de salirse de sí como en el éxtasis, con las palabras que se salen de sí, huyen, se esconden unas en otras, se revelan unas en otras sin detenerse jamás. La experiencia sagrada [...] se sustenta en un abismo interior que sale y en este caso usa todo lo paradójal y polisémico del lenguaje (Díaz Mindurry, 2010, p. 75; 2012, pp. 41-42).

La (re)apropiación moderna de esa ‘manera de hablar’ le permite a Amelia Biagioni volver a cuestionar e interrogar las posibilidades del decir bajo el signo de lo desmitificado o desmiraculizado. Por ello, la caracterización de *Región de fugas*, en tanto modulación de la tradición retórica de inefabilidad y de sus principales tópicos, permite leer los vínculos con la poesía y las figuras de los mencionados precursores en un sentido programático de afiliación horizontal, según lo refiere Edward Said [1983] (2004, p. 34). A la vez, esta lectura también habilita reconsiderar el lugar asignado a dicho poemario en el repertorio de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX. O, más específicamente, de una poesía mística argentina entendida como un tipo de escritura literaria que no cuenta con una lengua capaz de comunicar lo absoluto, pero tampoco con una motivación religiosa rectora; que no logra trasponer el límite de lo nombrable, pero tampoco se reduce a la mera profesión de fe.

Desde tal perspectiva de análisis, y a partir de la afirmación literaria de la poesía mística argentina, la tradición retórica de inefabilidad sanjuanista constitutiva de *Región de fugas* representa un marco poético para interpelar las posibilidades del lenguaje. Es decir, para enfatizar las faltas, resistencias y deseos inherentes al *modus loquendi* propio de San Juan de la Cruz, en lugar de pretender resolver sus deficiencias enunciativas. En este sentido, el mencionado espacio ficticio de enunciación poética se conforma con la pérdida y selección de distintos elementos y estrategias que integran el ‘código de reconocimiento’ místico carmelita. Como parte del primer proceso activo, además de la ausencia de la función religiosa y dogmático-instrumental del lenguaje resultado de la desmiraculización y la autonomización literaria en Occidente, cabe destacar que Amelia



Biagioni excluye no solo toda pretensión de carácter sagrado, verdad absoluta y autoridad divina transmitida sino, también, la implicación biográfica y testimonial propia del sujeto de la enunciación mística. De tal modo, el locus de expresión se constituye en tensión y paradoja no con una interdependencia entre palabra y vida espiritual, sino con lo inefable de la lengua, con la voluntad del poeta por poner en palabras aquello que las entidades divinas ya no revelan:

Mientras los silenciosos dioses  
de ausencia revestidos,  
usan a los poetas  
para dar el rumor del Luminoso.

(“En Tubinga y junio de 1843”, p. 552)

La falta de respuesta o el diálogo trunco con ese interlocutor que se reconoce superior y sagrado, pero también vacío, hace de la poesía mística moderna un lugar necesario donde buscar nuevas formas de transgredir la lengua y volver a decir la ausencia: Dios constituye un signo lingüístico sin significante, al que cada poeta le otorga significados distintos e incluso contradictorios. Así, la escritura de la poeta argentina reviste un carácter místico en tanto se torna una construcción por definición literaria que la crítica suele entender a la manera de una “ascesis” (Monteleone, 2003, p.13), “forma” (Ioskyn, 2011, p. 62) o “experiencia” (Díaz Mindurry, 2012, p. 41) artística con la fuga de las palabras. Las figuras de lo imposible, lo ambiguo, lo irresuelto y lo contradictorio permiten repensar sus poemas últimos a partir de “un misticismo sin Dios ni límites”, porque si algo comparten las poesías místicas de la modernidad secularizada y las textualidades de los místicos poetas de todos los tiempos y manifestaciones es la condición de irreductibles a la transmisibilidad plena (Cabezas, 2011, p. 6). La palabra poética y la palabra mística tienen en común el entrelazamiento de la lengua y la experiencia de lo inexpresable, al mismo tiempo que la voluntad de apertura o corrimiento infinito de toda barrera nominativa.

Como parte del segundo proceso activo, la escritura de *Región de fugas* se sustenta en la selección y (re)apropiación de distintos usos y recursos del acervo místico español para hurgar en la memoria del lenguaje y volver a ensayar formas de decir (en) lo imposible. Así, en dicho poemario se da forma a una red o mapa de relaciones con la poesía de San Juan de la Cruz y con otras producciones literarias modernas occidentales presentes en la estela mística sanjuanista, pese a los estudios críticos en los que se lo sitúan al margen de dicha tradición. Por lo tanto, Amelia Biagioni lleva a cabo tres modalidades de incorporación en su intento por ‘sugerir’ o ‘indicar’ más que nombrar;

por, en otros términos, sortear los límites de lo indecible. Porque, y como fue expuesto en las aproximaciones teóricas para aventurar una definición más amplia de poesía mística argentina de mediados del siglo XX, aquel adjetivo solo adquiere un sentido diferente si, en lugar de enumerar las menciones a Dios e idealizar la relación entre experiencia y escritura literaria como una simple relación de causa y efecto, implica una “experiencia radical” con los giros discursivos que intentan volver legible lo inefable (Cussen, 2011, p. 16). En estrecha relación con la finalidad propuesta, cabe destacar que la primera de las modalidades de (re)apropiación presentes en *Región de fugas* se vincula con la reconfiguración de los temas, las representaciones y el imaginario de la tradición carmelita en general. En el ya referido poema “En el bosque” (p. 519), con que se inicia el apartado “I. Quieto un perfil, veloz el otro” de su último poemario, Biagioni recupera el valor simbólico del tópico místico de la ‘búsqueda/unión’ en el espacio natural del bosque con un término superior, en fuga y complementario para relacionarlo con la identidad inasible del “yo-mujer” que enuncia (Monteleone, 2003, p. 12):

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.

La persecución y el encuentro del yo con ese otro externo y sagrado representa, como expresa Liliana Díaz Mindurrúy (2012), un “tema clásico de la mística” ya que “para ser hay que reducirse, ser en otros” (p. 39). Y ello no resulta menor si el término huidizo y configurativo de ese “identikit” está dado por una metáfora del lenguaje en lugar de Dios (Kamenzain, 1996, p. 17; Melchiorre, 2009, p. 13); es decir, por el “bosque” que compone la materia misma de lo (in)decible<sup>80</sup>:

---

<sup>80</sup> Un anticipo temprano de la modulación del valor simbólico del tópico místico de la búsqueda/unión en el espacio natural del bosque con un otro-absoluto representado por el lenguaje o, más específicamente, la poesía tiene lugar en “No es locura” (1954, p. 61). Con este soneto, Amelia Biagioni delinea en la construcción del yo lírico la figura de una poeta enmudecida y en trance por la persecución de las palabras que integrarán su escritura:

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 [...]

y comprende que calle, y que mis ojos

Tan solo sé  
que el bosque errante de los nombres  
es mi hogar.

El ‘yo-mujer’ herido por la ráfaga y fuera de sí se arroja a la espesura del “hogar”/“bosque”, ese espacio natural recurrente en las escenas nocturnas y de cetrería de la tradición sanjuanista, donde comenzará una (auto)persecución agónica y siempre inconclusa que la lleva a afirmar: “soy mi desconocida”.

El movimiento de partida irresuelto y en éxtasis, que según Ana Rodríguez Falcón (2016) puede referir a la “escritura” o los “poemas”, se repite en el resto de *Región de fugas* debido a su carácter de “motivo” (p. 49). El poema titulado “Noche entreabierta” (p. 573), de la sección “IV. Aventuras concéntricas”, puede leerse como una variante:

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*.

(el subrayado es nuestro)

Ello se debe a que, además de la similitud en el léxico y en la construcción del comienzo a la manera de un relato señalada por la crítica (Moure, 2003, p. 138; Rodríguez Falcón, 2016, p. 50), el yo femenino escindido emprende la búsqueda de su propia identidad por medio de palabras que, para contrarrestar lo imposible, se vuelven una figura ‘motivada’. Es decir que, a partir del caligrama de cuño vanguardista, se busca establecer una relación término a término entre la forma de la estrofa y su contenido:

Veo en la oscuridad un vertical fulgir:

una  
axial  
abismal  
pensadora  
sonriente  
enamorada  
mirilla  
de la  
Luz

---

te olviden y no sepa ni mi nombre  
cuando cazando voy tras un poema.

Cabe destacar que dicho poema no solo da inicio a su primer poemario, *Sonata de Soledad*, sino que también inaugura uno de los motivos centrales de su poética: el lugar del “bosque imposible” como naturaleza donde el yo poético (femenino) con oficio de poeta, en lugar de inspirarse, comienza por cazar sus versos. Para más sobre el vínculo entre escritura, silencio y muerte en los inicios literarios de Amelia ver las consideraciones de Laura Cabezas (2011).

Así, la disposición gráfica del conjunto de versos va sumando letras (3-5-7-9) para construir, en simetría “axial” y “vertical”, esa cerradura que explota la carga semántica del conjunto y se trama en el par ‘oscuridad/Luz’ (Melchiorre, 2014, p. 298; Valcheff García, 2015, p. 192). Por otra parte, en la estrofa final la “Luz” integra un nuevo par con la “escritura”, ya que el yo poético femenino –tras buscarse en la “armoniosa ferocidad” natural– abandona su estatuto de enunciadora para asumirse como enunciada; como “objeto producido” por el discurso poético (Moure, 2003, p. 139):

Veo que en el vertiginoso tramo estoy [...]

Veo que la subiente estrofa enamorada

devoración oscura fuga  
generándome,

es escritura de la Luz.

La unidad, sustancialidad y homogeneidad del yo femenino inicial resultan disueltas o abolidas porque éste “se convierte en escritura” (Piña, 2012, p. 106). Así, el lugar antes ocupado por la subjetividad del yo deviene una potencialidad sagrada e inagotable, cuyo centro lo invade ese lenguaje poético en “subiente estrofa enamorada”.

La segunda de las modalidades para incorporar la tradición de inefabilidad mística y trasponer la barrera de decir (en) lo imposible se vincula con la resignificación de las torsiones discursivas características de la retórica corporal sanjuanistas. Es decir, con la denominada dimensión sensorial de la experiencia (éxtasis, escisión, inestabilidad, levitación) a partir de la cual la memoria del cuerpo permite dar cuenta de esa vivencia individual inefable y contradictoria que implica la pérdida de la entidad individual del yo (“¡oh noche que juntaste!/ Amado con amada/ amada en el Amado transformada!” , San Juan de la Cruz, “Noche oscura”) y su descentramiento, ya que lo sitúa fuera de sí volviéndolo ajeno (“Quedeme y olvideme/ el rostro recliné sobre el Amado;/ cesó todo, y déjeme, /dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado”, ídem). En ese asedio a lo indecible que el yo poético emprende en *Región de fugas*, se vuelve directriz la construcción más por metonimia corporal que por estrategias de orden erótico-sensual; las cuales fueron moduladas bajo el tópico místico de la noche o el encuentro furtivo de los amantes por otros poetas del repertorio de poesía mística rioplatense de mediados del siglo XX<sup>81</sup>. En este sentido, a diferencia de los versos de Héctor Viel Temperely o

---

<sup>81</sup> Aunque por criterios de orden geográfico exceden el *corpus* delimitado, no se pueden dejar de mencionar como ejemplos relevantes *Noche oscura del cuerpo* (1955) del peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) y *Ejercicios materiales* (1994) de su coterránea Blanca Varela (1926-2009). En ambos

Marosa Di Giorgio en los que, por ejemplo, el cuerpo del yo se conjuga con lo natural, lo salvaje y lo sagrado en sus sentidos más amplios, la escritura de Amelia Biagioni se trama en el recurso de lo corporal como un lugar desde donde ‘escribir/pronunciar’ lo (im)posible. Ello explica que, en su poesía última, sea recurrente la reducción metonímica de la potencialidad del cuerpo humano del yo a sus partes. Partes que, como singularidad, se vinculan con el hacer poético y el intento por dominar ese lenguaje que desborda al sujeto que enuncia, pero también continúa definiendo su rol e identidad de poeta.

Ese yo femenino ‘empuñado’ por el lenguaje de “En el bosque” encuentra continuidad en tres de los cuatro poemas que conforman el apartado I, ya que en ellos se describe el momento en que la “ajenidad” de lo corpóreo adquiere un carácter indeterminable (Moure, 2003, p. 137). En éstos se evoca la experiencia poética como un oficio en el que ciertas partes del cuerpo (mano/garganta) vinculadas con el decir (escritura/voz) parecen ajenas al sujeto y producen su desdoblamiento, dejándole “quieto un perfil, veloz el otro” como sugiere el título de la sección que los reúne. Los poemas “Cavante, andante” y “Arpa”, bajo el desarrollo de una estructura común, especifican dos instancias opuestas del proceso en que la fuga de identidad también representa una separación del propio cuerpo en relación con la voz. En “Cavante, andante” (p. 520), a la unidad segura del inicio –tema– (“soy la sedentaria/ Arqueóloga en mi hundiéndome”), sucede el quiebre de la subjetividad –contratema– que vuelve al yo poético ajeno de sí mismo y de su expresión:

remo sobre *mi canto suyo*  
rumbo al naufragio en rocas del callar,  
o atraveso *su* repentino bosque *mío*  
hacia el claro de muerte. [...]

(el subrayado es nuestro)

En “Arpa” (p. 522), se da una nueva “vuelta de tuerca” a la duplicación del yo poético (Piña, 2012, p. 102). Al momento de quietud y entrega (“me oxida las preguntas rojas/ paraliza los riesgos”), sigue la pérdida de la enunciación que individualiza a esa “antigua mujer vidente de perfil”, cuya voz le es sustraída:

*usurpa mi garganta* con salvaje aleluya [...]

