

**ANÁLISIS DE LA OBRA POÉTICA DE LYDDA FRANCO FARIÁS,
DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO**



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



**ANÁLISIS DE LA OBRA POÉTICA DE LYDDA FRANCO FARÍAS, DESDE
LA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

AUTORA: MARÍA ALEJANDRA RENDÓN

TUTORA: LAURA ANTILLANO

Bárbula, 2018



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



**ANÁLISIS DE LA OBRA POÉTICA DE LYDDA FRANCO FARÍAS, DESDE
LA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

Autor: Licda. María Alejandra Rendón. Trabajo presentado ante la Dirección de Postgrado de la Universidad de Carabobo como requisito parcial para optar al título de Magister en Literatura Venezolana.

Bárbula, 2018

iii



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



VEREDICTO

Nosotros, Miembros del jurado designado para la evaluación del Trabajo de Grado titulado: ANÁLISIS DE LA OBRA POÉTICA DE LYDDA FRANCO FARIÁS, DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO, presentado por el (la) ciudadano (a) MARÍA ALEJANDRA RENDÓN INFANTE, TITULAR DE LA CÉDULA DE IDENTIDAD V- 18062260, PARA OPTAR AL TÍTULO DE MESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA, ESTIMAMOS QUE EL MISMO REUNE LOS REQUISITOS PARA SER CONSIDERADO COMO:

NOMBRE	APELLIDO	CÉDULA	FIRMA
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____

Bárbula, 2018

DEDICATORIA

*A Mamá que en su ausencia,
sigue siendo un crisol.*

*A mis hijos,
por su cotidiana alegría.*

*A mi esposo,
por su ternura y compañía.*

*A mi padre y hermanas,
por amarme y alentarme.*

*a FRAPOM que me permite crecer
en todos los costados.*

A la poesía que me salva.

A las mujeres.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos.

A los profesores y profesoras del programa:

Maestría en Literatura Venezolana.

A la poeta Laura Antillano, por sus orientaciones y conversaciones.

A los Compañeros y compañeras:

Milagros, Willy, Kathe, Ana, Marlin, César y Víctor.

A la familia Franco por sus aportes y su afecto.

A Lydda.

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria.....	v
Agradecimiento.....	vi
Resumen.....	x
Abstract.....	xi
INTRODUCCIÓN.....	12

CAPÍTULO I

Objeto de estudio

Planteamiento del problema.....	16
Objetivos de la investigación.....	20
Justificación de la investigación.....	21
Antecedentes de la investigación.....	25
Fundamentación teórica general.....	30
Enfoque metodológico.....	41
Tipo de investigación.....	41
Categorías de análisis.....	43

CAPÍTULO II

Hacia la construcción de una perspectiva de género.....	46
--	-----------

CAPÍTULO III

Mujer, feminismo y literatura.....	62
Feminismo y literatura en Latinoamérica.....	67
Aproximaciones a una tradición poética de las mujeres venezolanas desde la perspectiva de género.....	80

CAPÍTULO IV

Lydda Franco Farías: contexto y trasgresión.....	87
La explotación petrolera y la transición del 40.....	87

La juventud del 50 tras la utopía.....	89
Consolidación de la democracia burguesa de los 60 y 70.....	95
Crisis política y económica del modelo representativo.....	110
Eclosión del modelo burgués representativo.....	115

CAPÍTULO V

Análisis de la obra poética de Lydda Franco desde la perspectiva de género.....	133
--	------------

CONCLUSIONES.....	177
--------------------------	------------

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182
--	------------



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
ACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA DE LITERATURA VENEZOLANA**



**ANÁLISIS DE LA OBRA POÉTICA DE LYDDA FRANCO FARÍAS, DESDE
LA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

Autora: Licda. María Alejandra Rendón
Tutora: Msc. Laura Antillano

RESUMEN

La presente investigación se centró en el análisis de una selección poética de la escritora Lydda Franco Farías. El propósito fundamental consistió en precisar los rasgos esenciales que constituyen su poética desde la perspectiva de género. Con relación a la temática del género como concepto y perspectiva, se tomó como basamento teórico los aportes de un amplio conjunto de fuentes, entre las cuales destacan Simone de Beauvoir, Gayle Rubin, Victoria Sau, Marcela Lagarde, Magally Huggins y Caroline Moser. El estudio desarrollado estuvo enmarcado en el enfoque cualitativo con base en la investigación documental, debido a que, a partir de ella, se logró identificar y analizar la obra poética de Lydda Franco Farías, tomando en cuenta el contexto social y literario de la escritora y haciendo énfasis en los aspectos políticos, la situación general del panorama literario y la participación de las mujeres en el marco de la segunda mitad del siglo XX venezolano. El yo de la mujer destaca en primer plano y se problematiza constantemente por medio de la irreverencia de los sentidos que descolocan al sujeto femenino de los patrones normosexuados del sistema patriarcal. La autora discurre en torno a la mujer como sujeto político dentro de una sociedad jerarquizada y de vela, desde distintas atmósferas y estrategias discursivas, la condición de otredad socialmente construida en razón del género.

Palabras claves: literatura, perspectiva, género, mujer Lydda Franco, poesía venezolana.
Línea de Investigación: Estudio de la literatura venezolana escrita en sus diversas modalidades.



**UNIVERSITY OF CARABOBO
FACULTY OF EDUCATION
ADDRESS OF GRADUATE STUDIES
VENEZUELAN MASTERS IN LITERATURE**



**ANALYSIS OF THE POETIC WORK OF LYDDA FRANCO FARIÁS, FROM
THE GENDER PERSPECTIVE**

Author: Lcda. María Alejandra Rendón

Tutor: Msc. Laura Antillano

ABSTRACT

The present investigation focused on the analysis of a poetic selection by the writer Lydda Franco Farías. The main purpose was to specify the essential features that constitute her poetics from a gender perspective. With respect to the theme of gender as a concept and perspective, the contributions of a wide range of sources were used as a theoretical basis, among which Simone de Beauvoir, Gayle Rubin, Victoria Sau, Marcela Lagarde, Magally Huggins and Caroline Moser were included. The study developed was framed in the qualitative approach based on documentary research, because, from it, it was possible to identify and analyze the poetic work of Lydda Franco Farías, taking into account the writer's social and literary context and emphasizing the political aspects, the general situation of the literary scope and the participation of women within the framework of the second half of the venezuelan twentieth century. The woman's self stands out in the foreground and is constantly problematized by the irreverence of the senses that dislocate the female subject from the standardized-sex patterns. The author talks about the woman as a political subject within a hierarchical society and unveils, from different atmospheres and discursive strategies, the condition of socially constructed otherness due to gender.

Key words: literature, perspective, gender, woman, Lydda Franco, venezuelan poetry.

Research Line: Study of Venezuelan Literature written in its diverse modalities.

INTRODUCCIÓN

La poeta Lydda Franco Farías, es considerada una de las poetas venezolanas más destacadas de la segunda mitad del siglo XX venezolano, por poseer en su voz poética, un registro particular que la distancia de lo escrito por las mujeres. Sus poemarios han sido motivo de diferentes reconocimientos y la crítica se ha hecho cargo, a través de numerosos artículos y reseñas, de examinar su obra, la cual supera una decena de títulos.

En este sentido, el siguiente trabajo de investigación tiene como finalidad analizar la obra poética de Lydda Franco Farías, acudiendo a la sociocrítica y a la teoría literaria feminista, a fin de precisar las imágenes recurrentes en la obra de la autora y establecer una vinculación directa con el contexto histórico en el cual la misma tiene lugar.

En los últimos años, mucho se ha escrito sobre la poesía hecha por mujeres desde el ángulo crítico propuesto por los feminismos. Se trata de una perspectiva que interactúa con otras disciplinas con el objetivo de visibilizar los rasgos constitutivos de la producción literaria de las mujeres, como un territorio permeado por las construcciones y expresiones culturales propias del patriarcado.

Ahora bien, en el caso de la literatura venezolana, es creciente el número de investigaciones orientadas a abordar la poesía hecha por mujeres desde la perspectiva de género en el marco de un sostenido proceso de avance de éstas en todo el mundo por su derechos y reivindicaciones, lo que ha tenido impacto en la sociedad latinoamericana. Este hecho ha requerido conquistar espacios académicos para la investigación y, desde allí, visibilizar y re-significar las obras al margen de lo ya

formulado por la crítica tradicional y proporcionar nuevas valoraciones, en las cuales se distingan las expresiones de poder contenidas en el sistema sexo-género.

Aunado a ello, en el caso de la literatura venezolana, la crítica especializada ha puesto especial atención a la literatura hecha por hombres; descuidando, así, la elaborada por parte de las mujeres, que en mayoría, ocupan un estadio marginal en cuanto a publicaciones y el tratamiento sexista que han tenido respecto al canon literario. Tal y como ocurre con la obra de Lydda Franco, que a pesar de merecer reconocimientos y ser objeto de homenajes, se encuentra parcialmente inédita y todavía es objeto de una valoración anquilosada, por cuanto no ha sido abordada de manera exhaustiva y ordenada, conforme a rigores científicos que permitan valorar los rasgos esenciales que la instituyen de manera general y conforme a la perspectiva de estudio.

Es por ello que, para esta investigación se seleccionaron poemas de Lydda Franco Farías, lo cual permitiría el análisis desde un enfoque de género a fin de problematizar el tema acerca del sujeto mujer contenido en su obra. Todo ello apuntalado con el rigor científico heredado del método de análisis sociocrítico propuesto por Lucien Goldmann, así como de autores y autoras que en sus investigaciones realizan grandes aportes a los estudios especializados del género, destacando a: Simone de Beauvoir, Gayle Rubin, Victoria Sau, Marcela Lagarde, Magally Huggins y Caroline Moser.

Para ello se ha estructurado la investigación en cinco capítulos, dedicados a abarcar los objetivos centrales del tema: Objeto de estudio; Hacia la construcción de una perspectiva de género; Mujer, feminismo y literatura; Lydda Franco: contexto y transgresión y Análisis de la obra de Lydda Franco desde la perspectiva de género. En el caso del primer capítulo, se abordará la concepción del problema, teniendo en

cuenta la temática literaria a trabajar, el autor y su obra, así como la presencia de esa temática en los textos de la poeta y la perspectiva metodológica analítica a utilizar.

En el segundo capítulo se profundizan los elementos conceptuales que refieren al de género y su empleo como enfoque para el análisis de textos literarios. Tomando como base los aportes teóricos sobre dicho tema contenidos en *El segundo Sexo* (1945) de Simone de Beauvoir, *Lentes de género: lecturas para desarmar el patriarcado* (2010) AA. VV. y *La conjura del olvido: escritura y feminismo* (1996) AA. VV. En tal sentido, se aborda el género desde tres ángulos teóricos: la definición del término, la conceptualización del mismo en función de una perspectiva de análisis crítico y la pertinencia de la aplicación de dicha perspectiva en función del análisis de textos literarios.

Posteriormente, en el tercer capítulo, se abordarán las coordenadas teóricas del feminismo crítico, que han valorado la tradición literaria femenina en el devenir histórico, enfatizando la producción literaria de las mujeres en Latinoamérica y, más específicamente, en Venezuela, a fin de brindar un paneo, en el cual se distingan los signos de segregación de la cultura androcéntrica occidental en materia de producción literaria.

En lo que concierne al cuarto capítulo, se elabora un recorrido histórico que permita precisar la poética de Lydda Franco Farías en el contexto de la modernidad literaria contemporánea venezolana y revelar los signos trasgresores de su obra poética respecto a los elementos que definen el momento político, desde una perspectiva de género, a través de la cual se realiza un síntesis crítica sobre el papel de las mujeres en general en el contexto de la segunda mitad del siglo XX venezolano. La revisión de materiales hemerográficos y bibliográficos servirá para obtener y describir aquellos elementos que permitan trazar una cronología de hechos destacados e incidentes en

las sustanciales transformaciones del panorama nacional y en el quehacer literario de la época.

En el quinto capítulo, confluyen los elementos teóricos desarrollados en los anteriores. Es otras palabras, se procede al análisis de la obra poética de la autora, en el que, de acuerdo a la perspectiva de estudio definida y categorías de análisis planteadas en el enfoque metodológico, se realiza una aproximación que pretende visualizar y describir los rasgos esenciales constitutivos de la poética de Lydda Franco Farías.

CAPITULO I

OBJETO DE ESTUDIO

1.1.-Planteamiento Del Problema

Orbitar en el panorama nacional de la creación poética hecha por mujeres, obliga a valorar una tradición extensa, aunque fragmentada, de escritura femenina específica y marginada por la tradición oficial. Aunque siempre ha estado la mujer activamente participando en los espacios de la creación poética, la legitimación de su alcance, la aceptación de su discurso lírico, ha sido resultante de una querrela por su justa visibilización. Sin embargo *“La propuesta de estudiar la relación entre modernidad y escritura femenina en Venezuela no resulta novedosa, por el contrario, es uno de los temas que más ha emergido en la búsqueda de lo que podríamos llamar la literatura femenina en nuestro país”*. (Boersner, 2003: 4)

Ha habido un esfuerzo sostenido en caracterizar de forma pormenorizada los rasgos distintivos de la poesía femenina. *“Para unos se trata del estudio de un corpus de poco valor literario, para otros, parece una actitud sexista que supone una crítica marginal, la cual se interpreta como una condescendiente muleta para quienes se supone tienen una limitación original: el género”* (Rivas, Luz 2004: IX).

Es interesante destacar cómo irrumpe esta literatura, en el contexto de la modernización, inaugurando una tradición literaria de gran significado para comprender el actual panorama literario de nuestro país. Es pertinente nombrar a mujeres-poetas como María Calcaño, Pálmenes Yarza, Enriqueta Arvelo Larriva, Luz Machado, Ana Enriqueta Terán, Reina Rivas, Ida Gramcko, María Inmaculada

Barrios, Laura Antillano, entre centenares de muchas otras. Gracias a sus trabajos, hoy puede hablarse de una tradición femenina en materia poética-literaria, sin negar, por supuesto, las producciones anteriores y también las voces que han surgido más recientemente. Se observa que en el siglo XX da inicio a un reconocimiento más sostenido a la intensificación del quehacer literario donde las mujeres comienzan a aparecer con mayor fuerza.

El inicio del siglo XX y su desarrollo estuvo marcado por la aparición creciente de un nuevo sujeto político: la mujer en plena y legítima lucha por la conquista de sus espacios históricos, promulgando un sistema justo y equitativo para su dignificación.

Este fenómeno mundial, de gran trascendencia, signa lo que sería una relación meta textual entre el poema y la gestación de un pensamiento con repercusión orgánica que comienza a colarse hasta en la mirada más contemplativa de las mujeres. El cuerpo y su re-significación, el cosmopolitismo social y el marcado interés por participar en las transformaciones más allá de las fronteras de la mismidad, es un tema evocado por muchas de las autoras, incluyendo a poetisas y narradoras, unas veces de forma sutil e intermitente, otras más imantadas de realidad e insistencia.

Tal es el caso de Lydda Franco, quien, no desde el discurso directo, sino desde un lenguaje engendrado desde las maquinaciones, elabora desde el inicio de su escritura una transgresión progresiva que será permeada por los avatares de la experiencia cotidiana. Esta insistencia deviene, además, por su vinculación temprana y muy activa con los movimientos políticos armados de los sesenta y setenta que hacían resistencia a los gobiernos, pero, además, obligándole, como a muchas mujeres de su tiempo, a librar una batalla simultánea contra un modelo que instrumentalizó la militancia de las mujeres; además, porque en la agenda de reivindicaciones de éstas células no estaban clarificadas las que incluían a las mujeres, quienes nunca dejaron de

atender la agenda doméstica y, al mismo tiempo, la conspirativa. De manera que Lydda Franco sobrevive a la difícil clandestinidad urbana y a las penurias de una pobreza material propias de esta marginación.

La voz de dicha autora, emerge del ocultamiento haciendo del poema un instrumento de liberación para sí y los demás, en tanto no sustrae la realidad del proceso creativo. Para la poeta, la poesía es herramienta de agitación, reflexividad y compromiso. Desde una diversidad temática intensifica el tono de denuncia y lo matiza desde la franqueza. El carácter de la poesía de Lydda Franco se apropia de su temperamento personal y de su cotidianidad; así lo expresa su lenguaje mordaz y rebelde que se vale de la ironía, el humor, la descripción, los juegos de palabras, como recursos para la recreación de una escena que no admite interludios y en la que convergen diversos dramas desde un yo mujer que adquiere distintos rostros y actitudes frente a la realidad.

