

AMELIA BIAGIONI: POR UNA (RE)DEFINICIÓN DE SU LUGAR EN EL CANON

VALERIA MELCHIORRE

Universidad Católica Argentina

RESUMEN

La producción de Amelia Biagioni no ha despertado suficiente interés en la crítica académica. Es posible que esto se deba a algunas características del campo intelectual argentino, pero sin duda responde a un peculiar posicionamiento de Biagioni que la deja al margen de muchas de las estéticas predominantes y de los grupos de pertenencia. Es mi objetivo aquí describir el juego de relaciones entre la poeta y su medio y rastrear las clasificaciones y filiaciones que ha esbozado la crítica. En segundo lugar, intentaré establecer ciertas coordenadas que vinculen su poética con las de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik para subrayar sus características más propias, restituírle su lugar en el canon y comprender su importancia en el complejo entramado de la poesía argentina del siglo XX.

Palabras clave: margen, clasificaciones, filiaciones, canon, poesía argentina.

ABSTRACT

Amelia Biagioni's production has not interested enough scholar criticism. Certain traits of Argentine intellectual field may be in the root of this disinterest; but, no doubt, it is the consequence of Biagioni's peculiar positioning, that leaves her in the margin of several of the mainstream esthetics and groups. We will describe here the relationship between the poet and her medium, and we will trace classifications and filiations established by critics. In the second place, we will try to find some links between her work and that of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik, in order to underline her own peculiarities, give her back the place she deserves in the canon and understand her importance in the complex field of Argentine poetry of the twentieth century.

Key words: Margin, classifications, filiations, canon, Argentine poetry.

La obra poética de Amelia Biagioni no ha recibido aún la atención que se merece. Los premios de que ha sido objeto¹, así como el reconocimiento del Fon-

¹ Faja de Honor de la SADE por *Sonata de soledad*; Segundo Premio Municipal de Buenos Aires por *La llave*; Primer Premio Municipal de Buenos Aires por *El humo*; Tercer Premio Nacio-

do Nacional de las Artes, que la ha elegido para formar parte de su colección “Poe-tas argentinos contemporáneos” y publicado una *Antología Poética*, no fueron suficientes para despertar el interés de los escasos lectores de poesía y de la crítica especializada. El hecho de que sus textos, hoy casi inhallables, circulen entre los cenáculos restringidos de los iniciados no es llamativo dadas las condiciones del campo literario² actual, donde, por un lado, la narración ha ganado la parti-da³, y, por otro, la lógica de la producción comercial tiende a imponerse cada vez más (Bourdieu, 1995, 447). Lo que resulta sorprendente es que lectores compe-tentes y avezados –me refiero a la crítica académica–, que actúan como agentes del mismo campo y que reconocen en la producción de Biagioni su carácter de “iluminada”, no hayan intentado, salvo excepciones, muchas de ellas recientes⁴, acercarse a ella con más detenimiento. Es posible que esta actitud se deba a ciertas características del campo cultural argentino pero sin duda responde, en gran parte, a un peculiar posicionamiento de Biagioni que la deja al margen de muchas de las estéticas predominantes y de los grupos de pertenencia. Es mi objetivo aquí describir el juego de relaciones entre la poeta y su medio y rastrear las clasifica-ciones y filiaciones que ha esbozado la crítica. En segundo lugar, intentaré esta-blecer ciertas coordenadas que vinculen su poética con las de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik para subrayar sus características más propias, restituírle su lugar en el canon y comprender su importancia en el complejo entramado de la poesía argentina del siglo XX.

Biagioni en el campo literario argentino

Las condiciones que marcan los comienzos de la producción de Biagioni –en un pueblo de provincia, pasados los treinta años de edad y apegada, ya en la dé-cada del ’50, a una estética neorromántica– van a ser determinantes en la proyec-ción de su obra y en su independencia respecto de las imposiciones del campo poético.

Biagioni nace en Gálvez, provincia de Santa Fe, en 1916, y es allí donde se inicia su trayectoria. En 1950 gana un concurso de poesía y sus textos no pasan

nal de Poesía y Premio Jorge Luis Borges –Fundación Argentina para la Poesía– por *Las cacerías*; Segundo Premio Nacional de Poesía por *Estaciones de Van Gogh*; Premio Academia Argentina de Letras, trienio 1995-1997, por *Región de fugas*; Premio Esteban Echeverría –Gente de Letras–, en 1985; Premio José Manuel Estrada –Comisión Arquidiocesana para la Cultura–, en 1993; Premio Alfonsina Storni –Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires– a la mejor producción poética femenina de los últimos diez años, en 1999.

² Para las nociones de “campo literario”, “campo cultural”, “agentes” y “toma de posición” ver Bourdieu, 1995.

³ El título del volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, lleva por título *La narración gana la partida*, en alusión al auge de este género respecto de los demás desde la segunda mitad de los sesenta hasta nuestros días (DRUCAROFF, 2000, 8-9).

