

El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellessi

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

En el año 2002 Diana Bellessi publicó *La rebelión del instante*, un libro en el que se escuchan los primeros pasos de su ya larga andanza poética. La contemplación mística del detalle, la mirada al pasado del mito y su vocación trascendente conforman el primer polo de la obra de esta poeta argentina, una obra que deja asomar en su segundo extremo –dialogante y contradictorio– una pulsión de cambio, una inquietud histórica, un nervio político que todo lo anima.

Impulsado por esa lógica bicéfala, *Crucero ecuatorial* (1980) traza un largo viaje iniciático, que busca devolver el rostro a lo borrado (indígenas, inmigrantes, miserables de América) y se encuentra, al final de la ruta, con el Mito: “Paso por un pueblo borroso de arena. / Un resplandor fogoso lo detiene” (Bellessi, 1980: 11). Un viaje en cuyo transcurso se llegará al reconocimiento y, más aún, a la asimilación del Otro. Por medio de la destrucción de fronteras en un fresco fluir de lugares, símbolos, voces y épocas, *Crucero* construye una utopía de ecos martianos: la de la América mestiza. Mestiza en el origen diverso de su caudal inmigratorio y mestiza en la multiplicidad espacio-temporal de su indigenismo. *Crucero* despliega de esta manera un doble puente hacia sus recientes o remotos antepasados: inmigrantes europeos de tercera fila y nativos silenciados que compartieron su fe en la utopía. Para los primeros, la utopía era un continente pleno de riqueza y oportunidades; para los segundos el *Ivimarae’i*, una “tierra sin males”¹. Dos utopías, por cierto, no más utópicas que la de la armonía mestiza. Así, podemos leer en *Danzante de doble máscara* (1985): “Nosotros; hijos de ambos corazones, de las dos

¹ “Los guaraníes creen en la existencia de una *tierra-sin-mal*, tierra de inmortalidad y de reposo eterno, situada *allende el océano o en el centro de la tierra*, la Isla de los Bienaventurados, que era el paraíso del mito primitivo. El actual mundo impuro y en decadencia debe desaparecer en un cataclismo del que sólo se salvará la *tierra-sin-mal*. Los hombres deben, en consecuencia, tratar de alcanzarla antes de la catástrofe final” (Le Goff, 1991: 13). En la actualidad es posible observar en algunas propuestas político-identitarias indígenas la confluencia del regreso de la Edad de Oro con la consecución de una justicia social para “el ser humano andino amazónico”. Es el caso del *pacha-kuti*, los nuevos tiempos que llegarán tras la implantación del *suma qamaña* (Choque Quispe).

profecías, los dos desengaños, herederos de la Aldea, sabemos que hay un nuevo mundo para encontrar. / No hay. No. / Nosotros tenemos que fundarlo” (en Monteleone, 1996: 78).

Acoplándose a esta persecución incansable de un “espacio de salvación” que movió a inmigrantes y guaraníes, la primera poesía de Bellessi parte en busca del mito y se funda a sí misma en el movimiento. Nómada, se remonta hasta su pasado histórico (maya) en *Crucero ecuatorial* y hasta su origen mítico (toba y grecolatino) en *Danzante de doble máscara*. “La utopía –escribe en Danzante– no es un lugar a alcanzar, es un motor a utilizar. Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura” (en Monteleone, 1996: 79).

En ambos libros la génesis inventada funciona como una invocación, como un deseo de renovación que proyecta el pasado mítico hacia el futuro. Siguiendo un modelo que se repite en casi todas las civilizaciones (Le Goff, 1991: 11), Bellessi construye una edad mítica que se nutre de referencias tobas, mayas, guaraníes, grecolatinas y cristianas. Esta Edad de Oro imposible es el futuro anhelado, un espacio cultural mestizo que sabe de todas sus raíces, una “aldea igualitaria”. Si los indígenas de Rosario Castellanos hablaban con el verbo legendario del *Popol Vuh*, el espacio mítico de Bellessi se funda sobre una cultura que ya era previamente mitologizante. Por obra del neobarroco que tanto frecuentó la poesía argentina de los años ochenta, las metáforas se entretajan sobre metáforas, los mitos se fundan sobre mitos.