Siendo Lydda Franco una poeta asociada a la poesía eminentemente política, es oportuno decir: que la militancia política no la hace descuidar la forma y mucho menos acudir a la poesía como una fuente resonadora de consignas. *“Sin embargo se ha tratado de encasillar a Lydda Franco sólo como la poeta social y política, entendiendo estos términos en el mal y más pobre sentido de la palabra”* (Arenas, 2008: 184). Es decir, el empleo de un lenguaje político desde lo meramente dogmático y declarativo. Ni siquiera en sus primeros textos la escritora renuncia al carácter formal de la poesía, cuestión que devela, no sólo una faena laboriosa, sino la necesidad de crear un entramado simbólico entre lo real y lo posible, el sueño y la vigilia, la sátira y la candidez de una voz que no se rinde ante la propia experiencia. *“Los recursos que desde siempre han esgrimido en su escritura, la han salvado de esa parálisis de visión y construcción”* (Ídem)

Su poesía responde a mecanismos conscientes que son llevados a las fronteras de lo onírico, la patafísica, a través de un proceso de profunda indagación que abandona la obviedad y opta por la máscara, la hendidura, el asomo, desde donde labra una lírica multiforme y polifónica, que se escenifica de varias maneras. “*De modo que si nos preguntamos en qué reside lo combativo de la poesía de Lydda Franco, habría que responderse que pocas veces reside en la explicitud del poema político*” (Mandrillo, 2005: XI)

Desde la poesía, la escritora evoca los pasajes de su tránsito vital, sus entropías, su enfado, sus incomprendimientos, los intrínquilos de una querrela existencial contra las rancias miserias que se mimetizan en el paisaje cotidiano, la desazón de los convencionalismos y la inanidad de las ortodoxias. Todo ello hace que el lector encuentre relaciones oximónicas en su poesía: una voz pendulante muchas veces entre la levedad y el desplome, la risa y el tono elegíaco, la humedad y la aridez del cuerpo, el amor y la renuncia etc. Por lo que la lectura produce una conexión extraña o, cuando menos, cargada de desconcierto.

A pesar de su prominente trabajo como poeta y escritora, que deja un vasto número de obras: *Poemas circunstanciales* (1965), *Las armas blancas* (1969), *Summarius* (1985), *A / Leve* (1991), *Recordar a los dormidos* (1994), *Bolero a media luz* (1994), *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* (1994), *Estantes* (1994), *Una* (1998) y *Aracné* (2000), Lydda Franco, al igual que muchas poetas venezolanas no ha sido acuciosamente estudiada. Hay cierta paradoja en la gran aceptación en la comunidad lectora y la incipiente crítica en torno a su vasta obra. No obstante, como sucede con el resto de sus análogas, hay un reconocimiento en cuanto ha sido motivo de muchos premios y homenajes, pero sólo ha habido tangenciales acercamientos a su obra o, al menos, no ha sido abordada lo suficiente desde el ángulo crítico.

A partir del presente trabajo, se pretende analizar la obra poética de Lydda Franco Farías, por medio de un enfoque o perspectiva de género. Es decir, precisar los elementos formales y discursivos esenciales que fundan el carácter feminista de su poesía desde dos dimensiones: la primera; la mujer combativa que pugna contra valores y culturas patriarcales, y la segunda; la escritora en confrontación con la tradición canónica sustentada en una visión y principios androcéntricos; estableciendo un estrecho vínculo con la lucha política y social en el contexto de la Venezuela en la segunda mitad del siglo XX, a fin de describir el proceso y evolución de su propuesta estética a partir del estudio de diferentes aspectos relacionados con su vida, su participación en los procesos políticos de liberación, su visión de mundo desde el ser mujer; destacando, finalmente, la valoración de su obra ante la crítica.

Finalmente se puntualizan las siguientes interrogantes que orientarán el estudio: ¿Cuáles son los rasgos esenciales de la poesía de Lydda Franco Farías desde la perspectiva de género?, ¿De qué manera la poeta Lydda Franco Farías tematiza en torno al sujeto femenino?, ¿Cuáles elementos de la obra de Lydda Franco guardan relación con la llamada tradición o identidad femenina?, ¿Cómo ha sido la recepción crítica de la obra de la poeta Lydda Fraco Farías?

1.2.-Objetivos de la Investigación

1.2.1.-Objetivo General

Analizar la obra poética de Lydda Franco Farías, desde la perspectiva de género.

1.2.2.-Objetivos Específicos

1. Presentar los elementos teóricos metodológicos de la ginocrítica a partir de los planteamientos de la Teoría Crítica Feminista.
2. Establecer una relación de la obra de Lydda Franco y la identidad femenina venezolana.
3. Describir el contexto histórico-literario en el cual se ubica la obra poética de Lydda Franco Farías.
4. Analizar los rasgos esenciales de la poética de Lydda Franco Farías desde la perspectiva de género con base a la teoría literaria feminista.

1.3.- Justificación de la investigación.

Las obras poéticas abordadas desde la perspectiva de género, con la aspiración de establecer un vínculo de las autoras y sus poéticas con la realidad socio-simbolizada del género dentro de contexto histórico específico, son numerosas, suficientemente amplias y relacionadas a distintos géneros literarios. Son también cuantiosos los estudios realizados a poetas venezolanas desde la perspectiva de género para tratar dilucidar los elementos diferenciadores que, en virtud de una situación marginal, dialogan con las obras de las autoras, sus vidas y sus contextos. Entre estas aproximaciones se encuentran: *Bárbaras e Ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna* de Margara Russotto (1997), *El hilo de la voz*, de las autoras Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres (2003), *Modernidad y escritura femenina en Venezuela* por Juliana Boersner (2003), *La insurrección poética: una revolución contra el arquetipo materno en la poesía contemporánea* por Elizabeth Gackstetter

Nichols (2003), *Ellas* por Laura Antillano (2013), *Hecho y escrito por mujeres* de Gioconda Espina (2013), entre muchas otras.

Acerca de Lydda Franco y su obra existe una (relativa) escasa bibliografía, si tomamos en cuenta su prolífico trabajo intelectual. Se trata de que la mayoría de las poetisas venezolanas, pese a ser editadas al menos una vez, raras veces logran publicar la totalidad de sus trabajos y, con escasas excepciones, logran ser reeditadas. También se debe a que sus publicaciones fueron objeto de reducidos tirajes; la mayoría con imprentas regionales, de espacios académicos, artesanales o poco reconocidas. “*Por razones históricas de discriminación las obras literarias hechas por mujeres han quedado y quedan en situación dispereja, reflejada todavía en su poca presencia en las antologías y el menor número de libros publicados y difundidos*” (Riera, 2013:50).

En el caso de Lydda Franco, la valoración de su obra ha proporcionado sólo tratamientos tangenciales, sobre todo desde la perspectiva de estudio planteada en la presente investigación, no sólo por su carácter novedoso, sino porque los estudios de género, tardaron en situarse a la par de los ya acreditados métodos y criterios de abordaje para la investigación. El problema, después de todo, estriba inicialmente en la forma como la mujer/escritora se inscribe y se le define desde los espacios de reproducción y divulgación literarias.

Es en el inicio del siglo XX, entonces, cuando se inaugura una tradición poética de las mujeres, como tal. Sin embargo, se trató de un reducido número de voces que lograron ocupar un lugar en ese ya iniciado y todavía incipiente aparato de divulgación literaria que apenas contaba con pequeñas imprentas, algunas revistas y varios diarios de circulación nacional. En los grupos o generaciones todavía no aparece la figura femenina. Éstas desde la periferia van forjando sus propios referentes

y todavía no eran materia de estudio para la crítica del momento, con escasísimas excepciones.

A partir de la década de los 40's se formulan algunas valoraciones de la poesía de la mujer venezolana. El panorama actual, dado los singulares avances y alcances del aparato de divulgación de obras, aún con el creciente número de mujeres incorporadas, no ha revertido del todo esta realidad. Sin duda, la relación de opresión de la mujer es también la realidad de opresión de la escritora, a quienes también se les impusieron algunos criterios de valoración frente a los cuales contestaron de forma ardorosa, desmontando algunos juicios que las confinaban al ámbito privado/doméstico desde donde se estructura todo un arquetipo psicológico que las limita en su actuación social. *“Podríamos decir que, en los últimos años, cada vez los críticos se han dedicado a analizar sistemáticamente la obra de las mujeres escritoras en nuestro país”* (Rivas, 2004: IX)

Ante tal desafío histórico, es evidente que ya existe una cultura poética femenina de resistencia a los modelos de dominación, aunque inacabada, dado el predominio de las nociones sexistas contenidas en un sistema económico que ha sofisticado los dispositivos que permiten la segregación de más el cincuenta por ciento de la población mundial. Muchas poetisas, ligera o profundamente, se inclinan a reivindicar su participación esencial y sustancial, en la sociedad; advirtiendo y cuestionando en su poesía los rasgos de este orden hegemónico dado que la *“escritura femenina está atravesada por el peso de una tradición que no confronta la literatura de los hombres”* (Riera, 2013: 50)

El presente trabajo no constituye solamente un requisito académico, sino la posibilidad de sumar un modesto esfuerzo investigativo a los estudios desde la

perspectiva de género en la literatura venezolana, a fin de ampliar la mirada desde la cual se visualiza y estudia la poesía hecha por mujeres.

Lydda Franco Farías puede considerarse, no sólo una de las poetas más importantes del siglo XX, sino como un símbolo del feminismo dentro de la poesía, destacando que su obra es, no sólo *sui generis*, sino heterogénea en su forma y contenido. Existen tantas Lydda Franco, como lectores, cada lectura es un encuentro, un istmo, la aparición de un yo que se pluraliza porque sencillamente logra subyugar desde una profundidad que, casi siempre, se omite en lo cotidiano.

Por todo ello su obra deja una impronta de grandes proporciones necesaria de ser re-conceptualizada para las presentes y futuras generaciones de poetas y lectores; y es propósito de ésta investigación contribuir a ello. “*El lector común conoce poco a las escritoras venezolanas; menos aún que a los escritores, a quienes tampoco conoce demasiado por el tradicional complejo de inferioridad de nuestra literatura*” (Rivas, 2004: X). No obstante, ante la crítica, han sido estos los más favorecidos, porque no deben realizar el mismo esfuerzo que la mujer en demostrar su autenticidad y menos aún en ser reconocidos por la crítica y los órganos editores.

En el caso de la obra de Lydda Franco, su vigencia siempre estará expresa en la lucha por la equidad, por la conquista de espacios para la vida, por la reivindicación de la mujer como sujeto de transformación, pero sobre todo la reivindicación de la especie humana enfrentada a una realidad dura y visceral.

Este estudio se inscribe en la Línea de investigación: “**Estudios de Literatura Venezolana escrita en sus diversas modalidades**”, dentro de la modalidad de poesía, teniendo la finalidad de analizar la vinculación de la poesía de Lydda Franco con el compromiso político, haciendo tal énfasis desde una perspectiva de género, que

permita palpar los contornos de la poesía hecha por mujeres en los últimos años e intentar definir el resultado de la triada: mujer, poesía y compromiso político feminista en la obra objeto de estudio.

1.4.-Antecedentes

Como parte de los antecedentes de la presente investigación serán precisadas dos fundamentales aristas; por un lado el surgimiento de instituciones académicas dedicadas al estudio específico de la mujer, y por otro las investigaciones en materia literaria que se han dedicado a visibilizar la obra de las mujeres venezolanas. Han sido muchos los abordajes que se han hecho con respecto a la literatura latinoamericana y venezolana, específicamente en el género de la poesía. A través de diversos enfoques han surgido definiciones y determinaciones en torno a ésta como amplia materia de estudio, sobre todo en los últimos años.

En Venezuela las primeras estructuras académicas dedicadas al estudio de la mujer, fueron las cátedras libres que se crearon en diversas universidades del país en la década de los 80 del siglo pasado. La Cátedra Libre Manuelita Sáenz de la (UCV, 1983); la Cátedra Libre de la Mujer (LUZ, 1984); la Cátedra Abierta de la Mujer (ULA, 1989); y el Área de estudios de la Mujer del Instituto de Investigaciones Literarias (ULA, 1989).

A partir de la creación de estos espacios, han surgido numerosos estudios que están orientados a determinar, precisar y describir importantes y variados rasgos presentes en la producción literaria hecha por mujeres en Venezuela, específicamente en la poesía; género que ha contado con una participación amplia y significativa por parte de éstas.

Sobre la poesía de Lydda Franco Farías también se cuentan valiosos antecedentes, cuya pertinencia es decisiva a la hora de estudiar su obra. En este sentido se hace necesaria la valoración, debido a su pertinencia, de algunos trabajos que aportan contenido sustancial a la presente investigación.

Uno de los estudios más prolíficos en torno a la obra de la poeta Lydda Franco corresponde al realizado por el profesor Enrique Arenas, (2007). *El Disparate y el Enigma / Dislocación, Ritual, Absurdo en la Poesía de Lydda Franco Farías*. REVISTA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA: Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas Nro. 54 Ene-Jun: 38-47. Por medio de este trabajo Arenas explica los procedimientos verbales e imaginativos y a través de los cuales los textos poéticos de Lydda Franco construyen y se adentran en los territorios alucinantes de ciertos niveles desprevenidos o inusitados donde describe novedosos y descarnados rostros de la cotidianidad. Diserta acerca de la mimetización de su discurso poético, de su postura antiritual de quien dispone de la máscara, de la paradoja, de un ritual propio y fecundo, que transcurre en otra obviedad. “*La poesía tiene aquí como tarea fundamental desalinearse, descongelar y desmontar nuestra cotidianidad mecánica y paralizada.*” (p. 38). La metodología para el análisis e interpretación de estos temas tiene como apoyo las ideas de algunos críticos de la poesía venezolana o latinoamericana así como el recurso para la detección de ciertos aspectos, recurrencias obsesivas, preocupaciones existenciales e indagaciones ontológicas como: la alteridad, la máscara, la alucinación, la ubicuidad, el sueño, la crítica del estereotipo o del cliché.

La pertinencia que esta investigación ejerce sobre el presente trabajo se expresa en el hecho de destacar aspectos singulares de la obra de Lydda Franco confrontándola en muchos aspectos las valoraciones críticas al respecto.

En el marco de esta confrontación con lo cotidiano y el plano doméstico Montiel, L. (2007), en su obra *La poesía de la vida doméstica en cinco voces de América Latina*. Universidad Católica Cecilio Acosta. Revista de artes y Humanidades UNICA, Año 8 Nro. 19, mayo-agosto: 263-284, realiza un trabajo documental, de tipo analítico descriptivo tiene como objetivo cotejar algunos poemas relacionado con la vida doméstica pertenecientes a cinco poetas latinoamericanas: María Calcaño, Rosario Castellanos, Lydda Franco Farías, Piedad Bonnet y María Mercedes Carranza. Dicho estudio se hace a la luz de fundamentos teóricos tomados de Lila Litvak (*Erotismo fin de Siglo*) y Nancy Armstonng (*Deseo y Ficción Domestica: Una Historia Política de la Novela*), entre otros referentes que convergen entre sí aluden a la casa como universo privado. En una relación de voces sinónimas o semejantes, indica la autora que se alojan dos constantes: una *la sabiduría* y otra *la sensibilidad*, dos herramientas para subvertir la realidad, cuestionarla, reinterpretarla poner en duda el dictamen del deber ser y rebelarse en contra él desde los espacios subalternos de la palabra. Sirviéndose del humor y lo irónico “*hasta el punto de dislocar el funcionamiento de la lógica convencional y producir un realismo mágico que la salva de la monotonía*” (p.275).