⁴ Como por ejemplo el estudio de Clelia MOURE, centrado en la última parte de su producción (2003).

inadvertidos a José Pedroni, escritor ya consagrado, quien le publica los poemas enviados y otros más bajo el título de *Sonata de soledad* (1954). Por esa época la santafecina conoce a los jóvenes Alfredo Veiravé y Tomás Eloy Martínez. Pero, gracias a la Faja de Honor de la SADE que recibe por su primer libro, y a un decreto del nuevo gobierno, que le hace perder sus cátedras como profesora en Gálvez y radicarse en Buenos Aires⁵, se contacta, sin escalas, directamente con las grandes figuras literarias.

Este es un factor decisivo para la posterior difusión de su obra y el lugar⁶ que ocupará: por un lado, le permite obtener el reconocimiento en el medio capitalino, pero por otro, habla a las claras de un desajuste respecto de los poetas de su misma generación. Tanto Borges como Molinari, Banchs⁶, Mallea, Nalé Roxlo, Enrique Molina y Francisco Luis Bernárdez, que son entre otros con quienes toma contacto⁷, son maestros y no colegas con quienes intercambiar inquietudes o sentar proyectos literarios en común, como sí lo pudieron haber sido Antonio Requeni o Jorge Calvetti, a quienes también frecuenta en esos años.

Este desajuste generacional se convierte en un signo de su carrera literaria. Porque más allá de algunas amistades firmes y duraderas –el aislamiento no le impide establecer algunos vínculos personales importantes–, y de los encuentros sociales –que incluyen uno fugaz con Victoria Ocampo–, Biagioni se mantiene al margen de los grupos literarios y de las poéticas dominantes⁸. De ahí que sus poemas raramente se publiquen en revistas literarias –muy frecuentemente, órganos que reúnen prácticas comunes– y aparezcan con más asiduidad en los suplementos literarios de los diarios –en especial, el de *La Nación*–, esporádicamente en publicaciones extranjeras y, en casos excepcionales, en *Sur*, *El Hogar* y la *Revista de Occidente*⁹. Como señala Ivonne Bordelois:

Era demasiado universal para las suntuosas revistas alegadamente poéticas que la tachaban de cursilería; demasiado grande para los cenáculos intrigantes que deciden arbitrariamente acerca de famas y celebridades, y acaban por ahuyentar a un público sediento de las verdaderas fuentes de la poesía verdadera (Bordelois, 2000, 1-2).

⁵ Al respecto se conserva una carta muy interesante, fechada en 1956. La misma está dirigida al Ministro de Educación Atilio Dell'Oro Maini y firmada por Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, Vicente Barbieri, Manuel Mujica Láinez, Vicente Fatone, Augusto Mario Delfino y Roberto Ledesma. Los firmantes explican que, debido a que Amelia Biagioni ha sido privada de sus cátedras en Gálvez en 1952, y como ya se ha radicado en Buenos Aires, la restitución del puesto en Santa Fe no le resultaría beneficiosa. Le piden al Ministro “una justa reparación”: que se le otorguen las cátedras en la capital porteña.

⁶ Testimonio de estas vinculaciones son la carta de Enrique Banchs, fechada en 1954 a propósito de *Sonata de soledad*; y la de Ricardo Molinari, de 1976, en respuesta al envío del cuarto libro de Biagioni, *Las cacerías*. Biagioni ha conservado también una carta de Ricardo Rojas, otras de Antonio Requeni y de Vicente Barbieri –las dos, muy elogiosas respecto de *Sonata de soledad*–, y otra de José Luis Pedroni –fechada en 1961–.

⁷ La Sociedad Argentina de Escritores fue el ámbito propicio para estos encuentros.

⁸ Ver MELCHIORRE 2003 y 2003b.

⁹ El archivo que la propia Biagioni preparara, que incluye todos los poemas aparecidos en publicaciones periódicas, es la fuente ineludible para la obtención de estos datos.

Probablemente, la situación algo periférica en la que se gesta la poética de Biagioni haya sido uno de los factores que más incidieron en la actitud indiferente de la crítica. Un breve rastreo de las introducciones a antologías y de los intentos que, con una pretensión de organicidad, se ocupan de la poesía argentina en las últimas décadas aportará datos que confirmarán estas conclusiones provisionarias y nos proveerán de indicios aprovechables a la hora de contextualizar su obra en el complejo mapa de la poesía argentina del siglo XX.

Nélida Salvador, en *La nueva poesía argentina*, de 1969, agrupa a los poetas de acuerdo a ciertas “[...] coincidencias temáticas o expresivas [...]” (31), e incluye a Biagioni en un grupo muy heterogéneo de poetas –muchos de ellos, extremadamente disímiles– bajo el subtítulo de “Experiencias de la vida cotidiana”. Para éstos “[...] la aproximación al ámbito circundante se resuelve en mensaje esperanzado que apoya la ansiedad de permanencia en ese marco vital que nos custodia y nos delimita cotidianamente” (40).