---

poemarios se establece, respectivamente, un diálogo subvertido de los escritos de San Juan de la Cruz y San Ignacio de Loyola en el que lo corpóreo se vuelve central como voluntad verbal de ruptura y apertura de las representaciones católicas más tradicionales y dogmáticas en torno a la división alma-cuerpo. Para más sobre dichas (re)apropiaciones místicas desde una modernidad desmiraculizada ver los estudios críticos de Ina Salazar (2010; 2015), además de las ya clásicas consideraciones de Eduardo Chirinos (1998).

y me obliga a extender

–sobre hogueras fauces abismos  
entre dos pájaros inalcanzables–

el íntimo ardiente discurso  
y a deslizarme en él  
  funámbula,  
rauda y otra como el río de Heráclito.

Y así –mujer que gimecanta– vibro  
  en el corto jardín o intermezzo  
por mis custodias cómplices rasgueada  
  rumbo a  
  despavoridos  
  y roídos  
  desmoronados  
y sepultos  
  o hacia fervientes  
  y gozantes  
  escaladores de sí mismos  
  y llegados al ruiseñor

hasta que otra sinfonía me *engulle*.

(el subrayado es nuestro)

De modo similar a “Noche entreabierta”, la disposición gráfico-material de los versos en un zigzag escalonado y oximorónico acentúa su carga significativa: desde el inicio que marca el “rumbo a” y hasta el corrimiento “sepulto” de los versos a la izquierda, la valoración es negativa; mientras que los movimientos “gozantes” hacia la derecha permiten un “repliegue total del último verso hacia la izquierda, al margen de la hoja, lo cual puede leerse como un nuevo comienzo” de ese yo poético al que la sinfonía – metáfora de la poesía– engulle (Valcheff García, 2015, p. 191).

Por otra parte, en “Al rey sin fin” (p. 524), cuarto poema del apartado I, ya no es en la voz, sino en la escritura propiamente dicha donde el yo poético deletrea lo imposible y emprende la búsqueda de su identidad en fuga. Siguiendo las consideraciones de Ana Rodríguez Falcón (2016), el poema constituye el itinerario del encuentro con un tú, el Rey, que evita revelarse (“tus ojos nunca hallados”) y revelar el “nombre” del yo que le escribe. Y ese acceso negado a lo simbólico termina por “orienta[r] la lectura hacia la poesía mística” (p. 54), en tanto pone en movimiento la cacería dramática de una palabra y una subjetividad sustraídas:

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–  
juagando a la muerte con mi futura identidad. [...]

Persigo un colibrí de la hermosura,  
que huye por las tormentas ondulado  
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

(el subrayado es nuestro)

De ahí que la “ausencia fulgurante” –ese término-otro superior, sagrado y complementario– represente de manera metafórica, según distintas lecturas críticas, al “lenguaje-nombre” (Melchiorre, 2003, p. 10); a la palabra que huye “en fuga mística” junto con una subjetividad igualmente esquiva (Liliana Díaz Mindurry, 2012, p. 41). Por ello, en la estrofa final tiene lugar una suerte de desdoblamiento del yo poético, ya que es su mano escriba la que consigue ingresar al castillo del Rey; a esa morada de lo imposible donde oficiará como mediadora de ese yo que, en las primeras estrofas, la empuñaba con la finalidad de ‘explorar(se)’:

[...] *Entregada a mi lápiz* de drama en flor azul,  
*iré dejando* en asombrados 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*

(el subrayado es nuestro)

Pero cabe destacar que, a su vez, ese ‘lenguaje-nombre’ que apresa “casi todo” el cuerpo del yo poético también debe entenderse, en un sentido que suponga el ya mencionado eje de la ‘recuperación’ de lo literario, como presa. Es decir, a la manera de una práctica (alusiva e intertextual) posible que el yo trama para hallarse a sí mismo en otras poéticas, como la de Novalis y su emblemática “flor azul” (Piña, 2012, p. 103; 2016, p. 7) o la de Paul Valéry y su cementerio marino (Puppo, 2005, p. 5); en “otros cuentos”, como los maravillosos de reyes con castillos o los criollistas de Jorge Luis Borges y, también, en “otras historias”, como las aventuras del Odiseo de Homero o las

desventuras de la Ofelia de William Shakespeare reescrita por Arthur Rimbaud<sup>82</sup> (Rodríguez Falcón, 2016, p. 54). En consecuencia, y al decir de Francine Masiello (2010), la literatura constituye una “zona de fuga”, pero también “zona de encuentro” en la poesía de Amelia Biagioni<sup>83</sup> (p. 181).

A su vez, la modalidad de resignificación de la dimensión discursiva corporal de la tradición mística sanjuanista como un lugar desde donde la (im)posibilidad de decir/escribir se relaciona con la búsqueda de una identidad en fuga también se desarrolla en el apartado “II. Cuerpo en trance”. En cada uno de los cuatro poemas<sup>84</sup> el

---

<sup>82</sup> A los fines de nuestros estudios, y con el propósito de especificar la estrategia de recuperación literaria como inscripción voluntaria a una tradición, resulta significativa la modulación de la figura de Ofelia realizada por Amelia Biagioni porque permite establecer vínculos de afiliación con el poeta Arthur Rimbaud y otros simbolistas franceses. Si bien Ofelia constituye un personaje de la tragedia shakesperiana *Hamlet* (1600), a principios del siglo XIX europeo su suicidio en el agua comienza a ser independiente de su contexto literario hasta dar lugar a una las sinécdoques poéticas con mayores reescrituras. La figura de Ofelia, en tanto referente atemporal, fue reapropiada por Rimbaud en un poema homónimo (1870) donde el yo-poeta refiere a ella como un “fantasma blanco” de “más de mil años” que con “suave locura murmura su tonada en el aire nocturno” para terminar en un silencio que ‘ahogaba su palabra’. Las descripciones de estos versos no resultan menores, ya que en ellas resuena la configuración de esa otra “niña de mil años” en cuya “balada en desvarío terminal” o “extraviado canto” busca su ‘nombre-voz’ el yo del poema “Al rey sin fin” (1995). Del tal modo, y a partir de Rimbaud, Biagioni se enmarca en esa genealogía de poetas que reescriben, tal como afirmó Stéphane Mallarmé, a “una Ofelia nunca ahogada [...] joya intacta bajo el desastre” (en Puppo, 20015, p. 3).

<sup>83</sup> El poema “En el teatro del ausente protagonista” (p. 529), quinto y último del apartado “I. Quieto un perfil, veloz el otro”, representa otro ejemplo de la tradición literaria como ‘zona de fuga’, pero también ‘de encuentro’ con *The glass menagerie* (1944), obra teatral del dramaturgo estadounidense conocido como Tennessee Williams (1911-1983). En dicho poema, y casi a la manera de una reescritura, Amelia Biagioni trama vínculos intertextuales con la pieza teatral de Williams a partir de distintas referencias. Una de ellas, desde el subtítulo mismo del poema: “de *El zoo de cristal*”, que se indica en letra cursiva y de menor tamaño sobre el margen derecho de la página. Y otra, desde la subjetividad de un yo poético que asume, de manera múltiple y hasta indeterminable en una suerte de “reescritura”, la identidad de los distintos personajes que Williams pone en escena (Piña, 2016, p. 7). Entre ellos, el padre que, ausente desde hace tiempo, solo envía una postal en la que dice “Hola Adiós” –título de la segunda sección del poema–; su hijo Tom, protagonista de la obra que cumple la función de no olvidarlo (“monólogo-recuerdo”); su enferma hija Laura (“la frágil hija sombra”) y el pretendiente de ésta última, el oficinista Jim (“oreja quieto roído en oficina”). Para más ver las consideraciones de Valeria Melchiorre (2014).

<sup>84</sup> En “Fulgurante anestesia” (p. 534) y “Durante un índigo” (p. 534), los dos primeros poemas de “II. Cuerpo en trance”, el yo poético escindido de su ‘cuerpo escriba’ resulta un objeto del lenguaje, un “yo-hablado” por el discurso poético (Moure, 2003, p. 139). De este modo, por una parte, el yo de “Fulgurante anestesia” –en un trance más farmacológico que espiritual, aunque de común y figurado padecimiento físico (“dolor oh místico”)– es independiente de su “cuerpo/ sin orillas” y ajeno a su “mano escriba” y a su “letra” con la que, en oxímoron, “desapareciendo surge el tácito Poema” de la pantalla médica de control. Cabe mencionar que esa vivencia contradictoria, que no remite a la unión con Dios sino a la escritura del Poema con mayúscula, recuerda al giro discursivo ‘presencia ausente’ propio del decir místico carmelita. Por otra parte, en “Durante un índigo” la escisión del yo por “el oleaje del lenguaje del sueño” se trama a partir del encadenamiento verbal de infinitivos con que se logra modular la carga simbólica de la tradicional imagen del ascenso o vuelo místico (remontarme, alcanzarme, perderme) y su goce posterior (aleluyarme, alaridarme, ser el jadeo). Experiencias de unión resignificadas que, en su conjunto, vuelven al sujeto poético desemejante de su propia sombra, con la que se escribe “la palabra MAR”. Finalmente, y con respecto a “Cíclica mano en laberinto”, cuarto y último poema del apartado II, por la especificidad del funcionamiento de su estructura se realiza un análisis más detallado, en este



cuerpo/lenguaje fugitivo sirve de estructura al juego de tensiones e intensidades que atraviesa esa voluntad de poner en palabras, pero la apuesta más representativa tiene lugar en “La descalza jadeante” (p. 536). En el tercer poema del conjunto, Amelia Biagioni pone en escena “una doble en tercera persona de la subjetividad” reducida a un jadeo (Melchiorre, 2003, p. 10). Esta intensidad gutural se inscribe mediante el ritmo de las aliteraciones, las acumulaciones y las cadencias anafóricas (López, 2013):

la sin boca ni sombra  
 la de púrpura andrajo verde  
 la que perdió en el viento su asombro  
 la sola en pie de vértigo  
 por el filoso ajeno espacio  
 la para siempre huente disparada

siempre súbita tuerce y  
                                 recuperando el ave-asombro  
 vuelve sobre su fuga  
 consumiéndola en vórtice

y al ver mi dibujada muchedumbre  
 me asalta  
 me unifica me cunde  
 me aconcava me fulge me arrodilla  
 me empuña  
 lúdica alegre trilce trágica  
 me fuerza a pronunciarla  
 con el aliento de su nuca

a revelarla rientes esfinges ayantes  
 a decirla espesura carmesí de agonías  
 a resonarla en soledades  
     en junta ronda orgasmo  
           en Gólgota margen abismo  
 a que la entone hogar remoto  
 a que la exhale muerte en Brahms  
 a musitarla revoluciones del Silencio

y cuando repentina  
 con salto sin ocaso  
 entra al zodíaco enemigo  
 y otra vertiginosa vez huye por siempre[...]

Y esa “descalza jadeante” sin “boca ni sombra” que se une al yo, lo toma por asalto, lo obliga a pronunciarla y, en última instancia, emprende su huida representa, en términos metafóricos, a la poesía (Melchiorre, 2003); al igual que ese otro yo femenino ‘empuñado’ por el lenguaje del poema “En el bosque”. De tal modo, una vez concluido el trance poético-escritural, el “yo-hablado” por el discurso poético perdura en un

---

mismo capítulo, a partir de la página 121 en relación con el “principio de lectura reversible” desarrollado por Cristina Piña (2005-a; 2005-b).

éxtasis orgiástico (Moure, 2003, p. 139) que se expresa gráficamente con el corrimiento de los versos finales en relación al margen izquierdo:

[...] quedo  
                  semidurando  
                  reducida  
                                  a muchedumbre en lámina  
sin mí.

Con dicha disposición de las palabras en los blancos de página junto al abandono pronominal de la tercera persona, Biagioni consigue, en un mismo tiempo, entrelazar al yo femenino que refiere su experiencia de trance –que queda semidurando y reducido a esa muchedumbre dibujada– con aquel que se vuelve ajeno de su propio cuerpo –“quedo/ sin mí”. Así, el yo poético, en principio forzado a “resonarla en soledades”, pierde su unidad subjetiva con la ausencia “por siempre” del término-otro poesía y, en consecuencia, no solo cae en ese estado de “soledad sonora” versado por San Juan de la Cruz en su “Cántico espiritual”, sino que también experimenta el desborde de una carencia contradictoria expresada en la antítesis “quedo/sin mí” donde resuena el verso “vivo sin vivir en mí” de las “Coplas del alma que pena por ver a Dios” atribuidas al místico poeta de la Orden del Carmelo.

En síntesis, el cuerpo se vuelve un punto de referencia muchas veces inicial en los poemas de *Región de fugas*, sin que por ello logre asumir el estatus de nuevo principio ordenador. La duplicación, sustracción, fuga o disolución del yo en la poesía que Amelia Biagioni publica en el año 1995 aún conserva, en parte, ese gesto vanguardista que, según Walter Mignonolo, implica la “evaporación” del ‘sujeto/poeta’ para dar paso al ‘lenguaje/voz’ (1982, p. 134). Si bien en su último poemario Biagioni no evita de modo total la (con)fusión autora-posición enunciativa, en tanto se suelen sugerir ciertas semejanzas o acercamientos del rol textual con el rol social ‘poeta’, ello no implica que se busque volver a colocar en el centro el verbo ‘ver’, en lugar de ‘decir’ –y, en dicho poemario, su variante ‘escribir’– a partir de un yo fragmentado y reducido a su corporalidad escritural; a esa ‘mano escriba’ o ‘garganta usurpada’ con la que enuncia, y se enuncia. De este modo, se comparte con los poetas de la vanguardia histórica latinoamericana, por un lado, la reflexión en torno a las posibilidades de trasponer los límites del decir a partir de un yo cuya subjetividad se multiplica, fuga y evapora. Y, por otro lado, esa búsqueda que, en suma, continúa la propuesta de “desubjetivización” de la lengua y del radical abandono del yo que, como afirma Manuel Naranjo Igartiburu (2015), postula la tradición mística (p. 54).

