
DOSSIER: «LITERATURA Y TRASCENDENCIA»
LOS ESTADOS Y MOVIMIENTOS DEL AMOR. DEL
CANTAR DE LOS CANTARES A LA POESÍA DE
AMELIA BIAGIONI



*THE STATES AND MOTIONS OF LOVE: FROM THE SONG OF
SONGS TO AMELIA BIAGIONI'S POETRY*

Ana Rodríguez Falcón[1]
Universidad Católica Argentina, Argentina
anarodriguezfalcon@gmail.com

Gramma
vol. XXXVI, núm. 75, 2025
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 03 agosto 2025
Aprobación: 12 septiembre 2025

URL: <https://portal.amelica.org/amelijournal/260/2605582015/>

Resumen: El objetivo de esta investigación será realizar una lectura de la obra de la poeta argentina Amelia Biagioni (1916-2005) desde una mirada global y en diálogo con el *Cantar de los cantares*. Establecer una relación metafórica entre la obra de Biagioni y el *Cantar* no implica hablar de una relación directamente intertextual de hipertexto e hipotexto, sino, más bien, ver analogías y tensión en las tramas entrelazadas por ambos textos. La poética de Biagioni tiene un estilo propio; sin embargo, se observan las huellas que ha dejado la lectura de la Biblia y, en lo que respecta al *Cantar de los cantares*, también las interpretaciones y nuevas configuraciones y refiguraciones que este texto ha ido suscitando a lo largo de la historia, por un lado, a partir de la exégesis bíblica y, por el otro, mediante la composición de otras obras escritas a la luz del *Cantar*, como las de los místicos alemanes y españoles. Más allá de las referencias textuales, el lenguaje del *Cantar*, sus temas, estados y, fundamentalmente, sus movimientos no solo están presentes, sino que son llevados a lugares insospechados por la vertiginosidad que van adquiriendo a lo largo de la poesía. Esto es lo que nos propondremos mostrar ahora haciendo un recorrido total del corpus de la autora. La hermenéutica bíblica de Paul Ricoeur (2001) y de Jean-Yves Leloup (2019) nos servirán de base para el análisis. Sus miradas sobre el dinamismo del *Cantar* nos han permitido extraer ciertas notas sobre los personajes, los estados y los movimientos propios del libro bíblico desde los cuales abordaremos el corpus poético. Concluiremos con una reflexión sobre la fuga como palabra final del *Cantar* y de la poesía de Biagioni.

Palabras clave: hermenéutica, mística, Biagioni, poesía, *Cantar de los cantares*.

Abstract: *The aim of this research is to carry out a reading of the work of Argentine poet Amelia Biagioni (1916–2005) from a global perspective and in dialogue with the Song of Songs. Establishing a metaphorical relationship between Biagioni's work and the Song does not imply a directly intertextual relationship*

of hypertext and hypotext, but rather the observation of analogies and tensions in the narratives of both texts. Biagioni's poetics have a distinctive style; however, traces of her reading of the Bible can be discerned. Regarding the Song of Songs, this includes the interpretations, new configurations, and reconfigurations that the text has provoked throughout history—on the one hand, through biblical exegesis, and on the other, through the creation of other works written in light of the Song, such as those of German and Spanish mystics. Beyond textual references, the language of the Song, its themes, emotional states, and above all its movements are not only present in her poetry but are carried to unexpected places through the momentum they gain throughout her work. This is what we propose to explore by undertaking a comprehensive journey through the author's corpus. The biblical hermeneutics of Paul Ricoeur (2001) and Jean-Yves Leloup (2019) will provide the foundation for our analysis. Their perspectives on the dynamic nature of the Song have allowed us to draw certain insights regarding the characters, states, and movements of the biblical text, which will serve as the lens through which we approach the poetic corpus. We will conclude with a reflection on flight as the final word of the Song and of Biagioni's poetry.

Keywords: *hermeneutics, mysticism, Biagioni, poetry, Song of Songs.*

INTRODUCCIÓN

A pesar de las diferencias y las distancias entre culturas, tradiciones, épocas e idiomas en los que se inscribe, y de la originalidad que cada autor o discurso presenta, el lenguaje místico da cuenta de un número de imágenes y de símbolos arquetípicos que se reiteran y, por tanto, son identificables en las producciones poéticas. Sostiene Steven Katz que «los místicos usan —y no pueden evitar sino usar— los símbolos disponibles de su entorno religioso-cultural para expresar su experiencia» (Katz, como se cita en Pérez Baralt, 1999, p. 52). En lo que respecta a la tradición cristiana, el lenguaje bíblico del *Cantar de los cantares*, por ejemplo, ha sido la fuente a partir de la cual numerosos poetas y místicos han encontrado el material simbólico para expresar sus experiencias. Entre todas las metáforas recreadas por el discurso místico, se destaca la nupcial, de origen bíblico. Señala Ricoeur que el *Cantar* es una fuente irremplazable del lenguaje de la mística: «sin él, la experiencia mística quedaría muda» (2001, p. 304).