La clasificación de Salvador es muy vaga. Igual de vagas son las razones –los puntos en común– que la llevan a agrupar a Biagioni junto a poetas como Gelman, María Elena Walsh, Antonio Requeni, Máximo Simpson, y otros. De todos modos, sus apreciaciones son justificables: hacia 1969, fecha del libro de Salvador, Biagioni sólo ha publicado tres de sus seis libros.

En las páginas de *Capítulo. Historia de la literatura argentina* Amelia Biagioni no adquiere mayor protagonismo. Esta vez Alberto Perrone simplemente la menciona, agregando que, como Girri, Juarroz y María Elena Walsh, publica por la misma época que los integrantes de *Zona* (1980-1986, 70); y Daniel Freidemberg la ubica bajo el título “El neo-humanismo”, junto a Luis Ricardo Furlan, Osvaldo Rossler, Héctor Yánnover, Ana Emilia Lahitte, Horacio Armani, Antonio Requeni y María Elena Walsh, entre otros. Si bien el interés demostrado en esta historia literaria por la obra de la santafecina es casi nulo, Freidemberg destaca un rasgo importante de su producción: la considera “peculiar” por haber pasado del culto del soneto y de las formas tradicionales a una poética de “indagación metafísica” en que la ruptura de la sintaxis aparece como una de las características más sobresalientes (1982, 566).

Por su parte, Horacio Armani, en su *Antología esencial de la poesía argentina (1900-1980)*, elude ubicar la obra de Amelia Biagioni bajo cualquier rótulo que la defina y se limita a agruparla, junto a otras poetas mujeres y con un criterio discutible, bajo el título de “La poesía femenina” (1981, 28).

Cristina Piña revierte la postura crítica de sus antecesores, que han rayado en la indiferencia o caído en etiquetas no del todo justificadas. En su prólogo a *Poesía argentina de fin de siglo*, destaca la poética de Biagioni como eslabón fundamental en la configuración del entramado de la poesía contemporánea y, coherentemente con su labor de legitimación y divulgación de dicha poética a partir de una atenta actitud crítica, le confiere un lugar de preeminencia y evita las clasificaciones para recortarla como un caso aislado (1996, 28).

Recientemente, la incorporación de textos de Biagioni a la antología bilingüe de poesía argentina y brasileña *Puentes*, junto a los de otros diecinueve poetas ar-

gentinos contemporáneos, evidencia un progresivo intento por rescatar esta producción y, en ese gesto, confirma su carácter paradigmático. Jorge Monteleone, a cargo de la selección y del ensayo introductorio, esboza una clasificación haciendo hincapié en lo sagrado como dimensión específica de sus textos. Por tal razón, no duda en agruparla con otras praxis en tal sentido semejantes, como las de Olga Orozco, Héctor Viel Temperley y Francisco Madariaga (2003, 12)¹⁰.

La imprecisión o parcialidad de las afirmaciones vertidas son un indicio más de la originalidad del planteo de Biagioni –rasgo que, como vimos, Piña enfatiza–, irreductible por ende a categorizaciones estancas. La desatención de la crítica se desprende, en parte, de esta dificultad. Abordar una obra de estas características requiere una contextualización, al menos provisoria, en el medio histórico en que se produjo, el establecimiento de coordenadas mínimas que la vinculen con prácticas coetáneas para, simultáneamente, echar luz sobre sus aspectos fundamentales. Nos limitaremos aquí a asociar la producción de Biagioni con las de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Lejos de responder a una postura sexista que indague en una supuesta genealogía femenina, la elección privilegia aquí a estas dos poéticas claves del siglo XX en Argentina por dos razones. En primer lugar, ciertos datos del plano extratextual y paratextual –concernientes a la historia de la literatura, testimonios orales, entrevistas o, por ejemplo, epistolario– señalan en esta dirección¹¹. En segundo lugar, algunas referencias puntuales a la obra de Biagioni en el discurso crítico, a las que haremos mención seguidamente, nos permiten inferir ciertas semejanzas con la producción de estas dos poetisas. Es factible y necesario, por tanto, profundizar en dichos nexos.