La tercera y última de las modalidades para incorporar la tradición retórica de inefabilidad consiste en extremar la disolución del yo en otras voces literarias como intento por encontrar una lengua/nombre con sentido pleno. Es decir, por hacer propia la figura/escritura de algunos de los poetas que anteceden al yo poético de *Región de fugas* en su modulación de lo (im)posible. Estas adopciones, vinculadas de manera estrecha con el ya desarrollado eje ‘identidad en fuga/lenguaje insuficiente’ que signa la trayectoria de Amelia Biagioni, suponen la construcción ficticia de un espacio-otro de enunciación que no es sino el desvío o la respuesta moderna a la ilusión referencial del lenguaje y, al mismo tiempo, la celebración de una condición asumida como propia: la errancia nominativa como determinante del oficio poético. Por lo tanto, con dicho recurso de (auto)identificación y expansión no exento de cierto reconocimiento a esas voces que la anteceden, la poeta argentina termina por delinear una cartografía literaria de ausencias, imposibilidades, contradicciones, deseos y también silencios, en la que reconoce a sus poetas precursores, con San Juan de la Cruz y su retórica de inefabilidad como principio. Al decir de Ivonne Bordelois (2012), Biagioni busca e invoca diversos “refugios-enclaves” donde “guarecerse y fortalecerse”, y logra transformarlos en una poesía intertextual que arrastra a sus lectores en dichas “constelaciones” (p. 14).

El recurso del “perfil doble” (Genovese, 2011, p. 61) o de la “doble enunciación” (Melchiorre, 2014, p. 328) sustentado en la cita textual y marcada de fragmentos literarios representa una de las tres sub-operaciones activas de incorporación y (re)apropiación de la tradición de inefabilidad, ya que con tal recurso el yo asume una voz ajena –y representativa de la estela mística carmelita– para intentar encontrar la condición subjetiva propia<sup>85</sup>. Por la relación tanto del romanticismo alemán de fines del

---

<sup>85</sup> A partir de las consideraciones críticas de Clelia Moure (2012) cabe destacar que, en “Poema con unos pasos rotos” (p. 173) incluido en *La llave* (1957), Amelia Biagioni logra, por primera vez, “ser otra en su propia voz poética” al evocar la figura y poesía de Charles Baudelaire (p. 84). Mediante un epígrafe (“Fourmillante cité, cité pleine de rêves,/ Où le spectre en plein jour raccroche le passant!”) del poema “Les Sept vieillards” (1857, *Les Fleurs du mal*) y el uso de comillas para, como en una cita textual, dar inicio y cierre a una palabra de otra autoría, Biagioni trama un yo cuyo decir se diluye en el del poeta francés:

“Soy el que fue. A veces me recuerdo  
el hombre, la esperanza. [...]

Creo que soy mi hueco y el carozo  
gris del viento. Yo creo en mi derrota

Con esta intensidad de no ser nada,  
déjame andar [...]

siglo XVIII con la poética y el acervo místico español, como de Friederich Hölderlin con la tradición retórica sanjuanista, cabe mencionar el extenso poema “En Tubinga y junio de 1843” (p. 547), incluido en el apartado “III. Tres instantes”<sup>86</sup>. De igual manera que en *Estaciones de Van Gogh* el uso del par ‘vida/voz epistolar’ del pintor holandés le permite a Amelia Biagioni relegitimar ese proyecto estético en que el artista intentaba volver visible lo imposible, con las citas textuales de distintos escritos de Hölderlin busca constituir y resignificar, a partir del entrelazamiento con datos biográficos expuestos desde el mismo título, una nueva “figura de autor” precursora de su labor poética (Melchiorre, 2014, p. 341). El entramado de ambas escrituras se establece, por un lado, a partir del diálogo polifónico y estructurante entre las citas de Hölderlin destacadas en cursiva<sup>87</sup> y las intervenciones de un yo poético que asume la personalidad del río Néckar; además de, como sostiene Valeria Melchiorre (p. 342), las similitudes y

---

Así, con una voz que es propia y también ajena, la escritora argentina anticipa no solo la condición itinerante de la ‘subjetividad-lenguaje’ que definirá gran parte de su escritura poética posterior, sino, a su vez, el uso de la ‘vida/voz’ de otros artistas como gesto de adscripción a su proyecto estético.

Por otra parte, y en relación con la figura de Baudelaire y su caracterización decimonónica de “poeta maldito” signado por el hambre, la condena social y el exilio, se debe señalar que Tamara Kamenszain (1996, p. 11) y Valeria Melchiorre (2014, p. 382) destacan a Amelia Biagioni y a Alejandra Pizarnik como “las malditas”. Ello encuentra su fundamento en la acentuación de ciertas aristas trágicas de la existencia presentes, por ejemplo, en *El humo* (1967) y en *Infierno musical* (1971); las cuales, a su vez, permiten relacionarlas “con la mística de la muerte” y la locura (1996, p. 11). Por lo tanto, y en diálogo explícito con la lectura de Kamenszain, Melchiorre afirma que el referido mito del malditismo es “compatible” con Biagioni si se lo concibe en un “sentido amplio” (2014, p. 382). Es decir, a la manera de un “sayo” que cabe a todos los escritores que se distinguen del resto, se apartan del mundo corriente y permanecen invisibilizados más por la radicalización de su puesta estética, que por la posición contestataria de sus escritos o la actitud transgresora de sus actos.

<sup>86</sup> El apartado III de *Región de fugas*, titulado “Tres instantes”, cuenta con un yo poético en singular cuya principal tensión se centra en la búsqueda de un ‘lenguaje-identidad’ a partir de la apropiación de distintas figuras, las cuales adquieren el estatus de “modélicas” e “intemporales” (Melchiorre, 2014, 328). La voz estructurante de “Alguien se busca en Altamira” (p. 542) está dada por el “artista cazador” primitivo y anónimo de las cavernas españolas “que la avalancha vuelve sepultura”; la de “Ascensión de exégeta” (p. 544), por el “pronunciante del silencio en la Escritura” Orígenes Adamantius (185-254), erudito alejandrino considerado uno de los tres pilares de la teología cristiana junto con San Agustín (354-430) y Santo Tomás (1224-1274); y la de “En Tubinga y junio de 1843” (p. 547), por el poeta del romanticismo alemán Friederich Hölderlin a quien le “ha sido dado/ recobrar [...] la plenitud sonora silenciosa”.

<sup>87</sup> Cabe mencionar el lugar que ocupa la traducción de la literatura extranjera –específicamente del alemán de Friederich Hölderlin– en el poema “En Tubinga y junio de 1843”, ya que Amelia Biagioni especifica cada una de las traducciones que consultó y el carácter de las modificaciones que realizó en el momento de escribir su poema:

Los fragmentos de Hölderlin, con leves cambios exigidos por el ritmo del poema, pertenecen a traducciones de: Rafael Argullol, Carmen Bravo-Villasante, Luis Cernuda, Juan Díaz de Atauri, Luis Díez del Corral, Carlos Durán Innerarity, Federico Gorbea, Rodolfo Modern, Jesús Munárriz, Txaro Santoro-José María Álvarez, Norberto Silvetti Paz, Jenaro Talens y José María Valverde (p. 556).

De ahí que la tarea del traductor literario, en tanto mediación activa y factible de ser constitutiva de la escritura en lengua propia, sea puesta de relieve a partir de su mención en pie de igualdad con el autor.

coincidencias en las evocaciones, la sintaxis, el ritmo y las reiteraciones que contaminan ambas voces:

Esta noche,  
en que un miedo desconocido  
asoma tu encorvado temblor  
por la ventana misericordiosa,  
serénate, dame tus ojos escuchantes,  
soy tu río Néckar, el río primordial  
donde entre flores siempre fluyes.  
Digo tu nombre en el oleaje,  
oh Johann Christian Friederich Hölderlin,  
para abrirte la niebla,  
pues necesitas raudamente recobrar  
–durante una agonía–  
las extremas cuerdas de la pasión  
que tus manos cortaron  
en la memoria y en el piano  
Recuérdate surgir de mi balada

*triste y alegre  
cual corazón abatido  
por su propia hermosura*

para emprender el viento soñante discurso  
que intenta desplegar al hombre  
en movimiento abierto.

Por otro lado, y en consonancia con la poética del romanticismo alemán, desde el inicio del poema también se destaca la importancia de la naturaleza<sup>88</sup>, ya que el yo poético/río no solo se adjudica el origen de la voz de Hölderlin integrando dicho devenir subjetivo al cauce de sus fuerzas:

*Nos ha sido otorgado  
no reposar en ningún sitio.*

Avanzas iluminado por el  
eterno devenir en sí mismo del Único,  
el Espíritu de la naturaleza universal  
donde cambiantes múltiples formas  
culminadas en dioses aparecen fugaces,  
el Uno-Todo

*cuyo nombre es Belleza.*

---

<sup>88</sup> El poema “Soplo” (p. 561), incluido en el “IV. Aventuras concéntricas”, representa otro ejemplo de la impronta romántica alemana y su concepción general de la naturaleza y el yo poético como un todo cósmico. En sus versos, el poeta indígena de la puna –en tanto sujeto de la enunciación– recibe de un árbol el insuflado que marcará su origen y desarrollo como tal: “Me enseñará las letras de los hombres/ y a soplar sobre cumbres poderosa escritura/ que nadie pague en el atardecer”. El lugar del arte como condición primigenia de las sociedades se repite en “Tema con variaciones anotado en dos sueños” (p. 567), del referido apartado IV, donde las “cenizas” del artista prehistórico –tal como en “Alguien se busca en Altamira” (p. 542)– atraviesan el paso del tiempo en la cultura.

sino que, a su vez, es ese mismo río el que se postula en tanto eco de la conciencia de lo indecible como cualidad de expresión heredera de la tradición de inefabilidad sanjuanista. Así, Biagioni dialoga con ese Hölderlin “encerrado en su silencio” (Villalba, 2012, p. 140), ese que supo sobre la imposibilidad poética de alcanzar al mundo de la belleza y la armonía como totalidad:

Y otra piadosa vez  
te aposentas a orillas de mi andar,  
en esa torre del sin fondo olvido.  
Donde manda el Enigma,  
con quien discutes o dialogas.  
Donde, por la ventana,  
te oyen los movimientos hacedores,  
a quienes rítmicos secundas

*Que la Naturaleza termine  
la imagen de los tiempos,  
que se demore hasta alcanzar  
la perfección.*

[...]Ah, tu cuarto es desvío del destino,  
que cumple yéndolo y viniéndolo sin tregua  
para decir o no decir

*lo que no puede o no debe decirse*

o partiendo hacia frondas  
—cuando menesteroso de esperanza—  
para tomarla de los ruseñores,

*Lo que aquí somos  
puede un dios allá completarlo.*

En la poética del romanticismo alemán subyace una reflexión sobre el lenguaje poético que representa una convicción y, en suma, un “punto de partida” para la escritora argentina (Villalba, 2012, p. 140): el poeta, en tanto *medium*, se vale de las torsiones de la lengua para acercarse hasta ese umbral donde —como en la mística— se anula todo sentido; donde toda verdad permanece oculta e imposible de fijar en el lenguaje. Por lo tanto, y sin finalidad de subversión alguna, Amelia Biagioni se (re)apropia de la lengua poética precursora de Friederich Hölderlin para resignificar esa tradición retórica mayor a partir de la cual el poeta místico o visionario del romanticismo alemán entablaba un diálogo (trunco y oximorónico) con lo absoluto como intento de expresar lo inefable:

porque te ha sido dado  
recobrar, desde ese abismo, magnificada  
la plenitud sonora silenciosa [...]

Esta noche,  
antes de morir dulcemete, oh Hölderlin,  
habrás abierto en otra humanidad  
su vida de poema.

*Por una vez  
habré vivido como un dios  
y eso basta*

En otras palabras, para encontrar en él un “interlocutor” que alivie la errancia y, finalmente, el enmudecimiento provocado por el deseo frustrado de insistir –con la escritura como promesa– en el valor del nombre (Masiello, 2010, p. 180).

La segunda de las sub-operaciones activas con que Amelia Biagioni incorpora de forma modulada la tradición retórica de inefabilidad mística y, al mismo tiempo, (con)forma esa genealogía poética que la antecede y (auto)define, se trama en la apropiación técnica de la propuesta escritural que Stéphane Mallarme lleva a cabo en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Del poeta simbolista francés, Biagioni recupera, por una parte, el trabajo con el ritmo y la musicalidad, con la “sonoridad” y la “resonancia” del conjunto de versos para construir sentidos (Díaz Mindurry, 2012, p. 38); tal como se ejemplifica en las aliteraciones, las acumulaciones y las repeticiones de palabras tramadas en “1” (p. 577), primero de los tres escritos poéticos del apartado “V. Región de fugas”:

1

Vista desde el  
Big Bang,

vivida desde el  
bosque  
de los nombres,

la pensadora  
carmesí  
persecución,

la humanidad,

es fugitiva:

todos sus pasos  
–míos–

sus actos –míos–  
todos

hasta los más  
sagrados

sembrados  
y apesantes

atravesando  
límites  
y misteriosamente  
agigantándolos

son fugas  
indetenibles  
y

en  
el quizás  
la curva  
el fondo  
o el fin  
o el otro  
desaparecen

recurrentes.

