

Transtextualidad y estilo hospitalarios en *Estaciones de Van Gogh* de Amelia

Biagioni

Ana Rodríguez Falcón
(FFyL - UCA, ALALITE)

Resumen:

El objetivo de nuestro trabajo será realizar una lectura estético-fenomenológica del libro *Estaciones de Van Gogh* (1984) de la poeta argentina Amelia Biagioni (1916-2000), atendiendo fundamentalmente al estilo hospitalario que de allí se desprende, logrado a partir del juego de voces, textos y discursos, y a los diversos usos de la transtextualidad (Genette, 1989) y de la presentación de la figura del pintor holandés.

En su poemario, en diálogo con las cartas que Vincent escribe a su hermano Theo, y con los cuadros del pintor holandés, la palabra y la obra de un tú (Van Gogh) son acogidas en la palabra poética de un otro (Biagioni), y aparecen, al mismo tiempo, como un espacio habitable para ser y decirse. Biagioni concibe su poesía como un encuentro de voces, lenguajes y artes, y la presenta como un lugar hospitalario donde es posible habitar y ser en la diferencia. Por otra parte, el Van Gogh que emerge de la poesía se nos presenta como figura que encarna en sí misma la hospitalidad al estilo de Jesús, de acuerdo con lo presentado por Christoph Theobald (2008).

Palabras clave:

Biagioni – Estaciones de Van Gogh – hospitalidad – transtextualidad - Theobald

Introducción

Para este trabajo nos hemos propuesto abordar la cuestión de la hospitalidad a partir de una lectura estético-fenomenológica del quinto libro publicado por la poeta argentina Amelia Biagioni (1916-2000), *Estaciones de Van Gogh* (1984). En esta obra observamos lo que podríamos llamar, siguiendo a Christoph Theobald (2008), un “estilo hospitalario”, que creemos se logra, en primer lugar, gracias al juego de voces, textos y discursos, y a los usos de la transtextualidad allí presentes (Genette, 1989);¹ y, en segundo lugar, mediante la figura que emerge de esta trama: la del pintor holandés Vincent Van Gogh.

En su poemario, en diálogo con las cartas que Vincent escribe a su hermano Theo, y con los cuadros del pintor holandés, la palabra y la obra de un tú (Van Gogh) son acogidas en la palabra poética de un otro (Biagioni), y aparecen, al mismo tiempo, como un espacio habitable para ser y decirse. Biagioni concibe su poesía como un encuentro de voces, lenguajes y artes, y la presenta como un lugar hospitalario donde es posible habitar y ser en la diferencia. A su vez nos presenta al pintor holandés como figura de Cristo, en quien puede verse encarnado el estilo mesiánico del cristianismo en la cultura de hoy.

¹ Entendemos, con Genette, la transtextualidad como la relación que puede establecerse, secreta o manifiestamente entre un texto y otros. Los cinco tipos de transtextualidad que el autor reconoce son: hipertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e intertextualidad. De todos ellos, veremos en el texto de Biagioni fundamentalmente la hipertextualidad y la intertextualidad, con alguna alusión a la paratextualidad (Cfr. Genette, 1989: 9-20).

Desde su primera obra publicada en 1956, *Sonata de soledad*, Biagioni trabaja el diálogo con las diferentes artes, especialmente con la música y la pintura². Poco a poco ingresa en ese diálogo la referencia a otras voces poéticas y literarias, como también las bíblicas. En *Las cacerías* (1976) se da, por ejemplo, con una intensidad inusitada, la fragmentación de un yo poético que asume las voces de diversos elementos de la creación. Allí también se presentan relaciones de hipertextualidad con textos de la tradición occidental de diversa índole, en la cual se operan procedimientos de transformación a veces subversiva, paródica o de transposición, de acuerdo con las categorías planteadas por Genette.

Aun siendo estos procedimientos usuales en nuestra autora, será en *Estaciones de Van Gogh*, donde cobren una mayor relevancia y profundidad, por el modo en que está concebido el poemario en su totalidad. Lo primero que haremos, entonces, será una descripción de la configuración de la obra –perspectiva literaria–, atendiendo a la relación entre los diversos tipos textuales que allí aparecen, para luego pasar al vínculo entre esta configuración (hiper e intertextual) y la hospitalidad –perspectiva estético-fenomenológica. Dejaremos para una tercera parte, la emergencia del pintor holandés como figura que encarna en sí misma y en su obra este estilo hospitalario al modo de Jesucristo –perspectiva teológica.

