

## El corazón del invierno (sobre *La rebelión del instante* de Diana Bellessi)<sup>1</sup>

SILVIA JUROVIETZKY

**RESUMEN:** En *La Rebelión del instante* de Diana Bellessi, hay momentos de fusión con la voz de los desposeídos y luego un distanciamiento de ese nosotros comunitario para acercarse a historias más pequeñas, con nombre propio. La estructura general del libro da cuenta de lo complejo que es para el yo lírico hablar de la realidad. Para que la escritura sea posible, no se puede perder todo lo que se tiene y pasar a formar un todo con los que no tienen nada, porque si no, no hay notas del presente. Tiempo y espacio se tejen junto a intimidad e historia.

**Palabras clave:** poesía - Diana Bellessi - Argentina 2001

**ABSTRACT:** In *La rebelión de instante (Rebellion of the instant)* by Diana Bellesi, there are moments of fusion with the voice of the dispossessed and then, distance is taken from that communitary "we", in order to approach more simple stories, with their own name.

The general structure of the book reports the difficulty and complexity for the lyric first person to speak about reality. For the act of writing, to be possible, the poet cannot loose all what he possesses and merge as a whole with the dispossessed, because, if not, there is no notice of the present time. Time and place are woven together with intimacy and history.

**Keywords:** Poetry - Diana Bellessi - Argentina 2001

---

<sup>1</sup> Una versión de este artículo puede encontrarse en Silvia Jurovietzky (2010).

*Intentar pintar hoy lo que de verdad existe  
es un acto de resistencia generador de esperanza.*

John Berger

“Como la colina ubicua y barrota de la cosmogonía egipcia que, brotando del agua, inaugura el mundo”<sup>2</sup>, así toma cuerpo el poema. La materia verbal queda diferenciada de la mano que le dio forma y también del mundo representado que la hizo aparecer. Diferenciada no equivale a decir aislada, ya que la voz lírica no es solo el yo del autor, sino amplificación del género humano; de ese modo la voz se materializa en rumor denso, comunitario.

La naturaleza, en forma cíclica y permanente, ofrece algo a la mirada. Si lo que prevalece es la historia de la especie humana, entonces sus aciertos y desilusiones ocupan los primeros planos.

*La rebelión del instante* de Diana Bellessi habla, como toda su poesía, de la sabiduría de los pájaros, el río y la noche; 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

Lentitud y urgencia, el oxímoron apenas es mío, ya que también es parte de la regulación inestable que propone este libro. La urgencia la da el presente, la

---

<sup>2</sup> *El río sin orillas* (Saer, 2003: 231).

<sup>3</sup> *La rebelión del instante* fue escrito durante, antes y después, de esa fecha y da cuenta de un momento de desobediencia, de recuperación de voces y de gente en movimiento por las calles.

<sup>4</sup> Recientemente se ha publicado la *Obra reunida* de Diana Bellessi (2009) que suma a lo ya publicado en *Tener lo que se tiene*, un último libro de poemas. El abarcador e inteligente prólogo está a cargo de Jorge Monteleone.

voluntad de acercarse a lo real; 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 desde un abanico que recorre la perfección de las formas clásicas, las vanguardias, las coplas y las voces populares. Es abarcador y cuidadoso el registro de ciudades, paisajes, amigos, escritores que son homenajeados en el lugar de los epígrafes y los títulos, pero también en un sistema de citas intercaladas y absorbidas en los versos.

Este trabajo se inició con la pretensión de dar cuenta de cómo se hace cargo la poesía de mirar y nombrar, cómo una escritura acompaña mejor los momentos críticos de la Historia (el *invierno*, diría Bellessi). ¿Cómo se traspasa la frontera que rodea el desamparo de los que no tienen nada? A veces convergen la voz, los cuerpos, la mirada, el espacio y el tiempo de las víctimas del capitalismo salvaje con la del testigo –esa mirada que aúna el privilegio de escribir con el peligro cierto y próximo sobre el cuerpo del que mira–, y entonces la poesía, por un instante, es el testigo (en el sentido que le otorga Giorgio Agamben a este concepto).<sup>5</sup>