¹⁰ Otros autores, en intentos similares a los de Salvador, Armani, *Capítulo*, Piña o Monteleone, han pecado por omisión: evitaron, directamente, incluirla o siquiera mencionarla. Pongo por caso la antología de Antonio Aliberti, *La poesía argentina contemporánea*, de 1988. Allí el antólogo anticipa: “La mayor parte de ellos [los poetas] pertenece a la década del 40, otros a la del 50 y unos pocos a la del 60. Se ha querido, con ello, dar una imagen abarcadora de la poesía argentina del siglo XX, a sabiendas de que toda selección, en un ámbito tan rico como el que nos ocupa, es siempre parcial” (1988, 10). De aparición más reciente y con un alcance más masivo, el volumen 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, que abarca el período que va desde 1955 hasta 1976, se limita, en el capítulo titulado “Poética”, a describir los fundamentos de quienes se agruparon en torno a *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la Poesía Americana*. Este volumen, dirigido por Susana Cella, se detiene por tanto en la obra de Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno y Francisco Urondo, en la reflexión de Raul Gustavo Aguirre y Edgar Bayley, y, sucintamente, en algunos aspectos de la poesía de Alejandra Pizarnik. Amelia Biagioni es una de las grandes ausentes. En cuanto al volumen 9, a cargo de Sylvia Saïtta, el capítulo “Los poetas” se concentra en la obra de Juan L. Ortiz, Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti y Hugo Gola; y a lo que Raúl Antelo describe como “poesía hermética y surrealismo” (2004, 373). El volumen 11 se dedica sólo a la narrativa (ver nota 3). Desconocemos qué sucederá en el último de los tomos programados –el 13–, aún sin publicar.

¹¹ El material proveniente del archivo Biagioni incluye una carta de Alejandra Pizarnik, publicada en un volumen compilado por Ivonne Bordelois (*Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1998), en que esta última se solidariza con la visión poética de su colega. En el mismo archivo se encuentran notas, alusiones y fotos que atestiguan una relación entre Biagioni y Olga Orozco. Por otra parte, en numerosas reseñas –entre ellas la de Bordelois (1998)– y entrevistas –la de Bellessi (ANDRÉ, 2001), por poner un ejemplo– aparecen los dos nombres asociados.

Hacia un acercamiento y una delimitación: nexos y divergencias con Orozco y Pizarnik

Si bien Orozco incursionó en el periodismo, en el género de los relatos y en el teatro —siempre poéticos—; y Pizarnik llevó a cabo ciertas formas híbridas en sus textos finales, además de ejercer a su modo la crítica literaria, ambas eligieron la poesía como medio de expresión. Es este el primer punto en común con Biagioni, quien, a diferencia de ellas, se limitó a publicar poesía.

Orozco, aunque más leída en vida que póstumamente, ocupó, como Pizarnik, un lugar de privilegio en el mapa de la literatura argentina del siglo XX. Si nos detenemos en un principio en su recorrido vital, no es curioso que Biagioni, en comparación, haya sido relegada a un lugar secundario, que no condice con el valor que adjudican a su poética sus propios colegas y los lectores especializados que han tenido acceso a su obra¹².

Orozco y Pizarnik se vieron beneficiadas por una actitud participativa en los ámbitos que congregaban a sus pares, que se contraponen con la de Biagioni, más retraída y menos afecta a las participaciones públicas. La primera mantuvo un vínculo estrecho con el medio literario porteño desde más joven: no en vano su nombre aparece ligado a los de la generación del '40, con cuyos miembros intimó y para cuyas publicaciones colaboró (Orozco, 1984, 277-278, 287). Su obra, en tanto prolífica, le aseguró una vigencia plena hasta el momento de su muerte. A Biagioni, en cambio, no se ha intentado ubicarla junto a ninguna corriente generacional; y, además, publicó sólo seis libros en más de cuarenta años. En lo que respecta a Pizarnik, es indiscutible que el aura en torno a su figura contribuyó a la difusión de su obra. Su postura iconoclasta y rebelde, y las transgresiones que le depararon un fin trágico y le valieron el título de “maldita”, la llevaron a alcanzar una dimensión mítica en el contexto de nuestra literatura.

Pero es preciso establecer, a esta altura de la cuestión, los posibles nexos y divergencias entre la práctica poética de Biagioni y las de Orozco y Pizarnik, para constatar los alcances de la obra de la santafecina en los albores del tercer milenio.

Cuando Monteleone observa en la escritura de Biagioni y en la de Orozco una tendencia a concebir la poesía como el espacio de lo sagrado (2003, 12-13), hace hincapié, indudablemente, en la dimensión trascendente a la que apuntan ambas prácticas poéticas. Lo sagrado se manifiesta sin embargo de modo sustancialmente diferente.

¹² Diana Bellessi y Tomás Eloy Martínez son algunos de los que manifiestan admiración por su propuesta. La primera, en la entrevista mencionada en la nota 11, afirma tener grandes amores dentro de la poesía argentina: junto con Ricardo Molinari y Juan L. Ortiz, menciona a Amelia Biagioni, a Alejandra Pizarnik y a Olga Orozco, en ese orden. (ANDRÉ, 2001) Por su parte, Tomás Eloy Martínez no vacila en incluir los poemas de Biagioni al configurar su “canon argentino”, en el ensayo que así subtitula.