El *Cantar de los cantares* —*Chir ha Chirim*— no es un libro más de las Sagradas Escrituras. Hay quienes consideran que en él está contenida toda Biblia y toda la obra de la creación (cfr. Leloup, 2019, p. 8).

Estamos ante una obra de escasas dimensiones: ocho breves capítulos sitúan al lector ante una panorámica multicolor y aparentemente monotemática, ante una diversidad de escenarios y frente a un lenguaje que, ya a primera vista, parece exigir una minuciosa decodificación. (Morla, 2004, p. 20)

Se trata de un texto escrito originalmente en hebreo y traducido a lo largo de la historia al griego y al latín. La dificultad de traducción no se debe a su mala conservación, sino a «sus ceñidas formulaciones», y «sus sorprendentes y críticas metáforas». (Morla, 2004, p. 21)

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

En su artículo «La metáfora nupcial» (2001), Ricoeur se propone abordar *El Cantar de los cantares* a partir de su teoría de la metáfora. Ricoeur utiliza la frase «vínculo nupcial» para hablar del amor libre y fiel de los personajes del *Cantar*, entre cuyos rasgos destaca los siguientes: 1) la indeterminación y 2) los «movimientos del amor». Estos rasgos conforman lo nupcial en el texto bíblico.

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

2. El concepto de «movimientos del amor», como característica propia de la nupcialidad del *Cantar*, es, en primer lugar, desarrollado por Orígenes. Se trata de una movilidad «que a veces desconcierta al querer seguirla, por sus cambios de tono» y que es, ante todo, nota de un juego, «el juego del deseo, o mejor el de dos deseos que se mezclan». En este juego de movimientos, lo más importante no es la «consumación carnal, [...] sino la promesa de alianza, [...] que es el alma de lo nupcial» (Ricoeur, 2001, pp. 280-281). Los movimientos nunca son lineales, sino una «interacción de distancias que se abren y se cierran» (Ricoeur, 2001, p. 282), en una estructura textual que es fundamentalmente dialógica.

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

Desde el deseo más ardiente hasta la nostalgia más indecible, el amor se presenta, sobre todo, como un camino, un cruce de distancias y abismos que diferencian un tú y un yo. Aquel que sobrevive ha sido atravesado por el fuego; arde y canta. (Leloup, 2019, p. 47)

El objetivo de nuestra presentación será realizar una lectura de la obra de Amelia Biagioni desde una mirada global y en diálogo con el *Cantar de los cantares*. Establecer una relación metafórica entre la obra de Biagioni y el *Cantar* no implica hablar de una relación directamente intertextual de hipertexto e hipotexto, sino, más bien, ver analogías y tensión en las tramas entrelazadas por ambos textos. La poética de Biagioni tiene un estilo propio; sin embargo, se observan las huellas que ha dejado la lectura de la Biblia y, en lo que respecta al *Cantar de los cantares*, también las interpretaciones y nuevas configuraciones y refiguraciones que este texto ha ido suscitando a lo largo de la historia, por un lado, a partir de la exégesis bíblica y, por el otro, mediante la composición de otras obras escritas a la luz del *Cantar*, como las de los místicos alemanes y españoles.

En el caso de Amelia Biagioni, por sus referencias explícitas, podemos afirmar la lectura de Orígenes, como intérprete alegórico, y de san Juan de la Cruz, como poeta inspirado en el *Cantar*; reconocemos, también, implícitas alusiones a las *Moradas*, de Teresa de Ávila. No obstante, más allá de las referencias textuales, el lenguaje del *Cantar*, sus temas, estados y, fundamentalmente, sus movimientos no solo están presentes, sino que son llevados a lugares insospechados por la vertiginosidad que van adquiriendo a lo largo de la poesía. Esto es lo que nos proponemos mostrar ahora haciendo un recorrido total del corpus de la autora.

La hermenéutica bíblica de Paul Ricoeur (2001) y de Jean-Yves Leloup (2019) nos servirán de base para el análisis. Su mirada sobre el dinamismo del *Cantar* nos ha permitido extraer ciertas notas sobre los personajes, los estados y los movimientos propios del libro bíblico, que hemos organizado a partir del siguiente esquema para el análisis de nuestro corpus poético: 1) La voz de la amante enamorada (o el estado de «deseo»); 2) El encuentro amoroso (o la «unión» de los amantes); 3) La ausencia del amado (o la «nostalgia» como estado del amor); y 4) Los movimientos del amor (o vivir en salida: «ven»; «ve hacia ti misma»; «huye»). Concluiremos con una reflexión sobre la fuga como palabra final del *Cantar* y de la poesía de Biagioni.