Cabe destacar que la crítica pone el acento en la acepción musical del concepto que da título al quinto y último apartado y macroestructura al poemario en su unidad. En este sentido, en el campo de la música, por fuga se entiende:

un tipo de composición contrapuntística para un número dado de partes o voces, cuyo rasgo esencial son las entradas sucesivas de todas las voces imitándose entre sí. La entrada que abre está en la tónica y se llama tema; la entrada imitativa de la siguiente voz, en dominante, se llama respuesta; lo mismo ocurre con las voces subsiguientes (si es que las hay) alternadas. Comúnmente hay varias entradas completas de todas las voces (con el orden cambiado) en el curso de una fuga y la totalidad de las entradas están separadas por episodios. Habitualmente también, cuando cada voz ha enunciado el tema o la respuesta pasa a otro elemento temáticamente fijo llamado contratema, éste se escucha en la primera voz simultáneamente con la respuesta en la segunda voz, etc. si bien los grandes maestros de la fuga no la limitan a un modo estricto (*Diccionario de música*, 1995, en Piña, C. 2005-a, p. 73).

Los estudios críticos de Cristina Piña (2005-a, p. 73), Liliana Díaz Mindurry (2012, p. 38), Valeria Melchiorre (2014, p. 281) y Ana Rodríguez Falcón (2016, p. 49) coinciden en señalar que el género musical de la fuga, en tanto composición polifónica, contrapuntística y dinámica de un tema en distintas tonalidades, completa la dimensión formal –a continuación explicitada– de la sección V y, a su vez, del antes referido eje ‘identidad en fuga/lenguaje insuficiente’, cuya búsqueda reiterada de un ‘nombre/término complementario’ con carácter huidizo caracteriza a los poemas que integran *Región de fugas*.

Por otra parte, y con mayor énfasis, de la propuesta mallarameana Amelia Biagioni también recupera y modula el recurso de la dimensión o distribución formal de las



palabras en el blanco de la página para, ante la imposibilidad como condición de nombrar, extremar la multiplicidad significativa y, con ello, volver a poner a prueba los fundamentos de la escritura y la práctica de lectura occidental. De este modo, la estructura sintáctica junto con la disposición gráfica en columnas de los escritos poéticos titulados “1” y “3” no solo difuminan la idea del poema como unidad cerrada y delimitada, sino que, además, rompen los límites convencionales de lectura al permitir distintas posibilidades de asociación (secuencial, paralela y hasta simultánea) y de disociación (de derecha a izquierda o de arriba abajo y viceversa en ambas).

El citado texto “1” podría leerse, por ejemplo, de arriba abajo y de manera tal que se inicie por la columna de izquierda (Vista desde el/Big Bang,// la pensadora/ carmesí/ persecución,// es fugitiva: [...]) y, una vez concluida ésta, se vuelva arriba y continúe por la columna de la derecha (vivida desde el/ bosque/ de los nombres,// la humanidad [...]) o bien, en un zig-zag de izquierda a derecha entre las dos columnas (Vista desde el/ Big Bang,// vivida desde el/ bosque/ de los nombres,// la pensadora/ carmesí/ persecución,// la humanidad,// es fugitiva: [...]) hasta el final. De tal modo, esta “doble direccionalidad”, que se vuelve posible por la diseminación del yo, por la brevedad de los versos y por la ausencia de mayúsculas y puntos finales que marquen el ritmo de la lectura, implica una variación en las significaciones (Melchiorre, 2014, p. 295). Variación a la que, a su vez, se suma otro tipo de lectura cuyo proceder, de impronta poética vanguardista, se funda en la sucesión lúdica de saltos al azar entre las estrofas de cada una de las columnas, lo cual permitiría un número de combinaciones no infinitas, pero sí numerosas. Todo ello sin contar que las líneas de lecturas propuestas, por una parte, también admiten realizarse en un orden inverso (de abajo arriba y/o de derecha a izquierda) y, por otra, dejan fuera la posibilidad de efectuar cualquiera de las variantes de lectura enumeradas en un orden simultáneo.

Por lo tanto, el apartado “V. Región de fugas” puede entenderse como un único poema dividido en tres partes<sup>89</sup> o como tres poemas independientes, pero relacionados entre sí cuyos vertiginosos itinerarios e imprevisibles variantes ponen en jaque la linealidad convencional y la limitación del libro como objeto que obsesionó a Stéphane Mallarmé en sus últimos años de escritor. Esa multiplicidad potencial de desplazamientos es (re)apropiada por Amelia Biagioni para, con su escritura poética,

---

<sup>89</sup> Nótese los siguientes verso del escrito poético “3”, en los que se postula una reflexión metatextual sobre la estructura misma del apartado “V. Región de fugas”: “humanidad,/ que desalada cruzas/ los milenios/ sobre un poema o tres” (p. 581).

crear una zona de significados no cerrados y en fuga que inhabilita una lectura última y definitiva; para dar materialidad a una constelación significativa, en el sentido estructural propio del poeta francés, que pluraliza la significación de cada uno de los versos dispuestos en las dos columnas de la página y, también, la de cada una de las palabras en vinculación con la heterogeneidad del resto. A partir de lo antes delineado, se debe apuntar que esa “interesante –y poco o nada explorada– relación entre Amelia Biagioni y Stéphane Mallarmé” (Moure, 2012, p. 92) suele ser referida por distintos críticos literarios (Díaz Mindurry, 2012; Melchiorre, 2014; Valcheff García, 2015) a partir de las consideraciones teóricas desarrolladas por Cristina Piña (2005-a) en torno al recurso de des-orbitación del lenguaje

que me ha parecido adecuado llamar **principio de lectura reversible**. En efecto, en varios de los textos [de *Región de fugas*] la distribución de las palabras –sea a través del aprovechamiento del espacio de la página, sea a través del juego de tipografías– permite diversas lecturas [...] en un vértigo de productividad signifiante que parecería dar un paso más allá del *Coup de dés* de Mallarmé para internarse en los juegos de reversibilidad que el autor francés empezó a explorar en ese grandioso texto inconcluso y póstumamente editado por Scherer que es *Le Livre* (p. 78. Subrayado en el original).

En síntesis, el recurso de la ‘des-orbitación’ o el principio de ‘reversibilidad’ no solo supone ir más allá de la relación grafema-significado ensayada en el juego caligramático del poema “Noche entreabierta” sino que, además, implica la ruptura del código de lectura lineal y la exasperación de la lógica lingüística a partir de la explotación de los espacios de la página. En relación con tal técnica, cabe destacar que “Cíclica mano en laberinto” (p. 538), cuarto y último poema de la ya analizada sección “II. Cuerpo en trance”, precede y anticipa el juego de multiplicidad que caracteriza al aparatado V ya que, como se ejemplifica con el fragmento a continuación citado, se estructura a partir de dicho principio constructivo:

[...] sobre el ritmo  
del jardín aleteante además,

sobre mi mano de los días:  
donde el enigma traza a filo  
su caligrama  
los extras del sueño combaten  
y el corazón antiguo niño emerge  
redoblando en el riesgo

dentro de la intemperie cóncava,

los malvones del margen  
apoyados en mi vacío cantan  
con incesantes rojas voces  
la aventura –en retorno eterno–

de este oficio de convertirme  
–no hay opción–

en lo que miro y da en mi centro  
golpeando con un rostro  
del infinito  
mito

de la pasión, [...]

Las dos columnas poéticas, al igual que los escritos “1” y “3” de la quinta sección, admiten una multidireccionalidad que rompe con cualquier pretensión de univocidad, pero su singular edición marca una diferencia. La disposición en una única página, para lo cual se utilizó una letra de menor tamaño que en el resto del poemario, da lugar a un tipo de lectura simultánea que subvierte el “principio de sucesividad” propio del lenguaje (Melchiorre, 2014, p. 294). Dicha propuesta es señalada, por una parte, desde el epígrafe borgeano que abre el poema: “de tiempos convergentes, divergentes y paralelos”. La cita intertextual de “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) alude a la posibilidad de que cada una de las estrofas, encolumnadas a una misma distancia, puedan confluír, bifurcarse o permanecer discordantes en los laberintos que solo el lector se vuelve capaz de recorrer y desandar con su práctica.

Por otra parte, la subversión del principio de sucesividad también se lleva a cabo desde el entramado del poema como tal. El borramiento de toda marca de ‘principio/fin’ que imponga una linealidad (temporal y/o espacial) se señala con el uso de los tres puntos suspensivos, ya que la estrofa izquierda superior, que por convención se percibe como la del inicio, se abre con ellos para aludir a un comienzo *in media res*. Asimismo, la estrofa inferior derecha, con la que se indicaría el cierre, vuelve a contar con esos puntos que suspenden o interrumpen el discurso y, al menos, dan lugar a un final impreciso que admite continuidades o reaperturas. Esta puntuación que equipara ambos extremos en un movimiento de circularidad se completa, a su vez, con la resignificación del recurso de la corporalidad mística como un espacio desde donde afirmar la imposibilidad de un decir unívoco. De tal modo, se construye un yo reducido y también extraño a sí mismo, a esas partes de su cuerpo (“mi mano ajena azul”) que definen la experiencia poética en tanto oficio, pero sin que la pérdida de su entidad individual tenga lugar de manera completa. Ello le permite, por lo tanto, pronunciarse en primera persona y afirmar, “en manifiesto”, un nuevo orden que instaure otros posibles modos de lectura:

Yo soy la centellante  
sola garganta innumerable,  
exhalando poemas simultáneos...

La modalidad del cuerpo metonímico vuelve a constituir un lugar de encuentro y la “cíclica mano” del título, junto con la “garganta innumerable”, el medio para que la poesía escrita sea un renovado estallido del lenguaje, ya que en *Región de fugas* se escenifica esa materia verbal que reniega de (o tal vez no puede asumir) los límites de la convención y de lo inefable (Moure, 2003, p. 113).

Así, Amelia Biagioni vuelve a interrogar las posibilidades del lenguaje –y su siempre postergada univocidad– para intentar representar aquello que se ubica en las fronteras del decir y prefigura un horizonte en retirada. Todo ello, a partir del trabajo con distintos recursos y estrategias de poetas que integran la estela mística de lo inefable, a saber: las disposiciones fónico-gráficas constelares y multidireccionales propias de la técnica y la poética de Stéphane Mallarmé; la experiencia multidireccional de lecturas que recupera la apertura vanguardista de los blancos y los márgenes de la página y, a su vez, se asemeja a los laberintos literarios de Jorge Luis Borges; la puesta en crisis (pluralización, multiplicación o abolición) del yo poético y su corporalidad en relación con la centralidad de los pares voz/garganta y escritura/mano; y el sistema de diálogo polifónico intra e intertextual con, por ejemplo, la poesía del romántico alemán Friederich Hölderlin o del simbolista francés Arthur Rimbaud. De manera similar al resto de los poetas modernos que, con su escritura postsecular, modularon y resignificaron la tradición retórica de inefabilidad mística, la falta de un lenguaje-totalidad señala el camino y lo indecible vuelve a definir la búsqueda poética de la escritora argentina en un afán por volver dinámico e infinito el juego con el engendramiento, la metamorfosis, la plurivocidad y la deriva de las (im)posibilidades de la lengua. De ahí que la tercera y última de las sub-operaciones activas de incorporación del espacio de enunciación insuficiente iniciado por San Juan de la Cruz sea a partir de su prefiguración en tanto modelo o ‘versión’ de la propia escritura:

¿Sientes en el  
universal volar  
al Amor único  
huyendo enamorante,  
originando en las  
entrañas infinitas  
infinitas versiones  
de nuestro Cántico  
de san Juan en  
la Cruz y el éxtasis?

La estrofa final del escrito poético “3” (p. 584) se estructura a partir de un interrogante a la tra(i)dición mística: en esas (re)apropiaciones *ad infinitum* del

“Cántico” de San Juan, el yo poético no busca una vía espiritual hacia lo divino, ni tampoco la modulación del carácter religioso de sus escritos, ya que con el uso de la minúscula se cuestiona su canonizada santidad. Por el contrario, lleva adelante un intento por reconfigurarse en la poesía y en la escritura mística del carmelita para encontrar ese lenguaje/“Amor único” siempre en fuga deliberada. La mención del nombre y de la poesía de San Juan, en el cierre del apartado y del poemario, resulta significativa porque vuelve visible ese sistema de afiliaciones voluntarias y horizontales a partir del cual, para decir (en) lo indecible, el yo que (se) escribe busca ‘pasar’ por una lengua-otra. Aunque a diferencia de, por ejemplo, el poema “En Tubinga y junio de 1843” (2009, p. 547) donde Biagioni recupera la vida y la poesía de Hölderlin, en su escrito “3” no se vale del recurso de la biografía literaria o de la cita. En lugar de incorporar tal escritura-otra a partir de una referencia, mención o marca (comillas, cursivas o señalamiento de fuentes) que identifique la ajenidad del intertexto, se asume ese modo escritural previo como si fuera propio. Así, en el último escrito de *Región de fugas*, la poeta integra la figura, la voz y la retórica sanjuanista a su escritura con el afán de resignificarla en términos literarios. Es decir, con el intento de volver dicha tradición poética una ‘obra abierta’ pasible de cambios, reordenamientos, nuevas series discursivas y hasta funciones que solo el proceso de escritura –que antes exige un itinerario y una manera de leer– permite realizar.