Esta Edad de Oro que integra en su génesis elementos de diferentes culturas americanas y europeas posee una estructura que oscila entre el mito y la escatología, volcándose hacia el futuro a través de la visión profética². En este punto, Bellessi coincide con el poeta argentino Juan L. Ortiz, quien escribió en “El zorzal llama a los montes”: “Encontraremos, sí, la armonía primera pero más iluminada” (1996: 313). La creación invocada se convierte, tanto en Bellessi como en Juan L. Ortiz, en un acto de liberación y no de regresión. Aspirando a esa liberación, la cultura guaraní recurre al chamán (*ñanderu*), que es un “experto en el camino”, igual que la voz viajera de *Crucero ecuatorial*. Ajeno a este saber en la esperanza pero también visionario, el siguiente libro de Bellessi, *Tributo del mudo* (1982), ve cómo sus revelaciones se vuelven siniestras a la

² Eliade ha estudiado, en concreto, la escatología guaraní, su búsqueda del paraíso del Este, que explicaría las migraciones de esta etnia durante el siglo XVI más allá de la colonización española.

sombra del Proceso de Reorganización Nacional: la historia es ahora un drama, una representación en la que se suceden las señales y las profecías de una apocalipsis militar. En el poema "Otoño", el río bautismal se metamorfosea en un Aqueronte, en el río infernal de la dictadura: "Rojo de los pinos / de los pájaros de pecho rojo / y de cuerpos mutilados / Su cola lenta de espuma / el río boga todas las sangres" (Bellessi, 1994: 55). El paisaje va instaurando lentamente su poder alegórico.

Desde la lógica de la escatología renovadora, podría leerse también la fantasía antropofágica de *Danzante de doble máscara*, poemario donde un ser devora y contiene a otros engendrando un nuevo mito integrador, el de la Amazona, que es al mismo tiempo Europa y América, lo femenino y lo masculino. La Amazona devora a su otro contradictorio (al hombre, al europeo colonizador) para crear una nueva civilización producto de esa antropofagia. Al devorar a Ulrico según el rito guaraní del *ava-porú*³, la Amazona recupera su voz perdida. Waganaedzi, a su vez, lleva en su interior a la Amazona: "Al otro profundo de sí cae". Para el Oswald Spengler de *La decadencia de Occidente*, una civilización hace exactamente eso: devorar su propia herencia histórica muerta en un acto de necrofagia.

Por otro lado, la actualización mítica de la Edad de Oro y la renovación tras el fin que anuncian las escatologías (cristianas, guaraníes o marxistas) son dos movimientos que sigue la propia escritura de Bellessi: su libro de viajes busca una evocación en la distancia de la que nacería el poema, deudor y diferente de aquel recuerdo. La poeta y ensayista Alicia Genovese cita oportunamente a William Wordsworth y su "emoción revivida en tranquilidad", al hablar en una reseña del primer poema de *Crucero ecuatorial*: "Algo de aquel fuego quema todavía. / La luz del sol móvil / sobre la copa de los árboles / [...] Los tiempos verbales / amarrados, como helechos a una misma piedra" (Bellessi, 1994: 11).

La evocación mezcla los paisajes bajo su bruma ("¿Fue en Honduras, en El Salvador, / en Guatemala?", (Bellessi, 1994: 30)) y, sin embargo, tanto *Crucero ecuatorial* como *Tributo del mudo* son un ejercicio de memoria, una ceremonia mágica que convoca, nombrándolos, a los seres del mundo que atravesaron nuestros caminos. En el caso de *Crucero ecuatorial*, Bellessi elabora un catálogo minucioso de lugares, personas, plantas,

³ Véase el capítulo "Ava poru ha ka'u. El Guaraní antropófago y bebedor. El descubrimiento de la antropofagia", en Melià y Temple (2004: 133-137).

animales, de referencias culturales, como una forma de apropiación y redefinición de la realidad americana, como un rito de creación de un nuevo mundo. Recupera así el mundonovismo de los años treinta y cuarenta, tal y como lo bautizó Francisco Contreras⁴, para llevarlo al terreno propio de los setentas de la lucha por la justicia social, de la conciencia de la marginación y la pobreza, de la progresiva alienación cultural de los pueblos americanos:

Antes de partir hacia Cabo de la Vela / me dio por saludo, a mí, / pequeña vagabunda americana, / estas palabras: / *–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. (Bellessi, 1994: VIII, 15-16)

Pero también para llevarlo a un imaginario postmoderno de extracción popular: “Cada vez que escucho, / a Javier Soliz, / los Ángeles Negros, la Chavela Vargas / viajo por el mapa. / Malecones de los puertos americanos, / bares, fritangas. / Las máquinas tragamonedas, las rockolas / deslizado sus boleros / que caen al pecho / con la cerveza helada” (Ibíd.: XIV, “Tríptico de Guayaquil”, 20).