1) LA VOZ DE LA AMANTE ENAMORADA (O EL «ESTADO» DEL DESEO)

«En toda enamorada me consumo»
(Biagioni, 2009, p. 157; 1957b, p. 13)

Sonata de soledad y *La llave* han sido concebidos «a la manera de autobiografías sentimentales» (Melchiorre, 2009, p. 8) y se estructuran a partir de «las peripecias de un amor fracasado y de la experiencia de desarraigo, respectivamente» (p. 8). En estas obras, las referencias autobiográficas pueden hacernos olvidar del carácter fundamentalmente expresivo y polisémico de los poemas, que se hace más evidente recién a partir de *El humo*. No obstante, en sus primeras obras, aparecen ciertos rasgos que la acompañarán hasta el final de su poesía y que, liberados de lo meramente autobiográfico, serán luego retomados y cobrarán nuevas dimensiones. Uno de ellos es el de un sujeto femenino amante, que, a lo largo de las obras, irá perdiendo su individualidad, para entrar en comunión con el resto de la humanidad y de la naturaleza, siempre desde la figura del amor.

Amante y solitaria, la voz poética se construye desde el oxímoron y la paradoja. «Yo soy la soledad que ama» es quizá una de las experiencias más agudas a las que alcanza en la búsqueda de sí misma y de su palabra poética en su primer poemario. Es una soledad que se constituye en ausencia del amado y que la pone en movimiento para amar. No es una soledad solipsista, sino abierta a un tú y al mundo.

En esta obra, el deseo parece ser un ardor interior que contrasta con la apariencia serena ofrecida por el sujeto poético («Tan escondida voy detrás de mi medida»). El poema «Nadie ve» hace alusión a este contraste:

[...] No me ven si me miran, ni nadie oye el tumulto
que guardo. No sospechan mi tremendo existir.
Dentro de mí, incesante, nace y termina el mundo,
¡solo dentro de mí!
Por sangre llevo un vino de amor, misterio y llanto.
Lo que roza mi sombra, cruza mi corazón.
En cada noche soy mis cenizas; y nazco
para arder, cada sol. (Biagioni, 2009, pp. 88-89; 1957a; pp. 54-56)

La enamorada solitaria continúa su movimiento de búsqueda y de apertura a un tú en *La llave*. En el primer poema, ella, como sujeto poético, se expande y se hace una con todas las enamoradas.

DECIR

[...] Para que Dios en lo que digo vibre,
en toda enamorada me consumo,
en álamo de llamas me levanto;
y Él suena en mi final, donde soy humo
de violín. Celebremos, pues soy libre:
Para cantar hay que morir. Y canto. (2009, p. 157; 1957b, p. 13)

En *El humo*, se intensifica el deseo en un hambre y una sed voraces a partir de las cuales el sujeto poético se consume a sí mismo y se vincula con un tú, en un movimiento que va del infierno al cielo.

Si soy la sed y el hambre
es para estarme siempre bebiendo y royendo,
hasta con los cabellos y las uñas,
el oculto clamor
a tierra tumultuosa,
a infierno y cielo y sus legiones,

donde comienza tu mano solitaria, la que escribe. (2009, p. 249; 1967, pp. 33-34)

El decir en el canto y la poesía se le presentan como un camino que precisa despojo, soledad y muerte. Solo entonces podrá hallar la propia voz poética: «y al fin te hallé, / aquí, en el pecho del vacío: / Eres la palabra asombrosa, la que solo yo escucho y nada más deja oír [...]» (2009, p. 293; 1967, p. 83). El tópico de la enamorada, cuya voz surge del encuentro con Dios, se continúa en el resto de los poemarios y, aunque pierde referencialidad en sus últimas obras, *Cacerías y Región de fugas*, la experiencia se intensifica.

En *Las cacerías*, la figura poética de mujer amante, vidente y marginal se pone de manifiesto en el poema «La señalada», donde el sujeto poético es una y muchas, habitante del siglo XX y del siglo XIV, tal vez mística o bruja, siempre perseguida y condenada:

Comenzarán a señalarme
 en mi folio del siglo XX
 por vivir en torre soñada.
 Me acusarán en el siglo XIV,
 en cualquier lugar de la tierra
 donde la culpa sea un peso
 adjudicado desde afuera.
 intrépido, y otra madre,
 de alta y pulida piedra rosa,
 que me dará su negación
 con gran piedad por ella misma.
 Para el juicio me vestirán
 con el pelo de la locura.
 Las caperuzas, no sus hombres,
 antes de oírme una canción
 ya me habrán condenado a humo,
 por haberme encendido tanto
 mirando escuchando subiendo.
 En la plaza me apagarán
 con sordos con ciegos con llamas.
 Por haber espiado a Dios. (2009, p. 405; 1976, p. 128)

El poema da paso al verso libre y, en *Región de fugas*, la disposición de las palabras en la página transforma parte de los poemas en caligramas; cada vez más estamos ante una palabra original u originaria. Ella es escuchante y vidente. Su palabra también debe ser sonido e imagen. El sujeto poético será «La escuchante» de una voz que se pronuncia en el más profundo silencio y la vidente de una Luz en la noche, también oculta y poderosa. En «Noche entreabierta» podemos observarlo:

Veo en la oscuridad un vertical fulgir

Una
axial
abismal
pensadora
sonriente
enamorada
mirilla
de la
Luz

[...] Veo que en el vertiginoso tramo estoy
y soy el ansia,
que el vampiro es mi sed
del río circular del horizonte,
y el escorpión y el puma
son mi nuca y mi frente hambrientas
del concierto inaudible.
Veo que la subiente estrofa enamorada
devoración oscura fuga
generándome
es escritura de la Luz (2009, pp. 573-574; 1995, pp. 100-102)

La enamorada no es un sujeto estático, sino en continuo movimiento. Esta dinámica está dominada por el deseo y la sed desenfundados de alcanzar su meta. Podríamos preguntarnos cuál o quién es el objeto/sujeto de su deseo. Señala Leloup lo siguiente:

...es propio de cada uno descubrir el nombre del Ser que orienta y guía su deseo. Podemos llamarlo Luz, Amor, Paz, o un nombre más personal, el nombre del rostro por el cual la Luz, la Vida, el Amor se nos han revelado [...]. (2019, p. 71)

En el caso de Biagioni, en muchos de los poemas, pareciera que estamos ante un deseo por el deseo mismo; la persecución por la persecución o la huida por la huida. En otras ocasiones, en cambio, tenemos las huellas de un origen y una meta de aquel deseo; lo vemos en figuras como el Cazador, el Rey o aquel «hombre mío sin bordes», sujeto de su amor. El deseo voraz, el ansia, por los que ella misma deviene en «hambre y sed» son vistos tanto como un ardor que la elevan y plenifican, como una condena de la que se siente, a veces, inocente, y otras, culpable.

2) EL ENCUENTRO AMOROSO (O LA UNIÓN DE LOS AMANTES)

«mi corazón nacido en tu mirada...»
(Biagioni, 2009, p. 69; 1957a, p. 25)

El sujeto femenino, vidente y escuchante, presa de un deseo que lo pone en movimiento, posee momentos de gozo y plenitud en el encuentro amoroso de los amantes, hombre y mujer, a lo largo de todas las obras, aunque, como es propio de Biagioni, en una pérdida progresiva de referencialidad a medida que avanzan los libros. En *Sonata de soledad*, observamos esta unión en poemas como «Plenitud» y «Tú me has dado todo». En el primero, hallamos el encuentro de dos, quienes, a partir de la unión, se elevan hacia Dios. En el segundo, el yo lírico femenino, mujer amante, se ve como en un espejo, en la mirada de un tú que le revela su identidad.

La vivencia de *Sonata de soledad* no es aislada. En todos los poemarios, podemos observar cómo se presenta, de un modo u otro, el encuentro de los amantes. En *La llave* podríamos mencionar el poema «La túnica» o «Silbo». En *El humo* podríamos referirnos a los poemas «El amor» y «Baile», ambos con rasgos propios del lenguaje místico. En *Las cacerías*, el poema «Guarda en ánfora» (2009, p. 333; 1976, pp. 47-48). *Estaciones de van Gogh* nos lleva al «Jardín» del *Cantar* en el encuentro de los amantes. Allí leemos esta referencia a la unión de los amantes: «todavía abrazados / denso de órfica noche nuestro cuerpo bifronte / nos damos la mirada azul / que es salto hacia la identidad» (2009, p. 468; 1989, p. 42).

«Hay muchas religiones, muchas tradiciones espirituales, pero tal vez solo haya una sola recámara, una sola vida íntima y mística, el mismo estado de unión y de unidad» (2019, pp. 75-76), reflexiona Leloup. Y es en el encuentro de los cuerpos de un hombre y de una mujer, cuando entre ellos reina el tercero, que es el soplo o el amor, donde tal vez se esconda el secreto del amor de Dios: «Es este secreto “bien guardado” que un hombre y una mujer, dos seres que se aman, pueden en ocasiones compartir» (2019, p. 249).

Frente a la posibilidad de este amor fecundo, hallamos también, en la obra de Biagioni, el canto al amado ausente, cuya partida provoca nostalgia, tal como sucede en el *Cantar*.

3) LA AUSENCIA DEL AMADO (O LA NOSTALGIA COMO «ESTADO» DEL AMOR)

«Me he buscado en tus ojos: Y no estoy»
(Biagioni, 2009, p. 78; 1957a, p. 37)

En otros poemas de Biagioni, el amado parece haber olvidado por completo a su amada, la cual se siente abandonada y vacía. «Un gran amor produce frecuentemente un gran vacío entorno de sí, ya sea el amor de un ser humano o el de un Dios revelado» (Leloup, 2019, p. 71). Un ejemplo se observa en el poema «Mi tristeza»:

Aunque ya no me preguntes,
porque ya ni te roza mi tristeza,
déjame que la explique:
Es como la ceniza de una estrella.

No, no es la sombra ni la lluvia.
El día se llamó otra vez: tu ausencia;
y es esa luz que fue sin ti perdida
lo que esta noche pesa en mi alma.

