

ARTÍCULOS

IDENTIDAD Y VIAJE EN *CRUCERO
ECUATORIAL* DE DIANA BELLESSI
IDENTITY AND TRAVEL IN DIANA BELLESSI'S
EQUATORIAL CRUISE

Juan Martínez Millán
Lincoln University

Assistant Professor of Spanish in Lincoln University in Pennsylvania, Estados Unidos. Su trabajo docente y de investigación se centra en la relación entre los movimientos políticos y la poética en el mundo hispano.

Contacto: jmartinezmillan@lincoln.edu

ORCID: 0000-0002-3779-4866

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Diana Bellessi
Crucero ecuatorial
Poesía latinoamericana
Estudios latinoamericanos
Metapoética

La escritora argentina Diana Bellessi se embarcó en un viaje por el continente americano a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta del siglo pasado. Como resultado de su viaje publicó en 1981 el poemario Crucero ecuatorial. Está compuesto de veintiséis poemas donde podemos observar un yo poético que, al recorrer la geografía del continente, nos hace partícipe de una memoria colectiva de un espacio común, donde aparecen una serie de voces que ejemplifican la diversidad de la dimensión social latinoamericana; voces de la pobreza, de la emigración, voces de mujeres perdidas en un mundo dominado por hombres, voces de gentes y costumbres que son una ventana a la que asomarnos y poder entender cómo es la técnica poética de Bellessi, cómo define el espacio donde viaja, a partir de lo cual podemos extraer y entender el sentido último del poemario, ¿Quién es Diana Bellessi?

ABSTRACT

KEYWORDS

Diana Bellessi
Crucero Ecuatorial
Latin American poetry
Latin American studies
Metapoetics

Argentinian author Diana Bellessi embarked on a journey throughout the Americas at the end of the 1960s and beginning of the 1970s. In 1981 she published the poetry collection Crucero ecuatorial inspired by her travels, comprised of twenty-six poems. The poetic voice draws us in to experience the collective memory of a common space, where a series of voices emerge that exemplify the diversity of the social dimension of Latin America: voices of poverty, voices of emigration, voices of women lost in a world dominated by men, voices of people and customs that are a window through which we can decipher the poetic technique of Bellessi and understand how she defines the space in which she travels. From this perspective, we can extract and understand the ultimate goal of the collection, which is to address the question: who is Diana Bellessi?

Fecha de envío: 11/04/21

Fecha de aceptación: 09/09/21

La escritora argentina Diana Bellessi se embarcó en un viaje por el continente americano a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta del siglo pasado. Como resultado de su viaje publicó en 1981 el poemario *Crucero ecuatorial*. Está compuesto de veintiséis estampas que forman una mirada única, una radiografía de los diferentes puntos de la geografía Latinoamericana, sus gentes y sus costumbres, una ventana a la que asomarnos y poder comprender cómo Bellessi entiende y define el espacio por el que viaja.

Lo primero que llama la atención cuando nos adentramos en su lectura es que podemos observar una voz poética que se adentra en la búsqueda de una memoria colectiva latinoamericana. Eso ha dado lugar a un yo enunciativo que se funde y ramifica con una serie de voces que asoman a lo largo del poemario y que ejemplifican la diversidad de la dimensión social latinoamericana.

En su segundo libro de ensayos *La pequeña voz del mundo* (2010), la poetisa se pregunta sobre la naturaleza del elemento lírico, "¿Qué decimos cuando decimos lírico o, más bien, cuáles son los ecos que la palabra porta como una estela?" (Bellessi, 2011: 12). Al responder a su pregunta, ofrece primero una definición técnica en la que precisa que la "lírica es una voz desnuda en la impudicia de volverse sobre sí y hallar, en lo profundo del yo, aquello que lo rebasa" (Bellessi, 2011: 12). Seguidamente, relaciona la voz poética con "aquello que también le hace lugar de habla cuando se hablan las pequeñas cosas" y es allí, en esas pequeñas cosas de las que se hablan, donde aparece lo que Bellessi denomina "las pequeñas voces en concierto" (Bellessi, 2011: 12).

Por tanto, me propongo en este ensayo mostrar cómo en el poemario surge una voz poética que intenta reflexionar sobre la identidad del continente y cómo, bajo esa indagación, subyace un intento de responder a la pregunta: ¿quién es Diana Bellessi? A través de los elementos que esa voz va encontrando, comienza a crear un sentido de identidad común basado en los problemas y virtudes que se desprenden de las experiencias contadas por las diferentes voces que aparecen a lo largo de la geografía. Estamos frente a una crónica de viaje donde no hay un ideario de tópicos y costumbres de cada lugar acentuando diferencias, sino una búsqueda de elementos que sirven de unión. No vamos a encontrar, por lo tanto, una idealización de los elementos que definen el continente, sino una voz poética que no es más que una mirada aguda que describe lo que ve y lo hace llegar al lector a través de una serie de voces que nos dejan entrever la diversidad social latinoamericana.

XXVI

¿Fue en Honduras, en El Salvador
en Guatemala?
¿Dónde compré aquella guitarra?
Era en una plaza. El viejo las hacía
enteras.
Clavijero de madera y encontrada con alambre;
cómo tocaba.
Vuelvo a sacarte, con un rasguído popular,
imperfecta, sensiblera, mi guitarra (Bellessi, 1981: 40).

El poema está dominado por la metáfora de una guitarra que emite un rasguído que podría pertenecer a cualquier punto de la geografía del continente que recorre la viajera: “¿Fue en Honduras, en El Salvador/ en Guatemala?” se pregunta (Bellessi, 1981: 40). Esa guitarra, comprada en una plaza cualquiera y fabricada por un lutier cualquiera, no tiene ninguna característica especial, todas son generalidades: “Era en una plaza. El viejo las hacía/ enteras” (Bellessi, 1981: 40). No hay ninguna marca que denote procedencia alguna, sólo un “Clavijero de madera y encordada con alambre” (Bellessi, 1981: 40). Lo que sí sabemos es que cada vez que es tocada por la voz poética tiene “un rasguído popular” y que ese rasguído la caracteriza como “imperfecta, sensiblera, mi guitarra” (Bellessi, 1981: 40). Tanto la guitarra como el espacio y las voces que lo recorren –y que veremos un poco más adelante en el análisis–, son caracterizados como imperfectos y sensibleros. La voz poética no se fija en las cualidades de Honduras, Guatemala o El Salvador, sino que se enfoca en una característica común para describir y construir un espacio global definido con características comunes. En esta dirección, Gerard Toal define la globalización como un espacio en el que “the geography of the world is not a product of nature but a product of histories of struggle between competing authorities over the power to organize, occupy, and administer space” (Toal, 2000: 28). En cierto sentido, es lo que Bellessi nos brinda en *Crucero Ecuatorial*. Un conjunto de voces que irán apareciendo poco a poco durante el análisis, que ocupan el espacio que recorre la voz poética y que definen, a la vez, la identidad de ese espacio en el poemario. Tenemos que tener en cuenta que, en la década que vio la luz el poemario, un nuevo marco teórico apareció en relación al concepto de identidad. Podemos encontrarlo en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) de Néstor García Canclini, seguido por *La modernidad desbordada* (1996) de Arjun Appandurai y *El lugar de la cultura* (1994) de Homi Bhabha. Estos teóricos analizaron el concepto cambiante de identidad nacional que emergió de la globalización en el momento en que los avances en tecnología y la economía hicieron que las fronteras geográficas comenzaran a diluirse. Para entender el mensaje del poema en relación al