En la poesía de Orozco, la asociación de imágenes muchas veces oníricas –que han permitido vincularla a la práctica surrealista¹³– configuran un tono y un ritmo oraculares. La palabra, entendida como conocimiento y como puerta de entrada a los misterios, se corresponde con una religiosidad allegada al gnosticismo cristiano y con una pretensión de superar la contingencia. La poeta se convierte en “oficiante, médium o hechicera”, como la describe Monteleone (13) y apela a los recursos de la magia, la astrología, la cartomancia y el sueño en pos de reunirse con la unidad perdida. Lejos del fragmentarismo y la brevedad y de ciertas formas de experimentación con el lenguaje¹⁴ es fiel a sí misma desde el principio al fin¹⁵. Biagioni representa lo opuesto. La palabra y el conjunto de las prácticas artísticas son en sí mismas el lugar de lo sagrado, zona absoluta que termina por refrendar el principio trashumante del universo. Más esencial y más cercana al silencio que la poesía de Orozco, la concepción de Biagioni recoge una tradición que articula el romanticismo alemán con la noción de poesía pura en el sentido mallarmeano y los recursos heteróclitos de las vanguardias históricas. La religiosidad, al comienzo más ortodoxamente cristiana, concuerda luego con la de Orozco en cierta creencia en la reencarnación. Pero dado que el lenguaje es el espacio del absoluto y que en su fugacidad y en su distorsión cabe el principio de productividad metamórfica de lo real, lo contingente es al final de la trayectoria menos angustiante: no hay un deseo constante de superarlo ni una utilización de los “juegos peligrosos”, como en Orozco. Y, dada la condición versátil del cosmos en su correlato con el lenguaje, lo que signa el recorrido poético de Biagioni es la ruptura y la experimentación. Es por eso que puede ser, en comparación con Orozco, “[...] más audaz y trascendente [...]” (Bordelois, 1998).

El hecho de que tanto Orozco como Biagioni socaven la unidad y solidez del yo poético no las asimila. Es cierto que la primera busca desintegrar las categorías de individualidad, de temporalidad y de espacialidad porque representan la limitación de lo humano¹⁶. Sin embargo, en lo tocante a este punto, además de cierta preferencia de ambas por el silencio, la poesía de Biagioni es más equiparable a la de Alejandra Pizarnik. Tanto en una como en otra la perturbación de

¹³ Cristina Piña y Horacio Zabaljáuregui coinciden en que en la obra de Orozco hay puntos de contacto con el neorromanticismo y el surrealismo, vertientes ambas de la generación del cuarenta. Sin embargo, insisten en otros rasgos característicos de su poética que la hacen trascender esas líneas (Piña, 1984, 13-14 y Zabaljáuregui, 1998, 7-8).

¹⁴ Piña, en el mismo artículo, asevera que “[...] el lenguaje rompe con sus ataduras racionales para decir lo inefable, adoptando los recursos retóricos propios del discurso mágico, místico y oracular –la contradicción y la reversión, el oxímoron, la sentencia aforística, la reiteración ritual, la elipsis, la anfibología–, así como su tono a la vez misterioso y solemne [...]” (ibíd., 27). Orozco no asimila; sin embargo, algunas formas distorsivas del lenguaje provenientes de las vanguardias. Así, en su práctica poética, no llega a una explotación extrema del plano gráfico –me refiero a los caligramas y al uso de tipografías variadas, entre otros

–. Por otra parte, tampoco experimenta con las relaciones intertextuales a la manera de Biagioni.

¹⁵ Al respecto señala Cristina Piña que el suyo es “[...] un itinerario poético signado, a la vez, por esa coherencia y unidad temática [...] y por una constante profundización y enriquecimiento” (ibíd., 54).

¹⁶ Ibíd., 15-26.

la lógica lingüística es llevada a extremos tales que la ruptura de las categorías antes mencionadas está inscrita en la propia praxis poética, en la forma misma en que se distorsiona la linealidad del lenguaje. Paradójicamente, este rasgo que tienen en común es lo que las diferencia.

La poeta Tamara Kamenszain –en un ensayo de raigambre más poética que estrictamente científica– agrupa las producciones de Biagioni y Pizarnik bajo el título de “Infancias de mil años”, y ubica a las autoras junto “[...] a esa vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema” (1996, 10). Es indiscutible que Pizarnik reúne todos los atributos de una poeta “maldita”: la experiencia vital sigue a la poética en su proceso de destrucción, por lo que el lenguaje llega a la desestructuración casi total, sobre todo si tenemos en cuenta sus últimos libros (Piña, 1994, 189 y ss.). Sin embargo, semejante clasificación no conviene a la figura de Amelia Biagioni. En su obra no llegamos a la aniquilación absoluta del orden simbólico, la identidad no llega a desarticularse por completo puesto que la pulsión vital contrarresta a su opuesta; y tanto la experimentación con el lenguaje como la desintegración del yo se resuelven en una vitalidad ligada a la asimilación de la realidad toda, a lo transmigratorio, y a la esperanza que surge del dinamismo perpetuo del arte. En consecuencia, mientras la poesía de Pizarnik muestra una angustia casi visceral, la de Biagioni, superadas las instancias en que prima lo letal, como *El humo* o *Estaciones de Van Gogh*, resulta más optimista y feliz¹⁷.