No me mires, recuérdame;
que tu recuerdo acaso entienda
por qué pregunto dolorosamente:
¿Tu corazón se ha vuelto arena?

Aunque escuches la lluvia,
 mi voz oyes, mi voz, que cae afuera,
 y que te arguye inútilmente:
 Copo a copo, tu olvido es mi poema. (2009, p. 77; 1957a, p. 35)

Frente al juego de dos amantes que se buscan y se pierden, en la obra de Biagioni, tenemos, ante todo, una sola voz que escuchamos en la mayoría de los poemas. La imposibilidad de unión con un tú, la espera de un otro que no llega, son figuras de una «nupcialidad quebrada» (cfr. Avenatti, 2015a, p. 107). Esta experiencia está en el núcleo de la palabra poética de Biagioni, que se sabe amada y en movimiento, en busca de un amor que no halla, pero espera encontrar. La nostalgia de tal amor es también un estado propio del *Cantar* y de todo amor que pasa por la prueba del desierto.

La sección «*Adagio*» de *Sonata de Soledad* lleva el tinte de la nostalgia por la pérdida de un amor. En el resto de los poemarios, encontramos poemas que hacen eco de este dolor. Es el caso, por ejemplo, de «La llovizna» en *El humo*. En *Las cacerías*, la paradoja mística de la presencia-ausencia del amado se hace evidente en el siguiente poema: «Quisiera decir la pasión / aterradora del universo en la noche, / su ardiente abrazo que abandona» (2009, p. 350; 1976, p. 66).

Los estados del amor, tanto el del deseo como el de la nostalgia, oscilan en Biagioni como los movimientos de las olas en el mar, en su juego de entregarse y retirarse de la orilla, de avanzar y retroceder. Afirma Leloup lo siguiente:

[e]s por la paciencia (pasión) en soportar la experiencia del desierto y el vacío que se puede verificar la profundidad y la sabiduría de un amor [...]. La Bien-Amada parece salir triunfante de esta prueba, la ausencia del amado en lugar de apagar su amor, al contrario, lo ha fortalecido y profundizado; muchas ilusiones se convierten en humo, pero en el corazón de este humo hay un aroma a incienso, un aroma que se eleva y la eleva, aquel de la gracia, gratuidad del amor. (2019, pp. 157-158)

El deseo, el encuentro y la ausencia del amado representan en Biagioni una experiencia de amor que la saca de su egocentrismo y encierro para proyectarla hacia el mundo. Hermanada con la humanidad, en este movimiento vital surgido por la herida de amor, la palabra poética, el decir y el decirse, se vuelven los medios adecuados para lanzarse a la búsqueda, para partir siempre.

4) LOS MOVIMIENTOS DEL AMOR (O VIVIR EN SALIDA: «VEN»; «VE HACIA TI MISMA»; «HUYE»)

«Todo movimiento es cacería»
 (Biagioni, 2009, p. 359; 1976, p. 77)

El movimiento está en el centro de la poesía de Biagioni del primero al último de sus libros y es quizás donde halleemos, por un lado, la mayor semejanza en la desemejanza con el *Cantar de los cantares* y, por otro lado, la mayor originalidad en la poética de nuestra autora. El sujeto poético, cuyo primer desplazamiento tiene una referencialidad externa —la salida de su pueblo natal y el viaje a Buenos Aires para desarrollar su profesión—, luego se aleja de ella y adopta el viaje y el movimiento como la centralidad de su existencia y la del universo. En sus poemas se desplaza, se eleva y descende, recorre trayectos rectilíneos, horizontales y verticales, pero, por sobre todo, espiralados, los cuales, a veces, parecieran no tener un rumbo fijo y, sin embargo, en la mayoría de los casos, son persecución y caza, búsqueda y hallazgo de un tú, del nombre propio y de la palabra poética, los cuales se hallan siempre relacionados.

Si el centro del primer poemario está puesto en el amor, el del segundo lo estará en el movimiento en el que se sume, poco a poco, el sujeto poético y que la toma por entero: «Soy nada más que un viaje [...] mi viaje es total» (Biagioni, 2009, p. 192; 1957a, pp. 65-66). El viaje y la búsqueda se profundizan en *El humo*, donde la voz femenina de los poemas parece descender a lo más profundo del abismo, al sentirse abandonada y desarraigada, y llega a su punto culminante en *Las cacerías* y en *Región de fugas*. La figura de la caza cobra protagonismo y el movimiento de persecución y búsqueda personal se universalizan; pues todos somos en la poesía de Biagioni cazadores y presas, perseguidores y perseguidos, en un movimiento infinito.

Si bien todo el universo es perseguidor y perseguido, en un juego de desplazamientos y de deseos similar al del *Cantar de los cantares* cuyo rasgo identificatorio, de acuerdo con lo establecido por Ricoeur (2001), es la indeterminación de personajes, lugares, tiempos y acciones, al mismo tiempo, se ve, en la obra de Biagioni, un llamado originario del Cazador que inicia todo el movimiento. Es el sonido del cuerno de caza el que pone al mundo en marcha («De mi boca brota el bramido de los soles» [Biagioni, 2009, p. 299; 197, p. 9]).

