

DIANA BELLESSI: INMÓVIL TRANSPARENTE. *CRUCERO ECUATORIAL*.

Javier Bello
Universidad de Chile

Crucero ecuatorial, poemario de Diana Bellessi, representa, a mi entender, el segundo espacio de fundación de una obra que ha desarrollado, desde *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* - primer libro editado sólo en 1991, veinte años después de su escritura- hasta la reciente edición de *Sur*; una doble modulación de la conciencia escritural -y en su reverso, de la memoria- cuyos polos -referencialidad y lirismo- se superponen en ocasiones y en otras se relevan, pero que en todo momento se suplantán para ser uno sustrato del otro, agazapándose en la alteridad como fundamento y desmoronándose desde dentro.

La poderosa conciencia lírica de Bellessi, oscila entre el acto de dar cuenta de experiencias linealmente engarzadas, que alojan una vitalidad y un constante ejercicio de memoria, y la posterior o previa estratificación de éstas en un solo plano de aparición. Así, por ejemplo, es posible establecer un perfil del comportamiento de la trayectoria poética de Bellessi cuyo doble movimiento encabezan los títulos antes mencionados, continuándose en los posteriores.

Los sucesivos alejamientos que el sujeto realiza desde cada uno de estos polos de atracción de la materia lírica -cuya pulsión mayor es la angustia del sujeto ante el discurso que al tiempo lo posee- disparan la conciencia desde uno para abrazar el otro. Sus libros parecen sacar al sujeto poético de la linealidad temporal y referencial para devolverlo al poderío y gobierno del instante, donde la Historia se recompone como una cantera donde se mueven diversos sustratos; todo esto para volver al inicio del proceso, dialécticamente engarzado, donde la linealidad intenta revelar los indicios de la realidad aludida.

Esto que digo en estas líneas constituiría un ejercicio retórico crítico, y esta figura visible habitaría sólo una superficie de la obra de Bellessi, si no representara de alguna manera el fundamento de lenguaje que subyace a su poética y que obedece, de una manera indirecta, a la tradición que su obra problematiza. Una diferencia radical distingue a la poesía argentina contemporánea y la poesía chilena de los mismos plazos:

La poesía chilena del siglo XX se ha caracterizado en sus diversas fundaciones por una hiperinflación del sujeto como trasgresión de un sustrato de lenguaje preexistente, una plataforma que desde las elites dirigentes del siglo XIX se configuró como un elemento uniformador y, por consiguiente, como un uso del orden social; la poesía argentina, en su generalidad, acusa una tendencia hacia la desaparición del sujeto ante la vitalidad de un lenguaje que se entendió y concibió en libertad desde las esferas políticas.

Opuestos incompatibles parecen a este respecto las posiciones que ante el lenguaje de la nación y del país, respectivamente, tomaron Andrés Bello y José Faustino Sarmiento, como representantes de su fundación republicana. En el caso de Argentina, la multiplicidad de las lenguas y la constante presencia del mestizaje como un fundamento de la cultura -a diferencia de su negación e intento de homogenización en Chile- se refuerza por la conciencia inmigrante, que tan marcadamente representa Bellessi.

La poética de Bellessi se inscribe en la praxis -que comparte con algunos de sus maestros y contemporáneos: Edgar Bayley, Ricardo Molinari, Olga Orozco, Leopoldo Marechal, José Viñals, Leónidas Lamborghini, entre otros- de sujetar la dispersión y multiplicidad de la masa lingüística nacional -por extensión, americana- y volver a desamarrarla dentro de un radio de acción medido: el poema, cuyo límite -su condición lingüística especial- lo separa y lo devuelve a la vez a la masa de discursos que lo rodea, revelándose también como una representación de ese entorno, lo que a nivel político, al menos para Bellessi, es revelador.

Para la autora, las puertas del poema no pueden contener el total de variables de la materia que ofrece. El poema no es para Bellessi un ejercicio de perfección, sino una aventura, siempre en tensión, dentro de una forma habitada y a la vez desconocida. Su recorrido formal comienza con la práctica de una escritura altamente marcada por designaciones a experiencias identificables -cotidianas o míticas- y a ciertos modelos literarios, y desemboca en proyectos neoexperimentales como *Eroica* y en construcciones de un intenso lirismo, como sucede con la reformulación de la estrofa mistraliana en su último poemario, *Sur*, características que la relacionan con buena parte de la poesía escrita por mujeres en esta zona del continente.

Si por antonomasia *Crucero ecuatorial* es un ejercicio de memoria, los libros de Bellessi que no se enfilan en esa continuidad memorística lineal -por ejemplo, *Eroica* y *Danzante de doble máscara*- establecen un rescate fragmentario y superpuesto de la experiencia, convenidos sus restos en el pacto del instante; pese a su condición elusiva y enigmática, nunca parecen dejar de conformar un texto de carácter deíctico, indicativo de una objetividad que, aunque presente, sólo es a veces revelada. Paradójicamente, también los poemarios que *Crucero ecuatorial* encabeza, desorganizan la linealidad por medio de distintos implementos lingüísticos, formales y disposicionales. En el poema que se hace cargo de la recuperación del instante, la memoria histórica refiere a la linealidad y en el discurso que da cuenta de ésta, ella sólo es posible gracias al momento de la rememoración.

La poética de Bellessi, su valor lírico, radica en esta capacidad de articular el lenguaje, cuerpo de su conciencia y no, o no solamente, conciencia del cuerpo. El lenguaje de Bellessi es un doble modulador de la memoria. Lo habita una oposición fundamental de la poesía contemporánea: narración y lirismo, representaciones de la historia y el instante poético.

El primer fragmento de los veinticinco que componen *Crucero ecuatorial* inicia el recorrido que permite descubrir de qué manera la opacidad del lenguaje poético y la representación del viaje transfiguran al sujeto de Bellessi, encarnando a través de éste en materia de transparencia -una ilusión de la designación poética- e inmovilidad -el viaje que cobra sentido como un pasado que el sujeto refleja desde la detención.

Este fragmento me parece insoslayable en su carácter fundacional de la poética de Bellessi: en él, la pulsión fundamental del poema anida entre los versos: "Afuera, al alcance de mi mano/ la fiesta./ Los tiempos verbales/ amarrados, como helechos a una misma piedra."

El ejercicio de soltar la lengua de sus ataduras genéricas y políticas que había realizado la poeta en *Buena travesía...*, halla contrariedad en el poema que amaina el "corazón desbocado, de deseo", donde permanecen los restos calientes de la primera explosión del lenguaje, quedando éstos al menos en estado de latencia en el instante contenido de esta focalización primordial del paisaje: "Algo de aquel fuego quemaba todavía./ La luz del sol móvil/ sobre la copa de los árboles". La pulsión se dirige hacia el lenguaje como "fiesta", cuyos tiempos verbales, por fin atados en un manajo, se encuentran a disposición de la hablante.

Del mismo modo, este primer fragmento establece una continuidad formal: el modelo clásico de consecución de la "historia" que organiza el poema -proveniente de los poetas grecolatinos- que persiste a lo largo de *Crucero ecuatorial*, y encuentra su cúspide en *Tributo del mudo* a través de los tonos y tópicos de la poesía clásica china, le permite a la autora dar forma a la lengua que se enfrenta a un "nuevo" continente: América, el cual puede nombrar -como Darío, como Mistral- debajo de la máscara de lo lejano y ajeno, la que protege al poema del asedio tanto de los discursos oficiales organizadores como del contexto fragmentario e incontrolable de las hablas.

Si bien el poema inicial del libro del que me ocupó no recurre a la inscripción "exotista", la entrega de la materia poética -el lenguaje- al sujeto de la enunciación, integra la forma del tópico del dominio del poeta -la "mano" como signo de la artesanía de la palabra- ante un lenguaje que, de forma elidida, se reconoce como rebelde.

En el segundo fragmento del poemario el exterior desaparece. La voz da cuenta de esa desaparición: "Paso por un pueblo borrado de arena". El giro verbal construye una imagen y su función consiste en borrar aquello que intenta representar. Nos encontramos en el segundo poema de *Crucero ecuatorial* con su primera detención o, mejor dicho, con la continuación de la inmovilidad del sujeto. Representar la memoria resulta en este caso fantasmal, al igual que su ejercicio, al menos, en una serie de los poemas del libro. La condición del personaje, el luto: "Una mujer vestida de negro cruzó la calle,/ la memoria,/ como un relámpago oscuro su tarde de verano."

Si se pretende desentrañar la función memorística de este poemario de Bellessi es necesario escarbar en la aparente evidencia de algunos de sus poemas, pues el libro presenta la ilusión del testimonio inmediato al encontrarnos ante la lectura de un diario de viaje –movimiento, exterioridad, cronología- y la organización, bajo esa apariencia, de un gran acto de memoria, una suma de rememoraciones, que también coloca en riesgo la transparencia del lenguaje al contraponer su objetividad a la subjetividad del discurso memorístico.

En el tercer fragmento la referencia se encuentra en parte elidida. Sólo al final del breve poema descubrimos que el rostro que se describe corresponde a las madres de los desaparecidos: "Me voy con ellas,/ a despertar al vivo y al muerto:/ Las Locas de Plaza de Mayo." El sujeto del discurso declara por primera vez su voluntad política y realiza un gesto inicial de memoria a este respecto.

El cuarto fragmento comienza con la semantización de la estructura narrativa del diario de viaje: la ilusión se cumple a través del uso del presente y se rescata el habla cotidiana por medio de la alocución del personaje. Cito: "y dice: *Bonita la selva, si no fuera/ por la disentería, y el fantasma del caucho.*" En algunos pasajes de la narración Bellessi hace gala de giros lingüísticos provenientes del habla popular. Óigase la efectividad del refrán y véase la grafía normativamente incorrecta en el fragmento XVI: "Creyéndonos turistas norteamericanas/ una pandilla de muchachos/ nos asaltó a navaja./ Ahí nomás les explicamos/ que a mal monte vas por leña". Estos giros van a constituir a lo largo del poemario y en gran parte de la obra posterior de Bellessi expresiones de un sustrato de lengua constantemente latente bajo la superficie poemática que ésta intenta dar a entender y al mismo tiempo sujetar.

La narración continúa en las diversas detenciones del viaje en los poemas V, VII y del VIII al XIX, utilizando tanto el presente como el tiempo pasado de la rememoración. En los fragmentos XXI, XXII, XXIV y XXV, pese a su apariencia narrativa, la preponderancia lírica del instante desactiva la verosimilitud del diario de viaje, creo yo, por la gravitación en ellos de la ritualidad de las piezas XX y XXIII, cuyos subtítulos son, respectivamente, Tikal y Tulum; en estos poemas, como en los dos últimos, el lector, ante el poder de la rememoración y la contemplación, desaloja gran parte de las expectativas referenciales que hasta ese momento de la lectura había generado, para asumirlas otra vez en la lectura íntegra del libro.

El afán de la autora de dejar marcados los topónimos de su recorrido en la mayoría de los fragmentos narrativos del poemario, va revelando, paso a paso, el mapa geográfico supuesto de América. Caceríos, caletas, puertos, ciudades, países, zonas geográficas, ríos, montañas, se vuelven reales en el discurso a través del reconocimiento adánico: una constante necesidad de nombrar la totalidad de lo existente y organizar el paisaje del gran país americano para hacer(nos)lo propio.

De esta manera se hacen presentes Contamana, Requena, Amazonas, San Cristóbal, Chatman, Floreana, Santa Cruz, Guayaquil, Galápagos, Caribe, Santa Marta, Río Hacha, Uribe, Cabo de la Vela, Lima, Cuzco, Arequipa, La Serena, Antofagasta, Cerrillos, Santiago, Río Bamba, Pelileo, Ambato, Barranquillas, Zavalla, San Andrés, Honduras, Guatemala, México, Petén, Tical, Costa Rica, Cali, Oaxaca, Puerto Ángel, El Salvador, entre otros. Del mismo modo, los catálogos de la flora y la fauna: ballenas, tigrillos, gatos, titís, loros, tortugas gigantes, tiburones, cangrejos, calamares, iguanas, cormoranes, jureles, cocos, mangos, duraznos, palmeras, maíz, té, porotos,

papas; las comidas y bebidas: mondongo, pisco, chuchitos, guacal de pinol, tortillas, frijolitos; y las drogas: marihuana, peyote, ayahuasca, "hongos, los niños santos de la tierra./ Con mielcita me los daban."; todos frutos nutricios, "Comida y sudor,/ trabajo mal pagado./ Las joyas de la tierra" que son señas de la unidad del continente y que integran a la hablante a él, otorgan un sentido de la pertenencia a la tierra y a la comunidad: "Hombres y mujeres trabajando,/ agarraditos al lugar/ como un árbol,/ en los tiempos de fortuna y en los tiempos malos."

Las leyendas, los mitos locales y las entidades religiosas que la hablante incorpora al discurso no son sólo detalles del viaje sino un rastreo para la conformación de una identidad popular. Así, por ejemplo, en el fragmento IV: "los Faroles, las criaturas luminosas del río/ que te arrastran al fondo de las aguas, al abismo." Los fragmentos XX y XXIII, momentos extáticos y estáticos donde se revelan las ruinas mayas de Tikal y Tulum, caben dentro de esta continuidad religiosa, al mismo tiempo que la superan: "¿Sería un guerrero en desgracia,/ exiliado entre los dioses/ quien me hablara? (...) Lo que sé,/ es que la Ciudad hablaba" (XX, "Tikal"); "Se van los ídolos,/ el templo permanece./ Estoy en la casa/ del Dios Descendente." (XXIII, "Tulum").

En el fragmento XIV, subtítulo "Tríptico de Guayaquil", se pueden encontrar referencias a la cultura popular latinoamericana preexistentes al intento fundador de la autora y que revelan también la naturaleza cultural del acto de memoria de este viaje: "Cada vez que escucho/ a Javier Solís,/ los Ángeles Negros, la Chavela Vargas/ viajo por el mapa."

La hablante, vagabunda entre distintas nacionalidades, etnias, inmigrancias, mestizajes y pertenencias: chilenos, alemanes, (norte)americanos, peruanos, ecuatorianos, brasileros, salasacas; aborígenes, criollos, mestizos, mulatos, europeos, africanos; contempla un mapa humano que, al igual que la geografía recorrida, sólo puede ser dominado a través del conocimiento y memoria, esta vez de sus nombres propios. En el fragmento X: "Nombres,/ para citar algunos,/ me acuerdo de Pimentel". Luego asume el ejercicio lingüístico, por elisión, contrario: "Su abrazo me calienta todavía/ y en realidad no necesito/ memoriarle nombre a su cara.", o: "De la mulata nunca supe el nombre.", en el fragmento XII.

Los gestos de la memoria trascienden también las palabras para fijarse en las caras; sin embargo, el rostro también es un signo de la identidad -visual, no lingüístico, pero al fin un signo- susceptible de abstracción: "encontré colgando del picaporte/ la bombachita raída/ que alguna joven prostituta/ abandonara./ La recuerdo,/ vívidamente, como una cara."

El deseo de la hablante -multívocamente identificatorio, me atrevería a decir- le sirve de guía desde el primer poema; de constancia latente, tácito, es apenas mencionado en otras piezas del libro: "(...) Poco antes de cruzar/ apareció un peruano que venía de París,/ y como nosotras pretendía llegar a México,/ nosotras por el deseo, él para hacerse rico." (XVIII).

El deseo también encuentra referentes explícitos en los poemas amorosos de *Crucero ecuatorial*. Las figuras masculinas aparecen y desaparecen con igual ligereza a lo largo del libro: "Después apareció el muchacho esbelto/ parecido a un novio que tuve a los diecisiete años./ Esa noche hicimos el amor/ (...)/ Era biólogo marino y temía,/ me parece, perder dignidad, estatus./ Se escabulló del dormitorio temprano/ y estaba frío después del desayuno." A pesar de que se producen cercanías con los personajes masculinos: "cada ola me tiraba al piso, y reía/ y lloraba agarrándome de tus piernas/ por tanta fortuna, tanta desgracia./ Qué joven tan hermoso", la identidad de Bellessi se resuelve, más intensamente y de forma definitiva, con los objetos femeninos de su deseo. Son las tres mujeres del fragmento XXII las que, tras la rememoración, formalmente clásica, de la situación amorosa, generan identidad en el sujeto femenino: "A las tres las tuve en mi memoria,/ les di la mano,/ para atravesar juntas/ una vasta, interminable galería/ de retratos." Rostros en los retratos, representaciones de una identidad femenina configurada por la memoria como un espacio de amplias convergencias.

Del mismo modo, en el fragmento VIII, es el personaje de Antonia quien representa la fidelidad, en este caso no a su género, sino a la unidad de su pertenencia, en abierta oposición a la conciencia itinerante de la autoría ficcionalizada de *Crucero ecuatorial*: "–Yo no me saco mi manta./ No te la sacás Antonia,/ me repetía, entre los barquinazos del camión,/ las latas de gasolina, las cabras;/ no te la sacás,/ no te vas de tu tierra, ni de tu raza."

Conocimiento del continente a través del viaje, integración a una cultura popular común a los países del área, identidad que cobra sentido en el colectivo, configuración de un sujeto plural femenino, militancia política revolucionaria, experimentación con diversas drogas, son prácticas que refleja *Crucero ecuatorial* y que constituyeron en nuestro continente motores sustanciales de un amplio proyecto político y cultural de cambio que se generó en Latinoamérica en la década de los años 60 y que encontró su fin práctico tras el comienzo de las dictaduras militares en la década siguiente.

La ficcionalización narrativa de *Crucero ecuatorial* da cuenta de esos plazos: "Corría el año 1970/ y los jóvenes se preparaban/ para el amor y la guerra" (XI), pero su punto de hablada se revela posterior a la destrucción de la utopía que su memoria reconstruye. El número XIII de los poemas del libro -número cabalístico de la desgracia- ambienta un Santiago de Chile popular, anterior al desastre: "Me acuerdo de los vecinos/ en el barrio de Cerrillos/ y aquella enorme perrada/ que nos siguió una noche/ a la casa donde nos dejara/ el muchacho del Mir./ Ese que conocimos a través/ de un curita/ en una plaza de Santiago."

Los duraznos, frutos del verano, propios en olor y en densidad temporaria, ocupan con su poder evocativo el poema:

"¿Floridos					estarán
los					duraznos
jugosos,					colorados
que	llevábamos	en	una		bolsa
de		papel			manila
y					comíamos
mirando a los albañiles de Santiago?"					

La poeta se pregunta: "¿Estarán todos muertos?".

Un poema, titulado "Film", del libro *Especies intencionales*, recientemente editado por el poeta chileno Andrés Anwandter, parece contestar a la interrogante de Diana Bellessi y, por medio de la herida de idénticos frutos, entregarnos una imagen de nuestra desolada memoria política:

"				(...)	También
se	agrieta	de	prontola		cáscara
rugosa		del	tiempo	y	asoma
como			un fruto		provisorio
la		memoria.		Carne	cruda
y	sangrante	en		los	duraznos
abiertos.(...)"					

JAVIER BELLO
Santiago de Chile, octubre de 2001.

