**Notas del presente en la poesía de Diana Bellessi**

Silvia Jurovietzky. UBA

Instituto de Literatura Argentina, Dr. Ricardo Rojas

Instituto de Estudios Interdisciplinarios de Género

*La rebelión del instante* de Diana Bellessi habla, como toda su poesía, de la sabiduría de los pájaros, el río, la noche y el invierno; también, de las luchas y dolores de los desposeídos; pero, por esta vez, la visión panorámica queda encuadrada en un momento preciso de la geografía y de la historia: Buenos Aires, 2001/2003. El título parece adjudicarle la temporalidad del instante a la desobediencia; sin embargo, el libro que da cuenta de ella se desarrolla lento y preciso en más de ochenta poemas, distribuidos en cinco unidades que le otorgan una dimensión arquitectónica importante. Por otra parte, largo es el tiempo de maduración de los conceptos que enhebra la poesía de Bellessi: hay un trabajo en espiral en su obra, una dialéctica que repasa y tensa el radio siempre un poco más lejos.

Lentitud y urgencia, son procedimientos que regulan los poemas de este libro. La urgencia la da el presente, la voluntad de acercarse a lo que sucede en las calles. En la concentración mínima del instante (materia enmarcada en el tiempo) comparece una rebelión multiplicada por la vieja acepción latina *instare*: urgir la pronta ejecución de una cosa, apremiar.

La lentitud está tejida por un abanico que recorre la perfección de las formas clásicas, las vanguardias, las coplas y las voces populares. También por la pausada estructura que tiene por pilares las cinco secciones que aparecen bajo las portadillas: “Desobediencia civil” / “Ni un minuto fuera de casa”/ “Notas del presente”/ “Desde el ventanal” / “Cuando canta el gallo”.

La poesía está hecha de tiempo y espacio porque los versos son una forma trazada en el espacio y no pueden sustraerse a una sucesión rítmica que nos remite a la duración. Tiempo y espacio alzan esta arquitectura; la casa y el ventanal ofrecen un punto donde anclar. Duración de la Historia que se mide en siglos, en décadas, en años. Duración de la urgencia humana, que se mide en días, horas, minutos.

En el centro de este libro de poemas se ubica la sección que lleva por título “Notas del presente”, resguardada y provocada por sus vecinas más cercanas: “Ni un minuto fuera de casa” y “Desde el ventanal”. La casa, lugar propio desde donde enunciar en la ciudad, y el ventanal de las islas, marco que recorta la mirada sobre lo enunciado. Se llega con urgencia –ni un minuto fuera– al epicentro de los acontecimientos y luego se organiza la distancia. Esta centralidad dura ya se hizo presente en *Mate cocido*, cuyo último texto es “La voz de los vencidos”. Una voz se abre paso en círculos –nítidos primero y concéntricos, abriéndose hasta perderse en ondas– y cierra el libro “Hasta luego, amigo / mío hasta la victoria / siempre”(187). Desde esa confianza por la posesión de esa voz amada se llega a *La rebelión del instante*,donde el marco de ondas concéntricas, que envuelve al yo y a los otros, complejiza la confianza setentista.

Quisiera comenzar este trabajo por el poema “Argentina 2003”*.* Este texto está ubicado en el centro del apartado “Notas del Presente” que a su vez es el centro del libro *La rebelión del instante.*

Me gusta pensar, escuchar este poema de Diana Bellessi como una pequeña mamushka guardada dentro de otras dos[[1]](#footnote-2). Si de las artesanías de madera se tratara eso sería imposible, el orden material obligaría a ir de mayor a menor, de afuera hacia adentro. Pero en un libro de poemas, no hay obligación de respetar la dirección única. Entonces, esta elección no responde a la azarosa apertura y elección del abanico de hojas posibles, sino que “Argentina, 2003” opera como la médula y/o el corazón del torrente que propone *La rebelión del instante[[2]](#footnote-3)* centro neurálgico de un espacio geográfico y una fecha precisa. Cabe aclarar que la Argentina del título es una ampliación del espacio representado en el poema: un barrio de Buenos Aires; y el tiempo, 2003, no es el de inicio de la caída estrepitosa del proyecto neoliberal, que se había inicado años antes y que encuentra a la gente movilizada a partir del 2001. Sí, quizás, es el momento en que empieza a naturalizarse la figura de los cartoneros que recorren las calles al anochecer y la fuerte interpelación con la que se abre el primer cuarteto:

