

Una apuesta por la multiplicidad. La transformación de las condiciones de la escritura poética en la obra de Amelia Biagioni

Fernando N. Valcheff García
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

Inquietud y perplejidad fueron las dos sensaciones que me asaltaron como desprevenido lector de Biagioni ante el primer contacto con algunos de los poemas de su cuarto libro, *Estaciones de Van Gogh* (1984), en el año 2013. Dicho efecto, incómodo y desafiante a la vez, puso en marcha la voluntad de explorar los alcances de una escritura que, incluso en el seno de un género complejo por naturaleza, resulta difícil de abordar. He aquí que, después de algunos años de estudio y de persistentes lecturas, la sombra del desprevenido lector aún perdura. Cada nuevo acercamiento a la poesía de Biagioni confirma y enfatiza su carácter inasible, así como la insuficiencia del discurso crítico para “desentrañar” los mecanismos de un lenguaje poético abierto a múltiples posibilidades.

Frente a esta conmoción interpretativa, y a la pregunta de si es posible “explicar” la poesía de Biagioni, dos respuestas parecen posibles: la adopción de una postura de parálisis frente a la dificultad de “no entender” y, por lo tanto, de una impotencia del “decir”; o la admisión del desconcierto como herramienta productiva, como instrumento de aproximación al potencial más fértil de la crítica: el abandono de la pretensión explicativa en favor del trazado de itinerarios de lectura que permitan la circulación por ese terreno de incertidumbre poética. De allí surgirán las hipótesis de lectura que permiten explorar los senderos de un rizoma (Deleuze y Guattari 1972) cuyas ramificaciones se multiplican sin cesar. Es que, de

hecho, esta condición proliferante resulta el mejor punto de partida para explorar una poesía que, tal como mencionara Cristina Piña en sucesivas oportunidades (2003a, 2005, 2006), sustenta sus bases en el nomadismo.

Sin lugar a dudas, el movimiento es un elemento insoslayable en la trayectoria poética de Biagioni, incluso en sus primeros poemarios y a pesar de su temprana adscripción a pautas formales definidas que, en línea con esta voluntad nómada, luego abandonará. En términos conceptuales, todos los poemarios giran en torno al movimiento, reflejado en los títulos y ejes que los atraviesan: *Sonata de soledad* (1954), con apartados bajo nombres como “Alegro”, “Adagio” y “Rondó” que marcan los movimientos y secciones de esta composición musical; *La llave* (1957), metonimia de las habitaciones de hotel que pueblan el poemario y evocadora de la vertiginosidad urbana por contraste con la tranquilidad rural que Biagioni recupera en su poesía luego de su traslado desde Santa Fe a Buenos Aires; *El humo* (1967), figuración de lo efímero que actúa como exponente de la ruptura que la poeta lleva a cabo en sus primeros trabajos; *Las cacerías* (1976), en el que la dinámica de la persecución y las transfiguraciones identitarias pueblan el poemario; *Estaciones de Van Gogh* (1984), en el que la progresión de las estaciones evoca, a partir de un ejercicio de transposición, los avatares biográficos y el arte del pintor holandés, así como las cartas a su hermano Theo; *Región de fugas* (1995), que, en la polisemia del término postrero, traza numerosas líneas vinculadas con el contrapunto musical, la acción de la huida y la noción deleuziana de “fuga”; e incluso “Episodios de un viaje venidero” (2000), su poema póstumo que marca un definitivo deslizamiento hacia la multiplicidad.

Si en los primeros dos poemarios el movimiento se hace presente a nivel semántico y retórico, en los posteriores comenzará a complejizarse al intervenir la operatoria de la

transposición que, en términos de Kristeva (1969), implica el desplazamiento o pasaje de un código o sistema signifiante a otro; la irrupción de lo semiótico en lo simbólico que niega la unidad del lenguaje poético asignándole un carácter ambiguo y un sentido plural. En este caso, es notoria la transposición de los órdenes artísticos sonoro-musical y pictórico e, incluso, del orden material sensible a la palabra poética, lo que supone un traslado de ciertas dimensiones de la experiencia vital que ingresan en los poemas.

Aunque la transposición actúe en los poemarios más recientes y genere un contraste con los mecanismos de los primeros libros, una energía cinética atraviesa la escritura de la poeta desde sus inicios. Muestra de ello es el poema de apertura del poemario *Sonata de soledad*, que plantea el dinamismo de la persecución, anticipando –o, desde una lectura deleuziana, “haciendo rizoma con”– la mecánica de *Las cacerías*:

“No es locura”

No temas, lo que tengo no es locura.

