



Jouli, Ana Rocío. "La construcción de las autoras: autofiguración y genealogía en los ensayos de Diana Bellessi".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23, pp. 58-68.

La construcción de las autoras: autofiguración y genealogía en los ensayos de Diana Bellessi

The construction of the female authors:
self-configuration and genealogy in the essays of Diana Bellessi

Ana Rocío Jouli¹

Recibido: 16/08/2021
Aprobado: 09/09/2021
Publicado: 08/11/2021

Resumen

La producción ensayística de Diana Bellessi, al igual que su tarea como traductora, impulsa el armado de una genealogía para la poesía argentina escrita por mujeres, en el centro de una tradición en la que se inscribe ella misma como poeta. Sus ensayos constituyen intervenciones críticas que proponen otros modos de ordenar la historia literaria, en un movimiento de lectura que mira hacia el pasado, en busca de las antecesoras, hacia el presente, en la escucha de la pequeña voz del poema, y hacia el futuro, en el diálogo con las poetas y lectoras que conforman su "linaje y familia" (*La pequeña* 105).

Palabras clave

Bellessi; poeta-crítica; ensayo; género; poesía argentina; traducción.

Abstract

Diana Bellessi's essay production, as well as her translation work, fosters the creation of a genealogy for Argentine poetry written by women, at the center of a tradition in which she inscribes herself as a poet. Her essays constitute critical interventions that propose other ways of conceiving literary history, in a reading movement that looks towards the past, in search of the predecessors, towards the present, in listening to the little voice of the poem, and towards the future, in dialogue with the poets and readers that make up her "lineage and family" (*La pequeña* 105).

Keywords

Bellessi; poet-critic; essay; gender; Argentinean poetry; translation.

¹ Profesora en Comunicación Social, Magíster en Escritura Creativa por la Universidad Tres de Febrero y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investiga los cruces entre crítica y creación en la poesía argentina reciente. Realizó estancias de investigación en Københavns Universitet (Dinamarca), McGill University (Canadá) y el Instituto de Estudios Avanzados IDEA (Chile). Integra el Proyecto de Investigación "Literatura" como "lectura" en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de "enseñanza", en la Argentina contemporánea". Contacto: anarociojouli@hotmail.com



En “Género y traducción”, Diana Bellessi describe la escritura del poema, tarea central de su vida, como un núcleo del que se desprenden tres trabajos: la enseñanza, la escritura reflexiva, y la traducción (*La piedra* 95). Mientras la poesía de Bellessi escucha atenta “la pequeña voz del mundo”, su escritura reflexiva toma la forma de ensayos que buscan intervenir sobre la tradición construyendo una genealogía femenina para las escritoras argentinas, y una autoimagen de poeta en tensión con las expectativas de las lectoras. Este particular entrelazamiento nos permite leer su obra a través de la figura de la poeta-crítica, como un caso de lo que Jorge Panesi denominó *problemas de contacto* entre la práctica crítica y la literaria: un proceso en el que las ideas teóricas se transforman en material para la producción literaria, y los escritores “o bien escriben crítica, practican la crítica, participan en los espacios donde la crítica polemiza, o bien trazan las nervaduras de sus textos amparados en postulados críticos” (*Las operaciones* 12). Panesi se refiere a la crítica de los poetas como una escritura que nunca se despega de los propios versos:

Una poeta, si se dedica a la crítica, no puede dejar de apuntalar una poética, la suya. En este movimiento, el protocolo o la ley que rige la lectura es el de la fidelidad a los propios versos. La manifestación de esta ley se advierte por simpatías y rechazos: una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz, los escucha distraídamente, como en sordina, y no pueden dejar de oírse en el discurrir de sus críticas. (*Los protocolos* 108)

Las intervenciones críticas de Diana Bellessi componen con sus poemas y traducciones un sistema complejo y cambiante. En palabras de Jorge Monteleone, especialista en su obra, los ensayos de *La pequeña voz del mundo* (2011) “iluminan el fundamento reflexivo de su poesía” (s/p). En sus lecturas de otros poetas, como en sus ensayos-manifiestos sobre el lugar de la poesía en el mundo, las ideas teóricas no se sustentan en bibliotecas de nombres célebres, sino en los elementos que la autora tiene al alcance. Bellessi abre su libro *El jardín* (1992) con un epígrafe de Ernst Jünger: “Un jardín ofrece más certezas que cualquier sistema filosófico”.² En el sistema poético-crítico de Bellessi, la metáfora del jardín “se hace extensiva a la consideración del espacio literario como posicionalidad frente a la escritura” al tiempo que “se abre a una reflexión acerca del lugar desde donde se escribe, del espacio de enunciación del que no podrá abstraer una subjetividad de mujer” (Genovese 105).

El vínculo con la teoría en estos ensayos tiene dos cauces: el modo del espejo, en el cual se reflexiona sobre la escritura a través de la referencia más o menos velada a la propia experiencia; y el modo del jardín, en el que los elementos de la naturaleza –las plantas, el bosque, los animales– actúan como personajes o metáforas que estructuran una conceptualización sobre el lenguaje poético. De manera inversa y complementaria, Alicia Genovese encuentra en la poesía de Bellessi: “la utilización como material poético de una conceptualización que, en sentido estricto, podría pertenecer a la teoría literaria” (*La doble voz* 102). De este modo lee los poemas de *Eroica* (1988), en los que se suceden las enumeraciones de palabras y construcciones que cruzan tópicos filosóficos y teóricos: “el balbuceo”, “la significación”, “la intemperie de la historia” (17-18).

Rosa Lesca y Claudia Prado, compiladoras de *La piedra es el poema* (2017), señalan que los ensayos de Bellessi, al igual que sus entrevistas, “no son simplemente un desprendimiento de su trabajo de poeta”. Los describen, en cambio, como “textos movedizos, errantes como la poesía, cuya asombrosa lucidez parece estar justamente en que, sin quedarse

² La cita pertenece a *Radiaciones*, título general que Ernst Jünger (escritor, entomólogo y oficial del ejército alemán) dio a sus diarios escritos entre 1939 y 1948. La primera parte de estos diarios, “Jardines y carreteras”, describe el avance alemán a través del territorio francés, y allí dedica numerosas páginas a la reflexión sobre la naturaleza y sus vínculos con la historia humana.

quietos, logran sostener una posición, una forma precisa de mirar” (*La piedra* 7). Al hablar de los escritos reflexivos de Bellessi como “textos movedizos, errantes como la poesía”, la caracterización que hacen las compiladoras acerca esta escritura a la forma del ensayo tal como la define Alberto Giordano: una lectura errante, indeterminada, que “acompaña el movimiento de la literatura, lo duplica” (*Modos* 223). Esta indeterminación constitutiva hace del ensayista un tipo de lector distinto del “especialista”, lector profesional que privilegia la pertinencia y homogeneidad de sus recursos, cumpliendo así el imperativo de la disciplina que enmarca y unifica el recorrido de sus lecturas. En cambio, el ensayista, advierte Giordano, “transmite a las disciplinas que atraviesa la incertidumbre de su objeto imposible” (231). La escritura del ensayista sólo reconoce como fundamento el movimiento de la lectura, sin ceñirse a los imperativos disciplinarios que le impone a la crítica el trabajo del especialista. El modo de leer que despliega Bellessi como poeta-crítica se afirma en la ética del ensayista, a través de intervenciones que repiensa el vínculo entre la teoría, la filosofía y la imagen poética como instancia de conceptualización. Por otro lado, sus ensayos sobre la producción de escritoras argentinas contemporáneas, al igual que su trabajo como traductora de poetas norteamericanas, buscan construir “linaje y genealogía” en una tradición literaria en la que ella misma se inserta como poeta.

Por su parte, Denise León explora el modo en que las escrituras escenifican el espacio autobiográfico y configuran una serie de autoimágenes por medio de las cuales se relacionan con la tradición literaria. Estas autofiguraciones poseen una dimensión colectiva, ya que “el sujeto se presenta como cree, como quiere ser o haber sido, operando una recomposición, una autocreación del destino personal” (16). Nos interesa hacer foco particularmente en un aspecto destacado por León: que estas representaciones varían de acuerdo a los grupos a los que el sujeto va perteneciendo.

Este proceso de autocreación y recomposición de la imagen de escritor es un núcleo recurrente en los ensayos que conforman *Lo propio y lo ajeno*, de Diana Bellessi, publicado en *Feminaria* en el año 1996 y reeditado por LOM en 2006. En especial el ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” –recogido en *La piedra es el poema*–, donde su lectura despliega una hipótesis crítica sobre estas figuraciones y autofiguraciones en la poesía escrita por mujeres en las últimas décadas, poniéndose a sí misma en tercera persona y reflexionando sobre su propia trayectoria como escritora frente a “las lectoras”. Este colectivo difuso pero efectivo le brinda a la autora una comunidad, a la vez que, en lo imaginario, constituye una fuente de demanda que condiciona sus movimientos. El ensayo escenifica el conflicto de la autora con lo que se espera de ella en tanto mujer que escribe y en tanto autora que se identifica como lesbiana, y la recepción crítica de su obra entre las voces y las disputas culturales de los 80 y 90.

El comienzo del ensayo implica ya la asunción de una perspectiva que no pretende ocultar la referencia a la propia vida como material crítico:

La construcción de la autora es un largo esfuerzo de la voluntad en el texto y en los actos públicos, aunque sólo posible sobre el sostén de algunos gestos privados [...] Pensemos en una autora lesbiana, especialmente una poeta lesbiana que imanta como lectoras en su propio imaginario a una comunidad de mujeres en general y en particular de mujeres lesbianas. He aquí a la autora y sus libros, o alguno entre ellos, que la instala en un pequeño sitio paradigmático que por algún tiempo sirve de modelo y espejo. (*La piedra* 13)

En este pasaje la autora nos habla de su construcción como poeta lesbiana, a la vez que toma distancia del funcionamiento de estas imágenes y autofiguraciones en el vínculo con la comunidad de lectores. Es una suerte de meta-posicionamiento, ya que toma una posición

respecto de los efectos de tomar una posición, o asumir con más o menos resistencia la dada. Esta tensión no solo se produce con las lectoras o la crítica, sino con el movimiento de su propia escritura en el tiempo. El “pequeño sitio paradigmático” al que alude parece estar contenido en los libros mismos, como efecto o destino de ese “largo esfuerzo de la voluntad en el texto” (*La piedra* 13), tanto como en los actos públicos y los gestos privados que apuntalan su biografía. Este pequeño sitio, agrega, sirve “por algún tiempo” de modelo y espejo. Vale preguntarse para quién serviría de modelo y espejo esta construcción, si para las lectoras que acuden a sus poemas en busca de un lazo identitario, una “familia y linaje” (*La pequeña* 105) como la que Bellessi reconoce en las poetisas que traduce, o si es la propia escritora frente a la incertidumbre de la obra por escribir la que se sirve de este espacio paradigmático, pequeño pero propio, como modelo y espejo para seguir escribiendo, aunque después se cambie en rumbo. La oración deja abiertas las posibilidades. El ensayo continúa con una afirmación que suena a advertencia: “El paradigma de la autora puede pulirse como un diamante y cerrarse, replegarse en sí hasta el fin de sus días –o hasta que la crítica, probablemente post-mortem, la relea y articule de otra forma” (*La piedra* 73).

Mientras la obra literaria aparece como un diamante a ser pulido (un objeto que impone una tarea de perfeccionamiento incesante, de hacer versiones cada vez más ajustadas de lo mismo), la crítica se enuncia como una posibilidad de renovación, un acto de lectura que recrea la obra y ofrece una salida al mito. El paradigma que construye la poeta lesbiana del ensayo (ella misma en tercera persona), es el de la “amazona desafiante, acorazada por la certeza ontológica de su ser y su deseo” (*La piedra* 73). Conceptos como filiación, comunidad, meta y modelo van tejiéndose alrededor y al interior de este paradigma. Un modo de distinguir cómo actúan estos elementos en la construcción de la autora en los distintos períodos de su producción crítica es volver sobre las tres dimensiones que enuncia al comienzo del ensayo: la voluntad en el texto, los actos públicos y los gestos privados.

El ensayo de Bellessi se pregunta qué pasa cuando la “amazona desafiante” envejece y “el modelo muestra sus fisuras y se dulcifica” (*La piedra* 75). Eso que atenta con la rigidez del modelo es justamente lo que vemos brotar cada vez más en sus poemas: lo incierto, esa belleza a la intemperie que más adelante llamará *la pequeña voz del mundo*. Del otro lado de la amazona, una vez que se ha permitido abandonar el “pequeño sitio paradigmático”, Bellessi encuentra la lírica, como acercamiento o alianza con “lo humano”, que permite expandir el modelo sin relegar el lazo con la comunidad, aunque esta idea de comunidad ya no se refiera exclusivamente a las lectoras mujeres y lesbianas, y se abra a “otros múltiples intereses en la mirada de la autora, presentes en la historia de la literatura universal o de cualquier ser humano de distinta filiación” (*La piedra* 75). La sutileza con la que explica y razona las tensiones entre la autora y las lectoras le da a este ensayo cierta flexión intimista dentro de la reflexión crítica, como si estuviéramos leyendo una carta entre amigas. En vez de ocultar la emoción, la pone a funcionar como fundamento. Y esta irrupción de la emoción, lejos de debilitar la apuesta crítica, le da consistencia, porque insiste en construir una ética antes que una preceptiva.

A lo largo del ensayo nos movemos entre los anhelos y las contradicciones de “la autora”, hasta su conclusión: que el compromiso con la comunidad de lectores está en la coherencia entre gestos privados y actos públicos, pero si se la intenta aplicar como precepto militante a la escritura, su efecto es reductivo, repetitivo, paralizante. La argumentación de Bellessi liga la construcción de la autora no sólo a la estrategia de quien escribe para hacerse un lugar entre las voces de su época, o a la crítica como instancia que instituye y reproduce estas imágenes, sino a la complejidad del vínculo con la propia escritura, y con las lectoras como fuerza creativa antes que receptoras pasivas:

La tremenda producción de las lectoras, que contribuyen a la progresiva construcción de la autora y también de sus textos, retorna especularmente. Las unas y las otras. Todas

desarman el modelo, generan nuevas identificaciones o las cancelan apuntando a otro modelo, en la lectura o a veces como proceso de autorización de la propia escritura. La autora desobedece y acata, elige o cree elegir. Hay sucesión, herencia y futuro. (*La piedra* 77)

El aporte que hace Bellessi como poeta-crítica a la idea de “construcción de autora” es el dinamismo en la relación con los lectores concebidos como comunidad de intercambio. Esto tiene para la ensayista un poder profundamente transformador, pues esta comunidad no se limita a aceptar o rechazar una representación construida unilateralmente por la autora, sino que trastoca y altera los roles: la lectora se vuelve escritora, la autora se vuelve lectora de sus pares. El retorno especular de su imagen pone a la escritora frente a los efectos culturales del relato que ha construido, como el juego del teléfono descompuesto, como alguien que inicia un rumor y se queda lo suficiente para escuchar la historia volver a sus oídos en boca de otros. Y en todo caso, al desacatar el mandato de su propio modelo de escritora, mientras parece desentenderse de la construcción de imagen, este gesto de rebeldía contra lo instituido/las expectativas sobre ella en verdad lo que hace es reclamar el poder sobre sus representaciones, controlar la narrativa. El final del párrafo citado es contundente al respecto: “Hay sucesión, herencia y futuro” (*La piedra* 77).

La preocupación por asegurar cierta continuidad y referencia para la escritura de mujeres en Argentina es el tema del apartado “En busca de una genealogía: Storni y Pizarnik”, donde la poeta-crítica Alicia Genovese analiza el lugar que adquieren los modelos femeninos en la conformación de nuevas poéticas que instalen y sostengan un “discurso de mujer” (*La doble* 53). En el panorama literario argentino de los ochenta “Las escritoras que vienen de atrás no fundan, no instituyen una escuela poética, una corriente literaria, tampoco una palabra como gesto que elija la inclusión dentro de una tradición literaria femenina” (53). En las historias de la literatura nacional, la escritura de las mujeres no se hace visible más que en “irrupciones, apariciones”. Una de las “salidas del silencio” frente a este espacio vacante es la traducción de escritoras extranjeras, cuya influencia se vuelve decisiva en el surgimiento de nuevas configuraciones subjetivas en la escritura de las mujeres, dentro del poema y hacia afuera. Aunque no sea posible ubicar a las poetas argentinas de los ochenta en una corriente o escuela propia, y aunque su lugar dentro de las tendencias centrales de su época sea problemático, sí se puede señalar en ellas el esfuerzo por delinear una genealogía deseada para sus textos, entre el “acento extranjero” de las poetas traducidas y el “murmullo discontinuo” que suena al interior de la propia tradición, como los murmullos de Pizarnik y Storni. En el caso de Bellessi, el vínculo entre traducción y conformación de una genealogía es central. En “La traducción del poema”, ensayo que integra la segunda parte de *La pequeña voz del mundo* (2011), la autora explicita el propósito filiatorio de su tarea de traducción de poetas norteamericanas (tarea que comenzó durante su primera estadía en Estados Unidos): “Los acontecimientos sociales y la poesía han sido, y aún son, una sola cosa para mí. En una tradición abrumadoramente mayoritaria de varones, quería crear familia y linaje, quería oír las voces de las mujeres” (*La pequeña* 105).

En “Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras” (2013), Anahí Mallol destaca el trabajo de traducción llevado adelante por las autoras durante su tiempo como integrantes del equipo editorial de *Diario de Poesía*, en un momento en el que la escritura de mujeres aparece como un espacio “desterritorializado pero igualmente emergente” (11), dentro de un campo signado por la coexistencia de un sistema de poéticas diferenciado, entre el neobarroco, neorromanticismo y objetivismo.

En 1994 Bellessi publica *Contéstame, baila mi danza*, una selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas con las que entra en contacto mientras vive en Estados Unidos. Bellessi cuenta que se enseñó inglés a través de las traducciones que hacía de libros que

encontraba en sus paseos por librerías los fines de semana, pero sobre todo en las lecturas de poesía, donde esa lengua otra se hacía cuerpo llamando, canto. El título de la antología es tomado de un verso de Muriel Rukeyser, “Answer me, dance my dance”, que le escucha leer en un bar de Broadway. Esa noche Bellessi se compró todos sus libros y comenzó a leerla y traducirla a diario. “Podríamos decir que le respondí” (*La piedra* 104), escribe en “La traducción del poema”. Fue este encuentro el que marcó el inicio de su trabajo y su intervención crítica como traductora. Esta escena encarna el anhelo y la convicción que sustentarán en adelante sus trabajos con el poema (escritura, crítica y traducción): una mujer que toma la palabra en público, que pone su cuerpo en el centro de la escena y desde allí llama a las otras: *Answer me*. El llamado suena a plegaria, pero es una invitación al movimiento. La traducción es la danza elegida por Bellessi para acercarse a esa música, extranjera entre las extranjeras, y contestar. En el prólogo a la antología, toma como bandera otro poema de Rukeyser: “Quién hablará de estos días / si no yo / si no tú”. Hacerse cargo de una experiencia y de un tiempo para los que no hay palabras aún, o sus partes están demasiado dispersas para marcar el ritmo, la letra de esa música que van haciendo a medida que, una a una, lectoras y escritoras se contestan, se suman a la danza. Dice Bellessi en “Género y traducción”:

Ese ejercicio de la escritura, la reflexión crítica y la traducción está produciendo, a mi entender, cambios milimétricos pero profundamente desestabilizadores de cánones discursivos previos y de las propias lenguas que los sustentan. He aquí a la mujer escrita escribiéndose, inscribiendo su mirada al mundo en múltiples detalles de vinculación, y luchando cuerpo a cuerpo con las palabras que ya no la contienen –más allá de que nunca lo hagan del todo, lo sé, o se acabaría la escritura- en espacios simbólicos, turbulenta y velozmente recodificados. De manera simultánea, he aquí la lectora, la traductora. (*La piedra* 100)

La traducción de poesía escrita por mujeres es la tarea que elige Bellessi para “inscribir su mirada al mundo” en la revista *Diario de Poesía*, cuyo primer número aparece en 1986, dos años después de la publicación de *Contéstame, baila mi danza*. En su trabajo sobre las traducciones publicadas durante los 25 años del *Diario de Poesía*, Mallol advierte que, a pesar de su afán de “democratizar” la poesía, la amplitud del *Diario* no alcanzó sino modestamente a la poesía escrita por mujeres. Allí donde aparece, es seguro encontrar las firmas de Diana Bellessi o Mirta Rosenberg, cuyo trabajo sostenido en la traducción de poesía, siendo poetas ellas mismas e integrantes del equipo editorial del *Diario*, contribuyó a configurar esa tradición que reclamaban desde su ensayística. No obstante, esa tradición ocupaba aún un espacio marginal en el sistema de poéticas de la época, en una escena dominada por la oposición entre neobarroco y objetivismo. La poesía escrita por mujeres, concluye Mallol, fue marginada o ignorada por “orillar” ambas opciones sin enmarcarse plenamente en ninguna de ellas (22). En este sentido, Genovese señala la insuficiencia de categorías como generación o escuela poética para hablar de la poesía escrita por mujeres:

Este sistema la absorbe en la aparente heterogeneidad de las diversas poéticas pero al mismo tiempo la expulsa de aquello que cada postura estética señala como central, como identificadorio. En este doble movimiento aquello que queda fuera como residuo, como exceso, es lo que esta literatura tiene de específico. (*La doble* 50)

En “Del ensayo”, Alberto Giordano sostiene que el ensayo se caracteriza por ser una forma que permite la intrusión de la subjetividad en el discurso del saber. Los ensayos de Bellessi constituyen manifestaciones evidentes y autoconscientes de esto. El ensayo “La traducción del poema” comienza diciendo: “Mi vida en la traducción, o debiera decir en la lectura, ha sido

para mí una sola con mi vida en la escritura” (*La pequeña* 103). La referencia a las propias vivencias como parte fundamental de sus experiencias de lectura, y viceversa, es una constante en los trabajos en prosa de Bellessi, que insiste siempre en enlazar escritura, lectura y traducción, como actividades que no podría concebir por separado. La impregnación de unas en otras da lugar al estilo que conforma y varía de un ensayo a otro, de una entrevista a otra, donde estas influencias parecen sucederse.

Al hablar de la poesía, esa “pequeña voz del mundo”, Bellessi no se remite de manera explícita a ninguna teoría literaria, ni busca autorizarse mediante citas o listas de autores y corrientes. Siguiendo las formulaciones de Giordano sobre la práctica del ensayo, este es uno de los puntos que diferencia al ensayista del especialista: para este último la cita es fundamental, en el sentido de que opera como fundamento para la lectura, que sigue el movimiento trazado por lo ya escrito, el saber establecido al que se vuelve con la cita; para el ensayista, en cambio, si hay citas éstas son un pretexto para poner en marcha la lectura, un lugar de paso que no marca el rumbo. La conceptualización que utiliza Bellessi en sus escritos despliega en sí misma un pensamiento teórico con una fuerte apuesta crítica, sin necesidad de distanciarse de sus experiencias como poeta y traductora, o construir un aparato de citas que justifique uno por uno sus argumentos.

La traducción es para la autora uno de los “trabajos del poema”: una tarea que se desprende del núcleo central que es la escritura poética, al igual que la enseñanza y la “escritura reflexiva”. Si los ensayos como formas de la escritura reflexiva constituyen una de las tareas del poema, los ensayos sobre traducción de poesía añaden una vuelta más al entramado. Estos ensayos surgen de un pensamiento sobre la escritura, la emoción y las pasiones lectoras que acompaña una experiencia de años traduciendo poetas para enseñarse una lengua y construir un linaje para su propia escritura. En la crítica como en la poesía, esto va provocando “cambios milimétricos pero profundamente desestabilizadores de cánones discursivos previos y de las propias lenguas que lo sustentan” (*La piedra* 100).

En sus ensayos sobre traducción, Bellessi aboga explícitamente por la creación de una genealogía femenina –“familia y linaje”– en la cual inscribir su propia escritura poética y proyectarla hacia el futuro, allí donde la filiación se traduce en herencia y legado. En este punto nos interesa marcar una distinción conceptual entre la traducción como “acto crítico” y los ensayos sobre traducción como partes de un “discurso crítico formal”. En su tesis sobre el discurso crítico en las revistas de poesía, Carlos Battilana separa los textos que fueron escritos como crítica, a los que llama “discurso crítico formal”, de las intervenciones que, en determinados contextos, constituyen “actos críticos en sí mismos” (31). Dentro de los “trabajos” que Bellessi señala como desprendimiento del núcleo “escritura del poema”, la traducción y la enseñanza formarían parte de las “intervenciones” o “actos críticos”, mientras que los modos de la “escritura reflexiva” –ensayos, prólogos, reseñas, etc.– integrarían el “discurso crítico formal”. Leemos el conjunto de sus intervenciones y su discurso crítico como parte de su *intención*, en el sentido que le da a este término Victor Lange en “The Poet as Critic” (1963) al enunciar que las afirmaciones críticas de los poetas configuran su “intención” o “estrategia total”, extensión de su poesía, más allá de su pretendido propósito público. Esto hace del acto crítico, “más allá de su inmediata función disciplinaria, una parte indispensable de la intención del poeta” (21).

Al principio de este artículo, al comentar el ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” de Diana Bellessi, intentamos dar cuenta de las tensiones que atraviesan eso que Lange denominaría “estrategia total”, y que serían los actos que ponen en marcha los poetas para dar cauce y forma reconocible a su intención. Bellessi problematiza la construcción de la poeta lesbiana en la tercera persona de “la autora” que es ella misma, y pone en escena el conflicto que debe atravesar la poeta cuando esa “extensión calculada” de su poesía ya no es el reflejo de su intención sino un esquema rígido que se vuelve contra ella. Los actos críticos

acaban por imponer una función disciplinadora, construyendo, dentro del canon que la poeta-crítica busca desafiar, un nuevo paradigma que la ciñe a la imagen de sí misma, puesto que ni la intención ni la estrategia pueden controlar los efectos de esa construcción cuando es puesta a circular en una comunidad de lectores, traductores, críticos y poetas que intercambian, invaden y renegocian en todo momento sus posiciones. La intención de Bellessi, según afirma en sus propios textos críticos, se refugia en un “linaje concebido en el diálogo que soporta y hasta desea la diferencia” (*La piedra* 97).

Este linaje construye sus propias dinámicas agonísticas, en las que el modelo de referencia puede ser asimilado por completo, continuado hasta cierto punto, o rechazado. A través de sus *escritos reflexivos* y su producción poética, la poeta-crítica renegocia los términos de su propia herencia. La naturaleza de esta relación es conflictiva. Bellessi pone en escena estas dinámicas en “Retratos en la antesala”, ensayo que integra *Lo propio y lo ajeno*, al igual que “La construcción de la autora: Una poeta lesbiana” y “Género y traducción”. Aquí la “familia y linaje” de Bellessi tiene nombres y rostros:

Frente a mi mesa de trabajo una pequeña galería muestra los retratos de Anne Sexton, Marian Anderson, Colette, Josephine Baker, Ana Ajmatova, la Dinnessen y Yourcenar, Barnes, Madonna... Intercambiables, de otros rincones surgen la fría cara de Beauvoir o la adorable cara de loca de Laurie Anderson. Y en espacios privilegiados solo por mi mirada, Le Guin, Gambaro, Deming, Pizarnik. Y más retratos que van de la repisa a los cajones, por un ratito, hoy o la semana que viene o el año próximo, según los sueños, las lecturas, las obsesiones. (91)

Al hablar de los retratos de las escritoras, Bellessi las nombra con una cercanía que hace pensar en grandes divas de cine o queridas profesoras del secundario: “la Dinnessen”, “la cara fría de la Beauvoir” o “la adorable cara de loca de Laurie Anderson”. Además, no coloca sus retratos en una pared cualquiera, donde pasarían por elementos decorativos: cuelga estos retratos frente a la “mesa de trabajo”, allí donde vuelve a encontrarlos cada vez que levanta la cabeza. Esta imagen nos hace pensar en el epígrafe que elige Giordano para abrir “Del ensayo”, un fragmento en el que Eduardo Grüner, retomando a Barthes, afirma: “si me siento a escribir el relato de todas las veces que he ‘levantado la cabeza’ provocado por una lectura, eso es un ensayo. Y esto transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas” (Grüner en Giordano, *Modos* 223). Bellessi coloca los retratos de estas escritoras frente a su espacio de trabajo, el lugar de la escritura, y esa pequeña galería se convierte en su autobiografía de lecturas.³ Aunque los ve cada vez que levanta la cabeza, los rostros familiares cambian, se suceden, se esconden: son “intercambiables”, algunos “van de la repisa a los cajones, por un ratito” y unos pocos se acurrucan “en espacios privilegiados solo por mi mirada” (*La piedra* 91). Esta galería es tan mutable justamente porque está frente a la mesa de trabajo, porque ese trato diario e íntimo acompaña el movimiento de la escritura, se contagia del espíritu de invención, arreglo y descarte que caracteriza el trabajo de taller, su sentido práctico que manda dejar a mano lo que se está usando, y apartar lo que no. La imagen del taller nos lleva ahora al concepto de “workshop criticism” con el que T.S. Eliot se refiere al tipo de crítica que desarrollan los poetas-críticos, aquellos que practican la misma forma de arte que es objeto de su crítica. La antesala de Bellessi

³ La autobiografía de lecturas que Bellessi despliega sobre su mesa de trabajo habla de hermanas y amigas íntimas, pero también de aprendices y maestros. En “La poesía siempre fue un mendigo que al final se viste de gran héroe”, Bellessi se refiere al rol de los “otros poetas” como maestros: “Los poetas aprenden a escribir leyendo a otros poetas. Me han enseñado mucho los del Siglo de Oro español y estos otros. Porque ¿a dónde se va a aprender poesía? A los libros. Y después podés tener algún maestro que te abra las puertas de ciertas lecturas, pero los verdaderos maestros son los poetas que uno lee” (s/p).

no es un recinto donde se exponen con orgullo los retratos de antepasados ilustres, es un taller donde todo, esté en las paredes, en el suelo o en la mesa, puede ser usado como herramienta. Un espacio abierto al caos, a los beneficios creativos del desorden, a los accidentes domésticos. En este sentido, el taller remite a un modo de concebir la escritura, como trabajo o quehacer o práctica, armando otro vínculo con la idea de inspiración y creación, originalidad y novedad. Es, en suma, un espacio donde se hace, destruye y da forma al mismo tiempo. Bellessi lo sabe y escribe: “En la antesala hay apropiación, mimetismo, rebelión, descubrimiento, traición. Hay desilusión. También concurso de baile, competencia, envidia, enumeración” (*La piedra* 92).

El modo en que Bellessi caracteriza la búsqueda de la genealogía en las poetisas argentinas de los ochenta plantea una vuelta singular a la teoría de la influencia: si el poeta que imagina Bloom (*The Anxiety* 1997) ve en su precursor una fuerza que puede matarlo, y con la cual debe luchar por desprenderse, la autora que construye Bellessi ve en ellas no un peligro de muerte sino una posibilidad de vida, y lucha por hallar las voces de esas precursoras, por ponerles nombre y rostro, por traducirlas y reavivarlas en la propia lengua. Esto no quiere decir que Bellessi conciba la influencia como un modo de transmisión sin tensiones ni rupturas. En todo caso celebra que esa influencia, con su conflicto, su temor y su deseo, pueda disputarse en el seno de una genealogía donde las escritoras sean más que un “murmullo discontinuo” (Genovese *La doble*). En el tipo de filiación que imagina Bellesi hay lugar para que todas, precursoras y herederas, hablen, griten, se peleen y hagan el ridículo si quieren:

La búsqueda de una genealogía, tan diversa como entrar a un salón de espejos que refleja simultáneamente, alta o enana, delgada o apaisada, negra o rubia, amazona o madonna, lumpen o aristocrática, la misma figura. La madre, en su aspecto de hermana mayor, anterior, con delicado paso de baile o en torpe zigzag de borracha, acróbata o despatarrándose jadeante mientras voltea los floreros, entra a la antesala. Hay tumulto. Plumos que vuelan, pétalos, piedras escandidas en la antesala, juguetes de una infancia remota, libelos militantes, un guante de encaje. (*La piedra* 91)

La poeta-crítica arma una familia enteramente femenina, en la cual la madre tiene “aspecto de hermana mayor”, y asume el carácter tumultuoso que viene con instaurar/actuar/resistir una maternidad como ésta, inquieta e inquietante, un salón de espejos en el que vuelan pétalos y guantes, plumas y piedras. Pensemos cuán distinta es esta genealogía de la que arma la poeta-crítica Tamara Kamenszain, en *Historias de amor* (2000), al referirse al tipo de filiación que construyen los neobarrocos con Osvaldo Lamborghini como el “armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de nuestros antecesores” (117). El padre emerge de los experimentos sintácticos y críticos de sus hijos, y son éstos quienes arman y desarman su legado. Pero una vez que han creado a ese padre “de laboratorio” no se dedican a desafiarlo sino a imitarlo: “Sobre una red intentamos después como hijos imitar aquellos pasos acrobáticos” (*Historias* 117).

Mientras que Kamenszain como poeta se elige un padre y unos hermanos, siendo la única mujer entre ellos, Bellessi configura su “familia y linaje” (*La pequeña* 105) entre hermanas. En el linaje sin tiempo de María Negroni, por otro lado, abundan las historias de niños malditos y melancólicos. Ahí no importan las maternidades ni las paternidades sino las *orfandades*, los poetas como criaturas que habitan el desamparo. Si en la antesala de Bellessi cuelgan, frente a la mesa de trabajo, los retratos de un árbol genealógico con el que se discute, pero al que se ama y busca, los retratos en los que se mira Negroni son como pinturas de antepasados terribles, cuyas historias los confinan a recintos que nadie visita, ya no frente a una mesa de trabajo sino en el fondo de algún desván o la recámara de un castillo embrujado. Más que la familiaridad, los une el horror y la inocencia, centro desolado de la creación, único padre posible para esos huérfanos que son los poetas.

La genealogía de Bellessi tiene figuras mucho más cercanas y referenciables, no necesariamente ligadas a la literatura, que han moldeado la historia del país y de las mujeres como sujeto político de esa historia. Entre ellas Bellessi destaca la “grandiosa construcción de autora” de Evita:

Si pienso en un arquetipo fundante para algunas de nosotras en el sur, mujeres y, o, autoras, no puedo dejar de lado, aún hoy, a Eva Duarte, mitad madre de los desamparados, pero sin hijos propios, mitad amazona desafiante que trabaja con brillante estrategia política por acercar a las mujeres al concepto de ciudadanía activa, y de catequizarlas simultáneamente para el movimiento peronista. (*La piedra* 77)

Su búsqueda de genealogía nunca deja de registrar que las voces de su familia provienen de un linaje históricamente silenciado, y que la configuración de una poética, en el caso de las escritoras argentinas, no puede desligarse de los procesos que dan lugar a la constitución de una identidad de género que sustenta y reivindica, dentro y fuera de la literatura, la necesidad de repensar la tradición.

En “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores” (2000), Anahí Mallol se refiere a estas escrituras como el “laboratorio de experimentación de una subjetividad diferenciada” (34) Entre construir un otro fuerte para imitarlo (Kamenzain) y la construcción que recupera fragmentos de otras para darse y darles fuerza (Bellessi) se juega la dialéctica de la influencia en la revisión que hacen las poetisas-críticas en sus ensayos. La posición elegida por Bellessi confluye en este punto con la de otra poeta-crítica argentina, María Negroni. En *Ciudad gótica*, primer libro de ensayos de Negroni, reeditado en Argentina en 2007, la identificación con las poetisas traducidas propone, como en Bellessi, la construcción de una genealogía femenina. Dice Negroni:

Mis disquisiciones son autorretratos. En cada una de las poetisas elegidas, creí ver dilemas compartidos, insubordinaciones y miedos conocidos y, a partir de ese postulado, insuficiente y seguramente erróneo, no vacilé en proponer teorías y explicaciones que, acaso, yo sola necesité. Rescato, sin embargo, estos textos por lo que tienen de celebración: en ellos elijo una genealogía. (12)

La primera oración ya nos sitúa de lleno en la pregunta acerca del lugar que ocupa la producción ensayística en la obra de las poetisas-críticas, y propone como respuesta la imagen del autorretrato. También en este punto las “disquisiciones” de Negroni nos remiten a los ensayos de Bellessi en *Lo propio y lo ajeno*, en especial ese momento de “Retratos en la antesala” donde habla de la búsqueda la genealogía, “tan diversa como entrar a un salón de espejos” (2017: 91). Entre los autorretratos de Negroni y el salón de espejos de Bellessi vemos, sin embargo, una diferencia fundamental: donde Negroni dice “acaso, yo sola”, Bellessi afirma que “Hay tumulto”. La primera celebra la creación de una genealogía, pero aun cuando convoca las voces de otras cree estar hablando sola. Sus ensayos sobre las poetisas norteamericanas son autorretratos, porque aunque el modelo sea otro rostro ella termina pintando el suyo. En cambio, Bellessi llena su mesa de trabajo con retratos que la miran, la increpan, hacen lío, rompen cosas, y son siempre distintas. También Kamenzain se refiere a sus ensayos sobre otros poetisas en términos de retratos familiares, cuando habla de los textos de *Historias de amor* (2000) como un “álbum de fotografías”, pero la familia retratada aquí es mayoritariamente masculina (César Vallejo, Juan L. Ortiz, Lezama Lima, Oliverio Girondo, Perlongher, entre otros). Volvemos entonces a las relaciones entre poetisas tal como las describe Bloom en *La ansiedad de la influencia*, como casos asimilables a lo que Freud llamó la novela familiar (8). El modo de lectura que inventa cada poeta-crítica para hacerse un lugar en la familia es tan diverso como

la poesía misma: puede tomar la forma de una reunión de huérfanas, un laboratorio donde los hermanos se fabrican un padre vigoroso, o el tumulto de una cena donde las hermanas conversan, gritan, secretean y cantan a coro.

Obras citadas

- Battilana, Carlos. *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas* (1979-1996). Repositorio Institucional FILO Digital, 2008, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3206>
- Bellesi, Diana. *Danzante de doble máscara*. Último Reino, 1985.
 _____ *Eroica*. Ultimo Reino, 1988.
 _____ *El jardín*. Bajo la luna nueva, 1992.
 _____ *Lo propio y lo ajeno*. Editorial Feminaria, 1996.
 _____ *Tener lo que se tiene*. Adriana Hidalgo, 2009.
 _____ *La pequeña voz del mundo*. Alfaguara, 2011.
 _____ *La piedra es el poema*. Compilado por Rosa Lesca y Claudia Prado, Espacio Hudson, 2017.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. 2 ed, Oxford University Press, 1997.
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Eduvim, 2015.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Beatriz Viterbo, 2005.
- Kamenzain, Tamara. *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Paidós, 2020.
- Lange, Victor. "The Poet as Critic." *Comparative Literature Studies*, Special Advance Number, Penn State University Press, 1963, pp.17-23.
- León, Denise. *La historia de Bruria. Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenzain y Ana María Shua*. Simurg, 2007.
- Mallol, Anahí. "Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras." *Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales*, septiembre de 2013, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3444/ev.3444.pdf
- _____ "Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores (Diana Bellessi, Delfina Muschiatti, Tamara Kamenzain, Mirta Rosenberg)." *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, n.º 52, otoño-primavera 2000, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/4>
- Monteleone, Jorge. "Una vindicación de la lírica." *La Nación Cultura*, 04 de mayo 2012, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-vindicacion-de-la-lirica-nid1469776/>
- Negrón, María. *Ciudad Gótica. Ensayos sobre arte y poesía en Nueva York*. 2. Bajo la Luna, 2007.
- Panesi, Jorge. "Las operaciones de la crítica: el largo aliento." *Las operaciones de la crítica*, compilado por María Celia Vázquez et al., Beatriz Viterbo, 1998, pp. 8-21.
- _____ "Los protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenzain". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 9, 2001, pp. 104-115.
- Porrúa, Ana. "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 11, 2003, pp. 59-69.