I. Un texto que surge de otros textos

² La música que está desde el comienzo de la obra de Biagioni, ya en su primer período, poco a poco “va penetrando su escritura” (Moure, 2003, p. 134). Esta se presenta “como un ‘lugar’ al que se tiende, un lenguaje al que se aspira, una materialidad que no se alcanza, pero que genera la tensión propia de la búsqueda” (p. 135).

Desde el título del libro, Biagioni plantea una doble relación de hipertextualidad. En primer lugar, se nos presenta al histórico pintor holandés, Van Gogh, quien será uno de los personajes protagonistas –si podemos hablar así en poesía– de este libro. Por otro lado, tenemos el lexema “estaciones” que alude, como ya lo han sugerido otros estudiosos, a las estaciones de Cristo en el *Via Crucis* (Piña, 2005, p. 56; Melchiorre 2014, p. 38). Esta relación encuentra otros puntos de correspondencia dentro de la obra, a partir de los cuales podría establecerse una identificación entre el pintor holandés y Jesús³ –identificación que retomaremos más adelante.

El poemario está estructurado en cuatro partes –o “estaciones”– que se corresponden con diversos espacios por los que ha transitado el pintor: “I. Zundert-París”; “II. Arles”; “III. Saint-Rémy”; “IV. Auvers-sur-Oise”. En cada una de estas partes se despliegan tres tipos de textos de diversa índole y presentados con marcas tipográficas distintas.

1/ En primer lugar, tenemos citas textuales de fragmentos escogidos por Biagioni de las cartas que Vincent escribe a lo largo de su vida a su hermano Theo. Estos fragmentos aparecen en el texto en bastardilla, sin referencias bibliográficas específicas, seguidas del blanco de la página e introducen o cierran los poemas propiamente dichos, escritos por nuestra autora. A partir de estos fragmentos, podríamos decir, se produce una relación de intertextualidad con la obra del pintor holandés, por medio de la cita clásica. Algunos ejemplos: “*Siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir*” (438), o “*Uno no ha venido a la tierra para estar cómodo*” (441).

³ Melchiorre, 2014, presenta a Van Gogh como una figura crística en la obra de Biagioni (cfr. pp. 347 – 349)

2/ En segundo lugar, con una tipografía redonda, sin título y en ocasiones numerados, se presentan los poemas escritos a modo de “biografía” de Van Gogh⁴. En ellos, una voz poética, generalmente en tercera persona, comenta la vida o el hacer artístico del holandés. Suelen ser descripciones realizadas desde la compasión, el afecto o la admiración por el artista. Como ejemplo, presentamos el siguiente poema de la segunda parte:

1.
Vincent penetra el mediodía encara al amarillo dios
asume los colores que deliran engendran paren soles.
Hirsuto en llamaradas afrontando el mistral
ebrio de amor pobreza y astro
sin piedad de sí mismo sin sombra sin orilla
cambiando pan por frenesí
de escarlatas cobaltos y oros
y sus combinaciones fulgurantes
desencadena su pintura
volando dentro de la realidad. (461)

3/ Por último, con una tipografía redonda, pero más pequeña se presenta un tercer tipo de textos. Se trata de poemas, también escritos por Biagioni, pero que en su mayoría (todos menos el primero) se conciben como *ekphrasis* de los cuadros de Van Gogh. En ellos, es el elemento paratextual del título el que indica la relación hipertextual con las pinturas del holandés, ya que mantienen el mismo nombre. En algunos de estos poemas, surge una nueva voz; ya no un yo lírico en tercera persona

⁴ “**Biografía metafórica** de todo artista comprometido hasta sus últimas consecuencias con su práctica. [...] **autobiografía** de la propia poeta, por tratarse de una artista singularmente afín con el pintor (Piña 2005, p. 57) [las negritas pertenecen al texto original de Piña].

que “comenta” la vida del pintor, como en los anteriores, sino una voz poética en primera persona, identificable con el mismo pintor que toma la palabra; por ejemplo: “Digo adiós a Zundert. / Pura ignota entreabierta mi adolescencia / hoy dejará su territorio suave” (439). Incluso esta primera persona singular, en ocasiones se transformará en una primera persona plural en un nosotros que se asume como la voz enunciativa y que podría identificarse con una pareja de amantes, tal vez Adán y Eva, tal vez Vincent y Amelia (cfr. Melchiorre 2009, p.12).⁵ Sirva de ejemplo para este último caso, un fragmento del poema “Jardín”:

[...]