De tal modo, la figura y la lengua mística de San Juan (con su imaginario, sus tópicos, sus torsiones y su poética) se vuelven, en los últimos versos de Amelia Biagioni, una suerte de instancia que no resuelve las deficiencias enunciativas tramadas a lo largo de *Región de fugas*, pero, al menos, funciona como acervo “huyendo enamorante” desde el cual repensar la condición errante del lenguaje poético, asentar su genealogía y terminar de configurar un programa y una trayectoria poética más escritural que espiritual, ya que su énfasis en el par ‘identidad/lenguaje’ consiste en no caer en la tentación de encontrar(se en) una palabra-totalidad. En este sentido, Ana Rodríguez Falcón (2016), en consonancia con las reflexiones teóricas de Liliana Díaz Mindurry sobre la retórica de San Juan de la Cruz en tanto la “lengua madre” o “cosmos palabrístico” de Biagioni (2012, p. 41), afirma que “no se puede entender [su] poesía sin tener como referencia la poesía mística” (2016, p. 54), ya que con ella se asume el desafío (incumplido) de nombrar en lo imposible. Por lo tanto, en *Región de fugas*, “el lenguaje de los místicos ha configurado al sujeto poético quien, al escribir, lo hace

desde ellos” (p. 55); desde una apropiación resignificada que pone en escena los giros textuales de la falta de certezas y la paradoja de encontrar en ese “bosque errante de los nombres” el desencuentro (Biagioni, p. 519), ya que se tensa el límite lingüístico de lo decible sin conseguir trasponerlo.

Por último, cabe volver a destacar que el proceso de pérdida de las funciones y aspectos teológico-vivenciales de la escritura mística española junto al de las tres modalidades de selección (la reconfiguración de los tópicos, representaciones e imaginario, la resignificación de las torsiones discursivas características de la dimensión corporal sanjuanista y la apropiación de la figura/escritura de distintos poetas en tanto espacio de enunciación) permiten leer en *Región de fugas* un diálogo con las huellas de la tradición retórica de inefabilidad carmelita. A saber, con el ‘código’ místico de San Juan de la Cruz; así como también con la escritura y las estrategias de los poetas modernos que modularon y resignificaron el acervo sanjuanista para reflexionar sobre las (im)posibilidades de una la lengua literaria resultado del proceso de secularización. En tal sentido, Amelia Biagioni traza una genealogía literaria personal que le permite establecer una continuidad voluntaria –y también (auto)configurativa– con algunos de los poetas representantes de esa tradición poética que, de igual manera que la experiencia mística, (en)cierra un problema de discurso. Y en el entramado de dicho proceso de afiliación horizontal –junto con el eje del lenguaje– radica una de las aristas para leer su quinto y último poemario porque, tal como afirma Alicia Genovese [1998] (2015), en la poesía también importa el lugar de la enunciación que se construye desde los textos, desde el diálogo que se establece para instalar un ajuste de cuentas o, por el contrario, reafirmar una propuesta. Así, la lengua-Biagioni va tejiendo a lo largo de *Región de fugas*, con un hilo largo y desanudado, una continuidad con los murmullos discontinuos de la tradición retórica de inefabilidad mística que le permite volver a interrogar los límites de lo decible e intentar dar nombre a lo imposible. Por lo tanto, al interior de un sistema y una tradición poética mayor, la escritora argentina construye una lengua-totalidad propia que, en paradójica relación, es ajena y errante porque, si bien la cartografía que ofrece el lenguaje poético, con todas sus ‘voces protectoras’, es enorme y (re)apropiable, el poder de nombrar continúa siendo inseguro.

## 5. Consideraciones finales

Amelia Biagioni, 'la soterrada' <sup>90</sup>

di a los que saben, que la soterrada sin novedad  
cumpliendo va su huelga  
*El humo*

Soy mi desconocida  
*Región de fugas*

A lo largo de cada uno de los capítulos que componen esta investigación se pretendió realizar un abordaje que permitiera poner en relación los poemas de *Región de fugas* con la tradición retórica de inefabilidad mística carmelita de San Juan de la Cruz, y sus modulaciones poéticas modernas postseculares. La referida perspectiva de abordaje posible, aunque ni última, ni superadora se fundamentó en las categorías conceptuales de tradición selectiva (Williams, 1977), afiliación horizontal (Said, 1983) y secularización literaria (Gutierrez Giradot, 1983; Marramao, 1994) con la finalidad de considerar la serie de (re)apropiaciones y resignificaciones del *modus loquendi* (De Certeau, 1982) sanjuanista con que Amelia Biagioni delinea una genealogía propia y de orden poético-escritural, en lugar de religioso.

Así, en los itinerarios de lecturas trazados en su sexto poemario, la lengua de la estela mística sanjuanista se recupera como la huella de una tradición poética mayor con la que la escritora argentina busca (auto)identificarse: aquella que vuelve sobre (y se hace crítica de) las (im)posibilidades del lenguaje en un intento por dar cuerpo legible a las experiencias que lo desbordan. Su poesía última, al igual que el programa estético que define las producciones más tardías de su trayectoria literaria, se funda, por tanto, en esa necesidad impostergable de decir (en) lo imposible y se vuelve religión –en el sentido de religar, en lugar de relegar– de lo indecible. De ahí que uno de sus principios primordiales suponga la incapacidad de todo absoluto lingüístico, al cual se suma no solo la pérdida de la unidad subjetiva del yo poético sino, además, la clausura de las ilusiones referenciales del lenguaje.

En tal sentido, al pensar y analizar la escritura de *Región de fugas* a la manera de un sistema vinculado con las (re)apropiaciones y modulaciones de la tradición retórica de inefabilidad mística española –cuyos giros, torsiones, tópicos e imaginarios

---

<sup>90</sup> La etapa final de escritura de la presente investigación y su posterior proceso de revisión y corrección generales fueron realizados en el marco del programa “Beca de Terminalidad de Carreras de Grado de la UNLPam”, período 2018-2019.

encuentran su centro en la poesía (y en la poética) de San Juan de la Cruz—, se intentó dar cuenta de esa búsqueda paradójica centrada (y encerrada) en un problema de lenguaje. Es decir, de una promesa nominativa cuyo cumplimiento implicaría la tra(d)ición misma de ese código común que Amelia Biagioni, al amparo de las ‘voces protectoras’ de sus precursores, sabe (y denuncia) como un “bosque errante” (“En el bosque”, 1995, p. 519).

Por lo tanto, y en estrecho vínculo con la matriz teórica adoptada, se pudo avanzar en la consecución de una serie de constataciones interrelacionadas que no resultan contradictorias o inconducentes, sino representativas de un tipo de lectura que pone de relieve la construcción literaria a partir del acervo místico carmelita español:

1- Amelia Biagioni, en *Región de fugas*, modula y se (re)apropia de la tradición discursiva mística con una finalidad de orden estético. En tal sentido, más que comunicar una experiencia de unión divina con carácter de verdad sagrada y función instrumental, busca trasgredir y extremar las posibilidades de una lengua por definición insuficiente. Con su “escritura fugitiva”, la poeta argentina emprende la búsqueda (imposible) de una palabra que —como el deseo de expresar la vivencia mística— no hace más que enfatizar la falta o las ausencias (Melchiorre, 2003, p. 9). Entre los principales procesos de selección con que Biagioni incorpora la tradición retórica de inefabilidad mística sanjuanista y su espacio ficticio de enunciación se destacan tres estrategias. O, tal como fueron denominadas en el apartado 4.3.2, tres “modalidades” de (re)apropiación tendientes a sortear las barreras de lo indecible que consisten en:

1.1 La reconfiguración de los tópicos, las representaciones y el imaginario de la tradición carmelita en general. En dicha (re)apropiación cobra importancia la reformulación del imaginario del bosque oscuro y de la persecución y posterior caza del objeto perdido en un sentido (meta)poético, ya que ese término-otro complementario (y en fuga) se identifica con el lenguaje mismo o, también, con el poema

1.2 La resignificación de las torsiones discursivas características de la retórica corporal sanjuanistas. Más específicamente, de la denominada memoria sensorial del cuerpo como lugar desde donde la (im)posibilidad de escribir o decir se relaciona con ese juego metonímico de tensiones e intensidades que atraviesa no solo la voluntad poética de poner en palabras, sino, además, al propio ‘cuerpo escriba’ (mano o garganta) del yo lírico



1.3 La apropiación de la figura/escritura de distintos poetas que (con)forman esa constelación o mapa místico en tanto *locus* o instancia de enunciación insuficiente. Ésta consiste en extremar la disolución del yo poético como intento por encontrar una lengua/nombre con sentido pleno. Es decir, por hacer propia la voz (primera sub-operación), la técnica escritural (segunda sub-operación) o la prefiguración de sus poetas precursores (tercera sub-operación) en tanto máscaras, versiones o modelos literarios de la condición subjetiva –y dinámica– propia

A estas tres modalidades se deben sumar, además, las referencias y alusiones intertextuales de ciertos giros discursivos característicos de la discursividad mística carmelita, tales como el oxímoron tramado en las contradicciones ‘presencia ausente’ o ‘vivo sin vivir en mí’ y la ‘retórica del balbuceo’ inscripta mediante el ritmo de las aliteraciones, las acumulaciones y las cadencias anafóricas que interrumpen al yo poético en ese intento –siempre postergado– por comunicar(se).

2- A partir de la exposición de las mencionadas modalidades de selección, se pudo constatar que Amelia Biagioni establece distintas continuidades ‘voluntarias’ y ‘horizontales’ con algunos de los poetas y de las poéticas que la antecedieron en el proceso postsecular de (re)apropiación de la retórica de inefabilidad mística de cuño sanjuanista. En la trama constructiva de dicha genealogía cuentan las biografías poéticas de Friedrich Hölderlin y de Charles Baudelaire; las disposiciones fónico-gráficas, constelares y multidireccionales propias de la técnica y la concepción literaria de Stéphane Mallarmé; la experiencia multidireccional de lectura que recupera la apertura vanguardista del juego con los blancos de la página y con los significados obturados por la cultura; y el sistema de diálogo polifónico intertextual con, por ejemplo, los laberintos literarios de Jorge Luis Borges. Es decir, con aquellas praxis poéticas que, pese a sus diferencias y discontinuidades, asumieron las formas y el programa místico de búsqueda y fuga del sentido para (volver a) interrogar y reflexionar sobre los límites de una cultura y de un lenguaje que, reducido a sus ruinas, ya no sirve para la comunicación, pero está tanto más cerca de lo incognoscible (Negroni 2011).

3- Como resultado de las dos constataciones anteriores resultó posible, por una parte, volver a pensar el lugar episódico, pero no por ellos menos marginal y ‘soterrado’ que los estudios críticos han asignado a Amelia Biagioni en la delimitación de la nómina de poetas místicos argentinos. Y, por otra, esbozar una definición más amplia y literaria de esa ‘zona’, al interior de la literatura argentina del siglo XX, denominada poesía mística

argentina. Por lo tanto, se puede afirmar que en *Región de fugas* se recuperan el imaginario y las torsiones del discurso místico español en general, y de la retórica de inefabilidad sanjuanista en particular, para volver la escritura poética un espacio de lucha con las (im)posibilidades de la palabra, y no de unión con Dios. En los itinerarios de lecturas trazados por Biagioni, la lengua de la estela mística carmelita no se resignifica bajo un modelo prescriptivo de guía religiosa o espiritual con finalidad devocional. En sus poemas, por el contrario, el *modus loquendi* místico se modula desvinculado de los dogmas del catolicismo, y alejado de toda estrategia para su difusión y adoctrinamiento. De ahí que, en consecuencia, se afirme –tal como en las (re)apropiaciones modernas postseculares– la experiencia filosófica del vaciamiento y la falta de Dios como *logos*, centro o garantía y se pretenda poner en palabra aquello que éste ya no revela.

De tal modo, y en relación con esa (re)apropiación literaria en lugar de religiosa tramada por la poeta argentina, la posición marginal que *Región de fugas* ocupa en las lecturas orientadas sobre la poesía mística argentina de mediados del siglo XX exige ser reconsiderada desde una perspectiva que defina y caracterice dicho *corpus* a partir de criterios retóricos, estéticos y discursivos desligados del sesgo católico propio del contexto de producción renacentista de San Juan de la Cruz. El estudio de la poesía mística argentina y la delimitación de la nómina de sus representantes requieren un enfoque que no supedite las modalidades, las estrategias y las operaciones de (re)apropiación y de resignificación discursivas de la tradición mística carmelita a los criterios del campo católico que rigen la vivencia mística. En otros términos, requiere una aproximación crítico-literaria que, en lugar de enumerar las simples menciones a Dios y los elementos simbólicos propios del universo del catolicismo, ponga de relieve la experiencia radical con el lenguaje poético, sus límites y usos (Cussen, 2011); con todo aquello que no se puede hacer con palabras y que los críticos suelen referir en términos de “ascesis” (Monteleone, 2003, p.13) o “forma” (Ioskyn, 2011, p. 62) artística.

En último lugar se debe destacar que, como esta investigación estuvo acotada al estudio particular de las modulaciones de la tradición retórica de inefabilidad sanjuanista en el poemario *Región de fugas*, quedan pendientes futuras líneas de trabajo. En primer término, una revisión de la conformación del repertorio místico argentino que suponga una mirada crítica respecto del lugar marginal que ocupan las voces femeninas,

en relación con el predominante carácter masculino que la actual nómina reviste. Esta pretendida reconfiguración no constituye un cuestionamiento a las entronizadas (e indiscutibles) figuras de Héctor Viel Temperley o Jacobo Fijman, sino, más bien, una visibilización de aquellas voces femeninas que no son consideradas en los estudios sobre poesía mística argentina (o latinoamericana) y un interrogante a la singularidad de sus (re)apropiaciones. Además de la ya considerada escritura de Amelia Biagioni y su compañera de los márgenes, Olga Orozco, contarían algunos poemarios de Alejandra Pizarnik y Susana Thénon, de las uruguayas Idea Vilariño y Marosa di Giorgio, de la peruana Blanca Varela, de las brasileras Hilda Hilst y Clarice Lispector y de venezolana Patricia Guzman. Toda una red de poetisas que, si bien forman parte del canon literario del siglo XX, pueden ser (re)leídas desde un enfoque aún poco explorado que permitiría conformar una figura constelada alternativa a la periodización en fronteras y generaciones y, a su vez, autonomizar una arista transversal a sus producciones y a sus poéticas en vinculación con la discursividad mística carmelita –sin autoridad religiosa– en su tradición erótica o de inefabilidad.