anterior marco teórico sería pertinente señalar que las preguntas que lanza la voz poética ayudan a borrar barreras físicas y a recrear un espacio en la mente del lector que abarca toda la geografía que recorre dicha voz en el poemario. A través del recurso de la memoria, se pregunta "¿Fue en Honduras, en El Salvador/en Guatemala/ ¿Dónde compré aquella guitarra?" (Bellessi, 1981: 40).

Este poema cierra la colección y sirve a la vez de recopilación técnica y temática de todo el poemario pues ejemplifica otra de las ideas importantes que vamos a encontrar a la largo de *Crucero Ecuatorial*: la música con canto como modo de crear un sentido de identidad colectiva a través de las historias que "las pequeñas voces en concierto cuentan" (Bellessi, 2011: 12). En el poema V podemos encontrar a la voz poética de regreso por diferentes puntos de la geografía, "De regreso visité al ciego, contador de historias/guitarrero, en cuya casa dormí" (Bellessi, 1981: 8). En el poema VI, se establece una semejanza entre las historias y vivencias experimentadas por la voz poética con una amiga dejada atrás en el viaje y las melodías musicales que se desvanecen tras la partida de la amiga:

VI

Ahora que no volverás, mi amiga,
Y no tejemos recuerdos y palabras
como una estera que nos proteja del viento.
Para sentarnos allí,
y contar la saga, noche a noche
mientras se consume el kerosén de las lámparas.

Ahora que nunca,
Sólo a mí me toca
darles vuelta a los niños
la cara.

Y guardar risas, gestos furiosos,
miradas
que hacían el amor
la danza.

Aquella melodía humana
compartida en ciudades
en carreteras salvajes
hoteles y carpas,
aquella melodía

que ya no escuchás, mi amiga,
y se hace humo, en el aire lento de la mañana (Bellessi, 1981: 10-

11).

Canto y dicción van unidas en *Crucero Ecuatorial*. No sólo en el plano del significado, como hemos aportado anteriormente, sino también en el plano estético. Melchiorre afirma que “en *Crucero Ecuatorial*, ritmo y sintaxis propician una respiración cercana al silencio en tanto no se subordinan a las necesidades de la música” (Melchiorre, 2007: 2). En una entrevista con Osvaldo Picardo sobre los patrones rítmicos de sus poemas, Bellessi sentencia que “La poesía nació cantada en mí; porque me gusta cantar escribo poesía, es mi forma de hacerlo...el ritmo, la sintaxis musical entera es de entrada, para mí, el sentido del poema [...] [el ritmo] nace con el poema, es parte de su decir” (Picardo, 2009: 123). Por tanto, no es de extrañar que Bellessi compare la experiencia vivida con su amiga en el viaje con “Aquella melodía humana/ compartida en ciudades [...] que ya no escuchás” (Bellessi, 1981: 10). Antes de seguir con el análisis, cabría decir que las ideas estéticas expuestas en los escritos teóricos o las opiniones estéticas vertidas en entrevistas como la anterior son esenciales no sólo para elaborar la poética de un autor, en este caso de Bellessi, sino para analizar estas opiniones como un espacio donde el autor construye “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público [...] una figura que diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema” (Zonana, 2007: 32).

De las declaraciones recogidas por Picardo podemos deducir que en todo el poemario predomina el tono conversacional o coloquial de la música popular, ya sea de los boleros de Los Ángeles Negros, de la ranchera mexicana de Chavela Vargas o de Javier Solís. En el poema XIV podemos leer “Cada vez que escucho/ a Javier Solís, / los Ángeles Negros, la Chavela Vargas/ viajo por el mapa” (Bellessi, 1981: 22). Este tono va a incidir directamente en el ritmo, en las estructuras sintácticas y en el lenguaje empleado en los poemas de *Crucero Ecuatorial*. Se trata de un elemento que une la poesía con la música popular y que hace que la poesía de Bellessi conecte con la corriente de la poesía coloquial, o poesía conversacional como también se la conoce, que se venía desarrollando en hispanoamérica desde la segunda mitad del siglo XX.

Carmen Alemany Bay, en *Poética coloquial hispanoamericana* (1997), define la poesía coloquial como una escritura que comparte una serie de características similares tales como “tratar de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema [...] consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad [...] se reproducen formas sintácticas [...] propias del lenguaje coloquial” (Alemany Bay, 1997: 12). En relación al poema VI, nos encontramos con una historia del día a día de la voz poética viajera. Nos situamos frente al momento de decir adiós a las amistadas encontradas en el viaje. Por tanto, notamos una elevación de “lo cotidiano al rango de materia del poema”, ya que ese motivo es lo que da vida misma al poema (Alemany