Una lectura desde el posestructuralismo y la posmodernidad

Después de afirmar el carácter sacro de la poesía de Biagioni, en su doble acepción de zona sagrada por excelencia y lugar de manifestación de la divinidad, pareciera contradictorio leerla desde la perspectiva del posestructuralismo y la posmodernidad. Deudora de fenómenos en cierto modo antagónicos pero en esta producción complementarios, como lo son la absolutización del arte en la línea de Mallarmé y una religación con lo divino a la manera del romanticismo alemán, los textos de Biagioni, usufructuarios de muchos de los recursos de las vanguardias históricas, sorprenden sin embargo por configurar un espacio abierto a múltiples líneas de fuga, descentrado y asimilable a ciertas propuestas de la literatura de fines del siglo XX.

Ya se mencionó el principio de ruptura que signa la producción de Biagioni. Coincido con Cristina Piña en que, después de *Sonata de soledad* y *La llave*, de 1957, apegados a una estética tradicional y asociables al neorromanticismo del ‘40, se produce el primer viraje pronunciado en cuanto al modo de entender la subjetividad, la realidad y la práctica poética; *El humo*, su tercer libro, es por tanto de transición (Piña, 1988, 3-4, y 1999, 42). Respecto de sus tres últimos li-

¹⁷ El modo en que el vínculo entre la subjetividad y el lenguaje, en lugar de conllevar la destrucción, como en Pizarnik, trae aparejado, en la poética de Biagioni, lo solidario y la felicidad productiva de la palabra y el cosmos está más profundamente estudiado en mi artículo “Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante” (2003).

bros, Piña asevera que se los puede leer “[...] dentro de una *fuga general* de las limitaciones representadas por la *subjetividad*, el *lenguaje poético* tradicionalmente entendido y la *concepción del mundo* [...]” (1999, 42)¹⁸.

Es a raíz de esta fuga de las limitaciones que es posible acercarse a la última parte de la producción de Biagioni desde una perspectiva posestructuralista y posmoderna.

Linda Hutcheon, en *A poetics of postmodernism*, recuerda la teoría de Julia Kristeva respecto de los textos vanguardistas de Lautréamont y Mallarmé y afirma que la crisis de la subjetividad en la ficción posmoderna es herencia de esa crisis que Kristeva supo ver en la obra de los poetas franceses (177). Se trata de un cuestionamiento del sujeto unificado y coherente, cuestionamiento que surge en la producción de Biagioni a partir de su vínculo con el lenguaje. Esta desestructuración de la identidad por y a través del lenguaje que, como vimos, es clave en la práctica de Pizarnik, adquiere en la poética de Biagioni visos acordes con la estética de la posmodernidad. Su concepción ampliada del sujeto y de la literatura implica una aceptación del “otro” y de “lo otro”, una confianza en la solidaridad como modo de superar lo letal; e incide en la pluralización de las significaciones de sus textos, que se vuelven infinitamente polisémicos. Dicha concepción ampliada del sujeto y del lenguaje se cristaliza fundamentalmente de dos maneras.

Por un lado, en la producción de Biagioni, la subjetividad, además de sufrir desdoblamientos, desarticulaciones y vaciamientos, se presenta por momentos metamorfoseada. Este fenómeno de metamorfosis, ya vigente en *El humo*, se intensifica en *Las cacerías* y se convierte en un rasgo sobresaliente de sus textos ulteriores.

La capacidad del yo de adoptar diferentes máscaras multiplica las perspectivas. Esta proliferación revela una pérdida de fe en los centros y en los intentos totalizadores, que es característica, según Hutcheon, de la posmodernidad (1988, 58). Biagioni, desde *Las cacerías* en adelante, da voz a un cazador, una hormiga, un tigre, una rana, un león, Pablo el Apóstol, una partiquina, un lunauta, Van Gogh, un arpa, un grito, el río Nécart, un artista indígena y el oro. Tanto lo no humano, como los insectos y animales, como las figuras de nuestro acerbo cultural que Biagioni recupera del pasado asumen la primera persona del singular. Las jerarquías, de este modo, se suprimen, supresión que, considerada otro de los rasgos de la literatura posmoderna (Hutcheon, 59), conlleva para Hutcheon la posibilidad de que grupos anteriormente “silenciados” tomen la palabra (61,65). Algo semejante tiene lugar en un poema de Biagioni de *Región de fugas*, en que un pequeño artista de la Puna se convierte en sujeto poético y es rescatado de los márgenes para adquirir un lugar protagónico. Biagioni omite, empero, privilegiar unas voces respecto de otras, correr hacia el centro lo que estaba en la periferia y a la inversa: su pertenencia a una clase, a una raza o a un género sexual le es indistinta. Es en tal sentido que escapa a ciertos absolutismos propios del femi-

¹⁸ Para una descripción de la trayectoria total de Biagioni ver también Melchiorre, 2003b.

nismo y de la literatura de compromiso, y a ciertas experiencias de la posmodernidad que, en su intento por des-centrar, terminan por centrar el poder del discurso en las voces antes marginadas.