Este ejercicio de la memoria es explicitado constantemente: “Nombres, para citar algunos, me acuerdo de Pimentel” (Ibíd.: 17); “Encontré colgando del picaporte / la bombachita raída / que alguna joven prostituta / abandonara. / La recuerdo, / vívidamente, como una cara” (Ibíd.: 16); “Me acuerdo de los vecinos en el barrio de Cerrillos” (Ibíd.: 19), etc. Pero más allá del *Amarcord* autobiográfico fellinesco (“lo mi ricordo”), la memoria de Bellessi tiene una vocación de colectividad, que emparenta su poesía con la literatura oral de algunas culturas indígenas ágrafas (como la guaraní o la mapuche), pero también con la cultura oral de las mujeres y de los inmigrantes (analfabetos u obligados a desprenderse de sus libros para viajar). La obra de Bellessi está íntimamente atravesada por una idea de la poesía y del canto concebidos como una forma particular de conservación y transmisión de la memoria colectiva. La oralidad que acogen sus libros no es sólo un reconocimiento de los seres silenciados y un regreso a los orígenes nómadas de los rapsodas: es sobre todo una apuesta por una visión de la

⁴ “No se trata, naturalmente, de instaurar un arte local o siquiera nacional, siempre limitado, sino de interpretar esas grandes sugerencias de la raza, de la tierra o del ambiente que animan todas las literaturas superiores, sugerencias que lejos de anular la universalidad primordial en toda la creación artística verdadera, la refuerzan diferenciándola. Se trata sencillamente de crear el arte del Mundo Nuevo, quiero decir, de la tierra joven y del porvenir” (Contreras, 1919: 101-115).

historia y de los mitos que posibilita la variación, el cambio, gracias a una flexibilidad ajena al estatismo sagrado que otorgan a sus Libros las culturas escriturales. El pasado *habla* a través de sus ruinas en el poema “Tikal”, y en “Tulum” se desvanece la sacralidad: “¿Sería un guerrero en desgracia, / exiliado entre los dioses / quien me hablara? [...] Lo que sé, / es que la ciudad me hablaba” (Bellessi, 1994: 25); “Se van los ídolos, / el templo permanece. / Estoy en la casa / del Dios Descendente” (Bellessi, 1994: 27).

De forma paralela al canto, la danza ocupa en la poesía de Bellessi un lugar privilegiado: desde el Waganagaedzi y el Culebrero de *Danzante de doble máscara* hasta la “Murga” callejera de *Eroica*, el baile es un ritual colectivo, que deja sus huellas en la estructura rítmica de los poemas y en la distribución en la página de los espacios en blanco. Igual que la murga, el canto de Bellessi es un canto coral, en el que se superponen como en un palimpsesto diferentes discursos, que asoman aquí y allá, de forma fragmentaria, cruzando sus voces y sus razones⁵. Si para Keats o para Rilke todo poeta debía replegar su subjetividad –dejar de ser– para dar paso a las cosas, en la poesía de Bellessi el sujeto lírico *es* en los otros. Entre la multitud de personajes que habitan sus versos, hay voces de gran resonancia, como las de las “Locas de Plaza de Mayo”, pero sobre todo voces desconocidas: la de Dieter, el alemán vagabundo de turbante, o la seño del monito tití, la del ácido fabulador sin nombre del Ferreiras, la de Antonia y su manta guajira, la del niño poeta o el viejo flautista, la de Ixora, Rosendo o el muchacho del Mir; las de ciudades que hablan, apelando con sus jeroglíficos a la caminante: “Yo soy tú”.

En *Crucero ecuatorial* los fragmentos discursivos fraguan una geografía humana de América, en *Danzante de doble máscara* alimentan una nueva cultura mestiza y en *Tributo del mudo* reconstruyen la memoria rota de la dictadura. “Una mujer vestida de negro cruzó la calle, / la memoria, / como un relámpago oscuro su tarde de verano”, anunciaba ya *Crucero ecuatorial* (1994: 12). Esta temprana premonición se multiplica en *Tributo*, cobrando allí un carácter de testimonio, hiriendo la narración de una historia tachada que irrumpe en el texto con la fuerza irrefrenable de las imágenes. Hay un silencio en este libro escrito en plena dictadura que crece monstruosamente, perturbando sus epifanías. El Delta del Tigre es en sus versos un refugio conectado