Bay, 1997: 12). Hallamos una voz poética que nos narra el evento, que introduce a la amiga que se va y la noción de la melodía musical como un paralelismo con la experiencia vivida, "compartida en ciudades", de ambas (Bellessi, 1981: 10). Cabe destacar, en este punto, el uso de la primera persona del plural: "Y no tejaremos recuerdos y palabras/ como una estera que nos proteja del viento. / Para sentarnos allí" (Bellessi, 1981: 10). La primera persona del plural aparece en el momento de la lamentación por la falta de la amiga, cuando se da cuenta de que sin ella ya no hay nuevas experiencias. Es decir, se hace un uso de la primera persona del plural para fundir la voz poética junto con la de la amiga que no regresa, para presentar al lector que hubo un momento de unión y que, a partir de ese momento, tendrá lugar una separación que da pie al carácter múltiple de la voz poética que veremos a lo largo del análisis. La separación se observa el final del poema cuando la voz poética cuenta que "aquella melodía/ que ya no escuchás, mi amiga, / y se hace humo, en el aire lento de la mañana" (Bellessi, 1981: 10-11). Incluso, podríamos apuntar que el uso de la primera persona del plural tiene la función no sólo de expresar el momento de comunión pasada entre esa voz poética y su amiga, sino que también está incluyendo al lector, esa voz que lee, haciéndolo partícipe de ese momento de la partida a partir del cual hay experiencias pasadas que ya no volverán. Es decir, establece una relación de unión o incluso comunión entre todas las partes que están involucradas en el poema: narrador, protagonista y lector. En relación a esto último, Antonio Mestre, al analizar el uso de la primera persona del plural en la poesía coloquial de José Emilio Pacheco, señala igualmente que su uso podría indicar un "diálogo inter-histórico o interpersonal, debido a que esas voces no denuncian un hecho sino que lo contextualizan en la dimensión del sentido humano y en consecuencia, en la Historia" (Mestre, 2004: 261).

Observamos también en el poema un lenguaje directo y alejado de símbolos o abstracciones que dificulten la conexión del lector con el tema del mismo. El uso de la sintaxis y el ritmo son paralelos al uso del lenguaje, hacen posible una comunicación fluida con el lector. Bellessi teoriza en "La experiencia de la poesía" acerca de la sintaxis y el lenguaje que debe tener su poesía:

Eso que llamamos poesía [...] esa zona de frontera del lenguaje, la que se niega a ser puro símbolo o su muerta abstracción, y anhela permanecer más cerca de las cosas, la que se realiza en un combate contra sí misma y las formalizaciones excesivas de la sintaxis, la que ataca los significados a veces en rigor mortis de la mera comunicación y apela a trastocarla para que hable de nuevo. (Bellessi, 2009: 11)

Es decir, la sintaxis, el ritmo y el vocabulario hacen que sus poemas sean directos ya que el lector puede entenderlo y darle vida interpretativa rápidamente, porque, en definitiva, “reproducen formas sintácticas [...] propias del lenguaje coloquial” (Alemany Bay, 1997: 12).

Mencionamos antes que el poema que cierra la colección, el poema XXVI, es una explicación de los recursos usados por la escritora a lo largo del poemario. Por otro lado, el poema que abre la colección desarrolla otro de los elementos imprescindibles a la hora de entender el poema y las voces de sus protagonistas: el poemario entendido como un ejercicio de memoria y escritura.

I

Algo de aquel fuego quema todavía
La luz del sol móvil
Sobre la copa de los árboles,
y mi corazón desbocado, de deseo.
Afuera, al alcance de mi mano
la fiesta.

Los tiempos verbales

Amarrados, como helechos a una misma piedra (Bellessi, 1981:

3).

Comienza la voz poética recapacitando, pensando sobre su viaje, los recuerdos y así la memoria hace resurgir sensaciones, le hace pensar que “Algo de aquel fuego me quema todavía [...] y mi corazón desbocado, de deseo” (Bellessi, 1981: 3). Esa ansia de calmar ese fuego, escribir los recuerdos, se convierte en una pasión que se transforma en un acto gozoso al llevarse a cabo “Afuera, al alcance de mi mano/ la fiesta. / Los tiempos verbales/ amarrados, como helechos a una piedra” (Bellessi, 1981: 3). Cabe notar que la voz poética asemeja “la fiesta” a las experiencias vividas y al hecho gozoso de recordar y escribir esas experiencias (Bellessi, 1981: 3). Ezequiel Martínez afirma que, en este poemario, se le da al lector la posibilidad de observar “desde las profundidades del sujeto que mira” (Martínez, 2010: 122). El hecho de que la memoria sea usada como un recurso es esencial pues la voz poética no sólo viaja, sino que observa, descansa y escribe en el presente esos hechos, se somete a una experiencia, la deja reposar y, tiempo después, recurre al ejercicio de la escritura. Por eso, en el poema XXVI, la voz poética se preguntaba “¿Dónde compré aquella guitarra?” y luego se responde se responde que “Era en una plaza. El viejo las hacía/ enteras” (Bellessi, 1981: 40). En esta dirección, Osvaldo Picardo pregunta a Bellessi sobre cómo realizó su escritura a la vez que hacía largos viajes por América. Esta responde:

He viajado mucho, y suelo escribir brevísimas anotaciones cuando lo hago, sobre todo frases de la gente, o nombres locales de aquello que llama mi atención. Pero escribir, verdaderamente, lo hago cuando vuelvo a casa. Salvo en un período largo de viaje en mi juventud, en el que vagabundé...y mantuve una constancia de escritura. *Buena ventura, buena travesía pequeña Uli* fue un libro escrito en el camino. (Pichardo, 2009: 121)

La poetisa enfatiza que, desde la década de los ochenta, fue construyendo una mirada en retrospectiva respecto de su vida con la intención de definir su voz poética en relación con la sociedad. Bellessi también se pronuncia sobre la poesía actual argentina en "Poesía argentina contemporánea: la lírica vuelve a casa":

Una voluntad de decir, y de hacerlo encendidamente, radicalmente, creando poemas que son dardos dirigidos directamente al cuerpo, a la mente, al corazón del lector. Oculto o visible, es del todo imposible que esto se lleve a cabo sin la presencia de un yo lírico que elige y concentra en su recorte materiales que hablan de él, de un lugar y una época precisa, y haciéndolo se abre a los otros a través de un lenguaje, cuánto más local más universal, sin lo cual no habría poesía posible. (Bellessi, 2010:18)

A la vez que la poeta busca su voz, plantea una mirada panorámica de su vida. Podríamos incluso apuntar que, al indagar el tema de la identidad del continente, lo que está intentado hacer, en definitiva, es dar respuesta a la pregunta: ¿Quién es Diana Bellessi? ¿Cómo se define Diana Bellessi en relación a América Latina? Para intentar encontrar una respuesta sitúa su voz poética en relación con el continente bajo el tema de la memoria y del viaje. Mientras, en paralelo, recrea en los poemas el espacio que visita, construye su yo de autora, su voz y su yo en relación a esas voces en el espacio que habita. Esa es la razón por la que hemos analizado, en el poema VI, cómo la voz poética se funde y ramifica con una serie de voces que asoman a lo largo del poemario. Es a través de estas voces que la autora encuentra las perspectivas necesarias para definirse en relación con América Latina. Marta López-Luaces, al teorizar sobre las máscaras de la primera persona, señala que, tanto en la obra de Bellessi como en la de Alejandra Pizarnik y Mercedes Roffé,

la tarea de escribir parecería (re) presentarse como un proceso de traducción. La poeta lee su propia representación, el "yo" poético, como una traducción, como una lectura más. Así las reflexiones de las diferentes figuraciones del "yo" poético que encontramos en sus obras

se transforman en una reflexión sobre el poema mismo y sobre cómo la mujer o el cuerpo de la mujer se inserta dentro de la tradición literaria. (López-Luaces, 2000: 83)