Somos la leve primordial pareja
que gira transparente

por el diagrama infuso

por el jardín escrito

que los celestes bandos rondan

y el ojo eterno guarda,

apacentando la inocencia

nombrando sin dudar

las tersas piedras flores y animales. [...] ⁶ (467)

A modo de resumen de lo recientemente expuesto podemos establecer que dentro de las relaciones de transtextualidad planteadas por Genette, tenemos en

⁵ Señala al respecto Piña que “el aspecto más trasgresor que entraña el uso de este ‘nosotros’ [...] es que una serie de sutiles indicios nos llevan a identificar a esa “mujer” que forma con Van Gogh la “leve pareja primordial” con la propia poeta. [...] pequeñas marcas que señalan a la mujer como escritora” (2005, p. 59).

⁶ En lo que respecta a la experimentación con el lenguaje presente en los poemas afirma Siles (2013) que: “[t]odos los recursos y procedimientos empleados con anterioridad en *Las cacerías* alcanzan su máxima plenitud en este libro: la yuxtaposición de adjetivos y sustantivos, las nuevas formas de disponer los poemas, la utilización del blanco de la página, las distintas tipografías, etc. Todos estos elementos coadyuvan a la intención de reproducir los recursos pictóricos en el cuerpo del poema, que actúa como doble o espejo del cuadro” (pp. 122-123).

Estaciones de Van Gogh vínculos de distinto tipo. Desde el título se establece la hipertextualidad con la tradición cristiana y con la figura del pintor holandés. Luego, a partir de la organización del texto, tenemos en primera instancia una intertextualidad, ya que, mediante el recurso de la cita explícita –por su tipografía distinta y su disposición en las páginas– se nos presentan fragmentos de las cartas de Van Gogh a su hermano Theo. Finalmente, se puede establecer una nueva relación de hipertextualidad, si tomamos los cuadros de Van Gogh como hipotexto a partir de los cuales Biagioni concibe algunos de sus poemas. Para ellos elige mantener el título del cuadro como título de su poema (es decir, la alusión se realiza desde el paratexto) y escribirlos en una tipografía de menor tamaño. En esta obra, la transformación del hipertexto es seria, por tanto, siguiendo nuevamente a Genette, hablaríamos de transposición. Biagioni busca realizar una nueva creación poética a partir del diálogo con los cuadros del pintor. También hemos llamado a este proceso de transposición de lenguajes, de la pintura a la palabra *ekphrasis*. Como lo define Umberto Eco, se trata de “un texto verbal [que] describe una obra de arte visual” (ECO, 2003: 110), aunque en el caso de Biagioni, creemos que se trata más que de una descripción, de una recreación o refiguración, si utilizamos el lenguaje de Paul Ricoeur (cfr. 1997; 2009b).

II. Una transtextualidad hospitalaria

Hemos podido observar que *Estaciones de Van Gogh* se configura, desde una trama transtextual. La propuesta ahora es dar un paso más hacia el sentido; pasar de la forma al fondo y proponer esta configuración como un diálogo de voces hospitalario. Si bien

todo texto al configurarse hace referencia a otros textos (cfr. Genette: 19), y por tanto dialoga con ellos, consideramos que en *Estaciones de Van Gogh* este recurso se pone en evidencia con un fin que trasciende al mero juego retórico. Responde, más bien a un estilo. Señala Theobald que “el estilo define una *propiedad* o una *cualidad*, a saber, la coherencia interna de una obra *singular* o la maestría que ella manifiesta de su autor” (2008: 17)⁷. En la obra de Biagioni encontramos esta coherencia entre los diversos discursos que allí se presentan. La configuración transtextual (también podríamos llamarla transdiscursiva pues nuestro uso de la palabra “texto” responde a un sentido amplio), articula lenguajes diversos entre sí, pero que en diálogo armónico, presentan la figura de Vincent Van Gogh, y lo hacen desde diversos puntos de vista, generando al mismo tiempo una distancia, riqueza y densidad destacables.