⁵ La *heterofonía* y *heterología* de un texto polifónico conllevan para Bajtín diferentes registros verbales, cosmovisiones y sistemas de valores. Afirma Susana Reisz (1996: 146) que su intensificación puede derivar en una disgregación del sujeto lírico, en lo que se ha llamado anti-discurso, tal y como lo cultivó César Vallejo en *Trilce* o Susana Thénon en *Ova completa*.

secretamente con el horror, pero donde es posible la resistencia. Casi todos los poemas de *Tributo* participan de la imagen de un reposo interrumpido, pureza rota o belleza violada: el grito inquietante de un ave en el silencio, la barca que abre un surco en el río, dejando una estela de sangre.

Este vínculo entre memoria colectiva y oralidad que fluye por debajo de la poesía es lo que la poeta mapuche Chihuailaf bautiza como *oralitura*:

La Palabra sostenida en la memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico (no me estoy refiriendo a la función de artificio lingüístico que todo lenguaje contiene permanentemente) sino como un compromiso en el presente del Sueño y la Memoria. (en Fierro y Geeregat, 2004: 78)

En una entrevista sin publicar, dice Bellessi sobre *Tributo del mudo*: “Es el libro que me saca el candado de la boca. Era una poesía en hilachas, una sólo lograba representar, fijar pequeñas cosas en medio de una disolución atroz”. No es extraño, por ello, que el poema “Invierno” abra en medio del paisaje una ventana a la tortura: “Tiempo de hacha / y de cuchillo: / Toda la savia huye / del desollador / y del bufón / de la tortura / y del graznido / de los golpes / la violación / de las heladas / y el pajarito. / El pajarito / destrozado a pedradas” (Bellesi, 1994: 57).

Lejos de conocernos en el tiempo, escribió Gaston Bachelard, nos conocemos en el espacio. ¿Qué abarcan entonces los parajes de nuestra intimidad? En el caso de Bellessi mil paisajes, y en todos ellos un modo de habitar. La misma memoria es un lugar. Si la historia está conformada por recuerdos en el tiempo, la historia extrae los suyos del espacio. La naturaleza de Bellessi es consecuentemente un lugar donde el mito se encuentra de lleno con la historia y su terrible presente. Ya ocurre así en *Crucero*, donde el genocidio, apartándose de la alegoría, irrumpe bruscamente en el paisaje con la inmediatez de sus protagonistas: “en Santa Cruz –escribe nuestra poeta– abundan las tortugas gigantes, los refugiados nazis y los manglares” (1994: 13). Nada más lejos del paisaje idílico. La inmensidad íntima de la naturaleza del romanticismo pasa a ser en los poemas de Bellessi una cuestión colectiva. Como en la novela de Gioconda Belli, la habitante de sus poemas es una mujer habitada, una “Isla” que contiene y es contenida (Bellesi, 1994: 84). A lo largo de su obra la relación tensa entre el yo y el no-yo deriva progresivamente en un ser con los otros.

En *Crucero Ecuatorial*, el espacio se comprime en la dimensión temporal del presente (el continente americano es *ser ahora*); en *Tributo del Mudo*, el tiempo se comprime en la dimensión espacial del aquí (los siglos que nos separan de la China imperial son el Delta del Tigre). Decía Rilke: “El mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el mar”. Por eso conocer un espacio natural no puede ser otra cosa que conquistar la intimidad, personal y colectiva. Si nos remontamos hasta la dedicatoria de *Crucero*, entenderemos que ese lugar sólo puede ser “el borde de las carreteras de América”, el margen del margen. “Cruzamos la frontera / de Honduras con Guatemala / por una carretera a través de la selva, / raramente usada” (Ibíd.: 24).

En *Tributo del Mudo*, el exilio interior tiene lugar bajo la sombra de la dictadura. Los paisajes se cifran, se superponen como un caleidoscopio, ofreciéndonos la imagen inventada que conforman sus fragmentos. “Hay un juego de fricciones y de espejos, un paisaje con detrás otro paisaje, con detrás otro paisaje; un paisaje fantasmioso, letrado, imaginario, detrás del paisaje real de todos los días”, decía Bellesi sobre ese libro en una entrevista. El libro se abandona a la más absoluta de las quietudes, pero en plena contemplación sucede la epifanía, y cada epifanía es un viaje. *Tributo* da cuenta de este movimiento, elaborando una “historia del detalle” (Ibíd.: 2). El “Otoño”, por ejemplo, nos ofrece una visión: “Arañas / fantasmas del rocío / que cuelgan sobre naranjas: / hay cañas de ámbar detrás / hay un pétalo que cae / y un destello” (Ibíd.: 54).