Walter Benjamin al teorizar sobre los tipos de voces narradoras y sus arquetipos apunta que:

Es así que la figura del narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarne a ambas. "Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo", reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario. De hecho, ambos estilos de vida han, en cierta medida, generado respectivas estirpes de narradores. Cada una de estas estirpes salvaguarda, hasta bien entrados los siglos, algunas de sus características distintivas. La Edad Media muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrante antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí. Para el campesino o marino convertido en maestro patriarcal de la narración, la corporación había servido de escuela superior. En ella se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que mucho ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario. (Benjamin, 1982: 113-114).

Como hemos apuntado antes, Bellessi comenzó a gestar el poemario una vez finalizado su periplo americano, es decir, desde la distancia del viaje. Como el narrador que describe Benjamin, lo hace desde la memoria, los recuerdos, como pudimos leer en el poema VI, y veremos un poco más adelante en los siguientes poemas, como el XVI y el XXII. La voz poética podría identificarse, por tanto, con ese marino mercante que llega a tierra y hace partícipe al lector de sus experiencias y de las experiencias de las otras voces con las que se encuentra. Es decir, de la experiencia comunitaria de la vida vivida, de las historias y voces que quiere que el lector conozca.

El poema XIV de la colección lleva por título "Tríptico de Guayaquil", y representa un buen ejemplo donde aparece la vida vivida por la viajera y transmitida a través de la voz poética de su poemario. En la primera parte del poema podemos observar otro tema que va a repetirse continuamente en *Crucero Ecuatorial*: la amistad y la fraternidad. Este tema aparece en el viaje con

los mochileros "Claudia, y Carlo el brasilero" (Bellessi, 1981: 21). Podemos leer cómo la voz poética no duda en compartir parte de su salario para que sus amigos puedan desayunar "El día que llegaron/ había cobrado en la imprenta/ mi salario [...] les di algo de plata/ para que desayunaran." (Bellessi, 1981: 21). En la segunda parte del tríptico podemos leer:

Cada vez que escucho
a Javier Solís,
los Ángeles Negros, la Chavela Vargas
viajo por el mapa.
Malecones de los puertos americanos,
bares, fritangas.
Las máquinas tragamonedas, las rockolas
deslizando sus boleros
que caen al pecho
con la cerveza helada (Bellessi, 1981: 22).

La música como elemento unificador del espacio vuelve a tomar protagonismo. Es, también, el elemento que perfila las historias que vive y comparte la voz poética. Esta voz nos trae olores e imágenes por las que nos introduce como observadores preferentes de sus vivencias. En la tercera parte podemos leer:

Aquellas ruedas humanas
con flautas y maracas.
Todo el sueño, la escoria, el amor
mientras crepitaban en el humo
las semillas de la mariguana.
Aquella noche de vientos
con Rodolfo el Chilenito
tarareando una canción de olvido,
haciéndonos hermanos en la playa (Bellessi, 1981: 23).

La voz poética nos introduce a "Rodolfo el Chileno/ tarareando una canción de olvido/ haciéndonos hermanos en la playa" en una preciosa historia donde los límites entre el amor y la amistad se pierden de nuevo con la música y se hacen patente a través de la primera persona del plural y la retórica de la poesía coloquial de fondo (Bellessi, 1981: 23).

Otro ejemplo de la presencia de las voces en el poema lo podemos encontrar en el poema XXII donde nos introduce la vida de tres mujeres, dos son anónimas y una llamada Anabella:

Anabella era una muchacha

que en su ataúd de vidrio
yacía con las serpientes,
rubia, pálida.
Fue, carromato de mercachifles,
mi bella durmiente ecuatoriana.
De la mulata nunca supe el nombre.
Me invitó a ir con ella una tarde,
cruzando un barrio de prostitutas
mientras caía en su belleza y
su miseria la ciudad de Cali.
La tercera fue una mujer de México,
mestiza, lavandera, a quien su propio marido
públicamente apaleaba.
A las tres las tuve en mi memoria,
les di la mano,
para atravesar juntas
una vasta, interminable galería
de retratos (Bellessi, 1981: 34-35).

El poema nos describe tres vidas de mujeres de tres países diferentes: Ecuador, Colombia, México. A través de la vida de estas tres mujeres hay un intento de concienciar al lector sobre la situación desfavorecida de la mujer en diferentes puntos de la geografía del continente. La descripción de Anabella comienza con la escena de la voz poética mirándola ya muerta, representada en un ataúd lleno de serpientes: “Anabella era una muchacha/ que en su ataúd de vidrio/ yacía con las serpientes” (Bellessi, 1981: 34). La voz poética la llama, al final del relato, “mi bella durmiente ecuatoriana” (Bellessi, 1981: 34). Bellessi hace un paralelo entre este relato y el cuento de hadas de la bella durmiente donde la madre malvada del príncipe manda llenar una olla de serpientes y otros animales para cocinarlos junto con la reina, la bella durmiente. A diferencia del cuento de hadas, no hay nadie quien salve a Anabella de su sueño eterno. Los cuentos de hadas encuentran su inspiración en las tradiciones populares, de ahí la fuerte relación del poema con los elementos de la poesía coloquial y el ritmo y sintaxis de la música popular, que mencionamos cuando nos referimos al poema VI. Como la misma poetisa afirma, las historias orales y cotidianas han tenido un peso enorme a la hora de desarrollar su estilo pues prefiere “exclamación y carcajada tejidas en el cuchicheo de la cocina, en el jadeo secreto donde discurren emociones y pensamientos, y no en el sermón cuidadoso” (Bellessi, 1996: 10). Alemany Bay destaca como una de las características de la poesía coloquial que en ellas lo cotidiano se eleva a poema, la sintaxis y la elección del vocabulario se alejan de un simbolismo hermético donde no haya duda del mensaje que la voz poética quiere hacer llegar al lector (Alemany Bay,