En segundo término, y desde un enfoque sociológico relacionado con una historia del libro y la edición, queda pendiente un estudio abocado al rol desempeñado por las pequeñas editoriales en el proceso de configuración y consolidación del repertorio de poesía mística argentina. Durante más de una década, distintos sellos llevaron adelante proyectos para reeditar de manera completa y con estudios críticos introductorios los poemarios de Héctor Viel Temperley (2003, Ediciones del Dock), Jacobo Fijman (2003, Ediciones del Dock), Miguel Ángel Bustos (2009, Editorial Argonauta), Amelia Biagioni (2009, Adriana Hidalgo editora) y Olga Orozco (2012, Adriana Hidalgo editora). De tal modo, no resulta menor la labor desarrollada por una parte de la pequeña industria editorial argentina que –en paralelo con los incipientes estudios académicos orientados a definir y caracterizar la nómina de místicos argentinos– revalorizó y volvió a posicionar en el mercado de la ficción un género menor en cuanto a ventas, como la poesía y un reducido grupo de nombres secundarios –o de ingreso “tardío” (Monteleone, 2014, p. 399) y hasta “póstumo” (Martínez, 1998, p. 146)– en el canon de la Literatura Argentina del siglo XX, como lo son los denominados místicos argentinos.

Las mencionadas líneas de avance, de entre otras factibles de sumarse y ampliar el conjunto, se superponen a ese mapa de investigación original delineado sobre los

*corpora* de la poesía mística argentina de mediados del siglo XX y los principales nombres que componen sus nóminas. Y, de tal modo, marcan otros nuevos y hasta simultáneos mapas en los que pueden enmarcarse futuras lecturas que formulen preguntas o entablen diálogos, antes que encontrar respuestas. Para, en otras palabras, funcionar como coordenadas, en lugar de contornos, de una escritura académica con la que se busca repensar aquellos saberes que suponemos incuestionables acerca de la poesía, sus tradiciones, sus funciones y sus signos de autor(idad). Porque, en suma, quien habla de literatura también termina por revelar algo de sí mismo.

## 6. Bibliografía

### 6.1 Textos literarios citados

Baudelaire, C. (1857). *Las flores del mal*. Cristóbal, A. (Trad.) Argentina: Ediciones Colihue SRL.

Biagioni, A. (2009). *Región de fugas en Poesía Completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1995.

Darío, R. (1896). *Prosas profanas en Poesía*. Barcelona: Ayacucho, 1977.

\_\_\_\_\_ (1905). *Cantos de vida y esperanza en Poesía*. Barcelona: Ayacucho, 1977.

De Jesús, Sta, T. (1565). *Libro de la Vida*. Chicharro, D. (Eds.). Madrid: Cátedra, 1990.

\_\_\_\_\_ (1577). *Las Moradas*. Madrid. Espasa-Calpe. 1957

De la Cruz, San J. (1578). *Poesía*. Ynduráin, D. (Eds.). Madrid: Cátedra, 2004.

Fijman, J. (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Hölderlin, F. (1800/1801) *Pan y vino*. Capurro, R. (Trad.) *Cuadernos de psicoanálisis freudiano*. Núm. 4, pp. 95-118, 1983.

Huidobro, V. (1931). *Altazor*. Madrid: Visor Libros, 1991.

Mallarmé, S. (1887). *IV Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... en Plusieurs sonnets*. Espejo, M. (Trad.) Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 2013.

Marechal, L. (1940). *Sonetos a Sophia en Obra poética*. Buenos Aires: Leviatán, 2014.

Novalis (1798). *Fragmentos. Sobre el poeta y la poesía*. En *Escritos escogidos*. Talens, J. y Keil, E. (Trads.). Madrid: Editorial Visor, 1984.

Schlegel, F. (1800). *Diálogo sobre poesía*. En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Arnaldo, J (Trad.). Madrid: Tecnos-Metropolis, pp. 109-204, 2014.

Viel Temperley, H. (2003). *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013.

## 6.2 Textos críticos citados

Adur Nobile, L. M. (2011). El arte al servicio del 'renacimiento espiritual de nuestro pueblo'. Jacques Maritain y los fundamentos de la estética católica argentina. Actas de la II Jornadas Religar-Sur. Religión y sociedad en la Argentina Contemporánea y países del Cono sur. Touris, C. (Coord.), Buenos Aires, Argentina, Religar (Cd-room).

\_\_\_\_\_ (2014). ¿Qué hacer con el ángel? J.L. Borges y F.L. Bernárdez, dos formas de escribir la experiencia mística. *Acta poética*, Vol. 35, Núm. 1. Enero-Junio, pp. 149-163.

Adúriz, J. (2005). *Perlongher*. Argentina: Ediciones del Dock

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Costa, F. y Castro, E. (Trads.). Argentina: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_ (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Segovia, T. (Trad.) Valencia: Pre-textos.

Alemian, E. (08 de abril de 2015). La poesía como visión mística. *Revista Ñ*. Web agosto 2015

<[https://www.clarin.com/literatura/fijman-poesia-vision-mistica\\_0\\_Byb\\_fWqP7g.html](https://www.clarin.com/literatura/fijman-poesia-vision-mistica_0_Byb_fWqP7g.html)>

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 153-190). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016.

Amícola, J. (2013). El género *queer* de Marosa di Giorgio. *Cuadernos del CILHA*, Año 14, Núm. 19, pp. 153-165.

Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman: una poética de las huellas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

\_\_\_\_\_ (2003). Héctor Viel Temperley: otro stalker en la estela del carmelita y su crawl sin descanso. *Biblioteca digital UCA*. Web octubre 2017

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hector-viel-temperley.pdf>>

Arias, A. (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, VOL. 12, pp. 1-13

<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anuario/article/view/1282/1260>

\_\_\_\_\_ (2018). 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 XV, VOL. 15. [En prensa]

Arévalo de Viveros, D. F. (2017). *Conventualización de la escritura en las Vidas de Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo. Literatura: teoría, historia y crítica*, Núm. 1, pp. 197-224.

Armani, H. (1981). *Antología esencia de poesía argentina. (1919-1980)*. Buenos Aires: Aguilar.

Astobiza Pizaca, N. (1999). La dinámica en lo moderno. Romanticismo y Modernidad en Charles Baudelaire. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Argentina. Tesis de Doctorado.

Avigliano, M. (noviembre, 2009). Amelia, la cósmica. *Página 12*. Web abril 2018

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5339-2009-11-27.html>

Aznar Pérez, M. (2016). Inefabilidad y sugerencia en dos flores enfermizas: “Correspondances” y “La Bauté” de Charles Baudelaire. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 31, Núm. 2, pp. 227-239.

Báez, E. y López-Baralt, L. (1996). ¿Vivió Jorge Luis Borges la experiencia mística del Aleph? En López-Baralt, L. (Ed.) *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 251-264). Madrid: Editorial Trotta, 2017.

Bailo, F. (2014). La noche en San Juan de la Cruz, símbolo de la desnudez espiritual y camino hacia la libertad. *TeoLiteraria*, Vol. 4- Núm. 7, pp. 230-238.

Balletta, E. (2012). Paraísos ‘barrosos’: el éxtasis como foco central en la poética de Néstor Perlongher. *Otras modernidades*, Núm. 7, pp. 139-158.

Barthes, R. (1968). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 65-71). Fernández Medrano, C. (Trad.) Barcelona: Paidós, 1987.

Bataille, G. (1979). *El erotismo*. Vicens, A. y Sarazin, M. P. (Trad.) Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

- Battistón, D. (1997). La tradición clásica en la literatura latinoamericana. Presencia del mito de Teseo en un relato de Olga Orozco: "soltando el hilo". *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa* (pp. 459-466). Santa Rosa: Talleres gráficos UNLPam.
- Bello Landrove, F. (2013). La noche como símbolo y mito en San Juan de la Cruz y Novalis. pp. s/n. Web mayo 2017  
<<http://quienfuera Borges.blogspot.com.ar/2013/07/la-noche-como-simbolo-y-mito-en-san.html>>
- Bernárdez, F. L. (1935). *El buque*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1945.
- Bianchi, S. (2010). Capítulo II. 3. Las transformaciones del pensamiento. La división de la cristiandad. En *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea* (pp. 105-148). Bernal: Universidad Nacional del Quilmes Editorial.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. De Place, P. (Trad.) Venezuela: Monte Ávila, 1992.
- Blanco Aguinaga, C. (1984). La mística: entre el individualismo y la teocracia. En Blanco Aguinaga, C, Rodríguez Puértolas, J. y Zabala, I. (Eds.), *Historia social de la literatura española, Tomo II* (pp. 303- 314). Madrid: Castalia.
- Blasco Pascual, F. y González Marín, M. (1981). *Cuadernos de estudio 6: Ascética, mítica y picaresca*. Madrid: Editorial Cincel.
- Bordelois, I. (diciembre, 2000). Amelia Biagioni: vocación de totalidad. *La Nación*. Web abril 2018  
<<https://www.lanacion.com.ar/215855-amelia-biagioni-vocacion-de-totalidad>>
- \_\_\_\_\_ (octubre, 2009). Amelia Biagioni: la fiesta desplegada. *La Nación*. Web abril 2018  
<<https://www.lanacion.com.ar/1188614-amelia-biagioni-la-fieta-desplegada>>
- \_\_\_\_\_ (2012). Un resplandor del ojo lince. En Pereiro, C., C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 9-20). Buenos Aires: Ediciones del Dock.



- Borges, J. L. (1936). Francisco Luis Bernárdez. El buque. En *Textos recobrados 1931-1955* (pp. 165-168). Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Bueno, R. (1995). Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana. *Hispanamérica*, Vol. XXIV, Núm. 71, pp. 35-48.
- Bustos, E. (2008). Prólogo. En Bustos, E. (Comp.), *Visión de los hijos del mal. Poesía completa de Miguel Ángel Bustos* (pp. 7-20). Buenos Aires: Argonauta, 2013.
- Cabezas, L. (2011). Inicios poéticos. Escritura, silencio y muerte en Hida Hilst y Amelia Biagioni. XII Congreso Internacional da ABRALIC, del 18 al 22 de julio de 2011, Curitiba, Brasil.
- \_\_\_\_\_ (2012). Poesía y cristianismo en los años treinta. *Laberinto de amor* de Leopoldo Marechal. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, del 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, Buenos Aires, Argentina. Web agosto 2017
- < [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1626/ev.1626.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1626/ev.1626.pdf)>
- Calmels, D. (2004). Jacobo Fijman, la pintura y los pintores. *Tsé-tsé* 15, noviembre, pp. 99-104.
- Campana, S. J. (2015). Destellos en la noche: Poesía mística y encuentro en tiempos de ausencia. *TeoLiteraria*, Vol. 5, Núm. 10, pp. 98-119.
- Cárcano, E. (2013). Dios, cuerpo y poesía: la inscripción de la corporalidad en Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley. *Perífrasis*. Vol. 4, N° 8. Bogotá, julio, pp. 41-55.
- \_\_\_\_\_ (2014). El cuerpo como *via mystica* en algunos textos de Blake y de Viel Temperley. *La palabra*, N° 25 julio-diciembre, pp. 81-92.
- \_\_\_\_\_ (2016). Dos formas de una búsqueda de Dios: Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley. En Funes (Coord.), *Hispanismo del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur* (pp.103-112). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dábila.
- Carrera Marcén, E. (1995). Autoría, autoridad y diferencia sexual en los textos de Teresa de Ávila. Web febrero 2017
- <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_2\\_013.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_013.pdf)>

- Carreter, F. L. (1966). Sobre la dificultad conceptista. En *Estilo barroco y personalidad creadora* (pp. 13-44). Madrid: Cátedra.
- Cella, S. (1998). Canon y otras cuestiones. En Cella, S. (Comp.), *Dominios de la literatura acerca del canon* (pp. 7-18). Buenos Aires: Losada.
- Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Cobos Villalobos, A. M. (2010). Misticismo y naturaleza en *Los papeles salvajes* de Marosa Di Giorgio. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D.C. Tesis de Grado.
- Cohen, S. (2012). Amelia y Vincent. Un proyecto. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 21-28). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Crescenzi, F. (2013). *Leer al surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Quadrata de Incunable.
- Cruz, J. (1997). Discursos de la modernidad en las culturas periféricas: la vanguardia latinoamericana. *Hispanamérica*, Vol. XXVI, Núm. 76/77, pp. 19-34
- Cuevas, C. (1980). Introducción: Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual. En Rico, F. (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española. II Siglo de Oro: Renacimiento* (pp. 490-496). Barcelona: Crítica.
- Curtius, R. E. (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*, Vol. I. Frenk Alatorre, M. y Alatorre, A. (Trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cussen, F. (2011). Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea. *Revista Forma*, Vol. 4, Tardor '11, pp. 13-20.
- \_\_\_\_\_ (2012). Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica. *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*. Año 38, Núm. 76, pp. 173-190.
- \_\_\_\_\_ (2013). Sinestesia y dinamismo en la poesía mística de Jacobo Fijman. *Literatura y Lingüística*, Núm. 28, pp. 15-28.
- De Certeau, M. (1982). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. López Moctezuma, J. (Trad.) México: Universidad Iberoamericana, 1993.

