



Amelia Biagioni:
una identidad en fuga por el lenguaje
errante

Lic. Valeria Melchiorre

vmelchio@fibertel.com.ar

Universidad Católica Argentina

Allegada en sus inicios al neorromanticismo posterior al cuarenta, coetánea del surrealismo y del invencionismo -vertientes con las que, a pesar de las diferencias inzanjables, es factible percibir cierto «aire de familia»-, en las antípodas del objetivismo, del nacionalismo y de la poesía social y comprometida -si consideramos estos rótulos en sentido estricto-, la producción poética de Amelia Biagioni se resiste a las categorizaciones de la crítica que, por otra parte y salvo raras excepciones, no se ha detenido a profundizar en esta trayectoria peculiar y de alcances tan inusitados.

La obra de Biagioni, nacida en Argentina en 1916 y fallecida en el mismo país en el 2000, comprende seis libros de poesía y un largo poema póstumo publicado en *La Nación* a dos semanas de su muerte¹. Escasísimos textos suyos quedan fuera del conjunto señalado, lo que da cuenta, por un lado, de su negativa a participar de grupos literarios consolidados y, por ende, de sus publicaciones periódicas; y, por otro, del cuidadoso proceso de selección que precedió a la difusión de su obra. De hecho, y a modo de confirmación de esta última hipótesis, es preciso subrayar que la obra de Biagioni resulta casi magra si la comparamos con la de algunos de sus contemporáneos, sobre todo teniendo en cuenta que su trayectoria abarca casi cincuenta años. Sin embargo, el tiempo que media entre libro y libro son causa y consecuencia de uno de los rasgos más evidentes y originales de su producción: la ruptura y la experimentación constantes.²

Ajena a la seducción de lo prolífico, Biagioni no lo fue a las múltiples posibilidades que le ofreció el lenguaje poético; y la mutación se convierte en el signo de su itinerario. Hay, empero, ciertas

características recurrentes que subsisten a pesar de los virajes: entre ellas, la manera en que se imbrican identidad y lenguaje. Aun cuando el modo en que se conciben ambos fenómenos haga variar la relación entre ellos a lo largo de su aventura poética, el vínculo yo-palabra se sugiere desde los comienzos de la producción de Biagioni y se convierte en uno de sus ejes fundamentales.

Dicha persistencia en la indagación de los nexos entre subjetividad y escritura es una de las constantes que nos permite hablar de la totalidad del *corpus* de Biagioni como de una «poética». Pero posibilita además ubicar a Biagioni junto a “[...] esa vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema”. La definición es de Tamara Kamenszain³ y su asociación con Pizarnik, por ceñirnos al campo de la literatura argentina, resulta ineludible.

Sin embargo, la vinculación entre la subjetividad y la palabra tiene consecuencias fatales en Pizarnik. En la poesía de Biagioni, por el contrario, deriva en una productividad sin límites, en una aceptación de lo otro en cuanto tal, y en un tono que no es ni angustiante ni destructivo. Y esa resolución feliz de los lazos entre el sujeto y la poesía es factible gracias al principio de la fuga que signa su itinerario poético, principio que se manifiesta, por otro lado, como dinamismo inherente a la propia identidad, al lenguaje y al universo.

Relaciones peligrosas: el sujeto y el lenguaje

La estrecha relación entre la identidad y el lenguaje se prefigura en el primer libro de Biagioni, *Sonata de soledad*. El sujeto anuncia su intención de vivir y vivirse en la poesía: “Yo te digo: se vive más hondo en la poesía”⁴. Esta forma de entender la experiencia vital trae aparejada cierta fragilización de la identidad, que, cuando lleva a cabo el ejercicio poético, se vuelve incapaz de estar totalmente vinculada con la realidad circundante: “y comprende que calle, y que

mis ojos/ te olviden y no sepa ni mi nombre,/ cuando cazando voy tras un poema”⁵. Pero además, debido a que el sujeto se debate entre la pulsión de vida y la letal -y aunque dicha oscilación tenga que ver en los dos primeros libros de Biagioni con lo autobiográfico, dado el anclaje referencial que subsiste en los textos-, la práctica poética implica la muerte. Así, en *La llave*, el sujeto anuncia desde los primeros versos: “Para cantar hay que morir. Y canto”⁶. Asimismo, el libro se cierra con la afirmación de que el sujeto está ligado a su práctica escrituraria en una trabazón irremediable: “Todo lo que duré cabe en mi canto.”⁷