Podría decirse que para el crítico que trabaja en el campo de la narrativa, el abordaje de estas preocupaciones aparece con naturalidad: la teoría y la crítica acompañan un movimiento continuo donde la representación encuentra rápidamente un centro de perspectiva que le da unidad al intento.<sup>6</sup> En cambio, en la poesía en general, y particularmente entre las hojas de este libro, se impone otro

---

<sup>5</sup> “En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la cual deriva nuestro término ‘testigo’, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso... La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él”, dice Agamben (2000, 15), ubicando a Primo Levi en el linaje de los supervivientes. Creo que el artista que puede testimoniar es aquel que también por su pertenencia de clase estuvo en peligro.

<sup>6</sup> Mi experiencia crítica, a partir de los textos narrativos de Griselda Gambaro, da cuenta de una cierta comodidad para pasar de los textos teóricos sobre violencia y testimonio al texto analizado, como si se estableciera un diálogo entre la materia narrativa y conceptual que ofrecen Agamben y Gambaro (Jurovietzky, 2007).

*tempo*: de lectura, de armado de la representación, de reconocimiento en la enunciación, finalmente de escritura. La poesía renuncia a la conclusividad en el poema, a congelar la afirmación de un presente que es revaluado e incompleto, ¿qué le genera esto a la tensión crítica? Sin duda, le genera complicaciones porque la poesía tiene como principio constructivo una violencia creadora, un desafío fundante que propone en la mínima cantidad de materia verbal abrir la máxima capacidad de sentido, por ejemplo, al astillar la sintaxis que es funcional a la comunicación, al asaltar el tiempo y conseguir, con sus silencios y cortes, que los sentidos fluctúen, y se podría seguir así enumerando procedimientos.

Y surgen otras preguntas ¿cómo hace la poesía para que la escritura no devore las notas del presente?, ¿cómo, para que el presente no devore a la poesía? En ese borde temporal y espacial me detendré ahora. En el riguroso sistema de cortes entre las estrofas que se encuentra en el poema que abre el libro:

Realista

Cerrada sinfonía de pajaritos  
mientras cruzo el puente cercado  
por bambúes al anochecer tan intenso  
y dramático es realista por acaso?

lirico o pasatista o barroco en su exceso  
radiante su forma de despedir el día  
o disputar el territorio entre las ramas  
misterioso y desmadrado piar acaso

es romántico? Quedarse prendada al vuelo  
querer entrar ahí o saber que ya lo estamos  
y sentir ese asombro o ese contento  
cuando en la siesta canta un gallo y asoma

el perro y el gato atento acecha y no puedo  
dejar de mirarlos viendo siempre esa magia  
del engranaje simple y certero que nadie

puede explicar pero todo el mundo entiende

y así sonriendo se sorprende en el molino  
repetida la brisa encuentra su retrato  
y es tan realista cada cosa que yo no hallo  
fuera del campo de lo real compareciendo nada

salvo paradojas del pensamiento, grescas  
fundadas vaya a saberse dónde y por qué  
traerlas aquí a casa mientras se vive  
y sueña en la delicadeza de lo real

El poema incluye las polémicas sobre el realismo; reverbera en la sencillez de las preguntas –¿es realista, es romántico, pasatista, lírico, barroco?– que remiten en un eje temporal a la evolución literaria. En la descripción de la naturaleza, Bellessi opera sucesivos recortes o sumas tendientes a demoler el sistema binario.<sup>7</sup> Nos dice, aludiendo al canto de los pájaros, “sinfonía de pajaritos” en un sintagma tradicional que tiene como núcleo sustantivo un ordenamiento musical proveniente de la alta cultura versus el sintagma “desmadrado piar acaso”, donde las palabras se arremolinan sin centro, fuera de toda madre, trayendo la cultura popular pero también, sin estridencias, la metonimia del piar. Y cómo no detenerse en la posición evidenciada del “acaso” que cierra las dos primeras estrofas y que pone a jugar juntos el ser realista con el piar. Pero es en la complejidad de los espacios estróficos, en los encabalgamientos y en la cesura de los versos (y la escritura de Bellessi parece tomarse muy en serio la actividad de estos espacios activos) donde se produce una inquietud en la sintaxis imposible de aplacar; lo que se arma y desarma, lo que se desmadra, hace que los silencios digan más y luego otra cosa más. Aquí se trama la orfebrería del poema, o sea “la delicadeza de lo real”; lo que se juega en la unidad del poema se trabaja también en la unidad discursiva del libro.