“Qué mirás le digo/ a la aparición esta/ cruzando la esquina/ mientras anochece” (88) proceda contra esa naturalización.

Ese “qué mirás” peleador, callejero, medio matoncito, situa al yo de la enunciación, desde el vamos, en una situación incómoda: esa aparición es colocada bajo el signo de amenaza– aunque empiecen a desdibujarse el límite de el que amenaza y el amenazado– quién profiere el “qué mirás” se ha sentido tocado de algún modo. Todo el poema insiste en una posición de sujeto porteño que es criticada por la ideología del libro y por la ideología manifiesta de Diana Bellessi en sus entrevistas y ensayos. Una escena donde los sujetos no son neutros, dos mujeres: una niña y una mujer que fuma y que arma frases, en coincidencia con la figura de la poeta.

Esa posición de sujeto cambia radicalmente en el 5º y 6º cuarteto, “Se me hace un nudo/ de lo no hablado// caricia o cobijo/ en serio nunca dados/ al que espera algo/ ahí en la calle y //”(88 y 89). Este monólogo bienpensante es lo esperable, un yo que proyecta su compasión sobre otra que funciona como una figurante.

El poema promete un cierto realismo, una consonancia consistente con lo que sucede en las calles, pero está construido a partir de 9 cuartetos de versos hexa y heptasílabos, que no cortan el hilo narrativo en sus finales ya que el espacio activo entre estrofas se disuelve no solo en la falta de puntuación sino en los encabalgamientos que continuan y tensan la sintaxis. Hay versos de fuertes rimas (desamparo/harapos). Lo que quiero puntualizar es que la voluntad de escritura puesta en lo formal y la voluntad de escritura puesta en lo social se miden, se tamizan, se organizan tensas para marchar juntas. Porque ¿cómo hace la poesía para que la escritura no devore las notas del presente?, ¿cómo, para que el presente no devore a la poesía?

El procedimiento que vuelve potentes estos poemas es el de un dialogismo intermitente, por momentos confuso en la atribución de las voces. No me refiero a ceder la voz a los que no la tienen, sino ceder el espacio del poema como un territorio político donde las voces se escuchan en disidencia.

La otra aquí en principio no habla, mira y desorganiza el discurso del yo. “el torso ahí parado/ rapada cabeza/ y la cara intacta/ mirándome fija // como niña o como/ una enana esperando/ no sé qué cosa/…(88)

Frente a la confortable situación del que ofrece caritativamente al que espera algo, está la fuerza de lo intacto, lo que no ha sido tocado por el deseo oculto de la sumisión que da la resignación de la pobreza tan lejos de la revolución. La otra deviene cosa – niña, enana, cosa– modos de la desocupación humana; esa serie se cierra con el sustantivo “maniquí” conjunción perfecta de cuerpo inmovilizado y sin cabeza, copia débil de lo humano que no puede hablar, apenas mostrarse con los harapos o vestuarios que los vestuaristas dispongan.

Una estrofa después el yo se denuncia: “más vale no le hablo/ por miedo a que conteste/ pero con vos soy/ cobarde y pregunto// quién sos total fantasma/ vas a responderme//(89) La otra es reconocida– deja de ser una tercera (“le hablo”) ya es una segunda, “vos”, el yo se achica, una cosa es que conteste y otra que responda: los sinónimos dejan de serlo, ‘contestar’ es ser contestataria, ‘responder’ es seguir el rumbo marcado por la pregunta. Si esta lejana hablara… Su discurso, ¿se tragaría al yo como la mendiga “Lejana” de Cortázar?