En el texto intervienen voces ficticias y reales. Van Gogh habla desde sus cartas y desde sus cuadros. Biagioni lo hace desde su selección de textos del pintor y desde la creación de su poesía. Y en esta dialogan otras voces, la de un Van Gogh imaginario, la de una biógrafa “conmovida”, la de una pareja enamorada. En la obra de Biagioni se da una combinación curiosa mediante la cual el pintor *se dice* –no desde su pintura, sino– desde su palabra escrita y la poeta, desde una palabra que brota de los cuadros del pintor. Su poesía busca, por todos los medios, ser pintura –estallido de color e imitación de las pinceladas– y también música –como la pintura de Van Gogh, que de igual forma busca ser musical. Así lo señala el mismo pintor en uno de los fragmentos seleccionados por Biagioni: “*En un cuadro yo quisiera decir algo consolador como una música*” (Biagioni: 464). Así lo plasma Biagioni en uno de sus poemas, lleno de

⁷ Por su parte, Stravinsky define el estilo como “la manera particular con la que un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio”, decía (Stravinsky en Melloni Ribas, 2009: 161-162).

imágenes sensoriales, auditivas y visuales, como de recursos fónicos y plásticos, que hacen sonar y ver su poema como una obra de arte total:⁸

Cuartos ramajes barcas mares
de apasionada melodía
líricos puentes entre cielos y ródanos sonoros
el órfico jardín
las estrellas ecoicas
los florecidos huertos polifónicos
un café ronco el de las noches falsas
y otro cubierto por el canto de la noche verdadera
laureles y caléndulas abriéndose en arpegios
girasoles gorgojeantes hasta el orgasmo hasta la hipnosis
caseríos campanas trigos clarines viñas címbalos [...] (465)

Estaciones de Van Gogh nos abre a un diálogo imaginario. La obra, en su configuración, es una especie de “montaje” de voces de distintos tiempos y espacios que son capaces de entrar en comunión. Al menos este es el deseo que Biagioni pone en boca de Vincent personaje. Así comienza, por ejemplo, uno de los poemas más sublimes, *ekphrasis* del cuadro “La noche estrellada”:

Mujer en otra celda otra ciudad
desconocida mía
lastimadura como yo:
En esta centelleante compasión
profundamente despertemos juntos

⁸ La conversión del poeta/pintor en héroe sufriente; la síntesis générica que presenta en sus poemarios, la pretensión de realizar una “obra de arte total” integrando las diversas artes, el valor de la sinestesia son elementos que destaca Melchiorre como influencias del romanticismo y simbolismo en la obra. A estos se le suma la invocación a Hölderlin en *Región de fugas* “y con ella la de sus preceptos y los que vehiculiza el romanticismo alemán”: el valor de la subjetividad, el peso y el nexa con la naturaleza o la visión del artista como un dios, entre otras. Incluso la dimensión religiosa o sacra de su poesía puede incorporarse en esta influencia romántica (2014: 363-371).

en el fondo del acto azul

donde se aman los astros.

Mira, es nuestra sinfonía de torbellinos (486)

La voz de Vincent, emergente del cuadro convertido en poema, es capaz de reconocer a la mujer poeta, que vive en otro tiempo y en otra ciudad, y encuentra un lugar de posible unión de aquellos mundos segregados y dispersos: el fondo azul de un cielo pintado; es decir, el color hecho cuadro, o la palabra hecha poesía.

La poesía de Biagioni, en línea con la pintura de Van Gogh, se propone hacer confluir voces, tiempos, lugares y artes diversas. Ella se presenta como el lugar de reunión, casa, mundo hospitalario donde habitar corazones heridos (“lastimadura como yo”). Este anhelo lo toma del personaje Vincent que ella recrea, de las palabras reales del pintor (“*quizás estamos no para nosotros mismos sino para consolar o para preparar una pintura más consoladora*” [485]) y de las que ella imagina como provenientes de sus cuadros.

III. La figura hospitalaria de Vincent

Cuando afirmamos que *Estaciones de Van Gogh* posee un estilo hospitalario, lo hemos hecho por dos motivos: en primer lugar, por su configuración, como trama de voces y textos de diversa índole que apuntan al encuentro y comunión de personas, tiempos, espacios y lenguajes a partir del arte; en segundo lugar, por la figura que emerge del poemario completo, la Vincent Van Gogh, lograda a partir de la combinación de sus palabras reales y de las creadas por Biagioni en sus poemas, que muestran a este personaje con un estilo, en sí mismo, hospitalario. Es decir que la

configuración de la trama poética acentúa lo que la misma trama quiere expresar a partir de la figura de Vincent, cuya forma de vivir y de pensar, lo hacen semejante e identificable a Cristo. No en todos los aspectos de la vida del crucificado, pero sí, justamente en algunos de aquellos que hacen a Christoph Theobald afirmar, por ejemplo, que su estilo es el de una “santidad hospitalaria”.