- \_\_\_\_\_ (2005). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Goldstein, V. (Trad.) Argentina: Katz, 2007.
- De Costa, R. (1992). San Juan en vanguardia. *Notas. Revista Chilena de Literatura*, Núm. 39, pp. 143-149.
- \_\_\_\_\_ (2010). Las infracciones de la vanguardia. En Puccini, D. y Yurkievich, S. (Coords.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (pp. 411-447). México: Fondo de cultura económica.
- De Santiago, M. (1998). Introducción. En *Antología de poesía mística española* (pp. XI-L). Barcelona: Vernón editores.
- Derrida, J. (1975). Mallarmé. *Anthropos. Revista de documentación científica*, s/n, 1989.
- Di Pietro, M. V. (2015). Dos perspectivas modernas del infierno en la poesía de Jorge Luis Borges y Amelia Biagioni. Actas de las Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”, del 7 al 9 de octubre de 2015, La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Di Stefano, R. y Zanatta, L. (2000). *Historia de la iglesia argentina*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.
- Díaz Mindurry, L. (2010). *La voz múltiple y otros textos (una mirada sobre obras y autores)*. Buenos Aires: Ediciones Ruinas Circulares.
- \_\_\_\_\_ (2012). Cacería y fuga en las ‘ínsulas extrañas’ de Amelia Biagioni. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 29-43). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Duby, G. (2007). *Atlas histórico mundial*. Mallorca: Larousse.
- Egido, A. (2009). *El barroco de los modernos. Despunte y pespunte*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Universidad de Valladolid.
- Elizalde, M. (2018). *Propter veritas non tacebo: derroteros filológicos e intelectuales en la correspondencia entre María Rosa Lida y Yakov Malkiel (1943-1948)*. Workshop “Cartas letradas: el intercambio epistolar entre intelectuales iberoamericanos en la primera mitad del siglo XX”, 23 de marzo de 2018, Santa Rosa, La Pampa, Argentina.

- Espejo, M. (2013). Introducción. En *Obra Poética de Stéphane Mallarmé*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Fara, D. (2011). El bosque de arena. En Pereiro, C. (Ed.), *Héctor Viel Temperley* (pp. 64-80). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Fatone, V. (2009). *Mística y religión*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Ferrús Antón, B. (2005). Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina. Universidad de Valencia. España. Tesis de Doctorado.
- Fiscina, J. A. (2016). La tensión hacia Cristo como deseo del hombre en la poesía de Leopoldo Marechal. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, del 17 al 19 mayo de 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología. Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires, Argentina. Web agosto de 2017
- <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/tension-hacia-cristo-deseo-hombre.pdf>>
- Foffani, E. (2010). Literatura, Cultura, Secularización. Una introducción. En Foffani, E. (Ed.), *Controversias de lo moderno. La secularización e la historia cultural de América Latina*, pp. 11-32. Argentina: Katatay Ediciones.
- Freidenberg, D. (2008). Prólogo. En *Apuntes. Luces que a lo lejos*, Alberto Szpunberg (pp. 5-17). Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Friera, S. (2007, 24 de julio). Entrevista a Alberto Spunberg: “tuve que ajustar cuentas con la nostalgia”. *Página 12*. Cultura y espectáculos. Web diciembre de 2017
- <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-7040-2007-07-24.html>>
- \_\_\_\_\_ (2010, 14 de diciembre). Entrevista a Pablo Ramos: “Yo busco siempre quebrar la soberanía del lector”. *Página 12*. Cultura y espectáculos. Web abril de 2018
- <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20233-2010-12-14.html>>

Gabilondo Pujol, Á. (1992). La mística como lenguaje de la carne. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web febrero 2017

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mistica-como-lenguaje-de-la-carne/>>

Gallego Arroyave, C. A. (2015). Poesía, naturaleza y genio artístico: entre la Grecia clásica y el romanticismo alemán. *Cuadrante Phi. Revista de estudiantes de filosofía*, Núm. 28, pp. 1-15. Web mayo 2017

<[http://www.academia.edu/14451836/poes%C3%8da\\_naturaleza\\_y\\_genio\\_art%C3%8ds\\_tico\\_entre\\_la\\_grecia\\_cl%C3%81sica\\_y\\_el\\_romanticismo\\_alem%C3%81n](http://www.academia.edu/14451836/poes%C3%8da_naturaleza_y_genio_art%C3%8ds_tico_entre_la_grecia_cl%C3%81sica_y_el_romanticismo_alem%C3%81n)>

Gamerro, C. (2010). Ficciones barrocas. En *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández* (pp. 11-79). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

\_\_\_\_\_ (2015). Borges y la tradición mística. En *El nacimiento de la literatura argentina* (pp. 11-34). Buenos Aires: Editorial Excursiones.

\_\_\_\_\_ (2015). Borges y la tradición mística. En *El nacimiento de la literatura argentina* (pp. 66-79). Buenos Aires: Editorial Excursiones.

Garrido Domínguez, A. (2013). Lo inefable o la experiencia del límite. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web enero 2017

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-inefable-o-la-experiencia-del-limite--ineffable-or-the-experience-of-limit/>>

Garrido Gallardo, M. A. (1992). Poesía y mística (Algunas conclusiones teórico-críticas tras las celebraciones sanjuanistas). Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web Febrero 2017

<[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_1\\_021.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_021.pdf)>

Gavilán, I. (2004). Hay que romantizar el mundo: lectura en torno a algunos fragmentos poéticos de Novalis. *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Núm. 32, pp. s/n. Web mayo 2017

<[http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D14106%2526SCID%253D14109%2526ISID%253D500,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14106%2526SCID%253D14109%2526ISID%253D500,00.html)>

Gelman, J. (29 de noviembre de 1999). Olga. *Página 12. Radar*, pp. s/n. Web julio 2018

<<https://www.pagina12.com.ar/1998/98-11/98-11-29/contrata.htm>>

Genovese, A. (07 de junio de 2003). Marosa y su mundo pagano. *Revista Ñ*, pp. s/n.  
Web mayo 2018

<<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/06/07/u-00501.htm>>

\_\_\_\_\_ (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1998). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Eduvim, 2015.

González Rodríguez, M. A. (2011). Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D.C. Tesis de Grado.

Guillén, J. (1962). Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico. *Lenguaje y poesía, algunos casos españoles* (pp. 124- 142). Madrid: Revista de Occidente.

Gutiérrez Girardot, R. (1983-a). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Colombia: Fondo de cultura económica, 2004.

\_\_\_\_\_ (1983-b). El modernismo y su contexto histórico-social. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Año XV, Núm. 28, pp. 91-98.

Herráiz García, M. (2013). Experiencia mística relacional y lenguaje teresiano sanjuanista como camino amoroso de apertura al otro. *TeoLiteraria*. Vol. 4- Núm 6, pp. 202-223.

Herranz, I. (2003). Novalis: ¿Poeta o místico?. *Más allá*, Núm. 173, pp. 32-42.

Hulin, M. (2007). *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Tabuyo, M. y López, A. (Trads.). Madrid: Ediciones Siruela.

Ioskyn, J. (2011). Héctor Viel Temperley, un místico de nuestro tiempo. En Pereiro, C. (Ed.), *Héctor Viel Temperley* (pp. 54-63). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

James, W. (1902). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Yvars, J. F. (Trad.) Barcelona: Ediciones península, 1994.

Jitrik, N. (1987). Notas sobre la Vanguardia Latinoamericana. En *La vibración del presente* (pp. 60-78). México: Fondo de Cultura Económica.

- \_\_\_\_\_ (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En Cella, S. (Comp.), *Dominios de la literatura acerca del canon* (pp. 19-42). Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo V: La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires, El Ateneo, 2009.
- Kamenszain, T. (1996). *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- \_\_\_\_\_ (2012). “A la búsqueda del asombrero perdido”. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 55-63). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- \_\_\_\_\_ (2012). Prólogo. *Poesía completa de Olga Orozco*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Kodama, M. (1996). Jorge Luis Borges y la experiencia mística. En López-Baralt, L. (Ed.) *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 77-84). Madrid: Editorial Trotta, 2017.
- Koira, E. I. (2015). ‘El agua clama, y clama de muy alto’: poética testimonial en Héctor Viel Temperley. Actas del XII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Construyendo un mapa federal de la literatura argentina. Hibridaciones, reescrituras y conflictos, del 8 al 10 de octubre, Paraná, Entre Ríos, Argentina.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. (1978). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. González, C. y Carugati, L. (Trads.). Argentina: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- Lida, M. (2015-a). Un paréntesis sobre *Criterio*. *Historia del catolicismo en la Argentina entre el siglo XIX y el XX* (pp. 119-134). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- \_\_\_\_\_ (2015-b). Estética, cultura y política en la revista *Criterio* (Argentina, 1928-1936). *Revista Nuevo Mundo-Mundos Nuevos. Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Débats* (pp. 1-13). Web agosto 2017
- <<https://nuevomundo.revues.org/67968#entries>> DOI: 10.4000/nuevomundo.67968.
- Lindstrom, N. (2009). El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman. *Ciberletras*, Núm. 22, diciembre. Web Julio 2017

<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/lindstrom.html>>

Lomba Falcón, P. (2012). Marranismo y disidencia. Un origen hispánico de la crítica moderna. *Δαμων. Revista Internacional de Filosofía*, Núm. 57, pp. 67-80. Web abril 2017 <<http://revistas.um.es/daimon/article/download/151961/142651>>

López, A. (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* (pp. 61-84). Berlín: LIT Verlag.

López-Baralt, L. (1995). San Juan de la Cruz: ¿Poeta del amor divino o poeta del amor humano? Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web febrero 2017

<[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_3\\_007.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_007.pdf)>

\_\_\_\_\_ (1999). Los paseos de Borges por Constitución: la clave secreta de un emblema místico privado. En De Toro, A. y De Toro, F. (Eds.) *El siglo de Borges* (pp. 151-169). Madrid: Iberoamérica.

\_\_\_\_\_ (2006). Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web febrero 2017

<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbologa-mstica-musulmana-en-san-juan-de-la-cruz-y-santa-teresa-de-jess-0/html/021e4a2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_11.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbologa-mstica-musulmana-en-san-juan-de-la-cruz-y-santa-teresa-de-jess-0/html/021e4a2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_11.html)>

\_\_\_\_\_ (2009). La amada nocturna de San Juan de la Cruz se pudo haber llamado Laylá. *Quaderns de la Mediterrània*, Número 12, pp. 201-211.

Loustau, S. (05 de diciembre de 2009). La creación poética y juego de la significancia en Amelia Biagioni. *ARGENPRESS CULTURAL*, pp. s/n. Web julio 2018

< <http://cultural.argenpress.info/2009/12/la-creacion-poetica-y-juego-de-la.html>>

Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En González, P. E. y Ortega, E. (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones el Huracán.

Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o literatura. Identidades y/o diferencias*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.



- Mallo, A. (2011). Mi Viel: de ángeles y aleluyas hasta el silencio, hasta la nada. En Pereiro, C. (Ed.), *Héctor Viel Temperley* (pp. 64-80). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Mancho Duque, M. J. (1990). Creación poética y componente simbólico en la obra de San Juan de la Cruz. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web febrero 2017
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra/creacion-poetica-y-componente-simbolico-en-la-obra-de-san-juan-de-la-cruz--0/>.
- Manzoni, C. (2007). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de las vanguardias en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1981.
- \_\_\_\_\_ (1980). La cultura del Barroco: una estructura histórica. En Rico, F. (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española. II Siglo de Oro: Renacimiento* (pp. ). Barcelona: Editorial Crítica.
- Márquez Villanueva, F. (1980). Misticismo y sociedad moderna (Sobre los inventos de Juan de Ávila). En Rico, F. (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española. II Siglo de Oro: Renacimiento* (pp. 501-505). Barcelona: Editorial Crítica.
- Marramao, G. (1994). *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*. García Fraile, P.M. (Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Martín-Crosa, R. (1994). El ciervo vulnerado. El lenguaje del amor en la poesía de San Juan de la Cruz. En Bauer, H. W. (Dir.), *El lenguaje del amor. Siete ensayos sobre el Cántico Espiritual* (pp. 131-146). Buenos Aires: El Arca.
- Martínez, J. M. (2015). *Prosas profanas: performance y secularización*. *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 39, Núm. 2, pp. 367-389.
- Martínez, T. E. (1998). El canon argentino. En Cella, S. (Comp.), *Dominios de la literatura acerca del canon* (pp. 145-153). Buenos Aires: Losada.
- Martínez Fernández, J. M. (1998). Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea. Universidad Complutense de Madrid. España. Tesis de Doctorado.

Martínez Matías, P. (2012). Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía. *Revista Diánoia*, Vol. LVII, Núm. 69, pp. 31-69.

Masiello, F. (1986). Primera parte. Las condiciones del escritor: una afirmación del yo. En *Lenguaje e ideología*. Buenos Aires: Hachette.

\_\_\_\_\_ (2010). Obrar y reunir. *Mora*, Núm. 16, pp. 171-181.

Maturo, G. (1999). III. La doctrina estética y filosófica de Marechal a través de sus textos expositivos. 5. El *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y IV. La poesía. 7. *Sonetos a Sophia*. Salterio místico. En *Marechal, el camino de la belleza* (pp. 56-58 y 94-97). Buenos Aires: Biblos. Web agosto 2017

<[https://books.google.com.ar/books?id=c8LtrbPpuxUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=c8LtrbPpuxUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>

\_\_\_\_\_ (2003). De la estética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica fenomenológica de lo imaginario. *Revista de literatura moderna*, Núm. 33, pp. 85-104.

Melchiorre, V. (2003). Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante. Web julio 2015.

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/biagioni.html>

\_\_\_\_\_ (2006). Amelia Biagioni: por una (re)definición de su lugar en el canon. *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, Letras, Núm. 54, julio-diciembre, pp. 95-106.