1997: 12). Cabe clarificar que el término coloquial tiende a conducir al lector a un malentendido, pues hay una tendencia a identificarlo con una poesía pobre de recursos y con poca conexión con la tradición. Más allá de eso, la poesía coloquial y, en concreto, la que nos concierne en este ensayo, podríamos calificarla de “extremadamente culta [...] cargada de nostalgias por el canon elevado del Establishment anterior”, como ocurre en este poema donde Bellessi recrea el cuento “La bella durmiente” de Charles Perrault (Gordon, 1990: 265). En cierto modo, lo que hace la voz poética a través del poema, siguiendo con el paralelo que establece con los cuentos de hadas, es recopilar historias que pertenecen a la tradición oral. Lo que consigue es que esas historias cotidianas que expresan las adversidades que deben enfrentar las mujeres en diferentes puntos de la geografía, pasen a ser conocimiento a disposición de todos los lectores a través de la escritura del poema. En última instancia, la voz poética expone que la pobreza y la adversidad dan forma a la identidad de las mujeres que viven en esas mismas circunstancias en América Latina.

El segundo retrato se nos muestra la vida de una prostituta anónima de la ciudad de Cali. La voz poética relata su corto periplo por la ciudad con esta mujer. Nos muestra como el entorno en el que vive es lo que la hace bella y a la vez constituye su miseria. El tercer retrato se centra en México. La voz poética muestra al lector de un modo directo, y sin ningún juego literario, los estragos de la violencia de género: “La tercera fue una mujer de México, / mestiza, lavandera, a quien su propio marido/ públicamente apaleaba” (Bellessi, 1981: 34). La voz poética pone su identidad y su voz de mujer en relación a otras mujeres del continente. Mujeres con vidas adversas y maltratadas dejan de ser un arquetipo de la tradición oral y pasan a tener nombre propio, como Anabella, y a formar parte del conocimiento de los lectores.

Anahí Mallol, al analizar la poesía argentina de la década de los ochenta, ha notado que Bellessi comparte con otras escritoras, como Delfina Muschielli, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg, un intento de resaltar, a través de un yo lírico subjetivo, el impacto que la violencia tiene sobre las mujeres. En esta dirección afirma que las mujeres

que escriben desconfiando doblemente de las palabras (por poetas, por mujeres) y dando testimonio de la violencia que circula, por la sociedad, por el lenguaje (disciplinamiento del cuerpo de la mujer, disciplinamiento de su decir), puesta en acto de la diferencia en las opciones que realizan que se dirigen siempre desde el lugar de lo menor en que han sido colocadas desde siempre hacia una minorización (consciente, política) que da cuenta de las grietas sobre las que se asientan los espacios de dominación simbólica. (Mallol, 2000: 46)

Es por este motivo que Bellessi elige tres retratos que tienen en común el tema de la mujer desfavorecida en la sociedad. Un punto relevante de la descripción de estas mujeres es la cuestión racial: Anabella es “rubia, pálida”, mientras que las otras dos mujeres aparecen caracterizadas como “mulata” y “mestiza” (Bellessi, 1981: 34). La poetisa no sólo hace partícipe al lector de la diversidad racial de la mujer latinoamericana, sino que con esa descripción quiere acentuar que todas las mujeres, sin importar su apariencia, son susceptibles de vivir esas experiencias. La voz poética nos cuenta al final del poema que “A las tres las tuve en mi memoria, / les di la mano, / para atravesar juntas/una vasta, interminable galería/ de retratos” (Bellessi, 1981: 34-35). Esa “galería de retratos” del poema nos pone en sintonía con “las voces en concierto” a las que alude Bellessi en sus escritos teóricos; y son dichas voces las que nos muestran la vida y las historias vividas por la voz poética (Bellessi, 1981: 35; Bellessi, 2011: 12).

Bellessi se lanzó a la búsqueda de su identidad como mujer y se encontró de cara con la cruda realidad de la situación de la mujer latinoamericana a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta del siglo XX. La voz poética resalta la falta de derechos de esas mujeres dentro de una sociedad patriarcal. Nos muestra mujeres que comparten los mismos desafíos y eso provoca que cualquier identidad basada en diferencias geográficas, o incluso raciales, se diluya, pues la identidad queda definida por la falta de derechos y oportunidades que todas esas mujeres sufren a lo largo de la geografía del continente. Bellessi, de este modo, desarrolla su identidad como escritora feminista en un mundo globalizado y transnacional, y toma posición en torno a la discusión sobre el papel de la mujer en el contexto de una sociedad patriarcal.

Al final de su viaje por el continente Bellessi trabajó en una fábrica en el Bronx en Nueva York. Por la noche estudiaba y leía poesía femenina estadounidense para aprender inglés (Ojeda, 1985: s/n). La lectura de estas poetisas fue vital para su formación intelectual porque “tratan de reflejar una realidad que me fue cercana, por medio de esas mujeres que escriben de manera admirable y que incorporan a su poesía los últimos años de historia norteamericana: las luchas del movimiento pacifista, de las minorías étnicas y del movimiento de liberación femenina” (Vaccarini y Docampo, 2002: s/n). Durante ese tiempo publicó el artículo “Un hogar en Nueva York” en la revista *Triunfo*, donde describe la vida de mujeres de América central y del Caribe que emigraron a Nueva York para dejar atrás la pobreza. Bellessi menciona a Lucy, a su hermana Ester y a su tía Marina. Lucy y sus familiares aparecen representadas como mujeres fuertes que viven en un mundo difícil, y que con su “fuerza para el trabajo [...] con voluntad de vivir [...] con su esperanza [...] me enseñan que la vida es real y verdadera, y que en ellos crece

una fuente de energía enorme, un poder de transformar el mundo y transformarnos" (Bellessi, 1973: 43). Lo primero que llama la atención de esa descripción es que esas mujeres, a diferencia de las anteriores del poema XXII, se sienten empoderadas. Podríamos preguntarnos, ¿cuál es la diferencia entre estas mujeres y las del poema anterior? ¿Por qué Lucy y sus familiares se sienten empoderadas? Bellessi describe a estas mujeres desde el parámetro económico, describe cómo trabajar y ganar dinero les ofrece esperanza, las hace sentirse empoderadas para afrontar el mundo. Por eso, enfatiza en su artículo que una sociedad en que la economía incluye a la mujer en "el proceso de producción, la aleja un tanto de su rol supeditado al trabajo doméstico, y de su total dependencia económica de su marido" (Bellessi, 1973: 43). Bellessi marca una relación directa entre la libertad económica alcanzada a través del trabajo y la obtención de derechos en la sociedad. Explica también en el artículo que "las mujeres de la casa están en pro de la libertad por el aborto y de la igualización de los sueldos de trabajo, pero sin embargo, siguen creyendo que el hombre tiene derecho a ciertas libertades que les están prohibidas a las mujeres por su condición de tales" (Bellessi, 1973: 43). Por tanto, podemos pensar que Bellessi propone que la independencia económica es el canal por el que las mujeres pueden construir su espacio individual. Nos ofrece de este modo un perfil de la mujer migrante en los Estados Unidos que, al contar con condiciones económicas favorables, tiene la posibilidad de disfrutar de ciertos derechos, de tener libertad de opinión, de ser parte de la sociedad como un ser individual, a diferencia de las mujeres que aparecen en sus poemas.