El estilo es el “emblema de una manera de habitar el mundo”; la manera de Van Gogh –desde la refiguración de Biagioni– es la del amor y la entrega: “*Todos mis hechos y mis gestos me son inspirados por un amor sincero y por una profunda necesidad de amor*” (Biagioni: 442), cita Biagioni de las *Cartas de Theo* y luego escribe en su poema:

Amor hasta volverse sombra
por Úrsula de Londres y desdenes.

Amor por los hundidos en las fosas de carbón
de algún clamor del Borinage.

Los alumbra con el evangelio
los abraza debajo de la tierra
entre el derrumbe y el grisú
les da su pan abrigo cama biblia y verde
hasta quedarse ardiendo azul entre rendijas
harapos huesos barbarroja
y ser borrado por abuso de abnegación.

Amor hasta quemarse en la ordalía voluntaria [...]

Amor hasta la redención fijada en sueño,
por la desfigurada humanidad
[...] (443)

Y en otro poema dirá: “Noble iracundo humilde herido aciago / desgarradoramente verdadero/ arrojado en la realidad por el amor / es el que vive de mendrugos / y del espíritu de la pintura [...]” (447).

Theobald describe la hospitalidad de Jesús como “absolutamente única”. En él se da, por un lado, una “sorprendente distancia [...] en relación a su propia existencia” que resulta ser “la expresión de su singular capacidad de aprender de *tout-venant*” (2008: 61), es decir, de todo aquel que llega y se presenta en su camino.

En el caso de Vincent, algunas citas de Biagioni son elocuentes: “*Siento que mi obra se arraiga en el corazón del pueblo y que debo perderme en las clases más humildes para aprehender la vida*” (Biagioni: 450), o “*Alguien asistirá a los cursos gratuitos de la universidad de la miseria*” (446).

Señala Theobald que: “El mundo relacional, abierto gracias a la santidad “hospitalaria” del Nazareno, es de un acceso sencillo [...] y no excluye a nadie; toca a un gran número que toman parte como actores; personas cualesquiera, de condiciones, profesiones, situaciones sociales de lo más diversas” (2008: 68). Así pasa en el arte de Van Gogh, mediante el cual acoge a todo aquel que se le presenta:

[...]

quemados encogidos arrodillados coros

de campesinos hortelanos lavanderas

personajes en justos instrumentos:

mousmé desde el samisen de la luz provenzal

cartero azul brotando de trompeta

viejo paisano en la lengua de oc

arlesiana fluyendo de violines

poeta rasgueado por la divinidad

Vincent ardiendo en trémolo de vientos verticales...

y lo que en sol volando pinta es siempre
la verdad el impromptu el jalde el salmo
la esperanza de humana sinfonía
del órgano clamante de su incendio. (465)

El perfil escatológico propio de la santidad hospitalaria del Nazareno está presente en todos los lenguajes neotestamentarios, pero fundamentalmente se pone en evidencia en los textos apocalípticos. Allí se presenta “la imagen de una cena, no sin relación con el espacio radicalmente abierto de una ciudad nueva en el corazón de la creación” (Theobald, 2008: 121), presentada a un tiempo como las “bodas del cordero” (19, 6-9) y a su vez como el lugar de acogida y de encuentro de “*todos los despojados de la historia*” (cfr. 122). Es allí, afirma Theobald, “entre esas “dos” cenas, que se inscribe el relato *apocalíptico* de la historia de la humanidad, con sus violencias padecidas e infringidas, pero también con sus curaciones imprevistas, de las cuales ella puede descubrir la fuente”. (122) Van Gogh y Biagioni nos ofrecerán también, por medio de su arte una comida, plasmada primero a partir de la pintura y luego refigurada en poesía. Se trata de “Comederos de papas”:

Arquetipo
cofias y gorros de intemperie y zapatos desenterrados
del acezante margen llegan a mi pintura.
Son los que cada día cumplen sin lágrima y sin ira
la fatiga la penuria lo ciego.
Son los sumisos
los servidores de profundis
los que nunca ordenaron eligieron soñaron.