Desde un enfoque similar Sosa, M. (2006), realiza un análisis crítico a una selección de poemas de la autora en un trabajo titulado: *Exploración de líneas de significación en la poesía de Lydda Franco Farías: la enunciación de lo femenino*. REVISTA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA: Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas Nro. 52 Ene-Jun: 55-66. En este documento la autora destaca aspectos relacionados con el carácter heterogéneo de la poesía de Lydda Franco haciendo énfasis en la razón femenina descanonizada de la poeta “*que comienza a producir su discurso durante los beligerantes años sesenta, Lydda Franco Farías construye una poesía caracterizada por diversas líneas de significación, entre las que destaca la de la enunciación de lo femenino. Como elemento crítico y de*

cuestionamiento que atraviesa el conjunto de su obra” (p.55). Este aspecto resulta fundamental para la conformación de una imagen proteica y compleja que da cuenta de lo que son las configuraciones actuales de lo femenino como expresión cultural de un sistema que ha monopolizado las relaciones de género, donde la mujer queda entendida como minoría social y cultural.

La pertinencia de esta investigación se debe a las indagaciones que se orientan a describir, en universo de lo femenino en Lydda Franco, de cómo su poesía simboliza la libertad del cuerpo, la casa, la vida doméstica, los escenarios cotidianos, desde una versatilidad que jamás la obliga a lo meramente íntimo, sino también a las representaciones colectivas, a la construcción de una identidad femenina con carácter histórico.

En esa misma línea de investigación, Romero, A. (2006). A través de su trabajo *Oralidad y alienación femenina en la poesía de Lydda Franco Farías*. Universidad Católica Cecilio Acosta. Revista de Artes y Humanidades ÚNICA, Vol. 7, Nro.16, mayo-agosto: 126-143, realiza un análisis de una selección poética proveniente de tres de sus poemarios: *Summarius* (1985), *Descalabros en obertura mientras ejercito mí coartada* (1984) y *Una* (1998). Se trata de una investigación de documental, de tipo analítico-descriptivo. Los objetivos planteados en este trabajo fueron: la aplicación de una variante del modelo de análisis discursivo a una muestra de nueve poemas y determinar la características estilísticas y temáticas en la poesía de Lydda Franco. Dicho análisis se realizó bajo el modelo de la lingüística del discurso. Los hallazgos más importantes están en que la autora propone un ars poética que va al rescate del diálogo con el lector a través de la oralidad discursiva y utilizando la retórica conversacional como recurso estilístico.

De igual manera fungen como antecedentes los prólogos contenidos en sus antologías poéticas. La última antología en aparecer fue la editada por Monte Ávila Editores en el marco del lanzamiento de la *Biblioteca básica de autores venezolanos* en el año 2005. La misma se titula *Lydda Franco Farías/Antología poética*, cuya selección estuvo a cargo del escritor Carlos Noguera y el prólogo corrió por cuenta del escritor marabino Cósimo Mandrillo. Las notas introductorias a la lectura de ese volumen, que recoge textos de la totalidad de sus libros, son una bitácora para el lector que desde la lectura de éstas, percibe las pulsiones de una poesía enraizada en los vaivenes de su una cotidianidad donde transitan las marcas del tiempo de la autora. Además ejecuta un acertado acercamiento a los rasgos esenciales de la poesía de Lydda Franco a fin de elaborar de manera sucinta un perfil humano y poético de la mujer que la poeta proyecta desde el mundo real y de las significaciones.

La *Antología Poética* (2002) seleccionada y comentada por el poeta trujillano Pedro Cuartín, resulta la selección más completa de la obra de la poeta Lydda Franco. Incluye al final un estudio crítico, suficientemente detallado del discurso poético de la autora tomando en cuenta todos sus títulos, incluida su obra inédita. Aquí el poeta Cuartín explora en los rasgos discursivos predominantes, así como en los más recónditos del discurso. Centra la mirada en la naturaleza polisémica de su creación. Establece las marcas recurrentes, los contrastes, las voces, las huellas, los ritmos, las simetrías y dislocaciones que se amalgaman alrededor de su creación lírica.

En conveniente, también, examinar valiosas fuentes hemerográficas a la hora de abordar la obra de la poeta Lydda Franco, en las cuales destacan algunas consideraciones críticas en artículos y notas que circularon en algunos medios impresos: *En torno a la polémica desatada por el premio dado a Lydda Franco Farías* (1965), “La mañana”. Coro, 1 de junio, Víctor Ruiz; *La poesía de Lydda Franco es arte* (1965), “La mañana”, Coro; 1 de junio, Antero Dupuy; *Lydda Franco: Gran*

poetisa en flor (1965), “La mañana”, Coro, 8 de junio, Pedro Da Costa Gómez; *Sobre a poesía de vanguardia de Lydda Franco* (1965), “La mañana”, Coro, 12 de junio, Héctor Soto Guédez; *Poemas Circunstanciales* (1965), El Nacional, Caracas, Octubre, Ludovico Silva; *Sumarius: poesía y mujer*. (1985), Diario Crítica, Zulia, 17 de noviembre, Silvio Díaz; *Lydda, de ternura clandestina* (1987), “Trazos” Nro. 1, Coro, Darío Medina; *Lydda Franco Farías: la poesía apocalíptica de los años 60* (1991), Imagen, Caracas, Elena Vera. *LYDDA* (1994), “Panorama, Maracaibo, 20 de mayo, Blas Perozo Naveda; *Los muertos llevan mascararas doradas en la poesía de Lydda Franco* (1994), “Diario de Los Andes”, 30 de octubre, Pedro Cuartín; y *Lydda Franco Farías. Poeta de Montaña* (1998), Revista de la Dir. De Cultura LUZ, Zulia, César Chirinos.

Todas estas aproximaciones críticas, que seguro forman parte de un conjunto mayor, son el referente a través de los cuales se enriquece y facilita el abordaje de la obra objeto de estudio.

1.5.-Fundamentación Teórica General

Para la realización de la presente investigación serán abordadas un conjunto de teorías críticas que tendrán un carácter complementario durante el desarrollo de la misma. Se hace referencia, entonces, a los aportes dados por el *Materialismo Histórico* y la *Teoría Crítica Feminista*.

En los que corresponde al *Materialismo Histórico*, desarrollado por Marx y Engels, serán precisados los aspectos, que asociados a esta teoría, se encuentran en la *Sociología de la Literatura*, desarrollada por el influyente teórico de origen francés Lucien Goldmann (1913-970), quien elabora un método de estudio de la obra literaria al cual denominó *Estructuralismo Genético*. Dicho método es escogido por tratarse de

una investigación documental, dentro de la cual se desarrolla una hermenéutica en función de textos literarios, cuyo objeto de estudio requiere ser descrito y definido en torno al vínculo con el contexto histórico y las construcciones intersubjetivas que de la relación sujeto/ objeto se desprenden.

De igual manera serán valoradas un conjunto de categorías y herramientas conceptuales aportadas a las ciencias sociales de acuerdo a lo que se conoce como la *Teoría Crítica Feminista*, desarrollada como forma de interpretación histórica a partir de la década de los 70 del siglo pasado en algunas universidades y centros de estudios norteamericanos y europeos, pero que hoy existen en todas partes del mundo para dar orientación política al movimiento de mujeres por su emancipación. Tomando en cuenta los postulados de este cuerpo teórico, se hará énfasis en la perspectiva de género como visión de análisis de textos literarios, en tanto permite acceder a un conjunto de categorías que resultan útiles para el logro de los objetivos planteados.

Finalmente, serán tomadas como fuentes sustentadoras, los trabajos historiográficos de connotados economistas e historiadores venezolanos, así como diversas fuentes testimoniales de mujeres venezolanas que comparecieron ante los avatares históricos de la segunda mitad del siglo veinte, a fin de definir los rasgos históricos esenciales caracterizadores de dicho tramo histórico en el que se ubica la obra objeto de estudio.

En ese sentido serán esenciales los trabajos: *Venezuela Violenta* (2010), del historiador, poeta y ensayista Orlando Araujo; *Ascenso y caída del puntofijismo* (2011), del historiador Oscar Battaglini; *Historia económica y social de Venezuela* (2011), del economista e historiador Federico Brito Figueroa; *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social(1936-2010)*, del dirigente e historiador Luis Delgado; *Historia de lucha de la mujer venezolana* (2010), de la

abogada y lideresa feminista María del Mar Álvarez; *Nosotras también nos jugamos la vida* (1979), de las compiladoras Fania Petzoldt y Jacinta Bevilacqua. A partir de estas fuentes será ubicada temporalmente la obra de Lydda Franco y, además, se elaborará una “radiografía” del contexto, a través de la cual sea posible establecer las conexiones entre su discurso de vida y proceso creativo.

Estructuralismo genético de Lucien Goldmann

A finales del siglo XIX, surge la sociología de los estudios literarios, introducida por Gyorgy Lukács (1885-1971), la cual concibe la obra como un ente funcional cargado de intencionalidades enunciativas y receptoras.

En el ámbito específico de los estudios literarios, la sociología de la literatura es innovadora en tanto pone en el relieve métodos de análisis que combinan el estudio estético, estructural y temático de las obras, en relación al contexto y las relaciones sociológicas existentes en el periodo, en el cual son elaboradas las obras, y antes del mismo. Este sistema relacional permite superar el plano opinático para lograr insertarse en la sistematización científica, que si bien no ostenta la rigidez de las ciencias naturales, permite construir una epistemología literaria vinculada a otras disciplinas.

Lucien Goldman se ha consagrado como el teorizador más importante sobre Sociología de la Literatura y su propuesta de *sujeto colectivo*, por medio de un método que definió como estructuralismo genético (1964), en el que atisba que la obra literaria debe ser estudiada con rigurosidad desde su forma y su contenido interno y externalizado, asumiendo el contexto de la obra y la vida del autor, como elementos sociales de largo alcance. Goldmann estudia los textos para comprobar en qué medida recogen la visión del mundo, de la clase o grupo social a que pertenece su autor, a

partir de la evaluación rigurosa de los elementos o rasgos característicos del contexto que da lugar al autor y a su obra. A partir de esta distinción Goldman lo plantea de la siguiente manera:

El escritor no refleja la conciencia colectiva, como ha creído durante mucho tiempo una sociología positivista y mecanicista, sino que, por el contrario, lleva hasta un nivel de coherencia muy avanzado las estructuras que ésta ha elaborado de forma relativa y muy rudimentaria. En este sentido, la obra constituye una toma de conciencia colectiva, a través de una conciencia individual, la de su creador, toma de conciencia que mostrará a continuación al grupo que era aquello a lo que tendía “sin saberlo” en su pensamiento, su afectividad y su comportamiento. (p.211)

El sujeto es producto intersubjetivo, establece con la realidad una relación dialéctica de influencia constante y significativa, lo objetivo solo puede ser producto de lo subjetivo. Por lo tanto la literatura, es elaborada por la sociedad en su conjunto, hay en el discurso literario una suerte de polifonía que el autor descubre y la pone de manifiesto desde sus valores, que no son ajenos a los de la sociedad toda. La cultura siempre estará mostrándose en la vitrina del lenguaje, incluso la forma y disposición del discurso, lleva impreso la razón histórica que justifica su escogencia.

No hay manera de evadir ese influjo directo que la obra recibe desde el exterior. Hasta el poema más intimista evoca al ser social, la moral que se manifiesta en estructuras mentales trans-individuales. Hoy día ya no se habla de plano estructural y superestructural porque ya lo objetivo y lo subjetivo, lo simbólico y no, mantienen lazos indisolubles; todo discurso se constituye en respuesta a un sistema de valores. De hecho la obra literaria aspira ser valorada desde el punto de vista social y sobre todo estético, desde lo auténtico. *“Por valores auténticos es preciso comprender, naturalmente, no los valores que la crítica y el lector estiman auténticos, sino aquellos que sin estar manifiestamente presentes en la novela, constituyen, de modo*

implícito, la base de la estructuración del conjunto de su universo". (Goldmann, 1975: 16)

Lucien Goldmann se afanó por definir una sociología de la creación literaria capaz de reintegrar las estructuras literarias en las estructuras sociales definidas. Para lograr esta reconducción del hecho literario a la realidad social, intentó aplicar a los procesos creativos la lógica marxista del materialismo dialéctico, estudiando la obra como producto social (el mercado del libro), pero también como una realidad específica en la que puede vislumbrarse una cierta autonomía relativa.

La manera en cómo la sociedad reacciona ante el hecho creador también es un fenómeno mediado por diversos elementos. La creación no es atemporal; el diálogo con la sociedad tampoco lo es. El lenguaje, pues, se anuncia como el primer testimonio de la dinámica sincrónica de la literatura y la sociedad. La industria cultural sería otro rasgo importante de mencionar, los mecanismos de reproducción que imponen y refuerzan un conjunto de valores que determinan lo literario y lo "no literario", de esta manera se induce al fetiche, la superproducción de obras (y estilos) determinados, que terminan secuestrando el "gusto" por ciertas obras o ciertos autores, a través de los muchos y tradicionales mecanismos de legitimación y promoción, que relegan e invisibilizan voces y movimientos emergentes.

La literatura y el arte en general es una de las formas indispensables por medio de la cual los seres humanos se orientan en el mundo y llegan a comprender su carácter esencial. El esfuerzo artístico humaniza, sensibiliza y es, sin duda una fuente auténtica de conocimiento. Profundiza nuestro entendimiento de la esencia humana en todas sus complejidades, peculiaridades y belleza. Más allá de la literatura que la oficialidad reconoce (entiéndase ésta oficialidad, desde la crítica literaria, hasta las relaciones de poder y sus correlaciones de fuerza), hay impulsos creadores que

irrumpen y reconvierten la norma existente, abriendo paso hacia todo lo posible y creable a partir de ese momento.

La literatura siempre será corpus latente, siempre habrá la posibilidad de dialogar con la obra, que es dialogar con lo diferente, con lo inesperado. La función socializadora de la literatura cumple con eso: es la experiencia del sujeto en contacto con un objeto. El objeto se anuncia, de desentraña a la vista de quien le observa, se fragmenta en las diferentes realidades que lo perciben y también se unifica en un lenguaje común, colectivo, de transcendencia histórica que permite su evolución, su recreación permanente, su participación en otras épocas, como entidad evocativa, plural y cognoscitiva.

En síntesis, el planteamiento de la negatividad y su superación, como componente esencial de la dialéctica, y la visión histórico-social para el análisis del discurso poético, serían los elementos más destacados en el enfoque genético-estructural de Goldman.

El feminismo como doctrina político-filosófica: *una visión panorámica*

La relación histórica de dominación hacia la mujer se encuentra cimentada en una ideología, en un sistema que ha logrado institucionalizarse, el cual se denomina patriarcado, definido por Alda Facio (1992) como: “*un sistema que se origina en la familia por el padre, estructurada, reproducida en todo el orden social y mantenida por el conjunto de instituciones de la sociedad política y civil*” (p.27). Es decir, un sistema basado en la monopolización del poder por parte de los varones. Existente tanto en las sociedades antiguas como en las modernas.

Para Esperanza Bosch (2006):

El patriarcado es un orden social genérico, basado en un modo de dominación donde el paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la inferiorización previa de las mujeres y lo femenino, es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación de las mujeres. (p.27)

Así el patriarcado opera tanto en los espacios públicos como en los espacios más privados. Lo que se constituye como orden patriarcal, son las formas de relación que condiciona los términos en que se establecen los vínculos entre los seres humanos, *“incluida la tupida red de relaciones interpersonales que, como filamento de una tela de araña, une, vincula, acepta, capta, remite y circula de unas personas a otras en todas direcciones. A este orden desde el feminismo se le llama orden patriarcal.* (Sau, 2014:117)

Una de las revoluciones de mayor amplitud y trascendencia en la historia de la humanidad es, sin duda alguna, la llevada a cabo por las mujeres a favor de su propia liberación. Se trata de una larga historia de resistencia que ha buscado revertir el orden social patriarcal, en el cual la mujer ha sido históricamente explotada, oprimida e invisibilizada. Una expresión de esa resistencia ha sido el movimiento feminista que, desde los elementos teóricos que le sirven de base, ha generado ideas y acciones por un cambio en las relaciones sociales que conduzca a la liberación de la mujer, a través de la eliminación de jerarquías y desigualdades entre los sexos.