Es que a veces, feliz y desolada,
por un bosque imposible voy callada,
sin saber qué persigo en la espesura.

De pronto, una gacela de hermosura
me nombra con su rastro de balada.

Ah, si alcanzo su sombra en la ondulada
persecución, ya gano la aventura.

Sé razonable. Guarda los abrojos
de tu regaño tierno, y no te asombre
que responda, si me hablas, “...alhucema...”,
y comprende que calle, y que mis ojos
te olviden y no sepa ni mi nombre,

cuando cazando voy tras un poema (61).

Como puerta de entrada a la producción de Biagioni, este poema nuclea muchos de los elementos constitutivos de su poética. Una búsqueda aparece materializada en las primeras dos estrofas en el verbo “persigo” y el sustantivo “persecución”, mientras que, en la última estrofa, se plasma en la acción puntual de la cacería. Asimismo, la gacela, que en su galope “me nombra con su rastro de balada”, religa la palabra poética con la música movilizándolo a esa voz femenina que corre intentando alcanzarla en medio del silencio y del despojo de su propia identidad. A pesar de que el poema adscribe a pautas formales propias de la tradición poética clásica, tales como la estructura del soneto y la rima consonante, el germen de la transformación posterior se encuentra en la constante evocación del dinamismo.

Los puntos de contacto entre este poema y “Gestalt”, que abre el poemario *Las cacerías*, resultan notorios si tomamos como foco de análisis el principio nómada. No obstante, las condiciones materiales del lenguaje se han modificado aquí sensiblemente:

De mi boca brota el bramido de los soles.

Orión recién despedazado

sopla el cuerno de caza

halalí

que reverbera en astronaves y galaxias.

En flecha en selva y en turbina

con ansia blanca y negra

las estirpes

del polvo al ángel

devorándose comulgándose

persiguen la persecución

halcón azor amor neblí radar
para alcanzarme límpidas a Mí
que soy el Cazador (299)

En principio, el movimiento encarna en la rítmica repetición de consonantes y su entrelazamiento con imágenes sonoras como la del bramido de los soles y el soplo del cuerno de caza. Esta violenta aliteración de consonantes bilabiales y vibrantes excede el alcance de los parámetros retóricos clásicos, descartando una evocación sonora meramente estética y reemplazándola por la transposición de un orden sonoro sensible que dota a las palabras de corporeidad y consistencia. Se sustituye, así, la repetición funcional por una operatoria en la que los fonemas adquieren espesor significante en combinación con otros órdenes materiales. Así, los bramidos que brotan aparecen transpuestos al poema tanto en las “b”, las “r” y las “s”, como en el corrimiento de los versos, el deslizamiento semántico de los juegos léxico-sonoros como “devorándose comulgándose” e incluso en la yuxtaposición de sustantivos (“halcón azor amor neblí radar”) que generan una letanía llevada al paroxismo en la evocación cíclica de la cacería (“persiguen la persecución”).

Aunque el factor común que relaciona ambos poemas es el movimiento encarnado en la acción de la cacería, resulta preciso puntualizar las notables diferencias. En primer término, el poema “No es locura” respeta el molde del soneto clásico, presentando una distribución de los versos en dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos de rima consonante que siguen el esquema ABBA ABBA CDE CDE. Esta estructura formal queda pulverizada en *Gestalt*: los versos no sólo conforman un único bloque –excediendo, incluso, la categoría de la estrofa–, sino que se distribuyen gráficamente de manera irregular, desplazándose en la página y utilizando a discreción los espacios en blanco, factores a los que se suma la tipografía itálica

y que, en su conjunto, señalan la primacía del significante frente a las pautas formales clásicas.

En segundo lugar, la voz poética sufre modificaciones: la poeta que cazaba versos deviene cazador cazado, sujeto acechado por quienes “persiguen la persecución”, en una dinámica paradójica que se repite *ad infinitum*. La voz femenina que expresa la inmanencia de su mundo interior y subjetivo, deja paso a una masculina que se auto percibe como parte de una dimensión trascendente, tal y como puede observarse en el uso de la mayúscula en el pronombre “Mí” y en el sustantivo “Cazador”, así como en la aparición de imágenes como la de las astronaves o las galaxias. No obstante, este sujeto ya no se encuentra ensimismado como en el poema anterior. Las contundentes autorreferencias del primer y último verso del poema muestran, en realidad, un sujeto cuya identidad se ve paradójicamente reafirmada por la pluralización y diseminación del lenguaje, contraste que, en la voz de “No es locura”, se produce de manera inversa: si bien se encuentra sostenida por un lenguaje sin fisuras, la estructura le es insuficiente, sintiéndose perdida a tal punto que “no sabe ni su nombre”. Estas disonancias identitarias suponen también un cambio de signo en la voz de la propia autora: el sigilo de los primeros poemarios que deja paso a un discurso poético contundente por su alto grado de audacia y autenticidad. Esta observación da lugar a un tercer factor: si en el primer poema –y a pesar de su densidad metafórica– el lenguaje conserva una cierta transparencia, en *Gestalt* proyecta un estallido que incluye interrupciones en la sintaxis, usos semánticos anómalos de acuerdo con la lógica de la lingüística tradicional, reiteraciones fónicas de distintas valencias, licencias gramaticales –tales como los encadenamientos de lexemas carentes de coordinantes o de signos ortográficos que ordenen el discurso– y la confluencia de códigos artísticos y semióticos diversos.