El hueco humoso de su choza
sus bultos encorvados

brotando tristes fauces garras ojos carencias
sus yertos movimientos subterrenos
todo está hecho con la oscura polvorienta corteza
de las papas que cultivaron
y que esta noche comen en mi pecho contrito.

Pende un candil que apenas si atestigua
pero en la mesa
desde lo humeante hacia donde convergen las hambres
surge una leve misteriosa lumbre
que enhiesta humaniza recrea la carne exhausta
convierte el antro en la casa del tiempo
resucita las almas
las consuela sutura comunica
las levanta a oyentes del Sermón de la montaña
a comensales para otra Cena de Leonardo. (Biagioni, 2009: 455)

En Jesús se da “la prioridad absoluta” de la presencia de los otros con respecto a sí mismo y una “distancia también absoluta en relación consigo mismo”. Esta “hospitalidad abierta” (Theobald, 2008: 72) del Nazareno le cuesta su propia vida, “quedando hasta el fin en una postura de aprendizaje y de desposeimiento de sí (ver Hb 5, 8; Is 50, 4-9)” (74). Cita Biagioni el siguiente fragmento de *Cartas a Theo*: “Nosotros, artistas en la sociedad actual, no somos más que cántaros quebrados” y luego escribe su poema (al modo del Canto del Siervo sufriente de Yahvéh):

Cuando regresa al tiempo
las piedras de Arles lo señalan:
es el desemejante es el marcado el roto
aunque profundos gorros de piedad
encubren el escándalo el boceto del fin

es el solo el oscuro el otro el resto
el Foux Roux que dejaron las garras de estriados colores
el holandés errante coronado de abstintio. (Biagioni, 2009: 473)

Las líneas fundamentales de la hospitalidad de Jesús, entonces, para Theobald, pueden ser sintetizadas en estas dos: “desapego de sí o capacidad de aprendizaje en beneficio de cualquiera o gracias a él” (88). Se trata de una postura que, al mantenerse hasta el extremo, tanto con el prójimo más cercano como con el enemigo, puede llevar a la renuncia de la propia vida e incluso a una nueva relación con la muerte. (cfr. p. 88). El Vincent de Biagioni se prepara también para su propia muerte. La poeta cita, en primer lugar un fragmento de su correspondencia: “*El segador está terminado. Lo vi a través de los barrotes de hierro de mi celda, y en él, una imagen de la muerte. La humanidad sería el trigo que siega. Pero en esta muerte no hay nada triste, sucede a plena luz, bajo un sol que lo inunda todo con oro fin*” (Biagioni, 2009: 482). Luego, a modo de *ekphrasis* Biagioni describe la entrega del pintor por medio del cuadro “Campo de trigo bajo cuervos”:

Porque hay que servir hasta el final del fuego
con el que siempre quise calentar al sumergido
y la tristeza alcanza el rango
que ahuyenta al espíritu y enajena la mano
pinto con estertores.
[...]
no puedo detener los cuervos... (508)

Por último, luego de la cita del salmo en boca del crucificado: “¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?” (510), la voz “biógrafa” de Vincent en la poesía de Biagioni, describe su final en dos poemas. Citamos el último de ellos:

[...]

Desde la herida –oh cruento cuervo–
hacia allende la claraboya
de ocaso noche día y noche trunca
sube una esfinge ardiendo
envuelta en las flotantes certezas de su pipa
y en la penuria universal.

Dice infinito:

Yo quisiera volver a Casa. (513)

Con su vida, Jesús inaugura lo que puede llamarse, en palabras de Theobald “el mesianismo cristiano como estilo” y “su santidad tiene un perfil escatológico, perceptible en el contexto de su época y hoy” (2008: 86). Biagioni, con su poesía, ha ofrecido en la persona de Van Gogh, una figura que representa este estilo mesiánico de hospitalidad y santidad, no con un fin teológico ni escatológico, sino en todo caso estético y ético, pero abierto a estos otros. La figura de Van Gogh y su identificación con el Cristo hospitalario nos muestra un modo de encarnación del estilo cristiano en la cultura hoy.

Conclusiones

En esta última parte del trabajo hemos presentado la figura de Vincent que emerge del poemario. Esta representa y remite, en primer lugar, a su persona histórica. Luego y por extensión representa a todo pintor y artista abnegado, dispuesto a entregar su vida por su arte. En ese sentido, se constituye como espejo de Amelia Biagioni como

artista (Cfr. Ricoeur, 2009a).⁹ A su vez, hemos visto cómo es identificado con Cristo, desde una perspectiva tal vez estética y ética, apartada de la dimensión teológica, pero abierta a ella; un dios con minúsculas, como lo nombrará en uno de sus poemas.