El término feminismo es de creación reciente; apareció luego de las primeras manifestaciones históricas por la defensa de los derechos de las mujeres. Sus orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XVIII cuando tienen lugar dos hechos determinantes en la consolidación de la sociedad moderna occidental: la Independencia de los Estados Unidos (1775) y la Revolución Francesa (1789). Ambos acontecimientos, que son resultado directo de las ideas pregonadas en el llamado

“Siglo de las Luces”, marcan el fin de una época, monárquica y feudal, así como el comienzo de otra muy diferente, eminentemente burguesa y capitalista. Para Alda Facio (1999) el *feminismo "es una teoría y una práctica muy sencilla en el sentido de que cree que los seres humanos, todos, somos iguales en derechos y en dignidad con respecto a los hombres."* (p.14). También considera que el feminismo "(...) *es una teoría crítica de lo que es y al mismo tiempo una teoría que plantea una utopía y una posibilidad*" (Ídem)

El feminismo es, por lo tanto, el resultado de una contradicción propia de la sociedad moderna capitalista, puesto que, la proporción en aumento de las mujeres en el mundo de la producción no compaginaba de ninguna manera con su persistente discriminación en la sociedad, el matrimonio y el Estado. Aunque la discriminación de la mujer es anterior al capitalismo, este sistema reafirma y fortalece el poder patriarcal cuando la excluye de los principales derechos ciudadanos como: la propiedad, la ciudadanía, la educación, entre otros. “*Con la burguesía las mujeres quedaron mucho más eliminadas de la política que con la aristocracia. La democracia burguesa era exclusivamente masculina. Su desarrollo tenía que representar sin embargo, intensamente favorable a la emancipación de la mujer*” (Mariátegui, 1970:26)

La Antropóloga e historiadora Iraida Vargas (2008) de acuerdo a esto sentencia que:

Aunque el capitalismo no inventó el patriarcado, su advenimiento ha traído consigo la profundización de todas las desigualdades heredadas, que ya existían en la sociedad, pero lo más importante, ha creado nuevas de manera continua. Pero, existe una condición en la actualidad que ha incidido en un cambio de tipo cualitativo en el patriarcado contemporáneo y es el hecho del carácter global, mundial y prácticamente omnímodo y hegemónico del binomio capitalismo-patriarcado. El individualismo, el egoísmo, la especulación, la negación de la diversidad y el consumismo globalizados son las huellas dactilares

del capitalismo hoy día, mientras la fuerza de trabajo femenina se ha convertido en la más explotada. Esta condición ha fortalecido como nunca antes, y auspiciado, viejas y nuevas instituciones y prácticas patriarcales y, simultáneamente, he perpetuado y hecho cada vez más fuertes los prejuicios culturales hacia las mujeres que existen desde hace milenios. (p.56)

Los aportes teóricos del feminismo abrieron camino para que las mujeres se incorporaran a los estudios históricos, a fin de problematizar en áreas sensibles al género a partir de distintas perspectivas teóricas. Por lo que hoy puede hablar con suficiente propiedad de teoría feminista.

La teoría feminista amplia y diversamente definida, para George Ritzer, (1993):

...constituye esa parte de investigación reciente sobre las mujeres que implícita o formalmente presenta un sistema de ideas general y de gran alcance sobre las características básicas de la vida social y la experiencia humana comprendidas desde una perspectiva centrada en las mujeres. En primer lugar, su principal “objeto” de investigación, es la situación (o situaciones) y experiencias de las mujeres en la sociedad. En segundo lugar, considera a las mujeres como “sujetos” centrales del proceso de investigación; es decir, intenta ver el mundo desde el distintivo y ventajoso punto (o puntos) de vistas de las mujeres en el mundo social. Y en tercer lugar, la teoría feminista es una teoría crítica y activista que actúa en nombre de las mujeres; su objetivo es producir un mundo mejor para las mujeres y, por tanto, para toda la humanidad. (Ritzer, 1993: 354)

“*No se nace mujer: llega una a serlo*” (1949), con ésta frase inicia Simone De Beauvoir una de las obras más importantes del siglo XX, en relación al Feminismo: *El segundo sexo*; si se lee sola, es habitual que de ésta frase se desprendan interpretaciones contrarias a lo quiso expresar su autora, pero dentro de la explicación minuciosa que constituye este volumen, esa frase está revestida de un componente gnoseológico de amplias dimensiones.

Simone de Beauvoir, es quizás una de las más prolíficas teóricas porque profundiza en la noción ontológica, biológica, política y filosófica del *ser mujer* a partir de la pregunta: *¿Qué es ser una mujer?* De allí se desprenden un conjunto de ideas que demandan un laborioso trabajo de sistematización, investigación y decantación, dando cuerpo a uno de los documentos más completos y esclarecedores que se erigen como una fuente primaria de consulta para encarar el problema del género. Obviamente Beauvoir no parte de cero, su obra está de alguna manera precedida por grandes pensadoras y teóricas como Olimpia de Gouges (1748) y Mary Wollstonecraft (1759), primeros referentes de la teoría y el movimiento feminista.

Flora Tristán (1803), pensadora de origen francés y de ascendencia peruana que elabora una obra genésica para el feminismo y problematiza acerca de las contradicciones en la cuestión femenina a través de un papel de trabajo titulado: *Peregrinaciones de una paria* (1938), que pasó a formar parte de la tradición literaria feminista y del movimiento occidental de las mujeres, terminando por convertirse en uno de los testimonios más certeros que sirven de sustento a las feministas revolucionarias de todo el mundo.

Asimismo la comunista, feminista y militante destacada de origen soviético, Alexandra Kollontai (1872), quien desarrolló y sistematizó los peculiares rasgos de la lucha de las mujeres por la conquista de sus derechos en el marco de la revolución soviética. Asimismo participó de forma activa en los avatares de aquella Europa convulsa, recorriendo gran parte de ésta, oponiéndose a la Primera Guerra Mundial y luchando junto a Lenin, con gran incidencia, en la construcción de la revolución proletaria.

Sus publicaciones resultaron novedosas por su propensión a polemizar en cuanto al origen histórico de la opresión hacia las mujeres; lo que implicó rebatir matrices atávicas que superponían razones biológicas a las sociales y describir a grandes y menudos rasgos el proceso evolutivo que da origen al patriarcado, así lo registra su más importante obra: *La mujer en el desarrollo social* (1921), documento donde refuta lo que hasta ese momento se aceptó como historia y evolución de la especie humana, asimilando un meticuloso análisis orientado a replantear el papel de la mujer en el desarrollo histórico y la reproducción de la vida material; volumen que recoge el contenido de más de una docena de conferencias dirigidas a las estudiantes de la Universidad Sverdlow de Leningrado. Este documento de carácter histórico-antropológico ofrece por primera vez dentro del pensamiento marxista, una visión del desarrollo histórico de la sociedad desde la perspectiva de la mujer. Alexandra Kollontai se inscribe, desde entonces entre las pensadoras, militantes y activas revolucionarias más destacadas que fueron protagonistas de aquel Octubre Rojo y de los agitados y decisivos posteriores.

De manera que es abultada la lista de precursoras, intelectuales, activistas y teóricas, forjadoras de lo que hoy es más que un movimiento social planetario. El feminismo, más que fuerza motriz del gran movimiento proletario contra toda forma de explotación, incluyendo la erradicación de la dominación patriarcal; es una doctrina político-filosófica, de raíces profundas, que adquiere cada vez más vigencia y sirve de sostén teórico para los movimientos de mujeres del hoy y de mañana. Hay una prolífica producción bibliográfica destinada a analizar, desarrollar, describir de forma pormenorizada la cuestión de la mujer como sujeto histórico en distintos campos y materias, es decir, un re- aparecimiento de ésta como sujeta que reconstruye su presencia en el devenir histórico y planteando en el horizonte de su lucha la superación de la mirada parcial (de apariencia totalizadora) del androcentrismo.

Es así como es pertinente agregar a esta lista a teóricas más contemporáneas como: Kate Millett, Andrée Michel, Araceli Mateos, Mónica Saiz, Shulamith Firestone, Esperanza Bosch, Luce Irigaray, Betty Friedan, Annie Leclerc, Carla Lonzi, Victoria Sendón de León , Zillah Eisenstein, Coral Hernández Gómez, Celia Amorós, Mary Nash, Blanca Elisa Cabral, Marcela Lagarde, Julieta Kirkwood, Victoria Sau, Catalina Laserna, Alda Facio entre muchísimas mujeres y hombres como: Augusto Bebel, Jhon Stward Mill , Jean Dréville y Michael Kaufman, por nombrar sólo algunos; que se han dedicado a construir los fundamentos epistemológicos del feminismo como doctrina político filosófica, a través de métodos, enfoque y herramientas científicas, que permiten hoy situarles como fuentes primarias de consulta para la comprensión de un fenómeno complejo como lo es: la cuestión de los géneros como construcción social y depositaria de una opresión de origen milenario que hoy subyuga moral, física, política y patrimonialmente a la mitad de la población mundial. En ese sentido, serán fuentes de consulta obligada que permitirán sustentar los criterios admitidos en la presente investigación.

1.6.- Enfoque metodológico

En lo que respecta a la metodología, la presente investigación se llevará a cabo por medio de un enfoque cualitativo de tipo documental, bajo la modalidad de análisis de contenido y la utilización de la técnica de la lectura analítica.

Dado su enfoque y finalidad interpretativa, el paradigma cualitativo resulta el camino más válido para el estudio que aquí se plantea. Según Martínez, M. (1998) *“la investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones”* (p.126). De manera que, tratándose de una investigación cuyo objeto

de análisis es la creación poética, conviene disponer de los procedimientos que ofrece el paradigma cualitativo.

Así mismo, María Teresa Anguera Argilaga (1997) sostiene que un marco cualitativo resulta apropiado para abordar fenómenos difíciles de cuantificar (como ocurre con la creación literaria) y, bajo una perspectiva cualitativa, es posible una diversificación en la interpretación de una realidad o fenómeno.

1.7.- Tipo de investigación

Es una investigación de tipo documental por cuanto sustenta el análisis a partir de la obtención de datos precisos y útiles tomando como fuente primaria documentos de diferentes características que contienen elementos sustanciales relacionados con el objeto de estudio. Según el Manual de trabajos de Grado de especialización, maestría y tesis doctorales de la Universidad de Carabobo, “*Se entiende por investigación documental, el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos.* (2012: 20)

Tomando en cuenta lo anterior, resulta importante precisar también las consideraciones del Manual de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador UPEL en relación a la investigación documental. Al respecto se afirma:

La investigación documental depende fundamentalmente de la información que se recoge o se consulta en un documento, es decir, al que se puede acudir como fuente o referencia en cualquier momento o lugar sin que se altere su naturaleza o sentido, para que aporte información o rinda cuenta de una realidad o acontecimiento. (2006:57)

La investigación además intentará ser profundizada en un nivel explicativo, en tanto se orientará más allá de la descripción de fenómenos e irá en procura de exponer las causas que originan el fenómeno planteado como problema de investigación, intentando proporcionar un sentido de entendimiento del objeto a que hace referencia. *“Como su nombre lo indica, su interés se centra en explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se da éste”* (Sampieri, Fernández y Baptista, 1997. P 74)

1.8.- Categorías de análisis

De acuerdo con lo expuesto, el análisis teórico del tema se intenta abordar desde una perspectiva histórica-sociológica apoyada en la dialéctica del materialismo histórico y en los principales conceptos de la teoría crítica feminista, considerando esta última una teoría lo suficientemente amplia para, a partir de la significación implícita en los procesos de creación literaria, establecer asociaciones directas entre la cultura y el sujeto de investigación, mediante el empleo del método hermenéutico que permite el surgimiento de nuevas verdades a través de la interpretación de la relación que surge entre el sujeto de investigación y los objetos en medio de un contexto específico. Martínez (1996), lo refiere así:

El método hermenéutico-dialéctico está concebido y diseñado especialmente para el descubrimiento, la comprensión y la explicación de las estructuras o sistemas dinámicos que se dan en los seres humanos o en la organización y dinámica de grupos de personas, étnicos o sociales (p.130)

Con referencia a la presente investigación el sujeto a investigar es la poeta venezolana Lydda Franco Farías, desde aspectos relacionados con su vida, permitiendo establecer un diálogo con su producción literaria y a su vez con el contexto histórico-político de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX. Por

medio del análisis crítico se hará referencia a los elementos de su poética vinculados al tema de la lucha mujer, por lo que, desde esa perspectiva, serán incorporadas la teoría literaria del feminismo.

1.9.- Técnicas de recolección de datos y tratamiento de la información

Tratándose de una investigación de tipo documental la recolección de datos se realizara a partir de fuentes directas. Se estudiará la obra poética de Lydda Franco Farías de una manera integral que permita una visión totalizada de la misma, las valoraciones críticas realizadas a partir de su producción poético-literaria y los antecedentes con mayor pertinencia para ampliar el nivel de investigación.

Por todo ello, para la realización de cada uno de los objetivos propuestos se procederá de la siguiente manera:

1.- Una reflexión en torno a la existencia (o no) de una literatura femenina, a partir de las opiniones que sobre este tema han hecho Gioconda Espina, Geraldine Nichols, Simone De Beauvoir, Nancy Armstrong, entre otros pensadores y pensadoras, así como un balance de las distintas corrientes que dentro del marco de la teoría feminista han tenido lugar.

2.- Una revisión de los postulados que, en las áreas de la teoría y de la crítica literaria, han establecido distintos autores o autoras fin de construir las herramientas apropiadas para el análisis de los diferentes modos de conceptualización y representación del discurso femenino y feminista presente en la poética de Lydda Franco Farías.

3.- Un análisis del contexto social, económico y cultural venezolano enmarcado en la segunda mitad del siglo XX venezolano, intentando establecer un vínculo entre los rasgos que destacan en este período y las cualidades de la producción poética de la mujer venezolana, haciendo énfasis en la poeta Lydda Franco Farías. Este análisis estará basado en la teoría sociológica de la literatura elaborada por Lucien Goldman, así como estudios efectuados por Carolina Codetta (2001), *Mujer y participación política en Venezuela*, entre otras fuentes primarias de la historiografía nacional, ya mencionadas.

4.- La aplicación de teorías que en las áreas de lo filosófico, de lo gnoseológico y lo sociológico-literario, permitan señalar la significativa presencia de elementos transgresores de la cultura patriarcal en la poesía de Lydda Franco y la relación de este hecho con su compromiso sociopolítico dentro del contexto de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX venezolano.

CAPÍTULO II

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

“Ningún destino biológico, físico, o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana”.

Simone de Beauvoir

Cuando se habla de perspectiva se atribuye especial atención al ángulo o espacio a través del cual se observa determinado fenómeno; la misma permite describir cualquier hecho u objeto desde una visión que lo sustrae con singularidad de la realidad para describirle o analizarle. De manera que cuando se habla de perspectiva de género sugiere entonces un proceso de deconstrucción y creación de un nuevo vínculo que permita problematizar y generar un diálogo que conlleve a establecer nuevas categorías de análisis en torno a la relación socio-socializada hombre-mujer.

Para comprender a cabalidad la postura discursiva del feminismo es necesario ver el concepto de género, el cual es una categoría central de la teoría feminista. Se pone en tela de juicio que la diferencia sexual, la cual es dada biológicamente, sea la base cultural para las diferencias que marcan a un hombre de una mujer, es decir, que la atribución de características que se le otorgan a una mujer y un hombre se deriven de ese hecho biológico.

En este sentido, el género sería una derivación de la diferencia sexual. Por lo tanto, lo que se cuestiona es la relación causal que se daría entre sexo-género, lo cual llevaría a un determinismo biológico. Por el contrario, las feministas postulan que el género corresponde a *“la construcción social, cultural y psicológica impuesta sobre la diferencia sexual biológica”* (Muñoz 1999: 16). Esto significa que el género se

construye culturalmente y que depende de los contextos y del significado que se le dé a aquel, lo que implica que “es siempre mediado a través de otras categorías como la raza, la etnicidad, la religión, la clase social, el lugar de origen, la preferencia sexual” (Muñoz 1999: 16). De ello resulta que la construcción del género no constituye una materialidad social fija, sino que es más bien, un proceso en constante fluctuación, moldeado por la especificidad histórica y, que por ende, el sujeto de la enunciación ya no será abstracto o universal sino un individuo particular, posicionado sexualmente desde una particularidad, como puede ser mujer negra- indígena- burguesa, etc.

Lo crucial es comprender que a través de la tesis biológica de la diferencia sexual se pretende moldear un tipo de sociedad específico, en el cual los roles y funciones están determinados por esa lógica (la mujer será el sexo débil y el hombre el sexo fuerte), esto es una señal de cómo ha funcionado el estigma bajo la diferencia sexual en el discurso androcéntrico. Las feministas al cuestionar este modelo ven la disparidad entre los sexos, y las estrategias de poder que utilizan los hombres para mantenerse dentro de este orden establecido, como una forma de supremacía.