Pero el vínculo entre subjetividad y lenguaje se modifica notablemente en *El humo*, donde la fe en Dios como sustento de la realidad se pierde⁸. El sujeto poético acentúa su deseo de vivir para, por y en el lenguaje: “[...] pienso que en la tierra/ no existo, que tan sólo voy cayendo,/ así, de la nostalgia de un poema.”⁹ Es este último quien la lleva a la muerte en “Oh tenebrosa fulgurante”, donde culpa a la poesía de haber hecho su “imprevista calavera”, de haber creado sus “despojos” y desencadenado su “esqueleto”.¹⁰

A *El humo* se ha referido Alejandra Pizarnik en la carta a Biagioni que publicó Ivonne Bordelois:

[...] porque cada verso y cada palabra han sido llevados (padecidos) hasta su máxima tensión, y con toda la carga de sus sentidos plurales, estos poemas son un lugar -o un espacio- de reunión. Por eso, imagino, invocas a la dura poesía con términos lujosos y trágicos como si fuera la muerte; y por eso, imagino, ser poeta es, entre otras cosas, poseer esta virtud [...] de adueñarse de la máxima paradoja [...] Paradoja que consistiría en que el más solitario, por obra y gracia de “alados Discursos”, crea un lugar -el poema- en donde otros solitarios se reúnen, se reconocen (en tanto afuera llueve y es invierno). Tus poemas fueron

siempre para mí lugares pero nunca lo fueron como ahora,
gracias por EL HUMO.¹¹

No resulta llamativa la seducción que este libro ha ejercido sobre Pizarnik dadas las coincidencias con su propia concepción del poema como un lugar, como instancia de salvación. Para Pizarnik, desde un principio, “[...]la poesía es una auténtica patria del hombre y el camino privilegiado de construcción de la propia subjetividad”¹². Y este intento que surge ya en *La última inocencia* -“alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra”¹³- corre paralelo con la desconfianza en el lenguaje mismo, con su incapacidad para decirlo todo¹⁴. En “Piedra Fundamental” leemos:

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, calvarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo).¹⁵

El deseo desmesurado e incumplido de fijarse en el lenguaje lleva al sujeto a su progresiva destrucción en la poética de Pizarnik. Porque

la concepción del lenguaje como patria donde anclarse resulta inadecuada dada la condición escurridiza del mismo. Y la subjetividad, que no abandona jamás esa voluntad radical, comienza a perder su apego a la música para sustituirla por una “disonancia”¹⁶ en *El infierno musical*, disonancia que es aún más clara en los textos en prosa.¹⁷

En *El humo* de Biagioni, como en la poética de Pizarnik, sujeto y escritura se desestructuran gracias a la insistencia de la pulsión de muerte. Y, al igual que en los tres primeros libros de Pizarnik¹⁸, se acentúa el valor mágico de la palabra, se rescata su valor fónico y se quiebra la lógica sintáctica.

Sin embargo, a pesar del tono angustiante en general, ya encontramos ciertos rasgos que premonizan consecuencias menos trágicas y que tienen que ver con la resolución que da Biagioni a los vínculos entre la subjetividad y la escritura.

En “Me propuse ser alguien” el sujeto poético alude a su apuesta inicial: un oficio que proviene de la música, la convierte en ficción y que, gracias a su dinamismo, le permite abrirse hacia las otras criaturas:

Abrí la puerta,
y entraron ceremonias
y el coro
y el azar
y me rodearon.
Y entró el solista,
me enhebró con un hilo azul,
me dio una oculta condición de fábula
y un oficio visible y errabundo
de hierba recorriendo las criaturas.

Y la fiesta brilló sobre su música
a lo largo del día.¹⁹

Si bien esta etapa inicial es interrumpida por la llegada de la noche y de la soledad, al final del poema el sujeto asume una actitud entre expectante y esperanzada: aguarda “a la otra” que vendrá desde el pasado. Y afirma:

En tanto, en su cuaderno,
con su letra
y con la extraña mano del retrato,
escribo.²⁰

Aquí el desdoblamiento, conseguido gracias a la alternancia pronominal, da cuenta del modo en que el sujeto se escinde en el poema²¹ y es uno de los rasgos que más acercan la práctica escrituraria de Biagioni a la de Pizarnik. Sin embargo, dicha división le permite sostener la ilusión de renovarse, mientras lleva a cabo el acto presente de la escritura del poema. Queda latente la posibilidad de retomar la actitud previa, en que lo musical se asocia a lo solidario, condiciones ambas ligadas al oficio poético.