La diferencia económica entre las diferentes partes del continente también puede observarse en el siguiente poema:

XVI
 Tuvimos la mala idea
 de sentarnos a tomar café
 en un jardincito detrás
 del Banco Francés en Barranquilla.
 Creyéndonos turistas norteamericanas
 una pandilla de muchachos
 nos asaltó a navaja.
 Uno me miraba
 el anillito de oro
 desgastado en el índice
 de mi mano derecha.
 Le conté una historia de mi familia
 le hablé de mi mama,
 costurera en un pueblito de Zavalla,
 y de mi viejo

sol a sol en los potreros.
Era febrero.
Me dijo que el carnaval curaba
de necesidad, de amores, de deseo, ¿pero
cómo gozarlo sin un peso?
Nos tomamos el café y el agua
y cominos los daditos de azúcar.
Al final nos invitaron
A hacer la Zafra con ellos.
Lo que sacáramos iba a media,
nosotras para seguir viaje,
ellos para chuparse
y bailar en los carnavales.
Les dijimos que no
y se despidieron mansos,
con un beso (Bellessi, 1981: 26-27).

El poema comienza con una acción violenta, un asalto e intento de robo con una navaja. A partir de este hecho, la voz poética pone en escena un choque socio-económico entre diferentes partes del continente, pues solo trataron de robarles porque las confundieron con turistas norteamericanas.

Al inicio del poema observamos cómo la voz poética se funde con sus acompañantes mediante el uso de la primera persona del plural. Aquí pasamos del relato de una situación adversa, tal como ocurre en poemas anteriores, a un estado de fraternidad entre los asaltantes, la voz poética y sus acompañantes, hecho que hace que, al final, todos se fundan en esa primera persona del plural y se sienten a tomar café y comer daditos de azúcar. Igualmente, podríamos señalar que esa primera persona del plural involucra, de algún modo, al lector haciéndolo partícipe de la situación que se describe, del momento de celebración o de comunión. Hacia el final del poema, podemos leer que ellas son invitadas "a hacer la zafra" pero dicen que no (Bellessi, 1981: 27). Si en los primeros versos citados arriba hay una unión de la voz poética, sus acompañantes y los asaltantes, en los últimos versos nos encontramos frente a una separación de esas voces. Así, la voz poética rompe con el escenario idealizado y vuelve a separar su voz y la de sus acompañantes de la de los asaltantes. Sin embargo, esa falta de idealización de la vida de los asaltantes no implica un quiebre con la afectividad innata que presenta la voz poética hacia las diferentes voces que encuentra en su camino, hacia el otro, sino que nos muestra el carácter múltiple y en traslación de la voz poética en todo el poemario.

Monteleone ha señalado en relación al tratamiento del otro en la poesía de Bellessi que:

El yo del poeta es siempre comunitario y la poesía no es rara por su hermetismo, su exclusividad o su autonomía respecto de la sociedad, sino por lo contrario [...] En la medida en que el mundo se ofrece a la mirada, sólo en otros ojos se revela como tal: en el mutuo descubrimiento del prójimo se sostiene lo real [...] Ese rasgo tiene un origen común en la ética que reconoce al otro. (Monteleone, 2010: 34-36)

La mirada dirigida al otro es otra de las características en todo el poemario. Entender al otro desde la perspectiva de la voz poética. Por este motivo, tal vez, es que las condiciones socio-económicas negativas de las que hacen gala algunos de los protagonistas del poemario son usadas por la voz poética a modo de espejo, para intentar dilucidar conclusiones acerca de la identidad del continente. Es decir, a la vez que hay un intento de búsqueda de su propia identidad, hay un intento de la voz poética de responder a la pregunta: ¿quién es Diana Bellessi? En el caso del poema XVI, la voz poética se identifica con la situación económica adversa del protagonista, y le cuenta su propia historia familiar para empatizar, para buscar lo que ambos tienen en común. Este tema trae a colación otro que no aparece de un modo directo pero que sí está latente en todo el poemario. Se trata de la influencia de la emigración que Bellessi observó en su infancia y la influencia de esta mirada en la construcción de las voces de los poemas pues:

Aunque muchos sean nietos y biznietos de inmigrantes, lo cierto es que son pardos en la constitución de la mirada, y han tenido que soportarse siendo forasteros que buscan pertenencia [...] Quizás un constante principio de incertidumbre, a veces asociado a la propia extracción de clase, otras al género de pertenencia, nos hace vulnerables a la autocrítica y frena los embates románticos de mesianismo y apropiación. Siempre es difícil sostener la conciencia de la heterogeneidad, más aún cuando se funda sobre sucesivos genocidios. La matriz hispano indígena fue seguida por la segunda mestización [...] 1890 y 1920; a ellos se suman las migraciones internas [...] a cuya estribación final pertenezco [...] que nos anclan definitivamente en Latinoamérica. (Bellessi, 1996: 5-6)

Por tanto, como hemos señalado antes, podemos encontrar en *Crucero Ecuatorial* las voces de los desamparados sociales que aparecen a lo largo de la historia a partir de la fusión de las culturas tanto del lugar donde la poetisa se crió, como de la experiencia de la emigración y de sus viajes.