Todo confluye hacia el instante extraordinario en que convergen las líneas

---

<sup>7</sup> No se establecen contendientes del tipo realismo versus romanticismo.

de comprensión, hacia la consagración en la escritura del libro. Y ese momento se halla cimentado 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. La duración está dada por la referencia al mito –cuando canta el gallo–, por la historia presente y por la urgencia humana que se mide en minutos.

En el centro de este libro de poemas se ubica el que lleva por título “Notas del presente”, resguardado y provocado por sus vecinos más cercanos: “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.

En su relación con ese centro resistente encontramos la serie “Desobediencia civil” en primer lugar; allí, el yo lírico se mimetiza con los otros y exhibe su desenfreno o su goce. “Cuando canta el gallo”, la última serie, se enuncia a partir de un yo que se ha dado una tregua frente a la demanda de lo urgente.

## **Desobediencia civil**

En una sinuosa estela de resonancias, el título de esta sección pone en escena a Henry David Thoreau, una de las grandes voces del romanticismo norteamericano. Es llamativa la referencia a un hombre que dedicó la mayor parte de

su tiempo al estudio de la naturaleza, a meditar problemas filosóficos y a leer a los clásicos a estos tiempos de rebelión, cuando el texto de Bellessi no propone la no violencia como alternativa posible. Sin embargo, Thoreau es también el autor del ensayo *Desobediencia civil*, de 1849, donde se describe el mecanismo de protesta social que consiste en la negativa a prestar obediencia a las leyes y decretos de algún gobierno o poder establecido. En los 60 y 70, estas ideas acompañaron a Bob Dylan y al nomadismo hippie que consideraron a este autor como un pionero de la ética ambientalista.

El tercer poema de la serie, que también lleva este título, juega lateralmente el concepto. Este texto bromea con un nosotros –“Más contentas que un gato”– que promete dos mujeres y unos versos más abajo se transforma en una perra y su dueña. ¿Qué hacer con la rienda?, ¿soltar lo que separa el instinto de la presa?, ¿soltar el vicio, que más abajo es la lucidez del deseo salvaje puesto en movimiento (“juntas nos relamemos /...devorar o amar no es / la misma cosa ya / sabemos pero cuánto /se parecen! especies / no extinguidas ni edad // que las termina...”) ? Posiciones de sujeto que se mueven entre lo humano, lo animal y lo político; una mujer en edad otoñal cuyo deseo de caza persiste y también una representante de “la nación fox terrier”, que implica poder formular del mismo modo a la nación cheroqui, o mejor aún, a la nación piquetera, que “está bien dispuesta / a civil desobediencia /...si una necesidad // la dispara y el anhelo / que no es de fierro salta” (11 y12). La enunciación se complica: un sujeto colectivo. Deseo puesto a circular o sujeción de la conciencia, la rebelión del instante se resuelve ya lejos de Thoreau en el registro local: “¡chumba! vida: a la caza” (13). La balanza en este poema se inclina por la barbarie, el deseo que asegura la continuidad de la vida.

Paradojas y tensiones en “Desobediencia civil”; este primer ciclo socava, construye y sobrevuela el piso ideológico del libro. Parece decir que para poner un pie en el presente, antes hay que desobedecer, volverse irreverente, titular poemas provocadoramente (“Los rayos del señor”, que parece tomado de los cantitos parroquiales; “Tomando todo el vino”, nombre de una famosa canción del cuartetero la Mona Jiménez, o ser telonera de una estrella de rocanrol en “La invitación”).