Numerosos indicios anticipan en *El humo* un giro en la relación del sujeto y el lenguaje que abrirá una brecha cada vez más profunda entre la producción de Biagioni y la de Pizarnik. Esta última, “heredera de la visión/ de un jardín prohibido”²², persistirá en esta búsqueda del jardín como configurador del absoluto²³. El poema se volverá así “un jardín inaccesible”²⁴. En cuanto al bosque, “[...] no es verde sino en mi cerebro”²⁵, confiesa Pizarnik. Biagioni, en cambio, manifestará en *El humo* sus deseos de sortear el jardín: “Ah, sentir que una mano profunda alza mi mano,/ dar un salto, burlar la trampa del jardín...”²⁶

Y el jardín, jardín del Edén y a la vez ámbito reducido de lo privado, será sustituido por el bosque, espacio de lo colectivo. Este ha

surgido, ligado a la isotopía de la cacería, en los primeros versos de *Sonata de soledad*, y se convierte en uno de los lugares predilectos de Biagioni. La espesura le permite a la subjetividad lanzarse a la aventura de la caza y asumir, de este modo, su carácter errante que coincide con el del lenguaje y el del universo. Le evita, en consecuencia, alejarse de la musicalidad y caer en el asimbolismo y en la muerte.

Metamorfosis e intertexto: dos modos de contrarrestar la muerte

En *Las cacerías* el sujeto poético se identifica con el Cazador ya en el primer poema²⁷. Metamorfoseado en tigre asevera estar “dentro del bosque/ dentro del tiempo.”²⁸ El recurso de la metamorfosis deriva del principio de la fuga inherente a la identidad, que, en su desarticulación, logra pegar el salto hacia el universo.

Biagioni desecha así la pretensión de fijarse en el lenguaje. Opta por valerse del dinamismo de éste en un despliegue que le concede, entre otras cosas, la facultad de adoptar máscaras diversas, de transmutarse en consonancia con el universo. Sin embargo, siempre en estrecha ligazón con el lenguaje, la identidad no oculta su condición de “nombre”, ni de canción. Convertido en rana el sujeto anuncia: “Yo soy/ ni más ni menos que mi nombre/ mis dos vidas mi salto mi payada”. E inscripto en un lenguaje agilizado por las enumeraciones, confirma su capacidad de transfiguración y transmigración: “me borro-muto-agrandando-broto”²⁹. Si bien a lo largo del libro se pone de manifiesto la íntima fusión entre experiencia vital y quehacer poético, la escritura no trae como consecuencia la muerte porque “la muerte no es la muerte/ es un salto cromático/ en la infinita metamorfosis.”³⁰

La identidad, descentrada, saca provecho de la desestructuración para acceder, por medio de la música del poema, a otras subjetividades y otros lenguajes. Así da cuenta de sus posibilidades:

pude ascender por ritmos
a Serpiente Emplumada
a Pájaro de Fuego en busca de Stravinsky
y a Shakespeare³¹

El principio de la fuga le permite multiplicarse y transmigrar. Y en ese movimiento que anula el espacio y el tiempo es capaz de integrar los lenguajes de la tradición.

Pizarnik se ha esforzado por encontrar “alguna frase solamente mía”³². Cuando comprueba la imposibilidad de su deseo, los códigos prestigiosos caen y las letras de Janis Joplin y del tango se articulan con un lenguaje procaz. Operación de “injerto” o “invaginación”, de “intersexualidad textual” llama Piña a la que lleva a cabo Pizarnik en los textos que se recopilan bajo el título de *Textos de sombra y últimos poemas*³³. Biagioni, en cambio, acude a la intertextualidad concebida como diálogo con las “formas simbólicas”³⁴, con los discursos provenientes de los exponentes máximos del arte elevado y culto³⁵. De este modo, descarta lo obsceno y el enfrentamiento cara a cara con lo letal.