La cartonera parece muda en el poema, pero no es así, ocupa ( es una okupa del poema) el sitio del espectro del padre de Hamlet (quién sos total fantasma/ vas a responderme). Ella habla como el muñeco de los ventrílocuos, con la mano y la boca de Shakespeare. Exige justicia a los vivos, se ha cometido un crimen y debe ser conocido por todos. Esa exigencia se vuelve abrumadora para el yo que se escapa apelando a la campana del último round ( y no al gallo de la madrugada, son notables los elementos de alta cultura y cultura popular que la escritura pone en juego), el yo ha recibido golpes bastantes y se baja de la lona del ring. El límite es tajante: adentro de casa/ afuera en la calle; los fantasmas deambulan fuera de la murallas, se acercan e interpelan a los vivos que escriben sobre ellos dentro. En *Espectros de Marx* Derrida describe al espectro como “cierta “cosa” difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. … algo, entre alguna cosa y alguien … esta cosa que nos mira viene a desafiar” (p.20), dice “Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí.” (p.21)

Esa figura espectral remueve los límites, la calle de las banderas rojas, la de los ’70, el espacio de lo público es ocupado por un fantasma que recuerda en el tiempo presente las políticas revolucionarias del pasado que lo tenían por sujeto. Esa vacancia que dejó los años del neoliberalismo “ parece ofrecer una hospitalidad predestinada al retorno de todos los espíritus” (p.64).

Pasemos ahora a “Notas del presente” al capítulo central (en mi lectura central por la disposición espacial, pero también por la centralidad de sus dispositivos de escritura) de este libro. En las ondas concéntricas se convoca a las voces amigas, a Muriel Rukeyser, por ejemplo: “Hace tanto ya dijiste / quién hablará de estos años / sino yo, sino vos, …” (71)

Dialogismo y polifonía. “Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas”, dice Mijail Bajtín (1982: 392)*.[[3]](#footnote-4)* En el cruce de caminos entre cristianismo y marxismo, Bajtín inventa la palabra “drugost” para hablar de otredad. Arma una nueva palabra a partir de otras dos: “drug” (amigo) y “drujost” (otro).[[4]](#footnote-5) “Otredad” se conjuga en la mixtura de otras dos palabras. Allí, en esa intersección, se formula el concepto de amigo, la idea de tender un lazo amoroso o amistoso hacia la palabra del otro, la otra, que Diana Bellessi llama, en su ensayo “La frase”, “Los *naides*… sin enunciación escrita… son los que pujan por entre los intersticios de la materia del arte y toman desprevenidamente al autor, que es una más de ellos con un oficio específico: el de dejarse agarrar sin caer en pánico, y el de elegir al mismo tiempo poner lo propio en una resolución de estilo y sentido” (p.30).

En el poema antes citado“…If not I, if not you?” (71), el yo prueba decir “sí”a tomar nota de los sucesos, “orillar el verso”. “No obstante allá lejos alguien / dijo: *hacen tanto escándalo/por ser blancos descendientes* / *de europeos, de mi país* / *ni te cuento, ni hablarían…* / *¡qué se arreglen esos negros!*” (p.71)*.* La voz ajena queda recortada por la tipografía, la ironía final pone en boca de los gringos argentinos la mentada diferencia con el resto de los países latinoamericanos. Más abajo “tomar nota no me dejo / […] / pero la negrada enseña / Muriel querida…”(72) antes de responder a la demanda de responsabilidad, el yo lírico primero toma vino, se emborracha. Y para terminar “si yo o quien hablará / de estos años, si hay acaso / verso que contenga. No, // ahora todos somos negros”.[[5]](#footnote-6) El pasaje al nosotros se ha resuelto en el presente.