## Ni un minuto fuera de casa

El mundo los nombres precisos y preciosos de las plantas, de los animales y los árboles “Quién los trajo? / ¿Los trajo la kalima el dromedario, / se trajeron laurisilvas en balsas / de madera, guro, ébano, güen?” (60). Lo que aparenta ser un diario de viaje no lo es. El yo mira las cositas preciosas y a veces inútiles que se miran en el pago chico. Hay pajaritos allá y aquí, las mujeres africanas se parecen tanto a las coyas del norte con sus críos y sus cargas. Fuera de casa se hace también la casa, rodeándose de nombres que en todas partes la rodean.

Esta segunda parte del libro ofrece constelaciones de nombres propios y arma mapas de escritores –London, May Sarton, Longfellow, Martí–, de personas convertidas en mito –Víctor Manuel “Frente” Vital y Deolinda<sup>8</sup>– de geografías diversas –Tigre, Main, Ezeiza, barrio Old Port, Patagonia, Senegal, Valle de la Luna, América, Sahara, Portugal, etcétera– y para cerrar el ciclo una reminiscencia tanguera se cuele en “Es toda mi fortuna”.

Salir, estar en el mundo, es un modo de pensar en perspectiva sobre el propio territorio. Si parece insinuarse una mirada inocente sobre el mundo –“como a una niña o anciana extranjera”– rápidamente la historia se hace presente y “voy hondo descendiendo hacia atrás / ...//...me junto con otros / en las cuevas cretáceas para encender / el fuego, diez, cien, mil piquetes humean” (55) en la Patagonia. Antes y ahora la geografía une los destinos de los pueblos colonizados, como Las Canarias, que parecen tan europeas y en los poemas se descubren como la bisagra perdida del África. Allí se encuentran las especies humanas reducidas a momias en museos dignos de Stephen King y su literatura de terror (“los parientes bereberes, antiguos / habitantes de la mano ahora traen / en las pateras a estos otros negros” (60). Ese estar afuera, en realidad es no estarlo ni un minuto, porque los territorios pobres y su gente son la casa. Lo que se trae de los viajes es la distancia aprendida para no ser fagocitada por la rebelión del instante. “Escribir / como no estando aquí/ Buenos Aires” (64), el barrio percibido en un esfuerzo de atención y enunciado como extranjero.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> El poema señala el nombre propio de la mujer que luego de su muerte será conocida como La Difunta Correa.

<sup>9</sup> Borges, en textos y conferencias, hace notar la ausencia de camellos en el *Corán* como un



Este estado de distancia no puede sostenerse, la “melodía letal” de la ciudad es tan cierta que no se puede sino desembocar en la urgencia de las notas.

## Notas del presente

En el centro del libro, de las ondas concéntricas, se regurgita el pasado, los 70, se convoca a las voces amigas, a Muriel Rukeyser, por ejemplo: “Hace tanto ya dijiste / quién hablará de estos años / sino yo, sino vos, supe” (71).

Todo habla, las ciudades, los fantasmas prestigiosos –como el padre de Hamlet presentándose para pedir venganza–. El maniquí tirado en la calle interpela a la poeta: “quién sos total fantasma / vas a responderme... más vale no le hablo / por miedo a que conteste” (89).

Dialogismo y polifonía. “Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas”, dice Mijail Bajtín (1982: 392). 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.

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).<sup>10</sup> “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.<sup>11</sup>

---

modo de poner en evidencia lo innecesario del color local, en cambio Bellessi elige destruir la mirada que naturaliza la localía, y los expone a través de un procedimiento de distanciamiento.

<sup>10</sup> Enrique Pezzoni desarrolló esta idea en una de sus clases sobre Mijail Bajtín en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

<sup>11</sup> Esta idea bajtiniana de otredad no coincide con el concepto de “alteridad”, la idea de otro en una relación distante o alienada.

En el dialogismo, hay un movimiento que va del yo al otro. Primero hay fusión o empatía y luego hay un regreso o exotopía. Desde mi lugar me proyecto hacia el otro, me fundo con él, y desde esa fusión me distancio, con la visión enriquecida por mi visión del otro, y del otro hacia mí.

En el poema "...If not I, if not you?" (71), el yo prueba decir "sí", 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!*" (71). La voz ajena queda recordada 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".<sup>12</sup> 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" 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..." (29).