Vincent es, como personaje y voz poética, el amante, enamorado, necesitado de amor y de religión, de comunión con la humanidad; capaz de ver al que sufre y de sufrir con él, llamado a convocar a todos a la mesa, al banquete de la pintura y de la música, como lugar de reunión y de comunión. El arte que realiza es un arte que quiere ser casa, lugar de encuentro y de acogida. En el texto no se habla de hospitalidad, sino de sinfonía, como conjunto de voces, de elementos, de artes, de personas que reunidas entre sí, suenan a la vez y conviven en armonía.

Biagioni ha sabido ver en el pintor holandés la figura de un amante como ella, y en su arte, la posibilidad de reunión de todo y de todos.¹⁰ Su obra *Estaciones de Van Gogh*, transtextual y dialógica, ha hallado la configuración adecuada para manifestarlo.¹¹ El estilo hospitalario que de aquí se desprende, tiene que ver con la posibilidad que tiene el arte de recibir al que llega, cualquiera sea (*tout-venant*),¹² de

⁹ Las parábolas, como modo de enseñanza, no solo marcan “la distancia de Jesús en relación consigo mismo; conducen a quienes lo escuchan a una escena imaginaria para que, habiendo tomado una distancia similar respecto de ellos mismos, puedan libremente abrirse al misterio de lo que está pasando entre ellos” (Theobald: 52). De forma análoga, la recreación del personaje de Vincent por Biagioni, y en el la figura del artista, le permiten a ella, por medio de una realidad imaginaria (y luego, por supuesto, a todo lector) abrirse al propio ser que allí se revela.

¹⁰ Moure (2003) destaca en su análisis de *Estaciones de Van Gogh* tres ejes comunes que se presentan entre Biagioni y el pintor holandés: “1) la manifestación de ser dobles enfrentados al misterio de la creación; 2) la voluntad artística de acercarse a la música, de “decir” con sus materias diversas lo que la música logra decir con los sonidos, y 3) la desenfadada necesidad de atravesar el límite de la propia materia de su arte” (p. 130). Lo que se destaca a su vez del poemario es el modo en que se presenta la paradoja de “lo insuficiente de la infinita materia, la potencia y la impotencia del arte” (pp. 130-131). Hay una tensión en un enunciado que busca el modo de “decir lo indecible”, “sondar lo insondable”. La solución encontrada por la poeta para esto será hacerse “abismo, torbellino, relámpago” (p. 133).

¹¹ Siles finaliza su artículo afirmando que a través de los recursos y figuras de la conjunción, este libro podría verse como un modelo de “literatura compartida”, “uno de los modos en el que el discurso poético se construye no a partir de, sino junto a, otra expresión artística, en este caso la pintura” (p. 123).

¹² Cfr. Theobald, 2008: 61.

sentarlo a la mesa y de hacerlo partícipe desde la palabra, el color y la música, del diálogo, la armonía cromática y la sinfonía que es la humanidad mirada desde el amor.

Bibliografía citada

- Biagioni, Amelia. 2009. *Poesía Completa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Eco, Umberto. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Weidenfeld & Nicolson, Londres.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Melchiorre, Valeria. 2009. “A manera de presentación”. Biagioni, Amelia, *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 5-14.
- . 2014. *Amelia Biagioni: La "ex-centricidad" como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Melloni Ribas, Javier SJ. 2009. *El deseo esencial*. Santander: Sal Terrae.
- Moure, Clelia. 2003. “Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como devoración-generación”. Piña, Cristina, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos pp. 107-140.
- Piña, Cristina. 2005. “Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura”. En Cristina Piña, Clelia Moure, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, pp. 13-100.
- Ricoeur, Paul. 1997. “La experiencia estética”. En *Praxis filosófica*. Nueva Serie, No. 7 / Noviembre de 1997, pp. 3-22.
- . 2009a. *Amor y justicia*. México: Siglo XXI.
- . 2009b. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Siles, Guillermo. 2013. “La poesía de Amelia Biagioni”. Bordelois, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, pp. 116-124.
- Theobald, Christoph. 2008. *Le christianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*. Paris : Cerf.