En *Estaciones de Van Gogh* la intertextualidad se constituye como el eje estructurante del libro. Biagioni recupera el legado epistolar del holandés. De esta manera, y adoptando en muchos de los poemas la voz del pintor, le concede la palabra. El sujeto poético, metamorfoseado en Vincent, asume su condición errante desde el comienzo: “Ahora debo partir/ ser para siempre mi alejado/ y aún no sé si es más fuerte el caminante o el inmóvil.”³⁶ Y a pesar de que la impronta de su devenir es la muerte, «el otro» que lo acecha “a veces anda intemporal/ con Isaías Rembrandt Beckett o Picasso.”³⁷ Su

identidad, en tanto desdoblada, revela su carácter fugitivo en la escritura, dinámica que lo vincula a otros artistas que lo precedieron o sucedieron. Porque aunque Van Gogh no puede detener los cuervos³⁸ y su camino está signado por la destrucción, Biagioni pone de relieve su atemporalidad:

Es el que andante
-lleva un perfil de azor volando
sobre sus rastros venideros
y el otro de exiliado inmemorial-³⁹

Y es la propia Biagioni quien, al rescatar los textos y la pasión de Van Gogh, lo rescata de la muerte. El lenguaje en tanto isotopía responde a una concepción más amplia: es el gesto pictórico de Van Gogh que, al igual que la poeta, “[...] cuanto configura o pinta es siempre/ un misterioso errante ardiendo.”⁴⁰

El bosque errante de los nombres

El lenguaje que adopta Biagioni en tanto praxis poética es «errante»: huye de la función representativa que lo ha caracterizado siempre y de la univocidad. Estas condiciones lo vuelven plurivalente y migratorio, rasgo que se constata en la rupura del orden lógico de la frase en todos sus planos. Las distorsiones atañen al aspecto gráfico, fónico, semántico, sintáctico y de las relaciones contextuales⁴¹. La polisemia que deriva de esta desarticulación le permite afirmar al sujeto poético en *Región de fugas*: “[...] el bosque errante de los nombres/ es mi hogar”.⁴²

La condición fugitiva del lenguaje constituye también, como venimos observando, una isotopía. Y no se disocia jamás del carácter errático de la subjetividad.

En “Al rey sin fin”, de *Región de fugas*, es el lenguaje en tanto “nombre” el que huye. El “rey”, o la jerarquía masculina que detenta la paternidad, ha privado al sujeto poético de su acceso a lo simbólico denegándole el nombre. La identidad, carente de una palabra que la designe, inicia un recorrido en el que inciden las pulsiones de muerte y de vida, la infancia y la vejez. Pero este itinerario se da en la profundidad de su propio yo y a lo largo de un bosque y de la literatura. La persecución se lleva a cabo a través de la escritura y poniendo en riesgo “casi todo mi cuerpo”. En pos del “alado nombre”, lo que entrará al castillo ilimitado del rey es, como afirma Biagioni, “mi mano, la que escribe.”⁴³ El lenguaje es en este poema a la vez una ausencia y una posibilidad: la subjetividad, desarticulada por lo semiótico, se vale de la escritura «fugitiva» para ir tras una palabra igualmente fugitiva.

Pero la creación poética, en un vínculo indisoluble con el sujeto, también es fugaz. Así se nos revela en “La descalza jadeante”, doble en tercera persona de la subjetividad cuyo modo de manifestación se reduce a un jadeo. Por eso, cuando irrumpe en el ámbito de la primera persona lo hace desarticulándola, y la “[...] fuerza a pronunciarla” en un lenguaje agrietado por las huellas semióticas. La obliga, como leemos

a revelarla rientes esfinges ayantes
a decirla espesura carmesí de agonías
a resonarla soledades
en junta ronda orgasmo
en gólgota margen abismo⁴⁴

Finalizado este momento climático, la poesía, que es aquí la «otra» que perturba la cadena significante, emprende la retirada. La huida redundante en el vaciamiento de la subjetividad que, cumplido el proceso escriturario, se queda “reducida/ a muchedumbre en lámina/ sin mí.”⁴⁵