Por otro lado, el lenguaje, distorsionado en todos sus niveles, incorpora discursos ajenos provenientes de la tradición. La intertextualidad, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Pizarnik y sobre todo en la de Orozco, es medular, explícita y programática en la producción de Biagioni desde *Las cacerías* en adelante. Este es uno de los recursos que más inciden en la desestructuración de la identidad y constituye, a la vez, un modo más de apertura hacia lo otro. La escritura no se restringe a lo individual y se vuelve, así, colectiva.

En primer lugar, el diálogo con otros textos, que al igual que el recurso de la metamorfosis colabora en la multiplicación de perspectivas es, según Hutcheon, uno de los rasgos recurrentes de la ficción postmoderna. La recuperación del legado cultural del pasado indica una continuidad con la modernidad de la que no reniega la posmodernidad, pero una actitud opuesta a la de la vanguardia, cuyos objetivos eran más bien rupturistas y transgresores (Hutcheon, 1988, 218). La poesía de Biagioni toma textos y autores de la tradición y explota al máximo ciertas formas de experimentación de la vanguardia sin adoptar el gesto iconoclasta. Es por ende, y desde este punto de vista, más afín a la estética posmoderna.

En segundo lugar, la economía dialógica da lugar, en la obra de Biagioni, a la interferencia de otros géneros textuales. En *Estaciones de Van Gogh*, por ejemplo, se reproducen fragmentos de la correspondencia de Vincent a su hermano Theo, que forman un contrapunto con los poemas. En este libro, por otra parte, lo narrativo surge en los títulos de las secciones –“Zundert-París”, “Arles”, “Saint-Remy”, “Auvers-sur-Oise”– que apuntan a las estaciones vitales de Van Gogh y colaboran en el diseño de una “biografía” poética. Dicha intención “biográfica” persiste, aunque con otras características, en el poema dedicado a Hölderlin de *Región de fugas*, donde el intertexto es, asimismo, estructurante¹⁹. En cuanto al género dramático, su incidencia se revela en un poema de *Región de fugas*, “En el teatro del protagonista ausente”. Biagioni vertebra su propia praxis poética con la obra teatral de Tennessee Williams *El zoo de cristal*, obra que, significativamente, incluye muchos elementos de lo poético y lo musical. En el poema de Biagioni, la isotopía de lo dramático se vuelve central y los “personajes” –las subjetividades– aparecen y desaparecen en la “escena”. Biagioni, sin alejarse de lo eminentemente poético, incurre en cierto borramiento de los límites genéricos propio, según Hutcheon, de la literatura posmoderna (1988, 9).

Sin embargo, en la producción de Biagioni la intertextualidad no está puesta al servicio de la parodia o ironía, rasgo que Hutcheon observa en la mayor parte de las obras que estudia (11). Y la actitud lúdica, que Ian Gregson define como típicamente postmoderna (1996, 4), emerge casi únicamente en “Escrituras de

¹⁹ En mi “Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni”, se profundiza acerca del uso de los recursos narrativos en ambas biografías poéticas.

rana”, de *Las cacerías*, donde Biagioni cruza la Biblia, la mitología y Shakespeare y tergiversa, de un modo muy peculiar, algunos refranes populares.

Muy por el contrario, la finalidad de Biagioni, al reactualizar la herencia del pasado, es contrarrestar la muerte y afirmar el absolutismo del arte, que la posmodernidad pretende desacralizar. No en vano, en *Estaciones de Van Gogh*, que junto con *El humo* constituye una de las instancias más angustiantes de su trayectoria, Biagioni elige a quien se inmoló por el arte. Y no en vano tampoco, recrea la experiencia vital y poética de Hölderlin en “En Tübinga y junio de 1843”. Porque el juego escriturario de Biagioni es “a muerte” (1995, 23); y para superar lo letal, o para aceptarlo como fase de un devenir, es que nos propone unirnos en el dinamismo perpetuo de las “formas simbólicas” (110).

Escribe Ivonne Bordelois después de su muerte:

La más cósmica en toda la poesía argentina de esta generación, la más rebelde en su falta de obediencia a las modas y modelos imperantes, la más lúcida y solitaria en su lucidez, la más atrevidamente musical [...] (2000, 1).