Al contrastar ambos poemas bajo el calibre de la hipótesis inicial, que plantea al movimiento como factor constitutivo en la poesía de Biagioni, surge, entonces, una segunda observación profundamente ligada a ella: el fuerte desplazamiento discursivo que se produce entre el primer poema, de 1954, y el segundo, de 1976, no sólo se encuentra presente a nivel temático, sino que opera en el núcleo del lenguaje, estallando la función instrumental del léxico comunicativo e impulsando una transformación de las condiciones materiales de la escritura poética. Basta con observar la progresiva diseminación del significado y la primacía del plano signifiante en los poemarios más recientes, en los que las convenciones del lenguaje poético son radicalmente transformadas bajo los efectos de una singular apuesta estética: la de transponer a la escritura los órdenes de la materia, la música, el silencio y la pintura.

Así, como he mencionado en trabajos previos sobre la autora, en *Estaciones de Van Gogh* (1984) los fragmentos de correspondencia del pintor holandés con su hermano Théo funcionan como intertexto catalizador de sentidos que articula las relaciones entre discurso epistolar y lenguaje poético, configurando un entramado textual rizomático que transpone la palabra vital de Van Gogh, su obra pictórica y sensibilidad artística al poemario. Del mismo modo, la música y el silencio, en tanto elementos medulares en la poesía de Biagioni, superan el nivel de la analogía retórica –que trabaja con lo sonoro únicamente en el plano de la musicalidad– contemplando la inscripción de ambas dimensiones sonoras en el nivel de la escritura. A la “isotopía de la música” (2009: 8; 2014: 272) que Valeria Melchiorre menciona como elemento insoslayable en el recorrido trazado por la poeta santafecina, se une la “intensidad del silencio” (11) a la que refiere Alejo López en su artículo “El jadeo del silencio”, del año 2013, ya no como carencia o mera voluntad de sigilo, sino como instancia

productiva derivada de la manifestación de un orden rítmico pulsional, en términos de Kristeva (1969). En ambos casos, las aparentes contradicciones conviven de manera armónica, superando las dicotomías clásicas (discurso epistolar/poético/pictórico; música/silencio) que suponen una exclusión reduccionista y limitante frente a una poesía de carácter múltiple.

Como a este lector le fuera señalado por la Dra. Clelia Moure, dicha apuesta por materiales poéticos heterogéneos (de inspiración mallarmeana, aunque inédita en nuestro sistema literario) resulta radical en términos poéticos y ontológicos, por cuanto se propone llevar a la escritura poética ciertas dimensiones de la experiencia vital que, en principio, serían ajenas a ella. Se trata de una multiplicidad que se propone como una nueva distribución del orden sensible al interior de la serie literaria; un modo de la escritura poética que provoca nuevas condiciones de posibilidad dentro de su campo y que resulta destacable por su disidencia. A pesar de que Biagioni evoca muchos de los procedimientos propios de la poesía vanguardista, la apuesta de la autora resulta mucho más radical. El lenguaje, lejos de replegarse sobre sí mismo, se expande hacia otras dimensiones artísticas y sensoriales, generando una apertura de sus condiciones de posibilidad al verse despojado del corsé de la ortodoxia retórica y de la norma genérica. Se trata de una poesía impregnada de otros discursos y materias, una conexión de multiplicidades, de “eslabones semióticos de todas las naturalezas” (16), en términos de Deleuze y Guattari, que “aglomera(n) actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos” (17).

La totalidad de la producción de la autora se conforma, así, como un auténtico rizoma que opera sobre multiplicidades de naturaleza heterogénea, desmembrando toda centralidad, disolviendo las polaridades absolutas y rechazando las clasificaciones estrictas. De este

modo, la consistencia de la escritura ya no radica en la estabilidad ni en la permanencia, sino en la movilidad. La poesía pasa entonces a operar en un borde fronterizo entre la alteridad y la alternancia, la cohesión y la colisión, la diferencia y la repetición, trazando recorridos nómadas en el campo de un lenguaje atravesado por una incontenible potencia expansiva.