Esta tensión en la enunciación de un yo dispuesto a recibir y a desarmarse es una tensión ideológica –la complejidad de lo real– que no cierra, que se abre en paradojas y en el uso de figuras oximorónicas.

En *Tributo del mudo*, de 1982, el aguilucho era la representación explícita del despojo que sufrían Las Madres durante la dictadura: "Cruza un aguilucho /

---

<sup>12</sup> 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, gomas de David contra cascots, escudos y automáticas de Goliath metido en traje de gendarme" (2006: 130).

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), o en "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, dar testimonio de lo que se viene a la ciudad, ¿qué 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. El aguilucho a veces es carroñero, otras es un prodigio de la naturaleza; ambos conviven en el mundo de Bellessi, no hay jerarquías, hay mundo y experiencia.

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 realista 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 colabo-

ración amorosa entre el yo y el otro. El amor al otro es el amor por mí, porque uno trae al otro.

En "Ni un minuto fuera de casa", 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, como cuando el yo se enfrenta a la niña-maniquí-fantasma-enana "que espera algo / ahí en la calle" (88). El espacio regula esta dinámica conflictiva, la torna visible. Hay una poética y una política de los lugares.

## Desde el ventanal

Ah!... si pudiera una detenerse. Para escribir, la quietud parece un requisito. Entonces, la enunciación de los poemas sale de la ciudad y se asienta en una isla del Tigre, pero la naturaleza desmiente la falacia de la inmovilidad<sup>13</sup>. Escribe Hölderlin (1983: 59) "Pues nos es dado / no reposar en ningún lugar" (1997: 108), el don que promete el primer verso es desmentido por la doble negación que enmarca la idea de reposo en el segundo.

En esta cuarta sección del libro se oficia una reelaboración de la segunda: "Ni un minuto fuera de casa". La isla del Tigre despliega una mezcla: es la casa del yo lírico, pero al mismo tiempo no es la casa de la ciudad. Si en la segunda sección los nombres propios de lugares y personas se encontraban ordenados y clasificados por su pertenencia a geografías diferentes, luego de la experiencia del presente, se amalgaman. Canarias, Tenerife, Atlántico, África, San Juan Ichihualasto, Paine, Evora, Patria Grande, Hernán, Cacho, Palmiro, Tata, amigas, Tío Nene, Maya, Humito, Talita Kumi, –estos cuatro últimos nombres de perros y gatos–, Aníbal, Teresa –piqueteros– Blake, Gardel y Eckhart se rozan en el espacio apretado de pocos poemas. No hay jerarquías entre los nombres

---

<sup>13</sup> "me cuentan, que todo es tormenta febril / en lo invisible y esa quietud del paisaje / una ilusión, una manera que tenemos / de soportar la naturaleza, relámpago / de la vida y de la muerte que no cesa" dice el poema "Tratativas de la mirada" (Bellési, 2005: 116) en obvia alusión a los "Relámpagos de lo invisible", de Olga Orozco.

propios, ahora la que redistribuye es la naturaleza como una potencia de la verdad y la experiencia más arcaica y sabia. Hay una dulcificación de la mirada, la voz lírica expone escenas donde se acrecienta la intimidad.

El marco del ventanal ofrece un primer distanciamiento, un paso –dice John Berger (2004) hablando de la pintura de El Bosco– para la construcción de un mundo alternativo que implica rechazar la imagen del mundo que nos han impuesto.

La perspectiva renacentista, el humanismo,<sup>14</sup> ha estallado. Ahora queda lo real, el montecito, el árbol, los pajaritos, la gente. Este materialismo<sup>15</sup> es el sostén del rojo y azul que recorren con insistencia y con mayor grado de complejidad mientras avanzamos en la tercera, cuarta y quinta sección del libro. Azules son las estrellas, los jacarandás y la calle azulada y cianótica del hambre; azul es la naturaleza y la historia. El procedimiento que tensiona al yo poético, su múltiple valencia, está presente también en los colores que sostienen el mundo material. No hay símbolos, no hay cierres: “...marea mayor atada / desde el inicio a la pata / de lo que nace” (114). Hasta la muerte llega el aliento de la materia.

## Cuando canta el gallo

¿Qué significa el rojo? El ideologema rebota entre los versos de “Muerte por hambre”, donde prolifera el rojo y no hay cierre posible alrededor suyo.

Son las ocho y reflejan los celajes  
el espejo en sangre que el agua enturbia

con rojo de banderas de plumajes

---

<sup>14</sup> A través de Oscar del Barco, Tamara Kamenszain cita a Paul Celan: “Pero lo humano, ..., no es la característica principal de los humanistas. Los humanistas son aquellos cuya mirada pasa sobre la cabeza de los hombres en lo que tienen de concreto para considerar el concepto humanidad que no obliga a nada” (2007: 32). En este libro de ensayos Kamenszain trabaja admirablemente la idea de testimonio en la poesía de César Vallejo y Alejandra Pizarnik.

<sup>15</sup> “El lirismo más puro es siempre arcaico. Señala una sola cosa: nuestra pertenencia. A la casa de lo humano, a la casa de la materia por supuesto, y al pequeño pago de la lengua” (Bellessi, 2006).

de las horas de capullos y de flores

del sol que muere para este día y de la noche  
en ciernes de lo que nace de lo que hiede

enjuto rojo con gusto a poco de lo que falta  
de los porotos de las lentejas y los tomates

de la bendita carne asada de los otros  
de las encías lenguas dientes y labios rojos  
[...]  
millones de chicos mueren veinticinco  
mil gentes por día de un hambre necia

y roja como las aguas de este río  
que recuerdan la sangre faltante y

derramada cuando la noche enturbia  
el rojo atardecer y magos y dioses (164).

Rojo el color del cielo cuando se pone el sol, las aves, las flores. Se diría la naturaleza en todo su esplendor. Rojo el color de la sangre y de las banderas revolucionarias; entonces, resistencia y lucha. Rojo el alimento de los pobres: porotos, tomates, lentejas. Rojo el alimento de los que acceden a la carne asada. Roja la boca y sus partes. Y para ir cerrando, rojo el río, otra vez el atardecer y también, en un movimiento casi panteísta, los dioses.

No hay intervención posible sobre tanto rojo en estos versos pareados donde el lirismo le gana terreno al dialogismo del comienzo. El yo se ha separado, ha pasado el instante del encuentro

No es que la poeta románticamente haya desconocido la frontera que la separaba de los que nada tienen, ella misma sabe que hoy no es una de ellos. Autoironía, despliegue de los miedos de los que tienen (no mucho, pero tienen casa). Esto ya se exhibía en la primera parte, pero como "Adivinanza": "...se-

guir es dar la vuelta / humito que flamea / rendido a la belleza, / se sabe estando atenta / al rojo lo verás, / imaginá si fuera / un rostro humano, miedo / da, ¿por estar muy cerca?" (35). Muy cerca no puede testimoniar la voz lírica. La poesía queda atenta, en guardia, en "Acampe": está "... vestida / con ese ruido violento / de la pelea, trabajo / o catástrofe constante y / sin perderlo todo no, / ni aferrar del todo las manos / de los otros, ..." (168).

Puesta en primer plano de la responsabilidad del artista en tiempos en que la desigualdad se convierte en una provocación, sobre todo en las grandes ciudades –Buenos Aires o París del siglo XV– donde en lugar de aislarse, los miserables circulaban y circulan en medio de una riqueza inalcanzable. Para que la escritura sea posible, no se puede perder todo lo que se tiene, y aunque por momentos la voz de la poeta se confunda con el nosotros, no puede pasar a formar un todo con los que no tienen nada, porque si no, no hay notas del presente.<sup>16</sup>

¿Cómo seguir adelante? ¿Como Pedro negando a Jesús cuando cantó el gallo? ¿Como Pier Paolo Pasolini y César Vallejo donde la fuerte metáfora cristiana viene en ayuda del yo lírico que, sin embargo, en el poema "La guerra y la paz", reza "madre nuestra ya sos vieja" (162)? "Despedida" o "La voz de lo amado" siguen esta huella que desplaza los vértices canónicos de La Trinidad por La noche, La tormenta, La tierra, La muerte.

Ahora las historias tienen nombre propio: Tita, el Tata, Miguel, Valerio, el Negro Villegas. La belleza de estos personajes, sus pequeñas historias que son las de lo humano entendido como naturaleza dan una tregua –"te creo a vos, y a Juan y a la marea" (94)– y se convierten en lo real.<sup>17</sup> La poesía parece concederse el privilegio de pronunciarse sobre la realidad que las ciencias humanas cambian en falso problema o en problema imposible.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> "No se puede ser de allá y estar aquí. Y no se puede tampoco estar allá y hacer esas cosas que queremos, esos gestos, la escritura por ejemplo, que nos vino de la mano con nuestra condición de migrantes en un tiempo donde era todavía permitido, podíamos robar aquí las herramientas para leer el aquí y el allá con la puerta abierta, pero la puerta se cerró y un abismo se extiende afuera. *Estás frito angelito, estás frito...*" (Bellessi, 2006: 129).

<sup>17</sup> Constantino Espósito (2009) expone que al prejuicio de que lo bello no puede ser lo real hay que contraponerle la necesidad de liberación que tiene la belleza, que ha quedado atrapada en condición de rehén, para que pueda volver a mostrarse y hablarnos su propia lengua.

## Historia e invierno

Una vez que se ha cubierto la extensión del libro –las cinco divisiones en su autonomía y encadenamientos– se descubre en toda su extensión un mitologema que, como un bajo continuo lo recorre por entero: el invierno<sup>19</sup>. “bajo una manta / en el corazón / de este invierno / tan cruel y tan// tierno que pone/ a la vista aquello...” (145). El frío, el hambre de los humildes, el frío del propio cuerpo, pero también la resurrección, la aparición de la primavera, la rotación de los ciclos. El segundo poema del libro, “Mantra de primavera”, repite a verso separado “como es tanto mejor nada” para terminar la serie “mejor nada mejor nada” (9) que en una cinta continua podría ser exactamente su contrario “nada mejor nada mejor”. La primavera y su contrario, tomar nota, el invierno, ese presente perpetuo.

Y en forma urgente tomar nota del invierno de la Historia, saber que nuestro presente, también es un momento.

Zarathustra dice del invierno: “Yo honro a este mal huésped, pero me gusta dejarlo solo. Me gusta alejarme de él” (1997: 277). Muchas veces se habla de huéspedes, de la acogida y la recepción que merecen: no podía ser de otro modo en una filosofía del viajero, en la que una de las figuras de la subjetividad se arma como figura del huésped, del que está de paso. Hospitalidad y hostilidad merece ese otro que acogemos.

Pero la viajera Bellessi está urgida por la realidad, no hay tiempo para *hostis* y *hospes* (Cragolini: 19), esas “paradojas del pensamiento”. Ha vuelto del mundo, se ha detenido, es mora y es morada, “un rocío / que cae sumiso sobre mi espalda o / sumisa espalda mía” (118) se ofrece al invierno con los ojos abiertos y cuando se trata de la gente, su escritura ofrece, dolorosa, lugar al frío. No une conceptos, separa tajante a los dañados de los que hacen daño. Hostilidad a los

---

<sup>18</sup> Estoy tomando una cita de Michel De Certeau (2006: 205) que tiene como sujeto a la teología y no a la poesía.

<sup>19</sup> El invierno y su campo semántico –frío, congelada, helada– se impone en los finales de varios poemas “Fin del discurso” (95), “Enseñanza de la cigarra” (106), “Desnortear” (140), “Sin techo” (157), “El trato” (167). En posición menos evidenciada insiste entre otros en “Apunte” (53), “La balanza” (81), “Comedores populares” (150).



cretinos: “ahí malditos / vean qué hacen... como un gólgota / sobre las carreteras / de la Quiaca” (78). Hospitalidad a las víctimas: “a los Cristos / crucifican / en hilera, veánlos / esos hombres // y mujeres / en lo alto con la prole / muerta de hambre //” (77).

El poema termina con estas líneas: “como un párpado / donde brilla el relámpago /<sup>20</sup> de los justos” (79). Relámpagos, párpados,<sup>21</sup> luciérnagas iluminan el momento oscuro; esdrújulas de la luz gustan colocarse estas palabras en posiciones evidenciadas.<sup>22</sup> Hacia el final, ofrecen una sílaba que tiene que ser restada. Abrir y cerrar, poner el ojo en el instante de la ofrenda de la realidad. Entonces nos acercamos a la figura del pintor que aparece en “Fin del discurso”, un artista que se queda día tras día frente a lo mismo, porque si se mira bien aparece “la renovación perpetua / donde el ojo lava la mirada / en la misma cosa tan variada / que ni el ojo sabe lo que afuera mira /...” (95). Ese realista sabe que podemos repetir “una sanata sin sentido en el mundo / que se incendia, capaz que sí, menos / cuando te agarra la melancolía / inmensa en su hermosura de la tardecita / de invierno” (95).

Hasta la mitad de *La rebelión del instante* se percibe un arco tendido hacia *Mate cocido*, sobre el final se hace necesario buscar el primer poema de *Tener lo que se tiene*, titulado “El precio”. Si en “Desnortear” el yo enunciaba la compañía de los pájaros en su irse “hacia el corazón del invierno”, ahora ese sujeto, que tomaba notas o era tomado como nota, toma el control del ojo del paisajista y puede ver “en el hondo corazón del invierno/ su propia despedida” (1089). Repite ya no el azul y el rojo sino la posibilidad de ver incluso lo que las comodidades de clase tornan invisible –“la vejez el frío la muerte”–. La poesía de Diana Bellessi ha salido del torbellino del instante, y se ha hecho grande y sabia. Acepta pagar el precio de la mirada: “ver (el verde) y no irme en su temible belleza” (1089).

<sup>20</sup> Huella del Relámpago denomina el *Popol Vuh* a uno de los Maestros constructores. Y Arturo Carrera lo pone en relación con el tiempo de la construcción de la escritura (Carrera, 2008: 40).

<sup>21</sup> Relámpagos, párpados: sinónimos de lo instantáneo, palabras que se abren y se cierran en su acentuación llamativa. La sílaba donde brilla la “á” (lám, pár) y luego el cierre suave de la “a” a la “o” (pado, pago), a lo que se suma un dejarse oír del orden del “apago”.

<sup>22</sup> Tnianov denomina de “posición evidenciada” –en este caso al final del verso– a los elementos léxicos que permiten relacionar sonido y sentido (1970: 69).

Belleza de la poesía lírica donde Historia e intimidad se encuentran en un espacio único, ni afuera ni adentro de la Naturaleza. Ella ofrece un marco, un ventanal más amplio desde donde construir un saber que asegure que la intimidad es un tramo de la lucha y que la belleza también puede ser política.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000): "El testigo", *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.
- Carrera, Arturo (et al.) (2008): "Tiempo murmurado", *Fronteras de la escritura. Apuntes sobre espacio y tiempo en poesía*, Buenos Aires: Bajo la Luna, CCEBA.
- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bellessi, Diana (2005): *La rebelión del instante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (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 editora.
- Berger, John (2004): "Contra la gran derrota del mundo", *El tamaño de una bolsa*. Buenos Aires: Taurus Alfaguara.
- Cragolini, Mónica (comp.) (2005): *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- De Certeau, Michel (2006): *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Ed. Katz.
- Espósito, Costantino (et al.) (2009): *Belleza y realidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Hölderlin, Friedrich (1983): *Poemas*. Barcelona: Icaria Literaria.
- Jurovitzky, Silvia (2008): "Grotesco y antihumanismo en *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro". *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: N. J. Editor.
- (2010): "La voz de lo amado", en *Revista de Filología* Año XLI. 2009. 49-66.
- Kamenzain, Tamara (2007): *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Monteleone, Jorge (2008): "Poesía, sociabilidad y orden económico", *Zama*, año 1, n°1, 31-45.
- Nietzsche, Friedrich (1997): *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Saer, Juan José (2003): *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Thoreau, Henry David (1849): *Desobediencia Civil*, traducción de Hernando Jiménez disponible en <http://thoreau.eserver.org/spanishcivil.html>
- Tinianov, Iuri (1970): "El sentido de la palabra poética", *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.