La categoría o concepto del género resulta novedosa y su vasto alcance obedece a un conjunto de abordajes realizados por estudiosos y estudiosas de la teoría feminista, en su mayoría. Sin embargo conviene precisar que su aparición guarda relación directa con la aparición de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir. Si bien no es ésta autora la primera en introducir el término, sí es la primera en elaborar un trabajo interdisciplinario capaz de develar la disociación existente entre la condición biológica y la social. Así lo resume en su frase más conocida: “*la mujer no nace, se hace*”. (p. 9)

Cuando se habla de feminismo y más específicamente de género como categoría de análisis, la mirada recae indefectiblemente en Beauvoir, lo que constituye un hecho asociado al enorme legado y transcendencia de los ensayos filosóficos de esta autora que está presente en la lucha cotidiana que adelantan las mujeres por el reconocimiento de sus derechos y en la lucha por la igualdad. También porque es, de alguna manera, el punto de partida o el cuerpo de ideas más inmediatos para la posterior construcción de los que hoy se conoce como *Teoría del Género*, la cual será ampliada por sus análogas a partir de los años 70. Sulamith Firestone y Katte Millet, constituyen unos de los más valiosos aportes para la incorporación de la categoría género como perspectiva crítica dentro de la teoría feminista.

Perspectiva de género

Es una categoría analítica que acoge a todas aquellas metodologías y mecanismos destinados al estudio de las construcciones culturales y sociales propias para los hombres y las mujeres, lo que identifica lo femenino y lo masculino tomando como base desigualdad entre géneros en todas las clases sociales. Por lo general, los abordajes desde ésta perspectiva se apoyan en los *Estudios del género*, denominación de un campo interdisciplinario centrado en el estudio académico de diversos temas relacionados al género como categoría central.

Esta categoría ha sido ampliamente definida, Para Marianela Tovar (2010), *género* es una:

Categoría que destaca el punto central que determina la situación de subordinación de las mujeres, desnaturaliza las relaciones entre los sexos y está en oposición al determinismo biológico, pues comprende las ideas, roles, identidades y clasificaciones sociales fijadas a los hombres y las mujeres como construcciones culturales asignadas a cuerpos sexuados (pág. 15).

Mientras que el sexo es un concepto biológico, el género es la construcción que la sociedad en su conjunto, y en comunión con aparatos de reproducción ideológica, hace a partir de esa diferencia. Así que se establecerá sobre la mujer y el hombre un conjunto de cualidades y esquemas de comportamiento que regirán su vida en sociedad. Otra definición como la elaborada por María Jayme y Victoria Sau (1996), establece que:

La noción de género debe ser entendida en dos sentidos: social y psicológico; en concordancia con dos dimensiones, colectiva e individual. En su sentido social, implica las características generales que se asignan a los sexos en una sociedad, sus prescripciones para la femineidad y masculinidad, así como las expectativas generales que-en correspondencia- se esperan para las mujeres y los hombres. Esto remite a una dimensión colectiva, traducida en identidades sociales, comportamientos roles y estereotipos de género, todos aspectos psicosociales que se transmiten en la socialización, la educación los medios de comunicación social y buscan la adaptación de las personas a la sociedad.

Blanca Elisa Cabral (2009), en su libro de crítica a la razón sexual titulada *Sexo poder y género* afirma que:

Todo parece indicar que, a partir de las diferencias sexuales, interpretadas y organizadas en función del género, se afincará la cultura para imprimir los primeros signos del desconcierto: diferenciaciones, oposiciones, separaciones, jerarquías, exclusiones y un largo etcétera de desigualdades que habitarán las relaciones entre los sexos. Pero, el problema es más complejo que las “obvias” y “naturales” diferencias sexuales cuando éstas trascienden las estructuras que las simboliza, al discurso que las nombra, a los cuerpos que las viven, a los imaginarios que las representan, a las relaciones de género que definen lo masculino y lo femenino, a las relaciones y prácticas sociales que las reproducen y legitiman en desigualdades y disimetrías sociales que delatan una historia de relaciones logofalocéntricas. (p.13)

Algunas feministas rechazan esta categoría o concepto porque semánticamente resulta impreciso o porque finalmente se trata de un reforzamiento de una identidad que nace de manera afectada con el mundo occidental. Más bien se trata, para algunas autoras, de librarse del género como construcción fosilizada que coloca a la mujer en disposición de un orden de relaciones políticas y económicas. Francesca Gargallo (2007) afirma que:

Liberarse del género implica reconocer que el sistema actúa en todos los ámbitos de la vida organizada y, de esta manera, evitar que las actuales políticas para favorecer el empoderamiento de las mujeres dirigidas desde los organismos internacionales lleguen a uniformar las vidas femeninas entre sí y volverlas funcionales para un mundo cada vez más policiaco, pensado desde el colectivo masculino (pág. 38).

Para otras, la forma en cómo ha sido empleado deja por fuera el carácter central de la opresión hacia las mujeres. Magdalena Valdivieso (2014), con respecto a ello opina que: “*la forma como se ha utilizado generalmente la categoría de género ha vaciado de contenido político el modo de entender la relación entre los sexos*”, añadiendo más adelante “*la responsabilidad de esta situación no está en la categoría, sino en su apropiación y uso conveniente por el pensamiento dominante*” (p.25). Es decir ya se establece como una categoría genérica para referirse a todo lo relacionado con la mujer y excluye la verdadera razón política donde el orden patriarcal se enriza para establecer su dominio.

Género, por lo tanto, es una categoría diferente a *mujer*. Aunque tal enfoque proviene del feminismo, es común que a este se asocien, con exclusividad, las mujeres, es decir, hace énfasis en éstas e incluso como sinónimo, dejando al hombre al margen del análisis, lo que constituye un error frecuente. “*Las mujeres y los hombres no conforman clases sociales o castas; por sus características pertenecen a la categoría social de género. Son sujetos de género.*” (Lagarde, 1996:14)

Razón por la que esta categoría no sólo sirve a un enfoque metodológico, es más bien una teoría social, una visión crítica de vasto alcance que permite estudiar los aspectos diferenciales en la vida de las mujeres y los hombres, a fin de develar el origen de las desigualdades e inequidades sustentadas en esta diferencia, para transformar así las condiciones que imponen una subordinación forzada de las mujeres, de algunos hombres, así como de la comunidad sexo-diversa. Marcela Lagarde continua diciendo que: *“el género es más que una categoría, es una teoría amplia categorías, hipótesis interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo.”* (p.10)

Según Moser, C (1995), *“el género apunta a la relación social entre hombres y mujeres, en la cual la mujer ha estado históricamente subordinada”*. (p.19)

A partir de este conjunto de definiciones es necesario entonces establecer que el concepto de sexo hace referencia a una condición biológica, en la cual no incide la voluntad humana, mientras que el género es la construcción socio cultural asignada y en correspondencia con esa determinación biológica. A esa asociación se le conoce como sistema sexo-género. Es importante esta diferenciación dado permite delimitar los ámbitos en los cuales concursan estas diferencias y en cuáles no.

El género, además, interactúa con otras categorías sociales, económicas, económicas y culturales propias de los grupos humanos, al mismo tiempo que pueden interactuar con construcciones socio-simbólicas de etnia, raza, grupos etarios etc. Género es un constructo desarrollado por teóricas del feminismo y a lo largo de la historia se ha ido profundizando como concepto y como categoría aplicada para el análisis.

Su origen deriva realmente de la medicina, cuando uno de los precursores de las cirugías se reasignación sexual, John Money, introduce el término en 1950. Este profesional de la medicina fue el primero en separar la condición biológica de la social

y aunque su teoría no prosperó, quedó el término el cual fue ampliado por las teóricas del feminismo y otras ciencias.

La acepción del término, asociado a los estudios del género se atribuyen a las teóricas feministas Ann Oakley (1972) y Gayle Rubín (1975). Quienes se preocuparon por exponer que las inequidades entre hombres y mujeres eran susceptibles de ser explicadas a partir de diferencias biológicas y no desde las construcciones socio-culturales a partir del sexo, dado que en los procesos de diferenciación las mujeres estaban visiblemente subordinadas y en situación de desventaja. Es decir que el esquema de roles atribuidos a hombres y mujeres en la sociedad no siempre han obedecido a condiciones naturales como por muchos años lo sostuvo el modelo androcéntrico a través de la ciencia. Para Marcela Lagarde, (1996):

El análisis de género feminista es detractor del orden patriarcal, contiene de manera explícita una crítica a los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social basada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género. (p.16)

De tal manera que cuando se aplica el enfoque de género se hace énfasis en resaltar el origen y el comportamiento de estas asimetrías, en las cuales las mujeres ocupan un lugar subalterno.

Los procesos sociales, políticos, económicos de la sociedad están permeados por el dominio del esquema de roles genéricos. De manera que estas construcciones no son de naturaleza estática. Cambian a la par que surgen modificaciones sociales, *“pueden promover u obstaculizar los cambios en las concepciones, pautas y mandatos del género dominante”* (Huggin´s, M. 2005: 50)

Los cambios civilizatorios componen grandes cambios en la manera como estos roles se modifican y se desarrollan, por lo general los cambios están afiliados a

intereses económicos androcéntricos. En una sociedad donde concurra la tecnología y la industria cultural de masas de forma predominante, se ven afectados los esquemas que cualifican el rol del hombre y el de la mujer, así se modifican sus expectativas sociales. Lo económico significa un elemento decisivo en la modificación de los rasgos socioculturales de la sociedad y allí, tanto hombres como mujeres, desarrollan un papel que sirve de sostén de esas relaciones socio-económicas.

Lo importante de todo ello es establecer que el rol socializado de ambos sexos, constituidos en género, son y siempre serán un elemento modificable, por el simple hecho de ser producto histórico-social y no ley natural. Estos roles están configurados por las funciones y tareas propios de cada uno en el seno de la sociedad y la familia, esencialmente. Aparatos de reproducción ideológica y otros métodos, tanto persuasivos como coercitivos, intentarán normar y establecer la compensación social como forma de premiar la afiliación a determinados actos. Así pues, la mujer según esta composición arquetípica ha sido y sigue desarrollando tareas, funciones, actitudes y rasgos comportamentales asociados a lo delicado, complementario, precario, dependiente, sensible, dócil, débil, tímido, voluble, cauteloso, cálido, flexible, pasivo, emotivo y un largo etc. mientras que los hombres lo están a lo seguro, independiente, resuelto, consecuente, activo, constante, valiente, cruel, agresivo, aventurero, protector, lógico, frío, competente y poderoso.

Haciendo compañía a esta construcción social, se encuentra el concepto de estereotipo de género, que hace referencia a una forma de categorización o clasificación que hace a las personas representarse ante los demás. *“Los estereotipos de género hacen referencia a los rasgos que supuestamente poseen los hombres y las mujeres lo cual distingue a un género de otro”* (Baron.R y D. Byrne, 1998: 262)

Estos surgen a partir de un sistema de creencias que comparten tanto los hombres como las mujeres, en el que ciertas cualidades se constituyen como valor, en

tanto los estereotipos obedecen a esquemas y consensos morales que la sociedad asimila para mantener el orden y, después de todo, el carácter inalterable de cierto modelo social complejo de relaciones, tanto públicas como privadas.

De este modo el orden patriarcal instala un sistema de regulaciones capaz de justificar y normalizar la supremacía masculina, representada incluso en variadas formas violencia. Las mujeres desde que nacen son educadas para asumir ese rol secundario de un sujeto sometido a otro, el hombre, quien ostenta, dado la sociedad le ha dotado, los mecanismos y la legitimidad suficiente para ejercer el dominio.

El género como perspectiva de análisis literario

El patriarcado como supremacía cultural que beneficia a los portadores de un sexo, el masculino, se extendió como modelo hasta expresar su más fuerte poderío en el ámbito académico. Hasta hace pocas décadas la visión de género resultaba insuficiente para el abordaje de muchos temas, fenómenos y dinámicas sociales, así como para estudiar la evolución histórica de distintos conflictos de origen histórico. Si bien es cierto, que su objetivo era anunciar la dominación total o supremacía por parte de la comunidad masculina institucionalizada, también lo es que como categoría de análisis se mantuvo carente, por algún tiempo, de un valor explicativo provisto de solidez científica, capaz de orientar un método que permitiera demostrar y describir las formas en la que tal dominación se instrumenta y materializa.

Es por ello que de manera paralela un contingente de mujeres académicas de distintos ámbitos del conocimiento y en varios países se dieron la tarea de trascender el carácter general de la lucha de las mujeres y, en lugar de ir la elaboración de una gran teoría, les resultó más fácil y fructífero visibilizar la vida de las mujeres, sus aportes históricos y su actuación en la sociedad. Es decir, hacer el levantamiento cartográfico que pusiera en el relieve del conocimiento el gran papel de las mujeres en

el desarrollo y reproducción de la vida material. *“hacerlas visibles en ante la historia, la cultura y la vida cotidiana”* (Barbieri, 1993:148).

Con ese objetivo que nace desde una noción más empirista, se fundan en espacios académicos de muchos países los centros estudios para la mujer e instancias afines, con las cuales fue posible sumar información de la que se carecía, es decir, registrar experiencias de mujeres.

Dos posturas desde entonces han acompañado los estudios sobre las mujeres:

Una que centra el objeto de estudio en las mujeres, es decir, en generar, acumular y revisar información e hipótesis sobre las condiciones de vida y de trabajo, la creación y la cultura producida por las mujeres. Otra que privilegiará a la sociedad como generadora de la subordinación de las mujeres. Para ambas posiciones, construir una teoría es a la vez un proceso largo y lento, que requiere de información muy abundante, de buena información del presente y del pasado y de un ejercicio permanente de diálogo entre hipótesis y datos. Para ambas posiciones la apuesta académica consistió en construir objetos de estudios a partir de recortes de la realidad empíricamente observables, que permitieran formular hipótesis plausibles y teorías de alcance medio, con un asidero más cercano a lo real. Se trataba de ir poco a poco definiendo el sexo social, es decir, observar, dimensionar, dar explicaciones coherentes a los hallazgos acerca de la sociedad dividida en sexo. (Ídem)

Esto constituye una ruptura desde el punto de vista epistemológico, porque se trata del reconocimiento de una forma de desigualdad hasta entonces no tratada. *“Convendría distinguir las diversas maneras en que se emplea la categoría género y el concepto de género, puesto que la literatura existente a comienzos de los años noventa nos muestra usos no unívocos de la palabra”* (p.150). Se trataba para este entonces de una proto-teoría o un conjunto de hipótesis aún no despajadas con muchos vacíos metodológicos por llenar. Sin embargo a la luz de hoy, hay un acumulado de abordajes que han superado estas lagunas metodológicas y

epistemológicas y, aunque muchos investigadores y críticos decidan emplear la palabra sexo o género, la última como un asunto más de moda, estableciéndolas como sinónimos. La verdad es que la teoría de género y los enfoques que surgen a partir de la misma tienen hoy una suficiencia que las han dotado de validez y pertinencia.

Pero, la categoría género es algo más que la adopción de un esquema de comportamiento de varones y mujeres como seres socialmente sexuados. Es fundamental tener en cuenta que hay una serie de determinaciones sobre las mujeres y sobre los hombres que se expresan en los comportamientos sociales de una y otro.

En la literatura pueden distinguirse ampliamente tres orientaciones teóricas que se han venido desarrollando. La que parte de la división sexual del trabajo o las divisiones sociales del sexo como origen de las asimetrías entre los sexos. Influenciada por el marxismo se orienta a enmarcar las contradicciones entre los sexos en correspondencia con el sistema de clases. También entre quienes estudian la diferenciación desde el género se encuentran por un lado los y las que aluden la jerarquización de los roles sociales desde la teoría psicoanalítica a través de la admisión de comportamientos que el hombre y la mujer van desarrollando a lo largo de la vida, Nancy Chodorow (1944) representa es el referente más destacado; y, finalmente los investigadores e investigadoras que se refieren al sistema de género como un sistema de poder.