Amelia Biagioni se atrevió, en la segunda mitad del siglo XX y conforme a muchos de sus paradigmas, a desafiar a quienes descreen ya de las capacidades infinitas de la palabra. Y en su multiplicidad, y en la multiplicidad que habitamos y que nos habita, entrevé el “resplendor” en una “partícula” (2000, 2), que es cántico del universo, que es la mutabilidad imperecedera del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIBERTI, Antonio (selec., trad., y nota), 1988, *La poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Epsilon.
- ANDRÉ, María Claudia, 2001, “Entrevista a Diana Bellessi”, en *Agulha*, www.secrel.com.br/jpoesia/ag15bellessi.htm.
- ARMANI, Horacio, 1981, *Antología Esencial de Poesía Argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Aguilar.
- BIAGIONI, Amelia, 1954, *Sonata de soledad*, Santa Fe, Castelví.
- , 1957, *La llave*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1967, *El humo*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1976, *Las cacerías*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1984, *Estaciones de Van Gogh*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1995, *Región de fugas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1988, *Cazador en trance y otros poemas*, Selección y prólogo: Cristina Piña, Buenos Aires, CEAL [Los grandes poetas, 48].
- , 1996, *Antología Poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes [Poetas argentinos contemporáneos, 3].
- , 2000, “Episodios de un viaje venidero”, Buenos Aires, *La Nación*, 3 de diciembre, sec. 6, 1-2.
- BORDELOIS, Ivonne, 2000., “Vocación de totalidad”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre, sec. 6, 1-2.
- , 1998, “Una catarsis deslumbrante”, *La Nación*, Buenos Aires, 12 de julio, sec.6, 9.

- BOURDIEU, Pierre, 1995, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- CELLA, Susana, 1999, *La irrupción de la crítica*. En Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé.
- DRUCAROFF, Elsa, 2000, *La narración gana la partida*. En Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires, Emecé.
- FREIDENBERG, Daniel, 1982, "La poesía del 50", *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, T. V, "Los contemporáneos", Buenos Aires, CEAL.
- GREGSON, Ian, 1996, *Contemporary poetry and postmodernism; dialogue and estrangement*, New York, St. Martin's Press.
- HUTCHEON, Linda, 1988, *A poetics of postmodernism*, New York and London, Routledge.
- KAMENSZAIN, Tamara, 1996, "En el bosque de Amelia Biagioni", *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- MARTINEZ, Tomás Eloy, s/f, "Una mirada sobre la literatura nacional. El canon argentino", en <http://sololiteratura.com/unamirada.html>.
- MELCHIORRE, Valeria, 2003, "Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante", en *Especulo-Revista de Estudios Literarios*, N° 23, marzo-junio, a. VIII, www.ucm.es/info/especulo/numero23/biagioni.html.
- , 2003b, *Prólogo* a la obra poética de Amelia Biagioni en *Incomunidade*, N° 1, maio-setembro, <http://incomunidade.home.sapo.pt/Ensaio/Valeria%20Melchiorre%20-%20Prologo%20a%20Amelia%20Biagioni.htm>
- , (en prensa) "Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni", Ponencia leída en el Tercer Simposio Internacional CEN, Buenos Aires, julio de 2004.
- MONTELEONE, Jorge, 2003, "Una figura en el tapiz", en *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea. Antología bilingüe*, Selección y ensayos introductorios a cargo de Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, pp. 9-21.
- MOURE, Clelia, 2003, "Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como *decoración-generación*", en Cristina Piña (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben*, vol. II, Buenos Aires, Biblos, pp. 107-140.
- OROZCO, Olga, 1984, *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Estudio preliminar de Cristina Piña, Buenos Aires, Celtia.
- PERRONE, Alberto, 1980-1986, "Panorama de la poesía", *Capítulo. Historia de la literatura Argentina*, T. I, "Desde la Colonia hasta el romanticismo", Buenos Aires, CEAL, 49-72.
- PIÑA, Cristina, 1984, "Estudio preliminar" a Olga Orozco, op.cit., 13-54.
- , 1988, "Prólogo" a Amelia BIAGIONI, op.cit., 2-6.
- , 1994, "Alejandra Pizarnik: La construcción/ destrucción del sujeto en la escritura", en Juan Orbe (Comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor.
- , 1996, "Estudio preliminar" a *Poesía argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Vinciguerra [col. Metáfora].
- , 1999, "Amelia Biagioni: la ruptura como tradición", *Hablar de poesía*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, N° 1, a.1, junio, 41-54.
- PIZARNIK, Alejandra, 1993, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor.
- SAITTA, Sylvia, 2004, *El oficio se afirma*. En Noé JITRIK, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé.
- SALVADOR, Nélida, 1969, *La nueva poesía argentina*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas 21.
- ZABALJAUREGUI, Horacio, 1988, "Prólogo" a Olga Orozco, *Relámpagos de lo invisible*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 7-16.