Una situación similar ocurre en el siguiente poema:

XVIII

Cruzamos la frontera
 de Honduras con Guatemala
 por una carretera a través de la selva,
 raramente usada.
 Teníamos miedo de que nos pidieran
 que les mostráramos plata. Poco antes de cruzar
 apareció un peruano que venía de París,
 y como nosotros pretendía llegar a México
 nosotros por el deseo, él para hacerse rico.
 Ocho años ausentes y había contado en sus cartas
 maravillas y riquezas. ¿Cómo regresar ahora, me dijo,
 sin un peso en los fundillos?
 En México, en México se haría rico.
 Pasamos todos. Los de la aduana se acercaron
 serios, con una botella de pisco. –Queremos
 brindar, dijeron, son las primeras sudamericanas
 en cruzar esta frontera. Nos abrazamos, les dedicamos
 firmas y un verso. El peruano, ya en la carretera,
 hacía de mujeres, diamantes y aventuras un tapiz.
 Me señaló la marca de sus vaqueros y agregó:
 –Mira son de París (Bellessi, 1981: 29).

El deseo de cruzar la frontera hacia México es el tema central del poema. Como el anterior, hay un uso de la primera persona del plural que engloba a la voz poética y a sus acompañantes. Poco después sabemos por la voz poética que se une a ellos un peruano que venía de París. Sin embargo, la primera persona del plural no incluye al otro, al inmigrante peruano que pretendía llegar a México para hacerse rico. En este poema vamos a encontrar, del mismo modo que en el anterior, una separación de la voz poética de su grupo para comunicarse directamente con el inmigrante peruano. Sin embargo, en el momento álgido, cuando alcanzan su meta de llegar a México, el peruano aparece incluido, fundido en esa primera persona del plural cuando la voz poética afirma: "pasamos todos" (Bellessi, 1981: 29). La voz poética nos introduce afectivamente en la historia de un inmigrante pobre que busca fortuna, primero en Europa y luego en Norteamérica. Al igual que en el poema anterior, hay una resolución positiva, ambos llegan a México, lo cual da paso a un tono igualmente positivo, pues una situación difícil se convierte en una situación de fraternidad entre protagonista, voz poética, acompañantes de la voz poética y lector.

Como observamos en el poema VI o en el XVI, hay un uso del lenguaje alejado de símbolos o abstracciones. Podemos pensar que se trata de la búsqueda de un lenguaje directo y vivo, que conecte al lector con el tema social, la búsqueda de fortuna de un inmigrante pobre. Según Monteleone:

el habla es el núcleo que alimenta una búsqueda cultural. Esta elección tiene un enorme alcance: al centrarse en el habla, la poesía de Bellessi indaga los vínculos de lo individual con lo social. Transforman la radical subjetividad de lo lírico en un escenario cambiante donde las voces colectivas lanzan ecos y reverberaciones sonoras. (Monteleone, 1996: 9)

Es decir, a través del lenguaje del poema observamos un deseo de llegar al lector de un modo directo, de implicarlo en la historia que se cuenta; un deseo de transmitir un mensaje social a un grupo de personas, de lectores, para que compartan la misma visión de la sociedad que la voz poética. Al analizar el poema VI, observamos nuevamente cómo la poética que Bellessi construye en su poemario puede ser pensada a partir del concepto de poética coloquial. Se trata de una poesía que, como nos recuerda Alemany Bay, intenta “elevanto cotidiano al rango de materia del poema [...] consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad [...] se reproducen formas sintácticas [...] propias del lenguaje coloquial” (Alemany Bay, 1997: 12). En el poema se hace uso de un lenguaje del tipo conversacional; a su vez, ponemos notar cómo una anécdota cotidiana que sucede durante el viaje se convierte en la materia central del poema y sirve para dar a conocer al lector un problema social contemporáneo tal como la migración del sur hacia el norte en el continente. Alemany Bay incluye en los orígenes de la poesía coloquial a Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton y Jaime Sabines (Alemany Bay, 1997: 13). También recoge unas declaraciones del poeta Fernández Retamar en las que señala que, esta clase de poesía, “nos unió, además, nuestro vínculo con un acontecimiento extraliterario esencial: la Revolución de Cuba” (Alemany Bay, 1997: 14). Por tanto, el cambio social se identifica como el motor de la poética coloquial. En relación a Bellessi, hemos señalado temas políticos y sociales que sirven de embrión de la temática de sus poemas. Temas como los derechos de la mujer en el poema XXII y la inmigración como consecuencia directa de la pobreza en el poema XVI o XVIII.

Este poema nos introduce otro tema que aparece a lo largo del poemario: la representación de los paisajes. Francine Masiello, en su artículo “La naturaleza de la poesía”, aborda el vínculo entre poesía nacional y paisaje en el siglo XX. Lo hace teniendo en cuenta la tradición poética del siglo XIX en América Latina. Sostiene que durante el siglo pasado hubo una “venta del exotismo latinoamericano” y “una naturaleza politizada que ofrece acompañar al poeta en sus andanzas por América” (Masiello, 2003: 57). Masiello continúa enfocándose en la última tendencia y señala que:

esta línea se bifurca en dos tendencias principales: si, por un lado, delimita las fronteras americanas y afirma la elevación nacional, por otro, permite dar voz a la América humilde [...] elogiar las alturas de las civilizaciones indígenas y destacar la continuidad de la historia que vincula los países del Sur. (Masiello, 2003: 57)

Crucero Ecuatorial es un excelente ejemplo para abrir un poco más el panorama del estudio de la representación ideológica de la naturaleza, ya que Bellessi, en su búsqueda de identidad, rompe las barreras físicas del continente. No encontramos una voz poética que intenta delimitar fronteras, ni reivindicar una parte del mosaico social y racial de América. Tampoco encontramos en *Crucero Ecuatorial* la mirada exótica que destaca Masiello en la poesía del siglo XX; en el texto de Bellessi aparece, más bien, una mirada aguda y cruda, que evita que sus descripciones de lugares y personas puedan caer en el terreno de la idealización. Por tanto, hemos encontrado y analizado poemas donde los espacios del continente son imprecisos, donde la bebida, la comida o la música que aparecen forman parte de una geografía inclusiva y no de un país o lugar geográfico en concreto, como analizamos en el poema XXVI.