Se trata de una perspectiva, cuya pionera es Gayle Rubin (1949), introduciendo la categoría sexo-género la cual define como: *“el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas.”* (p.116). Brinda tratamiento especial a los fenómenos

sociales siguiendo metodológicamente a Marx, estableciendo que se definen por las relaciones que estos guardan entre sí. De ahí que la contextualización se vuelve un principio de primer orden a lo largo del proceso de investigación, desde la construcción de los objetos de estudio hasta el análisis de la información y la interpretación de los resultados.

De tal manera que la perspectiva de género debe ser comprendida, más que como un énfasis, como una mirada que busca visibilizar el discurso patriarcal oculto dentro del social, asimilado como neutro y objetivo.

Para Neus Carbonell (1997):

Las prácticas feministas dentro de los estudios literarios han tomado como su punto de partida común, aunque haya sido punto de controversia desde los diferentes y a menudo enfrentados feminismos, que los estudios de género supone una marca inscrita en el texto que solamente otras prácticas de estudio pueden borrar o convertir en invisible. Efectivamente, la determinación de traer a la visibilidad las consecuencias de la marca de género veladas tras la pretendida objetividad de los discursos patriarcales ha llevado a elaborar una crítica sistemática de los hábitos propios de las instituciones literarias (por ejemplo, los programas de estudio, las políticas editoriales, los libros de análisis y la crítica literaria). (p.269)

El discurso social que circuló como fuente objetiva, patentada como teoría científica, fue hasta hace pocas décadas en discurso monolítico del varón. Las mujeres quedaron con una presencia tácita en el lenguaje y en la historia del desarrollo social y del conocimiento. No existía la necesidad de explicar tal realidad, es más, parecía hasta tiempos muy recientes, una materia de estudio innecesaria, dado amenazaba con romper “la objetividad” y “el equilibrio” del discurso oficial.

A partir de la premisa de la supuesta neutralidad estética, se exilió a la mujer a la periferia semántica y sintáctica del discurso falocéntrico, reafirmador de los valores patriarcales *“según los cuales, solamente lo femenino lleva la marca de género”* (Carbonell, 1997: 269). La visibilidad, entonces, ha sido uno de los grandes aportes y primer desafío de los estudios del género. La visibilización no se trata sólo de mostrar o resaltar al sujeto femenino, pues, se trata de hacer obvia su relación con el mundo a partir de la construcción social de género y, por consiguiente, su relación opuesta a la condición masculina. *“La visibilidad, sin embargo no se agota en este gesto: al contrario, y como consecuencia, el texto literario lleva a marca de su género inscrita en una encrucijada textualidad/sexualidad que solamente la puesta en marcha de prácticas patriarcales puede convertir en invisibles”* (Ídem)

Los estudios literarios desde la perspectiva de género han permitido la sistemática revisión de los contenidos del canon literario, cuestionar la poca presencia de las mujeres dentro de los aparatos de divulgación y, más propiamente ante la crítica bajo el insuficiente argumento de la “calidad”. Por lo tanto, se trata de la introducción de nuevas lecturas, así como la valoración de nombres, generaciones y obras de mujeres relegadas a una condición marginal o de total olvido. *“Esta revisión encuentra su legitimización en el postulado de que hay una realidad externa al texto literario, que es la diferencia sexual; que determina la naturaleza del propio texto”* (Carbonell, 1997: 270)

Se trata de reconocer, entonces, que, así como socialmente ser mujer representa estar definida por un conjunto de diferencias respecto al sujeto hombre, en ese mismo sentido la experiencia de escribir o leer como mujer es, igualmente, una actividad donde tales diferencias sociales está depositadas y los feminismos solo tratan de hacerlas visibles. *“Desvelar estas diferencias requiere explorar las*

consecuencias para subvertirlas, de la política patriarcal de oposición entre lo masculino y hegemónico y lo femenino y marginal” (Ibídem)

La escritura no puede ser una experiencia observada desde la neutralidad, porque ni lo biológico, ni lo social, lo son. Por lo que, observar desde los márgenes estas diferencias ha tenido sus nudos críticos y las contradicciones propias de una política de identidad, como lo es el feminismo en todas sus variantes, métodos y concepciones. Esta identidad no es comprendida o asimilada de igual manera por todas las mujeres; diferencias de clase, etnia, preferencia sexual, incluso, las propias geografías y organizaciones sociales específicas, determinan, de manera significativa, ese proceso de asimilación de identidad. No necesariamente, por ejemplo, las mujeres tendrán como contrarios a los hombres, existen situaciones específicas, en las que están más separadas de su par mujer que de su opuesto masculino, en tanto la primera amenaza su sobrevivencia. Las minorías étnicas son clara evidencia de ello. Así que hablar de identidad femenina es atender una variedad de elementos matizadores de la misma.

En ese sentido, la literatura, sí puede considerar, al menos, que el acto de escribir, se sitúa dentro de una realidad sexualmente normada de la que no prescinde ninguna mujer y ningún hombre. Esta diferenciación construida a partir de las diferencias sexuales, sean cuales sean sus variables dentro de realidades culturales, económicas y sociales específicas; dejan algo claro: la realidad sexuada de la mujer se encuentra en situación subordinada, de acuerdo a los parámetros construidos y socializados que se denominan como géneros.

La perspectiva de género para el análisis de los textos literarios permite rastrear los rasgos característicos de esa construcción genérica que dentro del discurso son formas de auto representación. También permite, a través del análisis del discurso,

dar con la existencia o no de una consciencia sobre esas construcciones; las formas en las cuales son asimiladas y hasta qué punto son admitidas o rechazadas por parte de las autoras.

Cuando se toma la perspectiva de género como enfoque en torno a lo literario, es para trascender el discurso neutro tradicional y descubrir en la fibra menuda de los discursos, los depósitos del discurso logo-falo-céntrico y la manera en cómo la realidad de las jerarquías constituidas en norma sexual, influyen en las auto-representaciones contenidas en el discurso literario. También la manera como las autoras irrumpen contra dichos modelos. *“Parece claro que las prácticas patriarcales reclaman que la mujer está contenida en su representación y así justifican la represión contra los sujetos definidos como mujeres”* (Carbonell, 1997:276). Evidentemente se trata de no cometer una práctica sesgada e invisibilizadora que niegue la existencia de los demás; idea con la cual estuvieron de acuerdo las corrientes esencialistas del feminismo radical, más la mujer, pese al peligro de los reduccionismos no debe dejar de representarse con autonomía, esto pues *“no es la contradicción a su representación, sino su reafirmación.”* (Ibídem)

La lectura y la escritura realizada a partir de la asimilación de una consciencia normo sexuada, es el estadio previo a la construcción de una identidad en resistencia. Dicha resistencia no sólo está soportada en contraatacar el discurso dominante: *“...llevar la resistencia hasta sus últimas consecuencias requiere ejercerla, no ya sobre lo que se ve, lo visible, sino sobre lo que el texto, y sus lecturas, ocultan y han ocultado”* (Carbonell, 1997: 277). Es decir, el acto de creación permite una auto-representación primigenia, no siempre confrontada, sino contrastada desde la confección de una nueva y genuina consciencia estética sobre la identidad del ser mujer.

Se puede concluir, por lo tanto que el feminismo y, más específicamente, los estudios de género, es una forma de crítica permanente, que persigue agrupar aquellos rasgos inevitablemente excluidos de la representación femenina. Aquellos elementos que les son enajenados dentro del discurso “neutro” de la andro-visión cosmogónica del mundo. No se trata pues de un grito emancipatorio o de resistencia per se, sino un ejercicio crítico que permita, por medio de distintas categorías de análisis, interpretar las marcas femeninas que conforman el estadio marginal. No es una re-victimización del discurso de la mujer, sino la comprensión del mismo como un agente reproductor de una realidad falseada en la que los logros de éstas permanecen invisibles.

CAPITULO III

MUJER, FEMINISMO Y LITERATURA

*"El lenguaje, la palabra, es una forma
más de poder,
una de las muchas que nos ha estado
prohibida"*

Victoria Sau

La literatura, al igual que el resto de las manifestaciones artísticas, ha estado y ha sido concebida de formas distintas en el universo cultural de la humanidad a través de la historia. En torno a ella se anuncian y distinguen categorías de orden estético que en profundidad poseen una innegable carga simbólica e histórica. Estas cualidades obedecen a procesos translingüísticos que definen comportamientos y fenómenos que son observables y percibibles en el proceso creativo, con variantes y excepciones.

De esta manera la poesía es representación estética, simbólica, lingüística, social e instrumento de reproducción de las lógicas que mueven y sostienen las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales. En ese contexto, las relaciones de dominio y de poder se introducen y rebasan los límites de la creación literaria y de la poesía, pese a su valoración unidimensional como producto del universo subjetivo de su creador o creadora. La subjetividad poética no escapa de esta correspondencia objetiva con el medio, pues éste la atraviesa, determina su valor estético, le proporciona contenido, porque los universos sentimentales propios del o la que escribe no prescinden de todas las relaciones del sistema intersubjetivo a través del cual se mueve la sociedad.

En la historia de la humanidad, la literatura, y por tanto la poesía, se ha expresado con los mismos rasgos que se expresa la sociedad en sus diversas estructuras y dimensiones materiales o simbólicas.

No obstante, en cuanto a que el arte genera sensibilidad social, de es capaz de promover actitudes críticas ante la realidad; en consecuencia, es un elemento transformador de la cultura.

Trotsky (1923) define cultura como “*un sistema desarrollado e interiormente coherente de conocimientos y de saberes prácticos en todas las esferas de la creación material y espiritual*” (p. 12). El arte puede ser denominado universal en la medida en que todo lo valioso en las obras de siglos y pueblos es parte inalienable del tesoro de la cultura universal. Existen, claro está, diferencias obvias entre el arte de las distintas épocas y pueblos. Estas diferencias no se explican a través de conceptos imprecisos, tautologías antropológicas, fenómenos atmosféricos; sino por un determinado modelo económico que funda su lógica, sus valores y deviene en una correlación entre las clases.

Entre las categorías inicialmente señaladas, aparece, como una constante, sobre todo en el ámbito de la crítica literaria, la llamada *poesía femenina*. Para Gioconda Espina (2013), como para otras críticas: “*No existe literatura o arte femeninos, tampoco hay literatura o arte masculinos. Hay literatura escritas por mujeres y hombres que sólo resistirán el paso del tiempo si consiguen tratar con singularidad los grandes temas de la condición humanas*”. (p.19) Con este término, femenino, se designa tanto la literatura escrita por mujeres como la literatura con contenido femenino, es decir, que se centra en la experiencia de ser mujer en el mundo con todos sus matices biológicos y contextos situacionales. Pero, con el agregado de circunscribir el “mundo femenino” casi exclusivamente a su acepción más tradicional,

con lo cual, muchas escritoras que proponen modelos y espacios femeninos nuevos, no se identifican: *“El arquetipo femenino cruza la historia del arte y se reactualiza. La mujer representada está fundamentalmente definida por su vínculo con los hombres a tal punto que puede llegar a mirarse a sí misma desde los ojos masculinos”* (Carosio, 2013:13)

Si se parte de lo femenino y lo masculino en términos de construcción social, tendría que reconocerse en la literatura uno de los espacios donde estas construcciones y sus estereotipos se forjan y se reproducen ampliamente, junto con modelos de comportamiento y esquemas ideológicos que los refuerzan y legitiman en una sociedad dominada por la fuerza del poder y el orden patriarcal con raíces en el origen del pensamiento. La mujer es los escritos de Aristóteles *“ Es tipificada como un varón que no ha llegado a su entelequia, se ha quedado a mitad, no ha alcanzado el telos, es un varón no logrado, una especie de aborto del varón o de varón abortado”* (Amorós, 1990:20). Así la ciencia, la filosofía, la literatura y demás formas que admiten discurso social, han sido instrumentos legitimadores del discurso dominante y por consiguiente la forma en la que se formulan valoraciones ente lo que son asumidos como discursos subalternos o subyacentes.

Aunque la opinión de la crítica actual no concuerde con la idea de que exista una poesía femenina, la elaboración de la misma, tanto en hombres como mujeres, no sigue los mismos caminos, ni incorpora los mismos énfasis, porque la experiencia vital en uno y otra se impone independientemente de que el autor o autora advierta esta cualificación diferenciada.

“La mujer en la literatura es un tema tan vasto como la propia literatura. La mujer conforma la literatura como conforma desde siempre la cultura” expresó Raquel Garcia en 1999. Sin embargo, operan en el seno de la sociedad, códigos axiológicos

que trazan una frontera entre los contenidos que tradicionalmente son asumidos como masculinos y otros como femeninos.

La creación poética es síntesis social y, por tanto, sucumbe ante este atávico juicio que le atribuye a la poesía hecha por mujeres, singulares y determinados rasgos que la inferiorizan, dado que se la ve y estudia como una categoría específica, ignorando su significación amplia y profundamente propositiva, que si bien enfrenta una realidad diferenciada, en términos biológicos, lo hace a su vez con un sistema que históricamente la oprime y la invisibiliza enormemente, en razón de una construcción socio-simbólica: *el género*.

La participación de la mujer en cuanto a la producción de conocimiento en todas sus formas, pese a ser innegable, es y ha sido invisibilizada. La literatura no deja de ser un terreno donde se exprese el patriarcado. El ascenso de la mujer al mundo del conocimiento estuvo determinado al mismo tiempo por un hecho de clases. De manera que el patriarcado, aunque oprime a todas las mujeres del mundo, no se expresa forma homogénea, ni en todas las épocas, ni en todos los estratos de la sociedad y mucho menos en todas las geografías, ya que operan desde la superestructura diversos códigos y consensos que han matizado este fenómeno, haciendo que derive en algunas particularidades.

La crítica feminista ha planteado, entonces, la necesidad de valorar una tradición de escritura femenina específica y marginada, superar la fragmentación propia de un hecho contracultural que tiene su origen en el desamparo y la precariedad propios de tal marginación.

No es tarea fácil, entonces, rastrear con factibilidad las proporciones en que la mujer ha participado dentro del quehacer literario, mas sí es posible dar cuenta de su marginación en este ámbito. No sólo por lo tardío que aparece un espacio para

situarles, sino por la existencia también de categorías en las que, a modo de subvalorar, se les ha confinado y que resultan incómodas.

Esa incomodidad se pone de manifiesto en una retórica defensiva, que se refleja en un alejamiento de lo político, por ejemplo, aunque paralelamente reclaman en su discurso, a veces solapadamente, otras de una manera muy directa, una mayor incorporación de las mujeres a la esfera de lo público (Boersner, 2003; s/p).

Es decir no le ha sido fácil problematizar a partir del lenguaje. La profesora y crítica feminista Helena Araujo (1984), al respecto indica:

...A nivel de lenguaje, aunque el discurso femenino tenga igual potencia de creatividad, a las mujeres les resulta difícil salir de la inercia pasivo-silenciosa que generalmente se les ha impuesto. Con frecuencia, han de debatirse entre una lengua materna y una “lengua social” que no tendrían derecho a poseer y meno a ejercer. (...) en Latinoamérica donde el régimen patriarcal las ha relegado a lo cotidiano, lo inferior, lo banal; ha habido bloqueos en cuento concierne a la escritura. Sí, ya es tiempo de que el discurso femenino deje de ser marginalizado o considerado en relación a un núcleo semántico dominante. (p.598)

Esa pasividad se construye por distintos medios: educación, crianza, leyes, medios; y se centra en el reforzamiento de una dominación psicológica, emocional y económica, fundamentalmente. Prosigue la autora afirmando que: “*el acondicionamiento para la pasividad, no puede ser, sino apocador. Apocador en la inseguridad y la dependencia, el deber de censurarse y disimularse. Apocador en un discurso dado a eufemismos, digresiones y soslayamientos*” (p. 601). Así la mujer sujeta de apocamiento, advierte la naturaleza parcializada del lenguaje. El lenguaje no es neutro, jamás lo ha sido, no es usado de igual manera por hombres que por mujeres, en las mujeres se observa una moderación, el acudimiento a la simbolización, el

símbolo como máscara, como arma de ocultamiento; en el símbolo subyace aquello que se reprime.