Este ascetismo del lenguaje, que concuerda con la desintegración del sujeto poético, se vuelve profusión cuando la identidad, en un movimiento abarcador, se colectiviza y adquiere dimensiones atemporales. Es lo que ocurre en “Tema con variaciones anotado en dos sueños”, en que la subjetividad ya no está limitada al terreno de lo individual. Las “huidas” aquí son las “[...] dos sonámbulas cenizas”⁴⁶ del artista de Altamira y de la “[...] medieval tañedora/ doncella [...]”⁴⁷, que es a la vez el sujeto poético en primera persona. Tanto las alternancias pronominales como la aseveración de que ambas “[...] se juntan en un morado”⁴⁸ y forman un coro preanuncian la concepción colectiva de la identidad y la afirmación final de que son “nuestro abrazo”⁴⁹. El lenguaje en tanto isotopía no es aquí simplemente el poético: se amplía al pictórico y al musical, que son los medios de expresión de ambas cenizas. Esta ampliación se verifica también en el cromatismo que evoca el poema, en la recurrencia semántica de lo musical, y en la sonoridad con que se inscribe el devenir de las subjetividades a lo largo del cosmos. Las dos tipografías diferentes apuntan a una multiplicación de las voces, en consonancia con la proliferación del universo. Y los dos artistas, en su viaje, “[...] se pulsan modulan transmutan”⁵⁰ hasta integrarse con nosotros, lectores del texto.

En “Región de fugas” es ya la “humanidad” la “fugitiva”. Y todos “sus actos”, que son según Biagioni “míos”⁵¹, “son fugas”⁵². Coincidentemente con la índole escurridiza de la realidad, el texto se extiende vertiginoso en la página en blanco. El carácter errante de la identidad en tanto especie se consume a través de los milenios “sobre un poema o/tres”⁵³, es decir, sobre este poema que está dividido en tres partes. Y dicha errancia y pluralización del sujeto se corresponde con la polisemia, conseguida en parte gracias a la distribución gráfica que multiplica la dirección de la lectura. Pero no sólo este poema da cuenta de la huida que atañe a la especie en su conjunto: como lectores, se nos exhorta a contemplar y contemplarnos en todas las

“fugas” o “formas” simbólicas. Estas son, para Biagioni, aquellas “donde hay axial un/ fugitivo correr/ perseguidor”⁵⁴. Se sugieren, como un posible repertorio, los movimientos de Kafka, Heráclito, *Las mil y una noches*, Fidias, Bergman, Gaudí, Bach, Van Gogh y, finalmente, San Juan de la Cruz. Estas alusiones intertextuales confirman que, una vez que la identidad es colectiva, el concepto de lenguaje se amplía y comprende la filosofía y el arte en general. El principio de la fuga como rector de estos movimientos impulsa a Biagioni a tomarlos como modelos, y la migración de los mismos a través de los siglos hace posible su resurgimiento.

Formulada como una pregunta, se insinúa la fuga final que es la del “[...] Amor único/ huyendo enamorado,”. Esta huida origina una reproducción *ad infinitum* del poema místico de San Juan en las “entrañas infinitas”⁵⁵. La fusión mística, al decir de Todorov, actúa como un simple paliativo⁵⁶: no resuelve las deficiencias de la instancia subjetiva ni es un síntoma de su cohesión. Biagioni, por ende, al acudir al amor unificante, no reniega del carácter huidizo del sujeto en la escritura. Simplemente, encuentra en el dinamismo la vía para la comunión como una manera de contrarrestar la muerte.

Para Pizarnik “las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia”⁵⁷. Para Biagioni, en cambio, el lenguaje y el sujeto, en tanto fugitivos y gracias a esta condición ineludible, tienden a lo solidario: es el camino elegido para que no callen las voces, o para que no estalle su propia voz.

Notas:

- [1] Se trata de “Episodios de un viaje venidero”, Buenos Aires, *La Nación*, a. 2000, sec.6, pp. 1-2.

- [2] Cfr. Cristina Piña, "Prólogo" a Amelia Biagioni, *Cazador en trance y otros poemas*, Buenos Aires, CEAL [Los Grandes poetas, 48], 1988a.
- [3] Cfr. Tamara Kamenszain, *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, p.10.
- [4] Amelia Biagioni, *Sonata de soledad*, Santa Fe, Castelví, 1954, p.14.
- [5] *Ibíd.*, p.12.
- [6] Amelia Biagioni, *La llave*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p.13.
- [7] *Ibíd.*, p.105.
- [8] Cfr. Piña, *op.cit.*, pp. 3-4.
- [9] Amelia Biagioni, *El humo*, Buenos Aires, Emecé, 1967, p.43.
- [10] *Ibíd.*, p.65.
- [11] Alejandra Pizarnik, "A Amelia Biagioni", en Ivonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Planeta, 1998,
- [12] En Cristina Piña, *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1999, p. 96.
- [13] PIZARNIK, Alejandra. 1993. *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor, p.31.
- [14] Cfr. Piña, 1999, *op.cit.*, p. 97 y ss.
- [15] Pizarnik, 1993, *op.cit.*, p.153.
- [16] *Ibíd.*, p.154.