El Cazador, en la poesía de Biagioni, es al mismo tiempo el objeto de la persecución. Todos «del polvo al ángel» avanzan en un movimiento que, a veces, se torna desenfadado. El movimiento, por tanto, en el que se sumerge el sujeto poético, no surge de un acto voluntarista, sino como respuesta a un llamado, a una herida recibida en el origen: «Tengo una herida siempre verde / que reconoce el filo / del nombre oculto en la neblina» (Biagioni, 2009, p. 346; 197, p. 62).

De las muchas etapas y climas presentes en el camino del amor emprendido en el *Cantar*, Leloup (2019) identifica tres movimientos esenciales que merecen la pena destacar, porque son también centrales en la poesía de Amelia Biagioni.

El primer movimiento, el más evidente en el *Cantar* y en la tradición mística, es el primero de los que identifica Leloup. Se trata de un movimiento hacia un tú, en busca de la unión y del encuentro con el amado. El amado llama a la amada hacia sí, y la amada llama a su amado para que vaya hacia ella. El encuentro se produce en la salida de ambos hacia el otro. Este movimiento integra dentro de sí los estados que hemos ido marcando en los apartados anteriores de deseo, unión y nostalgia.

Sin embargo, hay una segunda invitación en el *Cantar*, que no siempre ha sido traducida con fidelidad, y que da una luz que podemos proyectar hacia nuestra poeta. El movimiento del amor nos conduce también hacia el secreto más íntimo de nuestro ser (cfr. Leloup, 2019, p. 113) y el llamado es también para ir hacia sí mismo: «Levántate, amiga mía, mi bella / y ve hacia ti-misma» (CC II, 13). De este modo traduce Leloup, siguiendo a Chouraqui, la frase «*Lekh lekha*», que tantas veces fue obviada de las traducciones que tenemos del *Cantar* y que es la misma que había sido pronunciada a Abraham en el libro del Génesis (Gn 12, 1).

Es tal vez una de las palabras más sagradas y más profundas del *Cantar de los cantares*: el amor no es decir al otro: «Ven» hacia mí, sino «ve», «ve hacia ti mismo». El Bien-Amado no ama a la Bien-Amada para él mismo, sino para ella misma. Él quiere y desea su libertad porque sin libertad y sin conocimiento de sí, no hay un «verdadero» encuentro. (Leloup, 2019, p. 124)

En la poesía de Biagioni, la búsqueda que emprende por medio de la palabra poética tiene como imperativo ir hacia un tú, pero también hacia sí misma en una incesante persecución de su propio nombre, de su propia identidad: «Sí, lenta hermana, quiero aquí buscarme, / en este laberinto sin reposo. / Iré por rascacielos, hasta hallarme / moviendo un viento fabuloso» (2000, p. 164; 1957, p. 23). Es una búsqueda de sí, por medio del lenguaje, que incorpora al tú y a la palabra. Su verdadero ser, la palabra y el tú, todo se halla en el mismo dinamismo, en su camino hacia sí misma.

El tercer movimiento que presenta el *Cantar* no es ya «Ven», ni «Ve hacia ti misma», sino «Ve». Más adelante en el libro bíblico y hacia el final, este «ve» se transformará en «huye» (*Fuis*, en francés; *berah*, en el original hebreo): «Fuge, he aquí la última palabra del Cantar de los cantares [...], «huye», *fuge*, ¿es esta la última palabra del Amor? ¿La última metamorfosis sobre este camino del deseo que es el *Cantar de los cantares*?» (Leloup, 2019, p. 277). Percibir la semejanza en la mayor desemejanza es poder hallar una relación entre este «huye» último del *Cantar* y el libro final de nuestra poeta: *Región de fugas*.

5) «LA HUMANIDAD / ES FUGITIVA»

«donde el final es el prelude de otro tema
y así infinitamente» (Biagioni, 2000, p. 571;
199, p. 96)

Los versos que hemos elegido como epígrafe de este apartado pertenecen a uno de los últimos poemas de *Región de fugas* y pueden compararse con aquella afirmación de Gregorio de Nisa que dice «vamos de comienzo en comienzo, a través de comienzos sin fin». Afirma Leloup (2019) que, en el *Cantar de los cantares*, la palabra final «*berah*» ('huye') debe leerse en relación con aquella primera del Génesis, «*bereshit*», 'en el comienzo'. En esta misma línea se halla un poema de *Las cacerías*, «*El todo*»:

Porque un corpúsculo
tiene en pasión y acción
el volumen del cielo
y porque el tiempo avanza retrocediendo
y porque solo hay pan hambriento vertiginoso
y porque solo ves con límites
puedes decir simplificando:

El todo es un instante o ascenso
con un amor o víctima primera
de un otro
consumido
por la víctima
de un otro
devorado
por la víctima
de un otro y siempre así
feliz y atroz
y siempre diferente,
hasta un amor o víctima final
que es la primera
dentro de otro universo. (2009, p. 401; 1976, pp. 125-126)

Por un lado, sabemos que, en la experiencia del amor, todo final es un nuevo comienzo; el amado «no es un “objeto hallado” de una vez y para siempre»; «aquel que conocemos en lo más íntimo dentro nuestro ser permanece siempre otro, siempre inaccesible, “inhallable” en tanto cosa, sentimiento, experiencia de la cual podemos apoderarnos» (Leloup, 2019, pp. 148-149). Por otro lado, «ya sea el encuentro con Dios o con otro ser humano, este encuentro, “no es el término del camino, es eternamente el medio”, diría Martin Buber» (Leloup, 2019, p. 138). Así se percibe en el *Cantar* y así lo observamos en la poesía de Biagioni, en la que la experiencia del amor transforma al sujeto poético femenino y lo lanza hacia el mundo, para consumirlo en todas las enamoradas, para hacerlo rumor de muchedumbres, para hacerlo uno con la humanidad. *Lascacerías*, pero fundamentalmente *Región de fugas*, responden al llamado de huir (*berah*).

La última sección del poemario, con un título homónimo («región de fugas»), está compuesta por un poema dividido en tres partes numeradas, las cuales se presentan a la vez como un poema o tres, porque ofrecen diversos caminos de lectura debido al modo en que fueron diagramados en el espacio. De la primera parte de este poema es el título de nuestro apartado: «la humanidad, / es fugitiva». Y continúa en una de sus posibles lecturas: «todos sus pasos / —míos— // sus actos —míos— / todos // hasta los más / sagrados / sembrados / y apesantes [...] son fugas / indetenibles / y / [...] // recurrentes» (2009, pp. 577-578). Estos versos nos remiten a la afirmación de Leloup: «[...] es a través de su rostro que viene hacia mí el rostro de todo, es a través de su cuerpo particular que yo descubro el cuerpo del universo» (2019, p. 212).

La fuga como movimiento musical, la fuga como huida —¿hacia dónde? ¿hacia quién?— se presenta como figura final de una poesía y de una trayectoria poética. A las interpretaciones ofrecidas por la crítica que asocian este movimiento a la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari (cfr. Piña, 2005) o la una estructura helicoidal (cfr. López, 2013), nosotros ofrecemos también la propuesta de analizarla a la luz de la fuga o huida del *Cantar de los cantares*: «es a esta cualidad del amor que nos invitan las últimas palabras del *Cantar*, huye – aparta tu mirada de mí, vuélvela hacia los que esperan tu luz» (Leloup, 2019, p. 280). El lenguaje poético místico de Amelia Biagioni asume también esta dimensión de la escritura como vocación y como destino, en la que el poeta se convierte en profeta, intermediario entre la humanidad y su Dios.

La tercera parte del poema retoma la idea de una humanidad en fuga y merece que lo citemos en su totalidad:

Especie suma en	
evasión,	
	humanidad,
	que desalada cruzas
	los milenios
	sobre un poema o tres,
mientras	
cíclicos vientos	
extravían	
o catapultan	
tu hola adiós,	
	durante una pradera

contemplemos

a quienes

remontan fugas:

troncándolas en

escrituras

músicas

imágenes

y formas

que nos miran,

y elijamos en

las simbólicas

mirarnos,

Inmortales

algunas, capaces

de incorporarnos

a su movimiento

de esperanza o

desesperado,

hoy mañana ayer

contéplate

subir tus estampidas

del repertorio

temporal y mítico

donde hay axial un

fugitivo correr

perseguidor,

de danza o alarido,

según quien mire.

Movimiento

sepulto a veces:

Oh inocente
personaje de Kafka y
nuestro gris,
que escapando
por íntimo derrumbe,
despierta una mañana
convertido en
monstruoso insecto.

Movimiento en

cauce a veces:

¿Ves el río que
de Heráclito fluye

con mi razón y

mi pasión

devorándose en

fuga alterna

mutando en
cada oleaje de
Las Mil y Una Noches
friso de Fidias
film de Bergman
o muro de Gaudí?

Movimiento sin borde a veces:

¿Oyes a Bach subir
con tus raudas
generaciones,
del clavicordio
hacia los cielos?

¿Ves la

Noche Estrellada

de Van Gogh

espiralándonos

sublimes?