¿Pero cuáles son los mitos que se proyectan en este relato interior y colectivo; cambiante, trascendente y fragmentario? Repasando los tres libros de los que venimos hablando, podemos analizar algunas de las referencias e invenciones mitológicas de su catálogo siguiendo una sencilla clasificación:

1. Mitos del imaginario popular. En el poema IV de *Crucero ecuatorial*, se puede vincular el mito de los faroles con las sirenas homéricas: “Una bandada de loros cruza sobre la proa del Ferreiras. / Me está contando la historia / de los Faroles, las criaturas luminosas del río / que te arrastran al fondo de las aguas, al abismo”, (Ibíd.: 12). Otro ejemplo del mismo libro, basado en un hallazgo arqueológico, es la historia de la niña muerta de Paracas (Bellesi, 1994: 48), cuya momia acoge el interior hueco de un sauce. Resulta tentador leerla como una alegoría de la extinción de aquella cultura indígena peruana, una cultura momificada –como la niña– en el acto de buscar refugio.

2. Mitos grecolatinos o del imaginario judeocristiano. El más llamativo de ellos es, sin lugar a dudas, el de la Amazona de *Danzante de doble máscara*. Bellessi toma de este mito griego su carácter bipolar: la Amazona tiene un pecho sí y otro no, es capaz de dar vida y de quitarla, de luchar y procrear, de aunar el mito y el logos. De origen europeo, designa al accidente geográfico con más personalidad de América. Hoy en día, el sustantivo “Amazonas” se usa con más frecuencia para referirse al río que a los personajes mitológicos de la *Iliada*, aunque el nombre del primero se lo dio Francisco de Orellana cuando aún se llamaba Marañón, después de enfrentarse a una tribu local en la que hombres y mujeres luchaban por igual. Respecto a los elementos del imaginario judeocristiano, las referencias van desde *La Biblia* (de donde tía Asunta extraía material para sus cuentos en el poema “Detrás de los fragmentos”), el rosario, el rezo o la misa, hasta variantes de naturaleza pagana, como el carnaval o el Gauchito Gil⁶. Títulos como “Hierofanía” (“acto de manifestación de lo sagrado”), de origen griego, adquieren un carácter general aplicable a casi cualquier imaginario religioso.

4. Mitos literarios. Entra en este apartado el personaje del antropófago, presente en *Danzante de doble máscara*, un mito que tuvo una amplia difusión durante el Modernismo y que en 1928 cobraría vida en el “Manifiesto Antropofágico” de Oswald de Andrade⁷. En el manifiesto de Andrade se aleja de la ingenuidad del “buen salvaje”, así como de las simplificaciones folklóricas, para plantear la necesidad de devorar la experiencia extranjera y transformarla, para así crear una nueva identidad (brasileña) en la que el ser humano, natural y al mismo tiempo tecnificado, superaría el mesianismo (patriarcal y de clase) al que está sometida su existencia. Dice así de Andrade: “Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem”. En *Tributo del mudo*, podemos observar igualmente cómo se da un tratamiento mitologizante a algunas figuras poéticas chinas como Ch’ien T’ao, Wan Wei, Wu Tsao, Han T’sui-p’in o Yü Hsüan-Chi, poetas reales que aparecen mezcladas en el libro con otras más difuminadas en su propia leyenda como Safo.

3. Mitos de origen histórico. Es el caso de Ulrico, el personaje de *Danzante* que alude a un soldado alemán nacido en Straubing en 1510, Ulrico Schmidel, que acompañó

⁶ Santo rebelde muy popular en Argentina al que se dedican pequeños altares cubiertos de banderitas rojas por todos los caminos y rutas del país.

⁷ Ese mismo año, Tarsila do Amaral pintará el cuadro *Abaporu* (MALBA, colección Constantini).

a Pedro de Mendoza en su exploración del Río de la Plata en 1535, donde permaneció durante 18 años. En 1553 volvió a Alemania y escribió un relato de sus experiencias en 1567, bajo el título de *Derrotero y viaje a España y las Indias o Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Sobre la base de un relato histórico, agregó a su diario numerosas observaciones relativas a la geografía, flora y fauna rioplatenses. Entre estos mitos históricos pueden contarse también los de las ruinas de las ciudades mayas de Tulum (en la Península del Yucatán) y Tikal (en la región de El Petén, en Guatemala) de *Crucero*.