Pero en *La rebelión del instante* ida y vuelta se juegan en otra vuelta de tuerca. El yo de regreso está atravesado de voces que ha recogido por las calles y paisajes – Quiaca, Cristos, Puna, Presos de Villa las Rosas, Tartagal, Amanda, Gral. Mosconi, Juan– y no puede volver a formar unidad. En el poema “Eco” (29) están “las dos caras / se asoman al centro / o soslayan / o saltan al centro // o una sola / se ve y sabemos / va detrás / y muy cerca la otra // Pero no / si son más, si son / cien o quién/ sabe…”.

Esta tensión en la enunciación de un yo dispuesto a recibir voces, –y también los golpes que el cuerpo del poema siente al hospedarlas– da cuenta de una complejidad ideológica que no cierra, que se abre en paradojas y en el uso de figuras oximorónicas. En términos de Rancière, pura política de la literatura, cuando “esos y esas que *no tienen* el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo… prueban que son seres parlantes” (p.16) permeando la voz lírica del poema.

En  *Tributo del mudo*, de 1982, el aguilucho alegorizaba el despojo que sufrían Las Madres de la Plaza durante la dictadura: “Cruza un aguilucho / con lento vuelo preciso. Lleva el coro / demente de la madre, y un pichón, / o dos, en el pico” (2009: 177). En “Metáfora”, uno de los poemas más explícitos en el nivel de representación de la violencia, los buitres se lanzan sobre la carne de hombres y mujeres de la Quiaca, un nuevo Gólgota donde se crucifica a los luchadores, así “se reparten los buitres / sus pedazos / […] / sean de aquí o sean de afuera” y sobre el final el “hambre / puerca persiguiendo como un águila” (163). El águila –representación arquetípica de Estados Unidos en los ’70 o de Repsol en los ‘90–, los buitres, el aguilucho, todas aves depredadoras que llevan ventaja sobre el blanco fácil de sus víctimas, por pequeñas, hambreadas, o indefensas. Esta representación sufre torsiones en otros poemas: “cuando quema el aire, y un aguilucho corta la reverberación de los árboles…”, de “Waganagaedzi, el gran andante”, incluido en *Danzante de doble máscara*, uno de los primeros libros de Bellessi (2009:232), oen “Las ciudades hablan”: “¿carancho o gavilán? / se pregunta la gente / y lo ven volar, te vas / trayendo bichos bárbaros // del llano gran ciudad / y así tal vez te salven” (87). Mirar, anunciar lo que se viene a la ciudad, ¿quién augura la entrada de estos bichos bárbaros en la ciudad letrada que de pronto descubre su linaje en Latinoamérica y ya no en Europa? Entre los caranchos del norte que vienen a comer los cuerpos de los piqueteros y las aves-cabecitas que vienen del llano, no hay solución de continuidad; quiero decir: hay contigüidad, pero no solución conceptual.

Lo que funciona con los animales se proyecta sobre las personas. Por una parte, en “La gomera de David”: “nosotros digo y / digo a fuerza de ser tontos / brutos nomás hasta la médula / hallamos esta forma de apoyar los pies / sobre la tierra…” (107); un nosotros que se afirma bárbaro para inmediatamente dar lugar a un nosotros en concierto cristiano: “Eso es, dulce comunión humana o / comunión… / del deseo, como el nuestro, permanecer / por siempre en lo que amamos” (111). A veces un yo a solas con los préstamos de la alta cultura y otras un yo disuelto en el nosotros que sutura la herida de la división. Rimbaud y su “yo es otro”, sí, pero más cerca de las preocupaciones éticas de Simone Weil y Emmanuel Levinas, donde la voz lírica retorna a la unidad, instante de reconocimiento y colaboración amorosa entre el yo y el otro.