Si el poemario constituye una idealización (o no) de personas y paisajes, ha sido una de las tónicas en la controversia entre deferentes críticos literarios. Jorge Monteleone y Erika Martínez han defendido la idea de que, detrás del comentario crítico social de *Crucero Ecuatorial*, se esconde la intención de crear una edad de oro, una arcadía, es decir, una cultura idealizada en un espacio idealizado desde la memoria de la voz poética-viajera. El mito de la Edad Dorada, en palabras del mismo Monteleone, queda definido como “un estado de regeneración y renacimiento del mundo o, mejor dicho, la instauración de un mundo nuevo” (Monteleone, 2003: 23). Por su parte, Erika Martínez Cabrera se refiere a la memoria como un recurso poético a partir del cual es posible construir “un catálogo minucioso de lugares, personas, plantas, animales, de referencias culturales, como una forma de apropiación y redefinición de la realidad americana, como un rito de creación de un nuevo mundo” donde se dota a la memoria de una “ceremonia mágica que convoca, nombrándolos, a los seres del mundo que a travesaron nuestros caminos” (Martínez Cabrera, 2011: 16-17). Si partimos, como Martínez Cabrera propone, de que Bellessi redefine la realidad, llegaremos a la conclusión de que la poeta inventa una realidad alternativa a la de América a través de sus poemas. Martínez Cabrera, y otros especialistas como Monteleone, destacan uso de la memoria como canal por medio del cual Bellessi ficcionaliza sus experiencias en sus viajes, y crea, a partir de un espacio real, una representación idílica de las gentes y costumbres del continente, una visión idílica de América, es decir: la edad dorada o arcadía que proponen. Sin embargo, hemos observado cómo la voz poética

introduce toda una galería de voces que, más allá de formar parte de una realidad idílica, utópica o un mundo nuevo regenerado, encarnan también una cruda realidad. Se trata de una galería de voces con las que se encuentra la voz poética a lo largo de su viaje y que representan una serie de situaciones a las que se podría enfrentar cualquier habitante de cualquier punto de la geografía del continente. A modo de ejemplo, podemos volver a traer a colación la desafortunada historia de las mujeres del poema XXII, la falta de recursos que puede llevar a personas a un intento de robo en poema XVI, o la vida de sueños frustrados de un inmigrante en el poema XVIII. La misma Bellessi ha resaltado el hecho de que, a través de la mirada de la voz poética-viajera, hay un ímpetu por transmitir al lector sus experiencias, y no un ánimo de ficcionalización idílica del paisaje:

Crucero Ecuatorial se caracteriza por haber sido escrito como una evocación, la evocación de un viaje o de sus fragmentos, algunos años después de haberlo llevado a cabo [...] siento que mis poemas nacen siempre convocados por algo del más inmediato presente, aunque el presente esté lleno de pasado, sin duda, en la mirada que elige ver lo que es, lo que recorta, y en la emoción que le suscita. (Picardo, 2009: 122)

Hemos analizado cómo Bellessi construye un espacio poblado por historias con las que podemos empatizar, historias reales que pertenecen a la cotidianidad de cualquier punto de la geografía del continente. A través del análisis de los diferentes poemas de *Crucero Ecuatorial*, hemos podido observar cómo surge una voz poética que se ramifica y se funde a la vez en otras voces. Y cómo esa voz poética hace gala de un espíritu crítico que intenta razonar sobre la identidad del continente, lo cual nos conduce a la vez a una reflexión acerca de la propia identidad de la voz poética-viajera. No hay un intento de inventar una nueva realidad, es decir, de crear un mito que unifique el pensamiento colectivo del continente ficcionalizando la realidad. A través de los elementos que la voz poética va encontrando, va creando un sentido de identidad común basado en los problemas y virtudes que se desprenden de esas experiencias vividas a lo largo de la geografía y que se reflejan igualmente en el uso de la primera persona del plural que engloba la “galería de retratos” que en definitiva son “las pequeñas voces en concierto” (Bellessi, 2011: 12). Nos encontramos frente a un poemario que representa un intento de mostrar un espacio común donde se resaltan una serie de experiencias con cariz crítico, donde las gentes y costumbres que aparecen confluyen en las páginas formando un mapa de América Latina, y desde donde la voz poética forma su propia identidad en relación con el continente.

Bibliografía

- ALEMANY BAY, CARMEN. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- BELLESSI, DIANA, SONIA SCARABELLI Y DANIEL GARCÍA HELDER. *Tener lo que se tiene: poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- . "Un hogar latino en Nueva York", *Revista Triunfo*, vol. 582 1973.
- . *Lo Propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria, 1996.
- . "La experiencia de la poesía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 707, 2009.
- . "Entrevista - Entrevista a Diana Bellessi" por Osvaldo Picardo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 707, 2009.
- . "Poesía argentina contemporánea: la lírica vuelve a casa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 718, 2010.
- . *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- BENJAMIN, WALTER. *Para una crítica de la violencia: y otros ensayos*. Ciudad de México: Premia, 1982.
- GORDON, SAMUEL. "Los poetas no cantan, ahora hablan" *Revista Iberoamericana* núm. 150, 1990.
- LÓPEZ-LUACES, MARTA. "La máscara de la primera persona en tres poetisas argentinas", *Feminaria literaria*, vol. 10, núm. 16, 2000.
- MARTÍNEZ CABRERA, ERIKA. "El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellessi", *Mitologías hoy*, vol. 2, 2011.
- MALLOL, ANAHÍ. "Escritura y subjetividad. Poetisas argentinas en los 80: Entre la lírica y los géneros menores. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)" *INTI*, vol. 52/53, 2000.
- MARTINEZ, EZEQUIEL MARIO. "Diana Bellessi: Universo múltiple", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 724, 2010.
- MASIELLO, FRANCINE. "La naturaleza de la poesía", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, No. 58, 2003.
- MELCHIORRE, VALERIA. "Diana Bellessi: la voz de lo amado", *Cuadernos LIRICO*, vol. 3, 2007.
- MESTRE, ANTONIO. "Ironía, civilización y posmodernidad en la poesía de José Emilio Pacheco." En Samuel Gordon (ed.). *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- MONTELEONE, JORGE. "Diana Bellessi: El prójimo y el don", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 724, 2010.

- MONTELEONE, JORGE. "Prólogo". *La edad dorada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- BELLESSI, DIANA, MARÍA C. COLOMBO, ALICIA GENOVESE, Y JORGE MONTELEONE (EDS.). *Colibrí, Lanza Relámpagos!: Antología De Poemas De Diana Bellessi*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.
- OJEDA, CLAUDIA. "Diana Bellessi, entre la poesía y la mochila", *Tiempo Argentino*, vol. 2, 1985.
- TOAL, GERALD. *Critical Geopolitics*. 2000. Disponible en: <https://criticalgeopolitics.com>
- VACCARINI, FRANCO Y MARIANA DOCAMPO. "Jaque Mate" *La Guacha, Revista de Poesía*, núm. enero 2002.
- ZONANA, VÍCTOR GUSTAVO Y BEATRIZ MOLINA HEBE. *Poéticas de autor en la literatura argentina, desde 1950*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.