\_\_\_\_\_ (2009). "Introducción". En *Amelia Biagioni. Poesía Completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_ (2010). Amelia Biagioni: la proliferación de lo divino. IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología: Miradas desde el Bicentenario. 12 al 14 de octubre de 2010. Buenos Aires, Argentina.

\_\_\_\_\_ (2014). *Amelia Biagioni. La "Ex-centricidad" como trayecto*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Menéndez Pelayo, M. (1891). La poesía mística en España. *Estudios de crítica histórica y literaria II* (pp. 69-110). Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Mercado, S. E. (2009). De la noche al discurso amoroso de Idea Vilariño: reflexiones I y II. Web mayo 2016

<[http://tallerdelecturapoetica.blogspot.com.ar/2009/12/reflexiones-i-ella-cierra-los-ojos\\_28.html](http://tallerdelecturapoetica.blogspot.com.ar/2009/12/reflexiones-i-ella-cierra-los-ojos_28.html)>

Mialdea Baena, A. J. (2002). La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España (siglos CVII, XVII y XIX). Universidad de Córdoba. España. Tesis de Doctorado.

Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, Núm. 118-119, Enero-Junio, pp.131-148.

Míguez, R. A. (2003). Poesía y Filosofía en F. Schlegel: la época de la revista *Athenäum* (1798-1800). *Biblioteca Virtual Universal*. Web mayo 2017

<<http://www.biblioteca.org.ar/libros/152212.pdf>>

Millán, E. G. (1994). El lenguaje del amor en la poesía de San Juan de la Cruz. En Bauer, H. W. (Dir.), *El lenguaje del amor. Siete ensayos sobre el Cántico Espiritual* (pp. 11-26). Buenos Aires: El Arca.

Millares, S. (2011). Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Poesía y videncia. En *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para hispanamérica* (pp. 151-168). Alicante: Universidad de Alicante.

Milone, G. y Surghi, C.E. (2001). Alejandra Pizarnik: una traición mística. *Escribas. Revista de la Escuela de Letras, FFYH*, Núm. 1, pp. 47-57.

Milone, G. (2003). *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba: Ferreyra Editor.

\_\_\_\_\_ (2014). Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Tesis de Posgrado.

Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Monteleone, J. (2003). Introducción. En *Puentes/ Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea* (pp. 9-21). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- \_\_\_\_\_ (febrero, 2009). Arquitecturas místicas. *Visión de los hijos del mal* de Miguel Ángel Bustos. *La Nación*.
- \_\_\_\_\_ (2014). La tradición del destierro. *Luvina. Revista de la universidad de Guadalajara*, Núm. 77, invierno, pp. 398-403. Web agosto 2018  
<[https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=209&Itemid=67](https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=209&Itemid=67)>
- \_\_\_\_\_ (2016). El cuerpo como profecía. En *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida* (pp. 101-114). Argentina: Nube Negra.
- Moreno, M. (2005). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moure, C. (2003). Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como *devoración-generación*. En Piña (Ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2012). “Yo persigo el escondite de la ardiente metamorfosis”. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 81-95). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Mudrovic, M. E. (2007). 1934: escenario del pacto eclesiástico-militar. En Viñas, D. (Dir.), *Literatura argentina siglo XX. Tomo III: La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)* (pp. 212-222). Buenos Aires: Paradiso.
- Muschietti, D. (2011). Un texto mareador en el que todo renace. En Pereiro, C. (Ed.), *Héctor Viel Temperley* (pp. 110-120). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Naranjo Igartiburu, M. E. (2015). Mística negativa y exilio en *Defensa del ídolo* de Omar Cáceres. Universidad Austral de Chile. Tesis de grado de Magíster en Literatura.
- Negróni, M. (2011). *Pequeño manual ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Nieto, J. C. (1988). Una interrogante a la tradición. *San Juan de la Cruz. Poeta del amor profano* (pp. 41-50). Madrid: Editorial Swan.
- Oronas, R. y Crespín Argañaraz, M. A. (2000). El amor divino en San Juan de la Cruz. En Romanos, M. y Calvo F. (Eds.) *Lecturas críticas de textos hispánico. Estudios de literatura española Siglo de Oro Vol. 2* (pp. 114-125). Buenos Aires: Eudeba.

- Osorio, N. T. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- Pastore, S. (2010). *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*. Madrid: Marcial Pons.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- \_\_\_\_\_ (1971). El caracol y la sirena. En *Los signos en rotación y otros ensayos* (pp. 88-102). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Madrid: Seix Barral.
- Pérez, A. J. (2011). *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Perlongher, N. (1991). Antropología del éxtasis. En *Prosa plebeya* (pp. 191-210). Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2013.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Correspondencia (1976-1992)*. Palmeiro, C. (Ed.). Buenos Aires: Mansalva.
- Piña, C. (2005-a). Amelia Biagioni: una poética de la ruptura. En Piña, C. y Moure, C, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, marginalidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher* (pp. 13-91). Buenos Aires: Botella al Mar.
- \_\_\_\_\_ (2005-b). Amelia Biagioni: la ‘salida fuera del libro’ como articulación concreta del ‘libro que vendrá’. *Geocities*. Actas del Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Web agosto 2015
- <<http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/opq/pina.htm>>
- \_\_\_\_\_ (2011). Viel Temperley, el místico extraterritorial. En Pereiro, C. (Ed.), *Héctor Viel Temperley* (pp. 121-135). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- \_\_\_\_\_ (2012). Amelia Biagioni: los avatares de una subjetividad en fuga. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 96-110). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- \_\_\_\_\_ (2013). Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades. *Gamma*, Núm. 50, pp. 136-150. Web julio 2017
- <<http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/viewFile/2193/2739>>

\_\_\_\_\_ (2014). Héctor Viel Temperley: de la invisibilidad a la categoría de ‘poeta de culto’. *Fractal. Revista de Psicología*, Vol. 26, Núm. Especial, pp. 523-534. julio 2017

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-22014000500523&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-22014000500523&script=sci_abstract&tlng=es)>

\_\_\_\_\_ (2016). Amelia Biagioni y la voz ajena: diálogos, homenajes e inversiones desde Dante hasta Tennessee Williams. Cuartas Jornadas Nacionales del Centro de Literatura y Literaturas Comparadas, Universidad Nacional de La Plata. Web mayo 2018

<[https://www.academia.edu/29723055/Conferencia\\_sobre\\_Amelia\\_para\\_congreso\\_La\\_plata\\_2016.docx](https://www.academia.edu/29723055/Conferencia_sobre_Amelia_para_congreso_La_plata_2016.docx)>

Pizarnik, A. (2014). A Amelia Biagioni. *Nueva correspondencia*. Bordelois, I y Piña, C (Eds.). Argentina: Alfaguara.

Prieto, M. (2006). Capítulo 7. En *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

Puppo, M. L. (2005). Antes y después de Ofelia. Biblioteca digital UCA. Web junio 2018

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=investigacion&d=antes-despues-ofelia-puppo>>

\_\_\_\_\_ (2013). Yo tengo un amor secreto: interferencias de la mística en la poesía latinoamericana (siglos XX y XXI). Biblioteca digital UCA. Web julio 2017

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/yo-tengo-amor-secreto-interferencias.pdf>>

Redondo, N. S. (2014). Miguel Ángel Bustos. *Visión de los hijos del mal*. En Redondo, N. Urioste, A., Matta, E. Moro, D y Melchor, D (Comp. y Eds.), *El Che y otras rebeldías. Antología II* (pp. 37-60). Santa Rosa: EdUNLPam.

Rezzónico, S. (2015). La escritura como salvación y una poética del “realismo místico”: notas sobre *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos. Actas del XVIII Congreso Nacional de Literatura Argentina “Construyendo un mapa federal de la literatura

argentina. Hibridaciones, reescrituras y conflictos, del 8 al 10 de octubre de 2015, Paraná, Entre Ríos, Argentina.

San Juan, F. (2012). Perlongher y ayahuasca. La antropología como una forma bastarda de realismo. Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, del 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, Buenos Aires, Argentina. Web diciembre 2017

<[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2593/ev.2593.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2593/ev.2593.pdf)>

Siles, G. (2012). La poesía de Amelia Biagioni. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 116-124). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Simiz, C. (2012). Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 125-138). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Rama, A. (1970). *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Venezuela: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.

\_\_\_\_\_ (1977). Prólogo. En *Poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Ayacucho.

\_\_\_\_\_ (1983). La modernización literaria en América Latina (1870-1910) en *Hispanamérica. Revista de literatura*, Año XII, Núm. 36, pp. 3-19.

Reväh, I. S. (1987). La herejía marrana en la Europa católica de los siglos XV al XVIII. En Le Goff, J. (Comp.), *Herejía y sociedades en la Europa preindustrial, siglos XI al XVIII* (pp. 249-258). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Rico, F. (1980). Temas y problemas del Renacimiento español. En Rico, F. (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española. II Siglo de Oro: Renacimiento* (pp. 1-19). Barcelona: Editorial Crítica.

Roffé, M. (1991). *La literatura religiosa española e hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Losada.

\_\_\_\_\_ (1998). Estudio preliminar. *El buque*, de Francisco Luis Bernárdez. Buenos Aires: Losada.

Rodríguez de la Flor, F. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.

- Rodríguez Falcón, A. (2016). “¡El alma se me fue con 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*, Núm. 4, pp. 47-57.
- Romana, C. (2012). Amelia y José. Los ídolos de Gálvez. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp.111-115). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Said, E. W. (1984). Introducción: Crítica secular. En *El mundo, el texto y el crítico* (pp. 11-48 ). García Pérez, R (Trad.). Buenos Aires: Debate, 2004.
- Salazar, I. (2010). Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela: reescrituras místicas desde una modernidad desmiraculizada. *Cahiers du SAL, CRIMIC*. Web abril 2018  
<<http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/SalazarF.pdf>>
- \_\_\_\_\_ (2015). *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca, Varela*. Perú: Fondo editorial la Universidad Pontificia Católica del Perú.
- Scholem, G. (1960). *La cábala y su simbolismo*. Pardo, J. A. (Trad.). México: Siglo XXI Editores, 1996.
- Schulman, I. A. (2010). Decadencia del romanticismo e innovación incipiente. En Puccini, D. y Yurkievich, S. (Coords.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (pp. 17-37). México: Fondo de cultura económica.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Serra, E. (1985). Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco. *Anales de literatura hispanoamericana*, Núm. 14, pp. 93-101.
- Solé, M. J. (2011). La doble recepción del spinozismo en Alemania durante el siglo XVIII. *Revista Tópicos*, pp. 1-20.
- \_\_\_\_\_ (2013). Spinoza en el origen del Idealismo alemán. En *El Arco y la Lira. Tensiones y debates* (pp. 39-54). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional Sarmiento.
- Steiner, G. (1976). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Ultorio, M. (Trad.) Barcelona: Ariel, 1990.



- Sylvestrer, S. (2011). ¿Un místico entre nosotros?. En Pereiro, C. (Ed.), *Héctor Viel Temperley* (pp. 136-146). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Szpunberg, A. (1999). Introducción a la ‘escondida senda’. En *Prosa y poesía mística. Clásicos de la literatura española*. España: IDEA Equipo Editorial.
- Urtasun, M. (2017). Un sujeto imaginario disruptivo en las configuraciones rítmicas de *BEYA (le viste la cara a Dios)* de Gabriela Cabezón Cámara. Trabajo Final del Seminario “Lecturas del imaginario poético” de la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Valchef García, F. N. (2015). Amelia Biagioni o el imprevisible trayecto de una experiencia poética alterna. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 3, Núm. 5, pp. 169-198.
- Verani, H. (1986). Introducción. En *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- \_\_\_\_\_ (2010). Manifiestos y programas de la vanguardia. En Puccini, D. y Yurkievich, S. (Coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (pp. 449-460). México: Fondo de cultura económica.
- Villalba, S. (2012). Amelia Biagioni. La galaxia espiralada. En Pereiro, C. (Ed.), *Amelia Biagioni* (pp. 139-154). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Viñas, D. (1964). *Literatura y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2017.
- \_\_\_\_\_ (dir). (2006). *Literatura argentina siglo XX. Tomo II: Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Paradiso.
- Weber, M. (1905). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Legaz Lacambra, L. (Trad.) Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y literatura*. David. G. (Trad.). Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Ynduráin, D. (1983). Introducción. En *Poesía de San Juan de la Cruz* (pp. 11-33). Madrid: Cátedra.

- Ynduráin, F. y Cuevas, C. (1980). Poesía y prosa en San Juan de la Cruz. En Rico, F. (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española. II Siglo de Oro: Renacimiento* (pp. 519- 531). Barcelona: Crítica.
- Yurkievich, S. (2010). Introducción. El modernismo o la hiperliteratura. En Puccini, D. y Yurkievich, S. (Coords.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (pp. 11-16). México: Fondo de cultura económica.
- \_\_\_\_\_ (2010). Introducción. El ímpetu radical de renovación. En Puccini, D. y Yurkievich, S. (Coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (pp. 407-410). México: Fondo de cultura económica.
- Zanca, J. A. (2012-a). Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización. *Prismas. Revista de historia intelectual*. Dossier: Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930. Núm. 16, pp. 199-202.
- \_\_\_\_\_ (2012-b). La *nación católica* en perspectiva. El humanismo cristiano y la secularización interna del catolicismo argentino. En Touris, C. y Ceva, M. (Coords.). *Los avatares de la "nación católica". Integralismo, pluralización y desinstitucionalización del campo religioso en la Argentina contemporánea* (pp. 50-70). Buenos Aires: Biblos.
- Zanetti, S. (1969). Nota introductoria. En *Rubén Darío. Poesía y prosa* (pp. 5-6). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Zugarrondo, J. (2007). Poesía y hermenéutica en la obra de Novalis. *Konvergencias. Filosofía y culturas en diálogo*, Vol. 4, Núm. 15, pp. 35-38.