Son muchas las autoras que en este siglo han hecho de los estudios del género y más en el ámbito literario una ventana hacia la reconstrucción de ese lenguaje que se entreteje en el discurso femenino en general. Y es que la mujer es una realidad histórica y el género una categoría específica sobre la cual está soportado ese encubrimiento discursivo. La poeta mexicana Rosario Castellanos (1925-1974), a mediados de siglo pasado, ya advertía sobre la poca autoridad que se les concedía en el ámbito literario: *“genialidad aparece como una especie de masculinidad superior y en consecuencia la mujer nunca podrá ser genial, pues la mujer vive de un modo inconsciente mientras que el hombre es consciente y todavía más consciente el genio”*. (2005:74)

Feminismo y literatura en Latinoamérica

En los últimos cincuenta años el mundo, sobre todo occidente, ha presenciado una revolución ideológica que a la par de grandes rupturas que han transformado la faz cultural. Uno de esos grandes cambios están relacionados con la visibilización de la mujer y sus luchas, quienes han sido dotadas de una voz propia que hoy es factor que participa ampliamente, en tanto la mujer es un agente de poder político, todavía limitado, pero que incide en todas las esferas de la vida pública, siendo este un hecho cada vez más difícil de ignorar.

Este hecho se encuentra acompañado de la incursión sostenida de mujeres en el ámbito académico, literario, así como más recientemente en el campo de la crítica y los estudios literarios. Lo que no quiere decir que antes no hubiese presencia de las

mujeres en el quehacer intelectual literario del continente, ya se dijo que la mujer siempre ha estado participando.

Apenas desde la segunda mitad del siglo XIX las mujeres se involucraron públicamente en ocupaciones intelectuales y artísticas. Públicamente porque se sabe y mucho se ha escrito acerca de su participación privada, sin que se les diera crédito para para que el público pudiera reconocerlas, describiéndolas sólo como discípulas, o asistentes de grandes músicos, pintores, escritores y escultores. (Espina, 2013:20)

Una de las áreas donde las mujeres han hecho cada vez más presencia es el lenguaje. Los genéricos que antes estaban designados para incluirles, hoy son cuestionados como tal y junto a estas formas lingüísticas sexistas las mujeres han querido y logrado aparecer nombradas, ya no de forma tácita o sobreentendida, sino declarativa. Pero no sólo el lenguaje se ha visto penetrado por esta razón de ser y, por lo tanto, estar; sino todas las demás construcciones que se suponían neutrales y que por siglos permanecieron sin sufrir transformaciones profundas. Lo que quiere decir, que esta gradual visibilización está determinada por una nueva postura ante la realidad y aunque esta situación no logra ser del todo revertida, si es un hecho que los esfuerzos para ello se han multiplicado.

En este revisionismo histórico prolifera la literatura femenina. Su advenimiento registra un impulso dado por el movimiento feminista, por el nacimiento y fortificación de elementos teóricos que inyectan vitalidad y argumentos para subvertir los falseados arquetipos temáticos y obligándoles a construir una identidad femenina desde los parámetros lingüísticos y formales de la escritura, hasta la forma de evocar la experiencia. *“Lo que descubrieron las mujeres de los años 60 es que eran las naturalmente culturales como los hombres y que había que exponerse y correr los riesgos por pelearse y compartir la palestra”* (Ibídem). Lo que sucedió ente esto,

muchas veces, fue mayor abertura de las brechas, mujeres aisladas en guetos, construyendo iniciativas literarias en las cuales aparecer y estar.

A las escritoras y a las latinoamericanas, por su condición de mujeres de tercer mundo, más que a cualquier otra, les ha sido difícil lograr obras universales capaces de resistir el paso del tiempo, trascender los muros estéticos del universalismo masculino. Marcelle Marini (1990), sostiene que aún los programas educativos especializados en literatura, siguen excluyendo hasta a las escritoras más famosas, con algunas excepciones, por lo que denuncia que:

La subjetivación y la socialización de ambos sexos tengan lugar en una literatura monosexuada, neutralizada, aseptizada, por un discurso crítico dogmático. (Todos/as) se ven privados/as de toda experiencia identificatoria a través de redes imaginarias y lingüísticas de textos de mujeres. Todos/as hacen aprendizaje de la diferencia sexual a través de la representación de un sujeto hombre plural y siempre en transformación, ante un eterno femenino, cuyas variaciones dependen de la historia y las representaciones de los hombres, una intermediación que los hombres no tienen. (p.380)

Esta realidad ha hecho que las mujeres se incorporen a estudiar a las escritoras desde los estudios literarios y de género, describir los elementos que transversalizan esta condición marginal e intentar trascenderla por medio de acercamientos a las obras de mujeres escritoras en todos los géneros. Reivindicar el sujeto femenino porque tal universalidad no puede seguir determinada por lo paternal/ masculino. La mujer no puede evadir su condición de sujeto, no puede escribir fuera del ser mujer, seguir imposibilitada de construir un referente simbólico que re-descubra o al menos reconozca su propia naturaleza, que no es otra, sino la eminentemente humana.

En ese sentido, las escritoras que han estado conscientes de esta urgencia, han inferido que se trata de participar desde y más allá de la palabra, comprender la

condición humana y pertenecer al mundo, construirlo, hacer de éste parte de su responsabilidad. Como dijo Beauvoir, (1954) “*no se trata de que cada obra sea un folletín de protesta, sino hacer del sentido y la forma una representación de su naturaleza emancipada*”. (p.78)

Adelaida Martínez (2011) lo sintetiza de esta manera: “*La escritora contemporánea rompe con el statu quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología y desde su perspectiva de mujer*” (párr. 3). El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con los ojos de la mujer y proyectada desde la mismidad, es decir, su propia experiencia, pero en diálogo con las demás mujeres. Así las mujeres hacen de la literatura un acto sororal, en absoluta conciencia de que los motivos a sostener son individuales y colectivos, eso puede apreciarse en el siguiente texto de la misma autora:

En un claro ejemplo de solidaridad, escritoras prominentes han prestado su pluma para plasmar la visión del mundo de esas mujeres doblemente marginadas por la pobreza y el analfabetismo, como lo prueban esos textos ahora ya clásicos: Hasta no verte Jesús mío, Si me permiten hablar, Me llamo Rigoberta Menchú y Así me nació la conciencia. El género testimonial ha captado la imaginación del continente, quizá porque, como afirma Doris Meyer, es el tipo de escritura con más larga tradición en nuestro medio y quizá porque, según creía Victoria Ocampo, permite explicar en qué consiste la condición de ser latinoamericano. Cultivado por hombres y mujeres, el testimonio señala la ruptura total con el Boom, pero sus modelos hay que buscarlos en la literatura femenina, sobre todo en los textos de Elena Poniatowska que han incorporado a la literatura no sólo la perspectiva vital de los oprimidos y marginados sino también su lenguaje. (párr. 11)

El siglo XX permite a las mujeres latinoamericanas incorporar nuevas temáticas, tanto en narrativa como en la poesía, disponiendo de diversos estilos y herramientas discursivas. La mayoría, por no decir todas, con el afán de proyectar una

voz propia. A este coro poliforme, instituido desde la pluralidad, se le denomina *identidad femenina*.

Aunque existen mujeres controversiales que fundan este rompimiento en siglos pasados, Sor Juana Inés de la Cruz es un claro ejemplo de ello, la identidad femenina deja de ser un intento para convertirse en una creación colectiva desde distintos géneros y voces a partir del siglo XX. Un siglo que contó con dos guerras mundiales, una revolución tecnológica, importantes revoluciones estéticas y un cambio sustancial para todas las mujeres del mundo en cuanto a sus luchas. El gran movimiento sufragista mundial y el movimiento por los derechos sexuales son el mayor testimonio de constancia de esos inicios de siglo, así como la proclama de éstas por ser escritoras, artistas y participar en todos los ámbitos.

La conquista de la esfera pública para las mujeres, era algo más que una demanda, se constituye en este siglo como una necesidad. Ya en las fábricas, en las plazas, en los escenarios públicos; las mujeres renuncian a sus faldas largas y van a reclamar sus cuerpos, pero sobre todo empezarán a crear con la mirada puesta en sí mismas como realidad histórica. Sara Beatriz Guardia (2001) expresa que:

Las mujeres que escriben en este período de tránsito de los finales del modernismo y desarrollo del vanguardismo, expresaron un mundo interior pleno de intensidad lírica, expresado sin temor ni vergüenza de ser mujeres, de sentirse artistas y libres. Probablemente por esto, aparecen como personas extrañas, revoltosas, demasiado sensibles. Son las trágicas de la historia cultural latinoamericana: Alfonsina Storni se suicidó, Delmira Agustini murió asesinada por su marido, María Luisa Bombal intentó asesinar a un antiguo amante, y María Antonieta Rivas Mercado se suicidó en la Catedral de Notre Dame, en París. (p.16)

La renuncia a la marginación o la trascendencia de ésta, representaba un peso enorme para muchas mujeres e intelectuales dado que se encontraban en una sociedad

profundamente conservadora, cuya armonía social era sinónimo, no sólo de sumisión y recato moral, sino del respeto a toda forma de jerarquía. Ser artista, intelectual, escritora de cualquier género, era y sigue siendo, de por sí, un acto revolucionario y feminista.

La entrada a lo que fue el desarrollo y la modernización en el continente, representará una abundante publicación de obras hechas por mujeres y de su creciente valoración estética. *Amauta*, la revista en el Perú, fundada por J.C Mariátegui en 1926, representó un movimiento ideológico político y cultural en el que participaron las más emblemáticas autoras de la época. Así en América latina la aparición de las mujeres en la creación será constante y creciente, no estarán a la par de la producción masculina, lo referencial, canónico, lo valorado y aceptado, pero harán lo posible para colarse de muchas maneras y lograr ser reconocidas, pese a los prejuicios literarios.

Sin embargo, advierte Espina (2013) que: *“Siglo y medio después de que muchas mujeres han sido reconocidas en el quehacer literario y artístico, sigue siendo verdad que, en general, igual formación no conduce a igualdad de oportunidades ofrecidas ni desde las dependencias culturales de los gobiernos ni en los medios artísticos y literarios”* (Ibídem). De acuerdo esto, es pertinente sumar las palabras de Helena Araujo (1984) cuando refiere lo siguiente:

Lo femenino, sí, zona de sucesivas colonizaciones, el prestigio falócrata, truncando esfuerzo, menguando inspiración. A las mujeres se les ha educado para que se expresen en dimensiones que le son extrañas. Al rebelarse y aspirar un espacio propio, se dan contra el muro de su propia indefensión. Aquí y ahora, un cambio en el concepto de identidad sexual urge, antes de que la tradición se ampare de todas las revoluciones posibles: el poder creador es esencialmente subversivo, sea cual sea la forma que tome. (p. 599)

Ahora bien, así como existe una explosión de escritura femenina que se viene registrando en los últimos cincuenta años, con acento en los últimos treinta, por todos los países de América Latina, se ha estado entrando en un momento de reflexión y análisis. Hay un diálogo entablado a nivel internacional entre escritores y críticos para determinar los puntos de coincidencia y los de divergencia entre la literatura femenina latinoamericana y las otras literaturas, tanto del tercer como del primer mundo, incluida la teoría literaria. *“Las tres décadas que van de 1970 a 1990 se ubica el periodo de mayor visibilización del trabajo de las mujeres en todos los géneros literarios y artísticos en este hemisferio”* (Espina, 2013:23).

La revisión de este nuevo canon ha hecho trascender a la literatura latinoamericana en general y por consiguiente la hecha por mujeres. La globalización de los medios empleados para la difusión masiva ha permitido un diálogo fluido entre las obras y críticas literarias de todas las latitudes. Desde el punto de vista comparativo la literatura latinoamericana:

Se distingue de las otras literaturas por incorporar la problemática tercermundista del colonialismo, del silencio ocasionado por la tortura política, y de la violación ecológica. En cuanto a la expresión, la temática, así corregida y aumentada, solivianta el discurso hegemónico enriqueciéndolo con nuevos e inéditos códigos.
(Martínez, 2011: párr. 14)

La literatura latinoamericana tiene sus orígenes en una realidad histórica diferenciada en cuanto a que es el resultado de una especificidad cultural que se expresa en diecinueve países con notables diferencias; raciales, étnicas y socioculturales, pero con elementos suficientemente compartidos como para hablar de literatura latinoamericana: el subdesarrollo, la dependencia, la neo-colonización de orden cultural de la que ha sido objeto con énfasis en el siglo XX. Martínez (2011), sostiene que:

...Lo que define a la literatura femenina latinoamericana es indudablemente su diversa y multidimensional especificidad cultural. La experiencia femenina en los países andinos, con su altísimo índice de población indígena y de pobreza, difiere de la experiencia femenina en el cono sur, victimizado por la tiranía dictatorial y la censura. (párr. 09)

Con una fuerte influencia europea producto de la emigración de la postguerra, las dos, a su vez, son distintas de la experiencia caribeña de Cuba o Puerto Rico, con profundas raíces africanas y mediatizadas de manera decisiva y tan diferente por la agenda política de EE.UU.

Estas diferencias, decantadas en una historia de más de quinientos años de colonialismo y neocolonialismo, arraigan en dimensiones de clase, etnia, cultura, lengua, ideología, etc., las que no sólo están en la base de nuestra constitución como sociedades sino que se proyectan mediatizadamente sobre nuestras creaciones culturales y literarias. (Salomone, 2007: 73)

Aun con esas claras diferencias no hay contradicciones tópicas en cuanto a las formas de plantear una identidad; en primer lugar reconociéndose como parte de una cultura que ha intentado ser silenciada. La antropóloga venezolana Iraida Vargas (2013) habla del *memoricidio* de América Latina, en razón de constituir la periferia, no la geográfica solamente, sino la económica, la cultural y la histórica. Cuando ese fenómeno comienza a quebrantar los lazos con el pasado la historia oficial empieza a ser cuestionada y la literatura propende a establecer un hilo conductor con la memoria oculta: la nueva novela histórica, los relatos, los elementos testimoniales se convierten en un referente que se edifica desde lo ficcional, objetando lo que hasta ahora se había establecido como cierto e irrefutable. El revisionismo feminista se propone examinar el papel de la mujer en periodos anteriores, ante y después de la invasión colonial, como en los distintos procesos de independencia de los países de América Latina.

Se inventaron historias como las que pudieron haber escrito la Malinche u otras mujeres aborígenes. El resultado ha sido una reivindicación de lo marginado, del "otro," registrando la historia verdadera, desmintiendo la versión oficial del patriarcado que distorsionó el pasado de la misma manera que hoy falsea el presente con el discurso dictatorial (Martínez, 2011: párr. 12)

Esto quiere decir que la literatura es uno de esos espacios en los que se abre paso a la resistencia cultural. Para las mujeres ese espacio de resistencia, la literatura, reivindica esa memoria ocultada y también la voz de la mujer que estuvo sometida a dos formas de silencio impuestas, la dominación política imperial y la dominación patriarcal que en América Latina se expresa de manera profunda, respecto a otros continentes. Entonces, desde el punto de vista literario, las mujeres fungen de guardianas de formas literarias propias de la región; el testimonio y la oralidad, por ejemplo, serán una de las tantas formas de las que se valdrán las mujeres para expresarse en razón de una memoria con raíces en el mestizaje y, por lo tanto, en una cultura sincrética.

De manera que la literatura latinoamericana, si algo tiene de característico es la heterogeneidad propia de los muy particulares avatares históricos. Ese registro de lucha permanente que tiene como signo la dominación, el tutelaje y la penetración cultural forzada ha convertido a la creación y crítica literarias en un claro código de protesta, de denuncia y de defensa de la vida. Pero, para la mujer escritora ha sido una de las tantas maneras para re-nombrarse dentro de un discurso sexo- genérico en el que se encuentra visiblemente marginada y fragmentada. *“Es también la heterogeneidad latinoamericana la que ha permitido explorar, desde una nueva perspectiva feminista, un imaginario del mestizaje en el cual la mujer se representa con una autonomía y poder que la distingue de las imágenes construidas en la cultura europea”*. (Martínez, 2011: párr. 19)

Existen rasgos temáticos-discursivos que se unifican en torno a una identidad emergente: la desacralización del lenguaje, la renuncia al rígido papel de esposa y madre abnegadas, el rechazo a la condición de ser social y políticamente un sujeto segundo orden, la condena a la segregación racial, la condena a factores políticos desacreditados y a dogmas religiosos, así como la protesta contra el fenómeno de doble y triple explotación y el estado de marginación que representa ser parte de una cultura silenciada por siglos; es decir, rechazando la voz tranquila y apacible que se enmarca dentro del arquetipo de lo que el orden dominante entiende y reproduce como femineidad o *eterno femenino*, constituyen los rasgos característicos de la literatura femenina Latinoamericana. En resumen se trata del rompimiento con los estereotipos del género.