Parece necesario, entonces, que la lógica rizomática de la escritura de Biagioni y las reflexiones que esbozábamos al inicio de esta comunicación acerca de la tarea de la crítica, confluyan en un mismo sentido. Agenciada al campo de la teoría y la crítica literarias, la metáfora del rizoma permite pensar en trayectorias de lectura múltiples que prescinden de un núcleo de significado unívoco. Como consecuencia, la crítica se transforma en un ejercicio de diálogo que rechaza la interpretación hermenéutica en favor del perspectivismo, la visión caleidoscópica, la mirada prismática. Frente a la pregunta inicial acerca de cómo abordar una poesía tan intrépida, la respuesta parece estar en una práctica crítica rizomática que genere las condiciones de posibilidad para el despliegue de lecturas deconstructivas puesto que, al decir de Deleuze y Guattari, “ya no se está ante una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Si no que una composición pone en conexión determinadas multiplicidades tomadas en cada uno de estos órdenes” (54). La crítica literaria se encuentra, así, frente al doble desafío no sólo de analizar y discutir sentidos, sino también de *hacer rizoma* con esa literatura, superando la elaboración de un discurso vacío y superficial en favor del fomento de otras perspectivas y nuevos caminos a la lectura.

En sintonía con esta concepción, la presente ponencia, que integra junto con otros escritos el actual proyecto de investigación del grupo “Escritura y productividad”, pretende abrir la puerta a una auténtica discusión crítica acerca de los *desbordes* que la escritura de

Biagioni plantea.¹ La obra de la escritora santafecina, en su desafiante cuestionamiento a las categorías y límites tradicionalmente asociados al género, compone una heterogénea exploración que, además de ser visibilizada, amerita un estudio de mayor envergadura. La ardua tarea por delante –ya iniciada– incluye no sólo jerarquizar el discurso crítico en torno a la obra de la autora, sino también indagar acerca de las posibilidades materiales y técnicas concretas de una escritura que alcanza el punto máximo de tensión genérica y, por consiguiente, de productividad poética.

Referencias bibliográficas

- Biagioni, Amelia (2009). *Poesía completa* (Ed. de Valeria Melchiorre). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Deleuze, Gilles y Guattari, F. (1980) [1972]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Kristeva, Julia (2001) [1969]. *Semiótica 1*. Madrid: Espiral/ensayo.
- (1981) [1969]. *Semiótica 2*. Madrid: Espiral/ensayo.
- López, Alejo (2013). “El jadeo del silencio: sobre *Región de fugas* de Amelia Biagioni”. En Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem (ed.). *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Berlín: LIT Verlag, 61-84.
- Melchiorre, Valeria (2003). “Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Año VIII, Nº 23. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2014). *Amelia Biagioni: la “ex-centricidad” como trayecto*. Buenos Aires: Corregidor.
- Moure, Clelia (2003). “Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como devoración/generación”. En Piña, Cristina (ed.) *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) Vol. II*. Buenos Aires: Biblos. 109-140.
- (2012). “Yo persigo el escondite de la ardiente metamorfosis”. En *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock. 81-95.
- Piña, Cristina (2003a). “Amelia Biagioni: la ‘salida fuera del libro’ como articulación concreta del ‘libro que vendrá’”. En *Actas del 1º Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.

¹ *Desbordes. Políticas del lenguaje y la creación* es el título del libro colectivo en prensa (EUEM) que reúne artículos que abordan diversas temáticas vinculadas con la literatura y su relación con otras artes y discursos. La publicación se deriva del proyecto grupal 2018-2019 “Escritura en grado cero: anti-genealogía, reescritura, des-bordes, zonas de vecindad en la producción literaria de los siglos XX y XXI”, dirigido por la Dra. Clelia Moure y radicado en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Código 15/F653).

- (2003b). “Mallarmé/Biagioni: Una nueva tirada de dados”. En *Actas XIII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*. La Plata: UNLP. 573-586
- (2005). “Amelia Biagioni: una poética de la ruptura”. En Piña, Cristina y Moure, Clelia. *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar. 13-99.
- (2006). “Amelia Biagioni: de la impersonalidad mallarmeana a la gozosa multiplicidad”. En *Prisma Revista literaria. Número de Homenaje a la poeta Amelia Biagioni*, N° 4. Buenos Aires. 28-39.