En “Ni un minuto fuera de casa”, el apartado anterior, el yo participaba de un proceso de apropiación. En el presente acuciante de la Argentina del 2001-2002 no hay proceso de apropiación ya que se participa de “…los pequeños soviets / de los barrios porteños y piquetes / a lo ancho de todos los pueblos” (93). La ciudad es el espacio privilegiado donde hombres y mujeres se encuentran, se evitan o se buscan. El espacio regula esta dinámica conflictiva, la torna visible. Hay una poética y una política de los lugares donde la hospitalidad no excluye la hostilidad como explica Mónica Cragnolini, mientras “la asimilación abre las puertas al huésped similar o semejente, o que está en camino de serlo, la hostilidad –como característica propia de la hospitalidad– preserva de estas asimilaciones…” (p.19)

Volviendo al poema “Las ciudades hablan”, que es el anterior a Argentina 2003 y funciona también como una masmédula: ¿quién habla en el poema? El yo lírico que aprecia el azul del jacarandá?, ¿los que escriben *Fuimo/ estafados traisionados y/ robados…*(p.86) frente a la fábrica vacía?, ¿la gente?. O es que como dice el título: las ciudades hablan. Y entonces lo que fuera un mero espacio físico o geográfico se transforma en un lugar tan cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que allí viven, que metonimia por medio, la ciudad se larga nomás a hablar. En su enunciación se amasijan todas las enunciaciones posibles. Se deja oír una escritura poética que desoye las divisiones del orden social y la división del orden del discurso, asistimos a una enunciación bastarda.

**Bibliografía**

Bajtín, M., 1982. *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI Editores.

Bellessi, D., 2005. *La rebelión del instante*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

---------------, 2006. “La pequeña voz del mundo”, *Lo propio y lo ajeno,* Santiago de Chile, LOM Ediciones. .

---------------, 2003. *Mate Cocido,* Buenos Aires, Editorial Nuevo Hacer.

---------------, 2009. *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

---------------,2013 “La frase”en *La piedra es el poema.* Rada Tilly, Espacio Hudson.

Cragnolini, M. (comp.), 2005. *Modos de lo extraño*. *Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Derrida, Jacques 1995 *Espectros de Marx* Madrid, Editorial Trotta.

Monteleone, J., 2008. “Poesía, sociabilidad y orden económico”, *Zama,* año 1, n°1, 31-45.

Nietzsche, F. 1997. *Así habló Zarathustra”.* Madrid, Alianza.

Ranciére, J. 2001 *Política de la literatura.* Buenos Aires. Libros del zorzal.

Tinianov, I., 1970. “El sentido de la palabra poética”, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.

1. U otras tres, si se considera *Tener lo que se tiene*, La Obra Reunida. [↑](#footnote-ref-2)
2. *La rebelión del instante*  fue escrito durante, antes y después, del 2001 y da cuenta de un momento de desobediencia, de recuperación de voces y de gente en movimiento por las calles. [↑](#footnote-ref-3)
3. Si bien Bajtín elige la novela como el género más adecuado para desmontar la voz autoritaria, podríamos pensar que lo que construye es una poética en sí, más que el estudio de un género histórico. Entonces, ¿por qué no apropiarnos de su teoría para el discurso poético? El lenguaje es social en toda instancia expresiva y el principio dialógico dista de reducirse a un diálogo entre interlocutores, el “yo” es polifónico y se comunica en una amalgama de voces que proviene de contextos sociales y orígenes diversos. [↑](#footnote-ref-4)
4. Enrique Pezzoni desarrolló esta idea en una de sus clases sobre Mijail Bajtín en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. “Otredad” se conjuga en la mixtura de otras dos palabras. Allí, en esa intersección, se formula el concepto de amigo, la idea de tender un lazo amoroso o amistoso hacia la palabra del otro. [↑](#footnote-ref-5)
5. En “La pequeña voz del mundo”, escrito entre 1996 y 2002, Bellessi modula en el registro del ensayo las preocupaciones poéticas y políticas de *La rebelión del instante.* Por ejemplo, el apartado 13 comienza: “Agarrémonos de los calzones: el futuro ya llegó y ahora todos somos negros huyendo del desempleo” (2006: 130). O el final del apartado 12: “Hay viejas prácticas, gomeras de David contra cascos, escudos y automáticas de Goliat metido en traje de gendarme” (2006: 130). [↑](#footnote-ref-6)