4. Mitos indígenas precolombinos y del presente. De una mezcla de elementos de diferentes mitos indígenas (algunos de ellos de creación) surge el Gran Andante Waganagaedzi, especialmente identificado con la cultura toba y protagonista de algunos poemas de *Danzante de doble máscara*. El jade es un elemento muy presente en *Tributo del mudo*, donde se le puede identificar con el arte chino y al mismo tiempo con el maya (el jade en sus diferentes variantes de color era utilizado por los mayas en ceremonias de magia oculta y se decía que en verde claro abría las puertas del más allá después de la muerte). En *Danzante de doble máscara* se habla explícitamente del *Ivimarae'i*, Aldea igualitaria o Tierra sin mal, un mito guaraní que encuentra su paralelo aymara en la *Suma Qamaña* (plenitud de la vida que los pueblos anhelan). Tanto en este libro como en *Tributo* se puede seguir la huella de los mitos guaraníes del colibrí (*mainumby*), creado por Dios (*Tupâ*) y del murciélago (*Mbopi*), creado por el diablo (*Aña*) en un intento de imitar a Dios. El colibrí es un símbolo que parece identificarse en la poesía de Bellessi con el acto de creación, frente al Murciélago Final, que tiene resonancias de muerte y dictadura. En esta primera poesía de Bellessi, también es posible observar la influencia del llamado “nahualismo” de la cultura maya-quiché: una comunión misteriosa entre la Tierra y sus criaturas, mediante la cual cada ser humano encuentra su *alter ego* en la naturaleza, siendo su “nahual” ese doble vegetal o animal. Para los mapuches, los poetas o *genpines* escuchan los murmullos de la naturaleza, metamorfoseándose en animales, plantas o cualquiera de los cuatro elementos. Una función parecida, de figura mítica, parece cumplir el jaguar en la poesía temprana de Bellessi, y en otras culturas indígenas latinoamericanas, desde los mayas hasta los wichí del Chaco.

Conclusiones

La poesía de Bellessi es un largo viaje de renovación hacia una Aldea igualitaria que fundarán los nuevos mestizos americanos, inmigrantes, indígenas diversos que aúnan sus mitos para leer la historia de su presente y llegar al futuro cargados de memoria. Sus mitos configuran una escatología atravesada de muerte y premoniciones que anuncia (como en "Mirando a Felicita") "un día de fiesta" y que ve cómo reposa sobre el muelle la ropa lavada.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Oswald de (1981). "Manifiesto Antropofágico". *Obra escogida*. Caracas, Ayacucho.

BACHELARD, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México, FCE.

BELLESSI, Diana (1985). *Danzante de doble máscara*. Buenos Aires, Último Reino.

_____ (1988). *Eroica*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

_____ (1994). *Crucero ecuatorial. Tributo del mudo*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

COE, Michael; BENSON, Elisabeth (1989). *La América antigua: civilizaciones precolombinas*. Barcelona, Folio.

CONTRERAS, Francisco (1919). "El movimiento que triunfa hoy. Manifiesto sobre el mundonovismo", en *La varillita de virtud*. Santiago, Minerva, pp. 101-115.

CHOQUE QUISPE, María Eugenia (2006). "La historia del movimiento indígena en la búsqueda del Suma Qamaña (Vivir Bien)" en *International Expert Group Meeting on the Millenium Development Goal*. Nueva York, ONU, 11-13 de enero. Disponible en http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop_MDG_choque.doc

ELIADE, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor.

FIERRO, Juan Manuel; GEEREGAT V., Orietta (2004). "La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches", en *ALH*, 33, pp. 77-84.

FORNS-BROGGI, Roberto (2004). "El eco-poema de Juan L. Ortiz", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, pp. 33-48.

GENOVESE, Alicia (1994). "Marcas de agua. Reedición de dos libros de un poeta singular", en *Clarín*. Buenos Aires, jueves 13 de octubre.

GOFF, Jaques Le (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.

MELIÀ, Bartomeu; TEMPLE, Dominique (2004). *El don de la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción, CEPAG.

MONTELEONE, Jorge (prol.) (1996). *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*, *Antología de poemas de Diana Bellessi*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

ORTIZ, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

REISZ, Susana (1996). *Voces sexuadas, género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

SPENGLER, Oswald (2005). *La decadencia de Occidente*. Barcelona, RBA.