Sientes en el
 universal volar
 al Amor único
 huyendo enamoradamente,
 originando en las
 entrañas infinitas
 infinitas versiones
 de nuestro Cántico
 de San Juan en
 la Cruz y el éxtasis?
 (2009, pp. 581-584)

En una humanidad fugitiva, en la que el poeta asume todos sus actos y pasos como propios, Biagioni ve cómo el arte, el camino del símbolo, es un lugar privilegiado para habitar, encontrarse y comprenderse. El arte y el artista asumen en sí todos los movimientos de la humanidad que son, sin más, los movimientos del amor: movimientos «sepultos», «en cauce» o «sin borde», alternativamente. En este sentido, hallamos sintonía con lo que afirma María Zambrano:

Entonces la poesía es huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir; una angustia sin límites y un amor extendido. [...]. Amor de hijo, de amante. Y amor también de hermano. [...]. Porque no quiere su singularidad, sino la comunidad. La total reintegración; en definitiva: la pura victoria del amor. (Zambrano, 2006, p. 107)

Entre los «movimientos sin borde» Biagioni nos presenta tres figuras: Bach (músico, compositor de «fugas»), Van Gogh (pintor «enamorado») y San Juan de la Cruz (poeta y místico). Con este último se pregunta —y nos pregunta— si acaso el movimiento vital que une a la humanidad en fuga, enamorada y amante, no es sino una versión de este «Cántico Espiritual» que inspiró al poeta y cuya fuente originaria es el *Cantar de los cantares*. Leloup, por su parte, se pregunta: «¿No hay en toda canción de amor un eco del “cantar de los cantares”, como en toda palabra de amor, un eco de la palabra creadora, un perfume del Espíritu que vivifica?» (2019, p. 64).

A lo largo de todo nuestro análisis, hemos visto cómo Biagioni, como poeta, asume el lenguaje de la mística para describir una experiencia vital. Utiliza su léxico y sus tópicos, recurre a figuras concretas, como los mencionados Orígenes y Juan de la Cruz y, por sobre todo, se sumerge en sus estados y movimientos, que son los estados y movimientos del amor. Un juego de encuentros y desencuentros que siguen el ritmo de la música; el *allegro*, *adagio* y rondó del comienzo darán paso a la fuga, en el final. En cada fuga la humanidad traza un recorrido de caza y persecución de sí, de la palabra precisa y de un otro fuera de sí que le otorgue un sentido.

El *Cantar de los cantares* y el «Cántico Espiritual» al que se alude al final de la poesía de Biagioni no reflejan tan solo la experiencia del abrazo del alma con el Verbo, de forma individual, sino que se abren en la poesía de la santafesina a lo universal. Representan un movimiento total que como humanidad nos hermana en la búsqueda que nunca acaba, pero que esperanzados seguimos realizando, de un tú que nos espera porque nos ha llamado primero. La poesía de Biagioni, como lugar donde emerge la palabra propia, lugar de salida de sí y de encuentro, de espera sedienta y dinámica, se torna el espacio que sostiene y soporta la experiencia quebrada de este vínculo originario que, en el tiempo en que vivimos, muchas veces, permanece velado.

REFERENCIAS

- Avenatti de Palumbo, C. (2015). «Eres tú quien llama? De la metáfora nupcial a la atestación poética en Últimos poemas de Olga Orozco». En D. Teobaldi (Dir.), *Tesis del mundo y metáfora nupcial: Paul Ricoeur (2005-2015)* (pp. 101-116). Ágape.
- Biagioni, A. (1957a) [1954]. *Sonata de soledad*. Castellví.
- Biagioni, A. (1957b). *La llave*. Emecé.
- Biagioni, A. (1967). *El humo*. Emecé.
- Biagioni, A. (1976). *Las cacerías*. Sudamericana.
- Biagioni, A. (1995). *Región de fugas*. Sudamericana.
- Biagioni, A. (2000). «Episodios de un viaje venidero». En *La Nación*, 3 de diciembre, sección 6, pp. 1-2.
- Biagioni, A. (2009). *Poesía completa*. Edición al cuidado de Valeria Melchiorre. Adriana Hidalgo.
- Leloup, J.-Y. (2019). *Le cantique des cantiques: la sagesse de l'amour*. Albin Michel.
- Morla, V. (2004). *Poemas de amor y de deseo: Cantar de los Cantares*. Verbo Divino.
- Pérez Baralt, L. (1999). Borges o la mística del silencio: lo que había del otro lado del Zahir. En A. De Toro y F. De Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo xx* (pp. 29-70). Vervuert.
- Ricoeur, P. (2001). La metáfora nupcial. En A. LaCocque y P. Ricoeur, *Pensar la Biblia: estudios exegéticos y hermenéuticos*. (pp. 287-311). Herder.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

- [1] Doctora en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Miembro de ALALITE. Contacto: anarodriguezfalcon@gmail.com

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2605582015/2605582015.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Ana Rodríguez Falcón[1]

LOS ESTADOS Y MOVIMIENTOS DEL AMOR. DEL
CANTAR DE LOS CANTARES A LA POESÍA DE AMELIA
BIAGIONI

*THE STATES AND MOTIONS OF LOVE: FROM THE SONG OF
SONGS TO AMELIA BIAGIONI'S POETRY*

Gamma

vol. XXXVI, núm. 75, 2025

Universidad del Salvador, Argentina

revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153

ISSN-E: 1850-0161