[17] Al respecto resulta interesante la postura de Ricardo Herrera, quien distingue dos modos de concebir la identidad: como algo estático y como algo fluctuante. Argumenta que *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* de Pizarnik son un claro ejemplo de lo primero (p. 97). En esta concepción radica, para Herrera, la ausencia del “abrazo con los otros”, y una musicalidad opuesta al canto que es “[...] la fusión del sí mismo mortal con los otros seres y las cosas vivas.”. Aunque veamos en Pizarnik, más que una identidad estática, una pretensión de estatismo -y, aunque a diferencia de Herrera “ir más allá del canto” (p. 100) no signifique para nosotros un abandono de la poesía-, coincidimos con Herrera en que la resistencia a la fluctuación es lo que impide la actitud solidaria que, como veremos, adoptará Biagioni. (cfr. Ricardo Herrera, “Lo negro, lo estéril, lo fragmentario o el legado de Alejandra Pizarnik”, en J. G. Cobo Borda, M. J. De Ruschi Crespo y Ricardo H. Herrera, *Usos de la imaginación*, Buenos Aires, El Imaginero, 1984)

[18] Cfr. David Lagmanovich, "La poesía de Alejandra Pizarnik", en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, t. II, Madrid, Cultura Hispánica, 1978, pp. 885-895.

[19] Biagioni, 1967, op.cit., pp. 73-74.

[20] *Ibíd.*, p.76.

[21] Cfr. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, 1974.

[22] Pizarnik, 1993, op.cit., p.138.

[23] Cfr. Cristina Piña, "Prólogo" a Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de la locura y otros poemas*, Buenos Aires, CEAL [Los Grandes poetas, 39], 1988b.

[24] Pizarnik, 1993, op.cit., p.247.

[25] *Ibíd.*, p.214.

[26] Biagioni, 1967, op.cit., p.14.

[27] Amelia Biagioni, *Las cacerías*, Buenos Aires, Sudamericana., 1976, p.9.

[28] *Ibíd.*, p.17.

[29] *Ibíd.*, p.27.

[30] *Ibíd.*, p.33.

[31] *Ibíd.*, p.38.

[32] Pizarnik, 1993, op.cit., p.48.

[33] Cfr. Piña, 1999, op.cit., pp.65-78.

[34] Amelia Biagioni, *Región de fugas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p.110.

[35] Esto no implica, sin embargo, un destierro de las voces marginales o marginadas. Sólo que, cuando se trata de integrar a los silenciados, Biagioni no recurre a la intertextualidad: simplemente procede por evocación, o adopta rasgos del discurso del «otro». Ejemplo de esto último es "Soplo", de *Región de fugas*, donde ciertas marcas lingüísticas coinciden con el origen indígena del sujeto poético.

[36] Amelia Biagioni, *Estaciones de Van Gogh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p.14.

[37] *Ibíd.*, p.27.

[38] *Ibíd.*, p.84.

[39] *Ibíd.*, p.21.

[40] *Ibíd.*, p.27.

[41] Cfr. Kristeva, *op.cit.*

[42] Biagioni, 1995, *op.cit.*, p.11.

[43] *Ibíd.*, p.24.

[44] *Ibíd.*, p.43.

[45] *Ibíd.*, p.44.

[46] *Ibíd.*, p.95.

[47] *Ibíd.*, p.96.

[48] *Ibíd.*, p.94.

[49] *Ibíd.*, p.97.

[50] *Íd.*

[51] *Ibíd.*, p.105.

[52] *Ibíd.*, p.106.

[53] *Ibíd.*, p.109.

[54] *Ibíd.*, p.110.

[55] *Ibíd.*, p.112.

[56] Cfr. Tzvetan Todorov, *Life in common; an essay in general anthropology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001, pp.88 y ss.

[57] Pizarnik, 1993, *op.cit.*, p.239.

© Valeria Melchiorre 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario