

**LA CADENCIA *EROICA* DE LA ARRITMIA EN DIANA BELLESSI**  
**THE *EROICA* CADENCE OF THE ARRHYTHMIA OF TIME IN DIANA**  
**BELLESSI'S POETRY**

**Resumen**

Con el retorno a la democracia, el campo literario local experimentó un fenómeno inédito: la proliferación –señalada por Alicia Genovese en *La doble voz* (1998)– de literatura escrita y firmada por mujeres. En esos años, la poesía argentina dio lugar a otro acontecimiento notable, aunque poco estudiado por la crítica: plegados e insinuados entre los versos, o explícitamente desplegados en ellos, aparecieron con mayor sistematicidad en la superficie textual huellas, rastros de sensibilidades, cuerpos, afectividades y deseos lesbianos que comenzaron a modular una voz múltiple y heterogénea. Por ser el primer poemario publicado en Argentina en el que la manifestación del deseo y los cuerpos lesbianos irrumpe sin máscaras, sin eufemismos y –novedosamente– en tono celebratorio y desafiante, *Eroica* (1988), de Diana Bellessi, se constituyó como un hito de este fenómeno.

En este trabajo, por un lado, revisito algunas lecturas fundamentales de este libro por parte de la crítica con el propósito de aportar otras perspectivas desde las cuales leer el imaginario lesbiano y su (re)presentación. Por otro lado, propongo indagar la relación de imbricación entre la aparición en la superficie textual de una voz lesbiana que se (auto)afirma y las modulaciones de la temporalidad, a partir del análisis de los *tempos* de la escritura y el ritmo del poemario. Llevaré adelante esta exploración a partir del trabajo con las figuras de la arritmia, el instante, la discontinuidad, y la temporalidad circular.

**Palabras clave:** Poesía argentina; Bellessi; Afectividad lesbiana; Ritmo; temporalidad

### **Abstract**

With the return to democracy, the local literary field experienced an unprecedented phenomenon: the proliferation - noted by Alicia Genovese in *La doble voz* (1998) - of literature written and signed by women. In those years, another remarkable event occurred, although little studied by critics: folded and insinuated among the verses, or explicitly deployed in them, traces of lesbian sensibilities, bodies, affectivities and desires that began to modulate a multiple and heterogeneous voice appeared with greater systematicity on the textual surface of Argentinian poetry. *Eroica* (1988), by Diana Bellessi, was the first collection of poems published in Argentina in which the manifestation of lesbian desire and bodies burst forth without masks, without euphemisms and in a celebratory and defiant tone. That is why it became a milestone of this phenomenon.

In this paper, on the one hand, I review some fundamental critical readings of this book in order to provide other perspectives from which to read the lesbian imaginary and its (re)presentation in *Eroica*. On the other hand, I propose to investigate the intertwining relationship between the appearance on the textual surface of a lesbian voice that (self-)affirms itself and the modulations of temporality, based on the analysis of the *tempo*s of the writing and the rhythm of poems. I will carry out this exploration by working with the figures of the arrhythmia, the instant, the discontinuity, and the circular temporality.

**Keywords:** Argentine poetry; Bellessi; Lesbian affectivity; Rhythm; Temporality

### **Introducción: la emergencia de una voz como irrupción de un *êthos***

En Argentina, las poéticas de la década del ochenta trabajaron con un lenguaje que estuvo comprometido con el exterminio y el silencio (Monteleone, 1996), un lenguaje que produjo y sostuvo estigmas para respaldar una política de Estado abocada a desaparecer cuerpos disidentes que “subvertían” la moral política, económica, sexual, impuesta por la dictadura militar. Con el retorno a la democracia, junto a la reaparición de ideas, voces y palabras que habían sido acalladas, el campo literario local experimentó un fenómeno inédito hasta entonces: la proliferación –señalada por Alicia Genovese en *La doble voz* (1998)– de literatura escrita y firmada por mujeres. En esos años, la poesía argentina dio lugar a otro acontecimiento notable, aunque poco estudiado por la crítica: plegados e insinuados entre los versos, o explícitamente desplegados en ellos, aparecieron con mayor sistematicidad en la superficie textual huellas, rastros de sensibilidades, cuerpos, afectividades y deseos lesbianos que comenzaron a modular una voz múltiple y heterogénea, a partir de la obra de poetisas insoslayables como Susana Thénon, Hilda Rais, Mirta Rosenberg, Susana Villalba y quien aquí nos convoca, Diana Bellessi.<sup>1</sup> Sin embargo –hasta hace pocos años– este fenómeno había sido advertido casi exclusivamente en la obra de Bellessi por los estudios de poesía que se enfocaban en la producción de los ochenta, fundamentalmente a partir de la publicación de *Eroica* (1988), primer poemario publicado en Argentina donde la manifestación del deseo y los cuerpos lesbianos es ineludible. Allí irrumpe sin máscaras, sin eufemismos y –novedosamente– en tono celebratorio y desafiante, el erotismo, la pasión y el amor entre mujeres: “El Magnificat /sale de tu boca /Corre por canales /de aire líquido /y leche/entre los labios /de la concha /el matorral de pelo azafranado /Magnífica yegua /que me lleva en su salto” (p. 355).<sup>2</sup>

Sin dudas, *Eroica* rompe el histórico pacto de silencios, clandestinidad y/o (s)exilio que signaba la vida de lxs sujetxs sexo-disidentes, y que en palabras de Ann Cvetkovich (2018) constituyó el motivo por el cual “las culturas gays y lesbianas suelen dejar huellas efímeras e inusuales” (p. 10). La bibliografía crítica que abordó la obra de Bellessi señaló respecto de *Eroica* este gesto y celebró –parafraseando a Jorge Monteleone (1996)– la exploración poética de una “nueva subjetividad”. Quiero destacar, sin embargo, que estos discursos críticos coincidieron en leer la manifestación del deseo lésbico en este

poemario asociándola casi exclusivamente a dos aspectos que se vinculan entre sí y que constituían inquietudes fundamentales en los debates que cierto sector de la teoría literaria feminista desplegaba desde los setenta: por un lado, la relación entre la “sexualidad femenina” y la relación materno-filial; por otro lado, la relación entre la categoría “mujeres” y la “feminidad”.<sup>3</sup> Respecto del primer punto, en *La doble voz*, Genovese sugiere: “La memoria de un ‘amor primero’, el amor de la hija hacia la madre, constituye un topos de la escritura de Bellessi [...] el deseo hacia otra mujer ha sido desterrado por la ley del padre [...] Amar a otra mujer sería para Bellessi retomar aquella esfera imaginaria, la manera de volver a ese hilo amoroso, hebra cortada por la interferencia del padre” (1998, p. 101). Respecto del segundo punto, Susana Reisz (2000) sostiene que “*Eroica* da vida a un sujeto femenino (en el sentido fuerte del término) que se dirige a un objeto deseado del mismo género” (p. 118), y en la misma línea Monteleone afirma que al “emplazar el dialogismo amoroso por vía del erotismo lésbico, la poesía de Diana Bellessi explora esa constitución de subjetividad femenina de un modo absoluto, radical y necesario” (1996, s/p). En sintonía con los paradigmas teóricos dominantes de la época en que se publicó *Eroica*, las lecturas críticas de las afectividades lesbianas que recorren el poemario se abocaron entonces a señalar el supuesto enlace entre esta *orientación* singular del deseo y el amor madre-hija, y/o la apuesta a una constitución radical y absoluta de una subjetividad femenina.

Transcurridas ya varias décadas y tomando en consideración los aportes que desde los noventa desarrollaron los estudios *queer* y lesbianos<sup>4</sup>, sostengo que dichas lecturas de lo lésbico –si bien habilitadas por el texto– clausuran la posibilidad de leer en el poemario las múltiples interrupciones que este deseo instaura respecto de la supuesta relación de pertenencia y correspondencia entre “lo femenino”, “las mujeres” y “lo lesbiano”.<sup>5</sup> Por otra parte, naturaliza una perspectiva crítica según la cual, leer la manifestación de afectividades lesbianas concerniría meramente a las formas de representación de una orientación específica del deseo o de una identidad sexual. En ese sentido, propongo leer los cuerpos, las afectividades, el deseo y el imaginario lesbianos que recorren *Eroica*, como inflexiones constitutivas de un incipiente *éthos* lesbiano (Cano, 2015) que subvirtió la organización estética, ética y política del cuerpo poético local: “como modo de ser y de habitar la existencia, el tortismo constituye una mirada del mundo y nos proporciona una lengua, es decir, una manera de narrar(nos) y

fantasear(nos), de posicionarse en el juego de lo (im)posible” (p. 81). Desde una perspectiva crítica afín, a partir de una lectura de las “ficciones lesbianas” en la narrativa argentina de los siglos XX y XXI, Laura Arnés (2016) propone el concepto de “voz lesbiana”, que designa “una primera persona que tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder... no solo en relación con la heteronormatividad sino en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar” (pp. 16-17). En este sentido, encuentro sugerentes resonancias entre esta concepción de la voz y los estudios de Henri Meschonnic en torno al ritmo en el discurso poético: “lo que yo entiendo por ritmo ya no se opone al sentido, es la organización continua del lenguaje por un sujeto... la voz restablece allí la corporalidad, la gestualidad en el modo de significar” (2007, p. 148).<sup>6</sup>

Quisiera entonces proponer una relectura de *Eroica* haciendo hincapié en la relación de entrañable imbricación entre la aparición de una voz lesbiana que explota – deseante, desafiante– en la superficie textual y se (auto)afirma, y las modulaciones de los *tempos* de la escritura y el ritmo, entendiéndolos desde las coordenadas expuestas, a partir de la desarticulación de la oposición forma/contenido.

### **Invocación a un linaje: poéticas de la transgresión**

En línea con lo que Kosofsky Sedgwick (1991) denominó “epistemología del closet” –según la cual los saberes y subjetividades del siglo XX están estructurados por las dicotomías relativas a la (homo/hetero)sexualidad que se dirimirían en última instancia en los pares saber/no saber, ocultar/mostrar, callar/decir–, a partir de la publicación de *Eroica*, Diana Bellessi fue identificada por ciertos sectores de la crítica como parte de un género literario emergente que podría denominarse “poesía lesbiana”.<sup>7</sup> Sin embargo, la poeta se mostró en muchas ocasiones precavida, incluso reticente a aceptar esta nomenclatura:

Pensemos en una... poeta lesbiana... sus libros o algún libro en particular que la instala en un pequeño sitio paradigmático que por algún tiempo sirve de modelo y espejo. ...Valiosa su coraza y su recorte temático porque le han permitido permanecer viva, aprender, apropiarse y hasta originar algunas formas propias de representación ...Puede también que la productora de textos para seguir viva deba abandonar la coraza. (Bellessi, 1996, p. 35)

Si bien este poemario efectivamente fue (y aún hoy es) modelo e inspiración para muchxs poetas que en las décadas siguientes continuaron hilvanando en sus versos diversas manifestaciones de afectividades lesbianas que antes borraban o enmascaraban en sus producciones,<sup>8</sup> considero que el riesgo que se corre al instalar la categoría “poesía lesbiana” es el de cristalizar un deseo e inmovilizar el dinamismo del gesto poético. En ese sentido, la lógica del *coming out* que subyace a las lecturas críticas signadas por la “epistemología del closet” supone, como afirma Butler (2000), una esencialización de la identidad lesbiana a partir de la producción discursiva de una supuesta interioridad sexual de lx sujetx de enunciación (interioridad que quedaría expuesta al “salir del closet” o se escondería al “quedarse adentro”). Sin embargo, como desarrollaré más adelante, la voz lesbiana de *Eroica* desborda cualquier aspiración a delimitar los contornos de una supuesta “nueva subjetividad” de enunciación y a definir sus atributos. Creo que la temprana preocupación de Bellessi respecto del armado de una *coraza* es tanto política como literaria: *Eroica* urde poesía y deseo para constituir una trama indócil que se resista a ser absorbida por cualquier lógica taxonómica, incluso la de los géneros literarios.

Quiero sugerir entonces que, más que una salida del closet literario por parte de una subjetividad lesbiana, lo que acontece en este poemario es –como adelanté en la introducción– la figuración de un *êthos* que circula vigorosamente en la escritura: lo lesbiano se vuelve cuerpo, voz, respiración, ritmo que atraviesa una literatura predominantemente heteronormada y le arrebató su fantasía reguladora de una exclusiva (y excluyente) heterosexualidad. Sin embargo, la voz lesbiana se articula a partir de una tensión. La coraza a la que refiere la poeta es necesaria para apropiarse de una lengua que no nombra ciertas condiciones de existencia y de producción literaria; pero, a su vez, puede convertirse en una trampa si, como condición de su legitimación, la voz se cristaliza y pierde su cualidad de transgresión poética. En ese sentido, en el prólogo a la antología de poetas norteamericanas que compiló en 1984 titulada *Contéstame, baila mi danza*, Bellessi explicita la importancia que tiene para la producción y la circulación de las memorias de las minorías el hecho de reconocerse y sentirse parte de una historia, de una genealogía. Se refiere a las poetas que tradujo como “parte de mi linaje” (p. 11), “poetas mujeres... contemporáneas de extrema artísticidad y al mismo tiempo ‘fuera de la ley’ ...en su revisión del mundo cultural otorgado” (p. 10). Como traductora y como poeta, las memorias y las voces que pone de relieve Bellessi y las genealogías que conecta en

el recorrido de su obra, son las de aquellxs que están fuera de la ley: formas de vida precarizadas, cuerpos que suelen quedar fuera de los textos, comunidades que dependen de la transmisión oral de sus memorias (mujeres, lesbianas, pero también indígenas, migrantes, pobres, entre otros). Su escritura, lejos de ser un instrumento para cristalizar la memoria de las minorías y estabilizar sus relatos arrebatándoles la tradición oral que en muchos casos los caracteriza, busca contaminarse de los matices del habla (Monteleone, 1996), y trastorna los presupuestos del dispositivo de la escritura que históricamente funcionó como tecnología para vehicular las memorias oficiales de las naciones.

*Eroica* es, como señaló lx poeta Gabby de Cicco (1998), una “épica lésbico-feminista” (s/p); invoca a las minorías y apela a la alianza de los cuerpos marginados para rebelarse, conciliarse con toda perversión que rompa la entropía de una ley que se depone (p. 359). Y este gesto es constitutivo de la voz lesbiana que se gesta en los ochenta: una voz que no se repliega sobre sí, sino que se abre, invita, atraviesa, se sabe parte de un texto/cuerpo/pueblo común: “El texto /el cuerpo común avanza /y elige /la sutileza de la piedra /para ser /un Pueblo /que cruza la gran distancia” (p. 329). Desde una poética herida por la dictadura y en contra de la “voluntad de olvidar, a partir de la cual se van configurando los silencios históricos” (Canela Gavrilá citado en Flores, 2015, p. 72), en *Eroica* Bellessi despliega una voz y un *êthos* lesbianos que se escabullen del control acústico y que, como en sus otros poemarios, hacen de la memoria colectiva y popular “un instrumento y una mira de poder” (Le Goff, 1977[1991], p. 181).

### **Acceso poético a una imagen carnal**

El poema que abre el libro a modo de *introito* se titula “Acceso a la imagen”, y como una puerta que señala su uso, indica en tono casi imperativo la inminencia de un único movimiento: “Entrar” (p. 315). Tempranamente el libro da cuenta de una de sus peculiaridades, señalada por Genovese (1998): “la utilización como material poético de una conceptualización que, en sentido estricto, podría pertenecer a la teoría literaria” (p. 102). ¿Quién accede a la imagen? ¿El “yo” que habita el poema y exige la imagen completa (p. 316)? ¿Lxs lectorxs, como testigos de la emergencia de un ícono? ¿O acaso el acceso solo puede acontecer en la interacción permeable entre el gesto de la escritura y el de la lectura? En todo caso, la inquietud con la que Bellessi abre el libro es la relativa

a la representación, pero la imagen a la que se accede cobra ahora cuerpo: al tiempo que adquiere densidad textual va modulando un espesor carnal sexual, que no disimula su carácter lesbiano: “Entrar / [...] carnal su centro /carnal el sueño /que la alude” (p. 317). En este punto, el tiempo de esta escritura es el puro presente. Alerta, entre acecho y asedio, esta voz aún casi impersonal ingresa en un “secreto bosque /en continuo estado /presente” (p. 315). Los primeros versos, brevísimos, son como pequeños y silenciosos pasos que se dan a ciegas, como quien prueba el suelo antes de descargar en él su peso. Sin embargo, pronto esa brevedad adquiere volumen, intensidad y velocidad cuando irrumpe, intempestivo, el deseo: “Pesado cuerpo /deseado /me desangra /Fauce a /fauce carnal /nos degollamos /y estoy adentro” (p. 316). El acceso implica ejercer una violencia contra los cuerpos “carnales” (desangrarse fauce a fauce, degollarse para entrar), pero también contra los cuerpos textuales (“el baluceo /el alfabeto /el idioma trozado /en digresión genial” p. 324). Esta cuota de violencia, el llamamiento a desangrar, a degollar la carne, a trozar el idioma y el alfabeto, pueden ser leídos en parte –como sugiere Molloy (1999) respecto de *La condesa sangrienta*– como respuesta a la violencia con la que los cuerpos y deseos lesbianos eran reprimidos y privados de verbalización por la cultura. En palabras de Bellessi, “la invisible trama del amor /amarra /lo que es /y lo que es *no*” (p. 328).<sup>9</sup> Lo que aparentaría ser un mero juego retórico con las posibilidades lógicas del lenguaje, es de hecho un asunto central para las existencias lesbianas y su vínculo singular con la dimensión de la representación: decir que algo *no* es no es lo mismo que decir que algo *es no*. El sintagma “no es” sugiere que algo no existe aún. Pero el sintagma *es no* sugiere que la condición de existencia (por ejemplo, de un sujeto), es su propia negación. En ese caso, no basta con volver visible una subjetividad para reconocerla; primero, parafraseando a Butler (2010), esa vida debe ser *reconocible*.<sup>10</sup> Considero que el *ser no* que aparece en el verso de Bellessi nombra la condición ontológica de lo abyecto (la negación social, política, estética que históricamente recayó sobre las existencias lesbianas) y sugiere un peligro muy presente en *Eroica* bajo las figuras del acecho, la presa, el terror al golpe: volverse visible, aparecer públicamente bajo el signo de la negación ontológica, expone a ciertos cuerpos a violencias múltiples y a su posible eliminación.<sup>11</sup>

Pero a diferencia de la del citado texto pizarnikeano, la violencia se manifiesta en este poemario de manera horizontal entre los cuerpos, y es fuente de placer sexual



recíproco: la muerte y el dolor merodean, pero no acontecen. El ingreso que propone *Eroica* de los cuerpos lesbianos a la imagen, a la representación, se realiza entonces a través de un sugerente juego entre el placer y el dolor, el acecho y el salto, la medida y el exceso, el desborde en el espacio íntimo y en el espacio público, la danza y el terror. Estos cuerpos ingresan en la poética local a través de la expropiación y del uso inapropiado e inesperado de la violencia como resignificación sexual/textual de las fuerzas sociales de negación que borraron del discurso público su existencia: “Belfo bañado en sangre /rozando /los desfiladeros /de una orilla negada para siempre /salta /sobre las sábanas y relincha /mudo” (p. 325). Estos versos dibujan un movimiento doble: al mismo tiempo que dan cuenta de una diversidad de elementos que marcan las existencias lesbianas (la denegación, la clandestinidad, el silencio), los conjuran introduciendo la posibilidad del roce allí donde se mostraba inviable.

Quizás por eso el tacto es el sentido al que más apela este libro: “Los cuerpos /recuperan aquel /tocar /Rosa imperfecta del edén /vuelta temporal /amada para siempre /por su acceso /no a la ficción que tiembla /en su tantálica diadema /sino /al roce /del dedo /sobre tu pecho” (p. 379). El acceso al roce y a su representación vuelve temporal estas formas socialmente deslegitimadas del deseo, tornándolas a su vez susceptibles de ser historizadas, de volverse parte de la lengua, los textos, las historias y las memorias de una época. En ese sentido, la representación del deseo lesbiano que hace Bellessi es un gesto performativo de presentación, de hacer *presente* un deseo que disputa los sentidos de los relatos hegemónicos. Como Artemisa, Diana –su equivalente en la mitología romana– se posiciona como “la poeta que necesita representar algo de lo irrepresentable desde su particular sitio de exclusión, sin renunciar por eso a todos los recursos existentes dentro y fuera del lenguaje dominante” (Bellessi, 1988, p. 9). Quizás por eso el tono con el que en este poemario se representa el deseo lesbiano vacila entre la celebración, la reivindicación y la provocación, alejándose de los tradicionales modos de aparición discursiva de sexualidades disidentes, vinculadas a un tono confesional, cargado de culpa y vergüenza.<sup>12</sup>

### **Temporalidad háptica del cuerpo**

La cadencia temporal del universo de *Eroica* no está marcada por el pulso regular, puntual, cronometrable de las agujas del reloj: no es el tiempo capitalista, en el que la duración es fragmentada milimétricamente, segmentada y asociada a procesos (re)productivos; en el que los cuerpos quedan subsumidos a dichos procesos y modulan su *tempo* prioritariamente en función de las necesidades rítmicas del sistema de producción. La cadencia temporal de este poemario la marcan los ritmos múltiples, desgarrados, caóticos, de los cuerpos en situación de ocio y placer junto a otros cuerpos: el sexo (“Delicada y fuerte mano /en cuya contemplación /descanso / entra en mí /violentos y rítmicos /pujan los dedos /el brazo entero” [p. 359, 360]); las danzas (“Déjame /que tome tu cintura /en este baile /la melodía es tuya /el ritmo /un recorte de las dos” [p. 391]); la intimidad (“Tocarla /sacro movimiento /sin exclusión”); las acrobacias (“Tragafuegos /piel aceitada de la cara /el pecho /contorsión de las piernas /como llamas en el aire” [p. 332]).

La cadencia de la voz sintoniza el pulso irregular de los cuerpos deseantes que invoca, capta la dimensión sensorial del acontecimiento y el placer, y apuesta (a lo Marcel Proust) por una temporalidad caprichosa e impredecible, como la disposición de las estrofas y los versos en las páginas:

Alterar  
la duración del tiempo

Cesura  
fractura  
fusión de la materia

por deseo  
y no por su cadena. (p. 420)

Fragmentados y alterados como la duración temporal y la cadena de la escritura, los cuerpos (devenidos en ojos, manos, lenguas, tetas, bocas, brazos) son el soporte somático de esta reconfiguración rítmica del tiempo, y se (des)articulan alrededor de una tensión que no los abandona: por un lado, la apuesta por representar los cuerpos de *mujeres* que aman y desean a otras *mujeres*; por otro lado, el desajuste carnavalesco que, cuando irrumpe, interrumpe la organización binaria del cuerpo sexo-generizado en una matriz heteronormativa: “el cuerpo entero /una máscara /menear preciso / [...] /Vírgenes intocables /travestis sobre el altar /la calle” (p. 333). En este poema titulado “Murga”, las fronteras entre la dimensión íntima y la dimensión pública del deseo se

desdibujan. La lengua poética vuelve reversible el cuerpo, exponiendo su interior: “Palpitar del parche /sagrado /músculo tendón /torsión del hueso /sagrado /omóplato tendón... /contorsión /sagrada /aleteo de diablos /mariposas en el pecho /palpitar de tetas /tatuadas /por el mar potente /de lentejuelas” (p. 331). Expuesta, excéntrica, la carne atraviesa y es atravesada por una voz lesbiana que, al evocar las escenas del baile popular en la calle, refracta el sentido de la imagen reenviándolo a las escenas eróticas entre sábanas. Y este fenómeno se produce también en sentido contrario. En *Eroica* el deseo lesbiano no designa la condición de una identidad sexual. Es, en todo caso, una voz que al cobrar espesor y ritmo se echa a circular entre dedos, lenguas, pezones, pero también se arroja a la calle, transita los pasillos de los ritos y los ritmos populares de manera tal que no resulta sencillo distinguir qué escena porta más erotismo, ni dónde la mirada deseante lesbiana circula con mayor intensidad.

Como quien baila murga, tiene sexo, hace acrobacias, participa (como presa o predador) de una violenta cacería, quien lee *Eroica* jadea: placer, ahogo, hiperventilación, dolor, fatiga, recorren su cuerpo y en ese contacto que enlaza el cuerpo de la escritura al de lxs lectoxs se produce, como afirma Francine Masiello (2013), la función ética de la poesía, la posibilidad del “yo” de dar al otro (o a lo otro) un lugar en “mí”. La cadencia a partir de la cual *Eroica* propone este encuentro se sostiene en una estructura rítmica de pulso fundamentalmente irregular: versos cortos se intercalan con algunos de mayor longitud, encabalgamientos abruptos de difícil lectura, disposición de los fragmentos de ciertos poemas en cuatro sectores de la página sin un patrón identificable, espacios en blanco que, además de instalar silencios de diversas duraciones, son huecos, agujeros que insinúan una escritura herida.

Si la oralidad y el habla característicos de la obra poética de Bellessi remiten a un constante y sutil trabajo con la respiración (Monteleone, 1996), la arritmia –como fenómeno corporal/textual que altera la cadencia natural del proceso de inspiración y espiración– es una figura clave para dar cuenta del ritmo del poemario y su labor temporal. No como anomalía de un cuerpo/corpus que se debe regular, sino como multiplicidad rítmica no medible ni previsible, que aparece como contrapunto de una alteración corporal/textual/sexual: “el latido acelerado /del corazón /Mirar /los pezones enhiestos / [...] /la yugular henchida /bajo el chupón / [...] /su pérdida /de significado

/puntual” (p. 324). Si la arritmia instala en el poema un hiato, una pausa (Masiello, 2013), la lengua poética de *Eroica* no solamente horada con sus jadeos las omnipresentes y constrictivas retóricas de la elocuencia, sino que rompe el pacto social de puntualidad que se espera de los cuerpos para instalar otros ritmos y expulsar, a través de espasmos, el tiempo regular de los relojes y de los ciclos –invariables y sin matices– de la vida.<sup>13</sup>

### **La discontinuidad del instante y la circularidad temporal**

El hiato y la pausa, además de ser atributos de la arritmia, se asocian a una peculiaridad tanto gráfica como semántica que se manifiesta frecuentemente en el poemario y que, siguiendo a Meschonnic, constituye también el ritmo de *Eroica*<sup>14</sup>: la discontinuidad. Como desarrollé previamente, la discontinuidad se manifiesta gráficamente como cortes de verso abruptos, huecos y desplazamientos entre las estrofas, disposición impredecible de los elementos en la página. Pero también, se manifiesta en la recurrencia de una poética dialogada, donde se interrumpe el habitual monólogo de una sola voz: “– No hay, dijo /– ¿Ni siquiera en el fragmento? /– No. /– ¿En el polvo leve del instante? /– No hay completud” (p. 337). En esta alternancia de voces se rompe la ilusión del carácter monolítico y continuo de la voz (de cualquier voz); pero, además, queda expuesta y agrietada la ficción constitutiva de la subjetividad moderna: la identidad en tanto aspecto abarcador, aglutinante y totalizante respecto de un “yo”. A través de este diálogo –que se produce en un escenario cargado de intimidad–, las amantes asumen la incompletud como condición ontológica, no únicamente de la propia subjetividad sino del lazo amoroso, desafectándose así de la promesa de complementariedad y completud corporal, sexual, espiritual, emocional, que sostiene las narrativas románticas de la heteronormatividad, donde los cuerpos juntos delinean un *continuum* inquebrantable. En *Eroica*, en cambio, es el carácter discontinuo de los cuerpos, del amor, del deseo, del tiempo y de la escritura el que abre un espacio para la efectiva aparición de la otredad (en este caso de la amada): “No hay para siempre /mas en cambio /hay /–¿Qué? /Hay Otra” (p. 346).

En cuanto a la dimensión temporal del poemario, una de las figuras clave para dar cuenta de ella es el instante. Como fragmento o recorte aislado, discontinuado de una secuencia, el instante es la figura temporal que no conforma series, que no obedece a la

dinámica de lo sucesivo ni de lo progresivo. En ese sentido, tradicionalmente se lo asocia a la plenitud, a la presencia pura (o al puro presente). En *Eroica*, la figura del instante es compleja y multidimensional. En ella confluyen, por un lado, la perspectiva mencionada vinculada a la experiencia de lo pleno y lo continuo –donde simultáneamente conviven el tú y el yo, lo efímero y la eternidad (“Instante /donde no se sabe /los límites del tú, del yo /El nombre y lo nombrado /en tersa conjunción que sabe /no durará /y sabe /es más eterno /que el filo de un diamante” –p. 415)–; y, por otro lado, la discontinuidad y la incompletud, como se aprecia en la cita que transcribí en el párrafo anterior.

La complejidad que caracteriza a la figura del instante es constitutiva de toda la estructura temporal que propone la voz poética de *Eroica*. El fenómeno fragmentario de la discontinuidad convive con el despliegue de una temporalidad global circular que atraviesa el espacio y lo resignifica: “soy la primera que /penetra aquí /y aquí entré /la especie entera” (p. 317). No hay origen o, en todo caso, cualquier punto del círculo puede ser designado como punto de partida. Ser la primera en llegar, en entrar, en fundar, son en todo caso acuerdos que pueden transformarse si se altera el orden cronológico, signado por la continuidad, la progresión y la teleología: “Labios sobre el /hueco /Aquí /fundo mi estirpe /a favor del eterno /tramado del amor [...] /Altera el orden: la creación empieza” (p. 422-423). Así termina *Eroica*; trastornando, junto al ordenamiento heterosexualizado de los cuerpos, el orden temporal hegemónico que lo sostiene. Y esto habilita la revisión estético-ético-política de los relatos fundantes de nuestra cultura: la creación podría empezar, por ejemplo, no a partir de Dios, Adán y (costilla mediante) Eva, sino entre los labios y el hueco, superficie corporal sexualizada donde las amantes se desean.

## Referencias

1. Si bien sostengo que la aparición de voces sexo-disidentes –específicamente lesbianas– en el campo de la poesía tuvo lugar en la década del ochenta en sintonía con un tono de época en que las voces de la disidencia sexual comenzaban a constituirse en identidades sexuales y a articular reclamos políticos ocupando cada vez más espacio en el debate público, en *La condesa sangrienta* (1966) Alejandra Pizarnik ya pervertía los códigos estéticos, morales y sexuales de la época, desplegando en su máxima expresión la irreverencia que la caracterizaba, y constituyéndose en puntapié y precursora clave de las inscripciones lesbianas que acontecieron en décadas posteriores. Para un estudio acerca de la sexualidad en *La condesa sangrienta* remito al artículo “De Safo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik” de Sylvia Molloy

(1999), referenciado en la bibliografía. Por otra parte, cabe mencionar dos libros que en el campo de la narrativa argentina fueron fundacionales de las voces lesbianas: *Monte de Venus*, de Reina Roffé (1976) y *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy (1981). Según Arnés (2016), las primeras manifestaciones de voces lesbianas pueden rastrearse en la narrativa a partir de la década del cincuenta.

2. Todas las citas correspondientes del poemario *Eroica* serán tomadas de *Tener lo que se tiene*, obra reunida de Bellessi publicada en 2009 por Adriana Hidalgo.

3. Debido a la pregnancia que tuvieron en algunas regiones de Latinoamérica los feminismos fundamentalmente franceses, que debatían fuertemente desde los años setenta alrededor del concepto *écriture féminine* (ya ampliamente discutido y superado por la crítica actual), del cual fueron exponentes clave las teóricas Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, entre otras, una de las inquietudes que recorrían la teoría y crítica literaria local en los ochenta fue la pregunta por la inscripción de la diferencia de género en la escritura y por las modalidades de transformación sociocultural de la condición-de-mujer que esta inscripción produciría. Para una lectura crítica de la noción de “escritura femenina” remito a artículo de Nelly Richard (2008) “¿Tiene sexo la escritura?”, consignado en la bibliografía.

4. Para una revisión panorámica y completa de la teoría lesbiana, remito al capítulo “El punto de vista” (pp. 22-53) del libro *Ficciones lesbianas*, de Laura Arnés (2016).

5. El debate por la relación de correspondencia o no correspondencia entre “mujeres” y “lesbianas” emerge en la teoría y los estudios lésbicos con las intervenciones de dos pensadoras fundamentales para el lesbofeminismo: Adrienne Rich (1980 [2000]), quien acuñó el concepto de *continuum lesbiano* para referirse a una posible identificación entre todas las mujeres, y Monique Wittig quien en una conferencia en 1978 enuncia la famosa frase “las lesbianas no son mujeres”, refiriéndose al hecho de que tanto gays como lesbianas escapan de la matriz heterosexual de pensamiento en la cual la categoría ‘mujer’ solo tiene sentido en tanto el “otro oprimido” del varón en la relación heterosexual. Para profundizar en el pensamiento de Monique Wittig, remito a la compilación que realizó Beatriz Suarez Briones (2013), *Las lesbianas (no) somos mujeres*, consignado en la bibliografía. En el ámbito local, en “Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista” (1984) la poeta Hilda Rais denunció que ciertos estudios o reflexiones feministas “incluyen el lesbianismo como un apéndice del tema “mujer” o como una nota al pie de página” (s/p), borrando sistemáticamente sus singularidades y diferencias.

6. Cabe destacar también que el sujeto de la escritura al que Meschonnic se refiere no designa ni a lx autorx, ni lxs sujetxs de enunciación o los pronombres del poema; son gestos, corporalidades, voces que se organizan en el lenguaje poético de forma tal que captan la historicidad del discurso sin cristalizar ni fijar sus sentidos, preservando su fuerza ético-política: el movimiento. Para profundizar en esta concepción de sujeto remito a su libro *La poética como crítica del sentido* (2007), consignado en la bibliografía.

7. Sobre este punto remito a la entrevista “La poesía es un intento de avizorar el futuro”, que Fernando Toledo le realizó a Bellessi en 2010. Se encuentra disponible online en el siguiente link: <http://eldesaguaderorevista.blogspot.com/2010/10/entrevista-diana-bellessi.html>. Ver referencia en la bibliografía.

8. En 2016, en la entrevista “Entre las astillas del poema”, Gabby de Cicco, poeta lesbianx no binarie afirma: “Hizo falta que saliera el libro de Diana Bellessi «Eroica», en el '88, donde se hablaba del deseo lésbico, para que en mí abriera una puerta de expresión. Hasta ahí era un yo poético masculino el que hablaba en mis textos, muy loco”. Por otra parte, Paula Jiménez España (2020) recupera el relato del momento en que se gestó *Las lunas y las otras*: “A discutir, pues, teoría feminista y lesbofeminista nos mandó casi Diana Bellessi, cabeza blanca de la mesa, sin saber ni ella ni nosotras en qué nos embarcábamos [...]”, reza una entrada de Rima Web que describe el momento inspirador en que *Las Lunas y las Otras* comenzó a hacerse, con el potente activismo de la compositora Silvia Palumbo como una de sus principales gestoras. Aquella casa lesbofeminista era una construcción antigua situada en el barrio de Boedo, en la esquina de Maza y Tarija” (p. 412). Al día de hoy, los ecos de la voz poética de Bellessi siguen resonando en poetxs

muy jóvenes, como Flor López, Natalia Romero, Verónica Yattah, Melina Alexia Varnavoglou, entre muchxs otrxs.

9. El destacado es mío.

10. En *Marcos de guerra, las vidas lloradas* (2010), Butler hace la distinción entre lo reconocido y lo reconocible. Para que una subjetividad sea reconocida como vida (y por tanto sea viable como tal) debe haber sido reconocible antes, es decir, pasible de ser contemplada por los marcos (*frame*) que regulan las normas de reconocibilidad.

11. En estos versos resuena también la política de desaparición y eliminación de los cuerpos disidentes respecto del orden político y social establecido por la dictadura. En el capítulo “El cuerpo y la dictadura: la larga risa de todos estos años” (pp. 201-210) de *Ficciones lesbianas*, Laura Arnés pone a dialogar la figura de los desaparecidos con el sistemático borramiento cultural padecido por las culturas y formas de vida lesbianas.

12. Para un análisis de éstos y otros de los “afectos negativos” que constituyen los relatos de las vidas de las personas LGBTTTIQ+, remito al brillante ensayo de Heather Love (s/f) que referencio en la bibliografía.

13. Sobre este punto quiero mencionar el interesante trabajo que Elizabeth Freeman (2010) despliega en torno al enlace tenaz entre el paradigma normativo de la heterosexualidad y el paradigma normativo de la temporalidad, sintetizados en el concepto de “crononormatividad” según el cual, como afirma Dahbar (2020), se “reconoce una cierta línea de progresión temporal en la que se es demasiado joven o demasiado grande para ciertos hitos normalizadores como lo son la institución del matrimonio o los hijos” (p. 234). Considero sumamente sugestivos estos aportes para seguir explorando los *tempos* y ritmos que aparecen en las poéticas donde circulan afectividades lesbianas y sexo-disidentes. En el campo teórico local, Mariela Solana (2015) trabaja la articulación entre los estudios de la afectividad y la temporalidad.

14. Cabe recordar que Henri Meschonnic (2007) sostiene que el ritmo no puede reducirse a un mero aspecto formal del poema, sino que en él se articulan aspectos sonoros, métricos, pero también semánticos, gráficos, etc. “Sobrepasando a los signos, el ritmo abarca el lenguaje con todo lo que puede implicar de corporal [...] No hay unidad de ritmo” (p. 74).

## Bibliografía

Ahmed, S. (2018 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Bellessi, D. (1988). La diferencia viva. *Diario de poesía*, Año 3, N° 9. p. 9.

Bellessi, D. (1996). La construcción de la autora: una poeta lesbiana. *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria.

Bellessi, D. (2009). *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bellessi, D. (2019). *Contéstame, baila mi danza. 13 poetas norteamericanas*. Buenos Aires: Salta el pez.

Butler, J. (2000). Imitación e insubordinación de género. En R. Giordano y G. Graham (Ed.) *Grafiás de Eros* (pp. 87-114). Buenos Aires: Edelp.

- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Espasa.
- Cano, V. (2015). *Ética tortillera: ensayos en torno al ethos y la lengua de las amantes*. Buenos Aires: Madreselva.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Dahbar, M. V. (2020). *Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano*. Buenos Aires: Teseo.
- De Cicco, G. (1998). Imagen del texto vivo: a 10 años de la publicación de *Eroica. Potencia tortillera*. Archivo digital de memorias y activismos lésbico-feministas. Disponible en <https://potenciatortillera.blogspot.com/1998/11/gabriela-de-cicco.html>
- flores, v. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Buenos Aires: Madreselva.
- Freeman, E. (2010). *Time binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Genovese, A. (2015 [1998]). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Eduvim.
- Jiménez España, P. (2020). Con esta boca en este mundo. El devenir de los ciclos de poesía desde los años setenta hasta la actualidad. En Arnés, L., De Leone, L., Punte, M. coords. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, Tomo IV, Villa María, Córdoba: Eduvim. pp. 403-424.
- Kosoksky Sedgwick, E. (1998 [1990]). *Epistemología del armario*. Barcelona: De la tempestad ediciones.
- Le Goff. J. (1977[1991]). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Love, H. (s/f). *Sintiéndose rezagad\**. *La pérdida y las políticas de la historia queer*. Recuperado de <http://hermosxspersedorxs.tumblr.com/post/89136655072/sintiendose-rezagad-lap%C3%A9rdida-y-las-politicas>



- Mallol, A. (2000). Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. *Inti: Revista de literatura hispánica*: N° 52.
- Martínez Cabrera, E. (s/f). Viaje y memoria en la primera poesía de Diana Bellessi. *Actas XVI Congreso AIH*. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_248.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_248.pdf)
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol izquierdo ed.
- Molloy, S. (1999). De Safo a Baffo: diversiones de los sexual en Alejandra Pizarnik. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*: N° 13, Caracas, pp. 133-140.
- Monteleone, J. (1996). La utopía del habla. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, pp. 9-28. Recuperado de [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html)
- Paulinovich, L. (30 de septiembre, 2016) Entre las astillas del poema. *Enredando Comunicación popular*, recuperado de <https://www.enredando.org.ar/2016/09/30/entre-las-astillas-del-poema/>.
- Rais, H. (1984). Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista. *Potencia tortillera* [en línea]. Recuperado de <http://potenciatortillera.blogspot.com/1984/11/hilda-rai.html>
- Reisz, S. (2000). De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico. *Arrabal*, n° 2, pp. 121-30. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140467>
- Rich, A. (2000[1980].). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Sexualidad, género y roles sexuales*, México: FCE.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Saez, J. (2008). *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Solana, M. (2015). Historia y temporalidad en estudios queer: implicaciones ontológicas y políticas. *Cuadernos de filosofía* n° 64.

Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH.

Volumen 4, N° 7. Córdoba, junio de 2021 ISSN: 2618-2726.

*Ayelén Pampin*

Suarez Briones, B. (2013). *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*.  
Barcelona: Icaria.

Toledo, F. (2010). La poesía es un intento de avizorar el futuro. Entrevista a Diana  
Bellessi. *El Desaguadero*. Recuperado de  
<http://eldesaguaderorevista.blogspot.com/2010/10/entrevista-diana-bellessi.html>

Wittig, M. 2006 [1992]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-*

*sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