Hay muchísimos ejemplos como María Emilia Cornejo (Perú 1950-1972) que antes de suicidarse cuando apenas tenía 22 años escribió:

Yo soy la muchacha mala de la historia/ la que fornicó con tres hombres/
y le sacó cuernos a su marido/ soy la mujer que lo engañó
cotidianamente/ por un miserable plato de lentejas.../ soy la mujer que lo
castró/ con infinitos gestos de ternura/ y gemidos falsos en la cama/ soy/
la muchacha mala de la historia.

Aquí se expresa una muestra clara de un rompimiento que además sacude, porque una realidad íntima, casi desde lo confesional, se transforma en una retaliación moral. Además se rebela en una relación de antonimia respecto a su contraria: la esposa tradicional, feliz o desdichada, pero casada, que es suficiente; es decir, socialmente representada. “*Son los años del dolor, las mujeres empiezan a ocupar un espacio en la literatura y en la vida en permanente confrontación con la sociedad patriarcal.*” (Guardia, p.12)

En las últimas décadas una nueva simbolización del cuerpo aparece como temática recurrente. Ya no es la imagen falseada, casi mítica, proyectada desde la mirada de los grandes representantes de las artes plásticas. Son sus propios cuerpos disputando la realidad. No están conformes con el ideal de belleza occidental que fue monopolizado por el mercado y su lógica de consumo una vez la mujer en masa cunde la publicidad, el cine y los espacios laborales reemplazando los cuerpos reales; así lo manifiestan. Sus propios cuerpos son una protesta: sintientes, burlando la censura, lujuriosos, auténticos, soberanos y autónomos. Estos signos serán y son, paradójicamente, una subversión.

En otro orden de ideas, el hecho de que muchas mujeres participaran activamente en contra de regímenes represivos y autoritarios en América Latina y prosiguieran en una agenda política enérgica en procura de justicia social, las hace dirigir la mirada en su realidad genérica. Situarse como sujeto político importante en los momentos más difíciles que ha enfrentado la realidad de cada una de ellas, las dota de beligerancia; si bien no logrando incidir de forma decisiva en las grandes tribunas políticas, sí lo hacen desde la construcción literaria.

También, cabe decir, que existe una influencia del movimiento feminista mundial, su cumulado teórico-práctico sus grandes y masivas movilizaciones y también los valiosos resultados de lo que ha sido una lucha por la justicia que hoy se expresa en más derechos y espacios conquistados. Y, aunque América Latina no ha hecho calco y copia de estos procesos y desecha o rechaza los elementos no compatibles con su realidad, ha podido interpretarlos respondiendo a su propia realidad política, económica y cultural; ha tomado de él sus mejores preceptos, comparte algunos de sus principios fundantes y lucha por los mismos objetivos dentro de una realidad más heterogénea y no menos compleja.

Esta realidad del movimiento feminista impacta de manera importante a las intelectuales, raras veces al margen de los grandes cambios propuestos y conquistados por los feminismos. Los espacios académicos que acogen buena parte de la producción literaria, son de cierta manera epicentros de grandes movimientos políticos, culturales y estéticos. Las mujeres han estado en diálogo con las tensiones y distensiones de esos importantes procesos, también han sido protagonistas y parte importante de vanguardias estéticas, aunque no siempre los hombres estén dispuestos a compartir los laureles. Algunas veces desde su condición marginal participan o cuando menos contemplan, analizan y critican, raras veces ignoran o desestiman la realidad histórica.

Fanny Buitrago en *El hostigante verano de los dioses* (1963) cuestiona la forma de relación entre hombres y mujeres; Marvel Moreno (Colombia 1939-1995), incorpora en *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) personajes femeninos que pueden escucharse y comprenderse como mujeres; Laura Antillano (Venezuela 1950-) vuelve la mirada a su infancia a través de una narración fragmentaria hasta la narración lineal. Helena Parente Cunha (Brasil 1930-) en *A casa e as casas* (1966), incursiona en el espacio de mujeres ancianas reflejando la opresión que sufren; Lygia Fagundes Teles (Brasil 1923-) gana con su libro de cuentos, *O cacto vermelho*, el Premio Afonso Arinos de la Academia Brasileña de Letras; Nélide Piñon (Brasil 1937) publica a partir de 1961 un importante número de novelas³⁴; Elvira Foeppe (1923-1998), en *Circulo do medo* (1960) y *Muro Frío* (1961), presenta mujeres angustiadas que no logran un espacio propio en la sociedad excluyente y patriarcal, y entran en conflicto porque no encuentran ninguna salida ni solución. (Guardia, 2012: 12)

Para las mujeres escritoras la realidad es algo más que para el resto de las mujeres, en ellas está en insumo para crear, allí estallan los argumentos, la materia susceptible de ficcionalizar, los niveles discursivos, la realidad imantada por diversos recursos literarios. Una realidad que es escrutada, intervenida por la mirada de ellas mismas, cuestionada, puesta en duda y aceptada hasta cierto punto.

La literatura latinoamericana hecha por mujeres ya no es tan íntima, como siempre se ha querido definir, asociadas a la mixtura, lo arcaico, lo sin sentido o instintivo. Ha venido adquiriendo un carácter social que viene madurando y tomando el derecho de palabra hasta ser hoy parte importante de la estética que ahora rige.

El último tramo del siglo XX, incluye los cambios más profundos en el imaginario colectivo que brinda un impulso mayor a la literatura hecha por mujeres. Se trata de una época en la que se consolidan los movimientos feministas en el continente, se avanza en la agenda legislativa que se había asumido durante un siglo, y cuando también proliferan los estudios de género, logrando aceptación, alcance y pertinencia en el campo de las ciencias sociales. Desde el punto de vista teórico, esto permite colocar a la literatura, el arte y la sexualidad como una de las áreas más estudiadas desde esta perspectiva.

Es también la época en la que se observa una nueva configuración de los espacios sociales y culturales, la incorporación creciente de la mujer en el mercado del trabajo y sobre todo en el ámbito académico. La mujer comenzó a ocupar un papel preponderante en los espacios políticos lo que originó cambios en la familia y un nuevo imaginario colectivo.

La defensa de la memoria y del excluido sigue ocupando la temática esencial de las escritoras latinoamericanas contemporáneas. La narrativa pasa a ser el género donde se abraza una crítica social muy profunda.

El advenimiento del mundo globalizado puso en el relieve las contradicciones que atañen a la cuestión genérica y todas las demás formas de exclusión, aun con el esfuerzo de la industria cultural de masas en difuminar estas diferencias, a través de la ilusión de libertad. *“Lo cierto es que es la era de la globalización, del fin de las*

utopías, y de la consolidación de los discursos neoliberales, una mayor intolerancia hacia las diferencias culturales, religiosas, y étnicas, donde la exclusión y marginalidad abarcan a mayores sectores de la sociedad. (Guardia, 2012: 27).

Las mujeres escritoras están a la vanguardia de este desafío. Una vez que se constata que ese orden genérico niega la expresión subjetiva en virtud de mantenerse. La literatura es y siempre ha sido una manera de sobreponerse a los silencios. Los estudios literarios en América Latina tienen el reto de seguir examinando los falsos anclajes que han permitido hacer de la mujer en general un sujeto en situación límite penetrada por la mirada obcecada de un mundo que niega su subjetividad, no sólo legítima, sino auténtica y, en suma, distinguir las fronteras privadas donde opera el universo público de una civilización negadora de la diversidad cultural.

Aproximaciones a una tradición poética de las mujeres venezolanas desde la perspectiva de género

La segregación y el ocultamiento han sido dos signos que connotan la relación mujer y literatura; en el mundo y en la historia. Siendo ésta una realidad más desfavorable para la mujer del llamado tercer mundo y Venezuela no es la excepción.

Esta destinación hacia la periferia ha sido producto de la ya referida concepción de una supuesta naturaleza deficitaria de la mujer que las clases explotadoras han predicado para justificar su sometimiento y toda forma de tutelaje. Boersner (2003) expresa que:

La década de 1930 significó para Venezuela la entrada al siglo veinte y con ella la incorporación de las mujeres al mundo literario venezolano, no ya desde los márgenes del enmascaramiento sino más allá de los límites espaciales que les habían sido permitidos para su expresión pública, como las tertulias hogareñas, el intercambio epistolar, las charlas y las escuelas. El acceso al mundo público literario

vino dado, en gran medida, a través del acceso a la lectura y en este sentido resulta clara la observación de Silva Beaugard en cuanto a la rebeldía de las mujeres lectoras en nuestro país y su firme y sana costumbre de leer todo aquello que cayera en sus manos. (p.14)

Es también en esta época, dice la autora, cuando se promueven con mayor intensidad los libros escritos por mujeres. Es por esta razón que sólo a partir de allí que puede hablarse con propiedad de autoras venezolanas; “(...) *si se entiende esta como una identidad propia y no como exclusión e insistencia caprichosa en el gueto, es decir como una trinchera desde la cual conformar un orden simbólico que dé cuenta de la experiencia femenina*” (Pacheco, 2004:54)

La condición femenina como una manera de estar en el mundo y representarlo, hace que la misma no esté en los márgenes del ser mujer, sino que tal condición se enfrenta a particularidades de un momento histórico, realidad geográfica, procedencia étnica o de clase, por decir algunas; arraigadas a una cultura fosilizada, que poco a poco se ha ido fisurando, dejando ver una mixtura virtuosa de voces enfrentadas a esa condición de otredad impuesta.

Esa transgresión del monólogo masculino comienza a aparecer en muchos espacios sacudidos o trastocados por las diversas luchas en materia laboral, sindical, educativa, social, política y estética llevadas a cabo por las mujeres, bien sea de forma aislada o suscritas a formas más consolidadas de organización para ello. En sus discursos y actos aparecen re-nombradas desde la mismidad, de rescatarse como sujeto social y político, al mismo tiempo que la literatura, para muchas, proporciona una trinchera que hasta hoy les ha servido de altavoz, incorporando un lenguaje, si se quiere unísono en su propósito de construir un imaginario que no margine su capacidad creadora y su inocultable y decisiva participación en la historia.

El caso de María Calcaño, por ejemplo, es significativo y de rasgos peculiares, “*Esta valiente zuliana cultivó la alegría de ser mujer, tematizó la entrega al otro, se rio de los estereotipos machistas y convirtió el erotismo en la fuente más rica de su trabajo poético*”. (Russoto, 1995: 158). Este tipo de atrevimientos, de alta calidad discursiva, lo vemos aparecer más adelante en poetas como Lydda Franco Farías, María Auxiliadora Álvarez y Miyó Vestrini, por nombrar a las más interesadas en zafarse del canon estereotipado que constituye el eterno femenino, donde “*la mujer es siempre objeto de deseo y máxima expresión de belleza, pero una belleza creada desde la mirada masculina*” (Carosio, 2013:12)

Asimismo, la lírica de Pálmenes Yarza que irrumpe con una frondosidad discursiva de intensidad y fuerza dramáticas. Elabora un discurso desde lo voluble, la inasible realidad de un pasado y presente contrapuestos. Emplea un lenguaje que roza la exuberancia y la contemplación sutil de la cotidianidad. La poesía de Pálmenes Yarza es acento telúrico, fantasmal y agónico que pretende ocupar los espacios deshabitados. Una obra que inicia con un poemario bautizado con el mismo nombre de la Poeta: *Pálmenes Yarza* (1936), del cual se pudiera especular que se trata de una inusual estrategia de reafirmación para invocarse a sí misma como pulsión e imagen inacabada, y que culmina con *Expresiones* (2002). Setenta y seis años de ininterrumpida labor creativa la convierte en un referente difícil de ignorar en la tradición de la poesía hecha por mujeres en Venezuela, por su particularidad. “*Quizás la voz lírica a la que más se asemeja la de Pálmenes Yarza es a la de Luz Machado (...) Una angustia transcendente, libre de toda morbosidad melancólica*” (Gerendas, 2006: X)

Más adelante aparecen las voces de Enriqueta Arvelo Larriva, Ida Gramcko, y Ana Enriqueta Terán, quienes aparecen abrazadas a una voz propia al encuentro del ser, las reminiscencias, las revelaciones de un envés que no es fortuito, sino formas de

escrutar en el paisaje de la realidad y el de las emociones, es decir, la apropiación de un lenguaje extra instintivo que hurga en la búsquedas más esenciales del ser: *“Tres grandes voces poéticas, cuya extraordinaria fortaleza y profundidad visionaria las situará en el más alto nivel de la literatura venezolana”* (Antillano, 2013: 33). Así, vemos aparecer a muchas mujeres en el gran concierto de voces poéticas, grupos literarios, proyectos editoriales, nadando a contracorriente hacia sus propósitos, incursionando en otras formas literarias, en el periodismo, en las luchas reivindicativas, en el forjamiento de un lugar que ya no es la íntima retaguardia existencial, sino la contesta, la forzada inmersión en una modernidad de múltiples esferas discursivas.

De manera que centrar la atención en la poesía hecha por mujeres, supone acercarse a una exploración arqueológica que ha ido reuniendo y describiendo los rasgos distintivos de éstas en atención a hitos y rupturas de orden histórico, estético y social, así como el acogimiento de una crítica, cuyas formas de abordaje, no sólo se ocupe de agruparlas en función de su género, enfrentado al masculino, *“sino, en un coro poderoso y múltiple, asombrosa o sospechosamente descuidado por la crítica”* (Miranda, 1995:8)

Por consiguiente, pese a las pertinentes investigaciones literarias desde la perspectiva de género, que no son pocas, sobre todo en los últimos 40 años, seguirá siendo este tema, una fuente inagotable de conocimiento y motivo para la investigación; sobre todo, porque su vigencia se expresa en la lógica de dominio patriarcal que hoy sigue azotando a las mujeres en todas partes del mundo, dado que todos los dispositivos de reproducción ideológica, lo reproducen metabólicamente en todas las esferas de la vida, tanto públicas como privadas y este hecho determina a las mujeres creadoras.

Es así como la mujer escritora se encuentra atravesada por las mismas relaciones de asimetría que transmutadas en la lírica, construyen una otredad sobre la base de esta identidad subyugada, de la cual emerge un imaginario femenino, que no necesariamente es asimilado como orden natural, estático e irrevocable, sino como realidad transformable desde la palabra como instrumento de insubordinación. “*La creación artística de las mujeres en sí un acto de liberación feminista*” (Carosio, 2013: 11)

Situarse en una visión más contemporánea de la producción poética de las mujeres venezolanas, obliga a reconocer un dominio creciente de orden discursivo, por cuanto patentan nuevas y diversas formas de expresión del “yo” lírico, anuncian y describen de manera formidable y con el forjamiento de signos muy autónomos, otra mirada de mundo que comienza, además, a realizar cuestionamientos y a proponer también desde la forma del poema y su contenido, cultivando un diálogo de temática diversa, dirigido a construir una identidad femenina.

Las últimas cuatro décadas también dan cuenta de cómo se ha alargado la lista de mujeres como referentes de nuestra literatura. Obras realmente significativas de autoras como: Elizabeth Schon, Sonia Chocrón, Margarita Belandria, Laura Antillano, Celsa Acosta, María Auxiliadora Álvarez, Jaqueline Goldberg, Lydda Franco Farías, Miyó Vestrini, entre muchas poetisas contemporáneas.

De manera que las mujeres escritoras han venido socavando las bases de un modelo - el patriarcal- a través de una subversión conceptual que busca migrar de las formas confesionales y mitificadas a la fuerza sugestiva de un lenguaje que participa de los cambios. “*De ahí que parte de la literatura escrita por mujeres, sobre todo la de orientación feminista se ha propuesto ampliar el panorama literario con una serie*

de temas, perspectivas, y personajes que modelan el universo feminocéntrico”
(Pacheco, 2004:56)

Según Gackstetter (2003).

“En definitiva, desde Calcaño hasta hoy, las poetas venezolanas de la segunda mitad del siglo veinte no viven vidas de desesperación quieta, sino que empiezan a gritar a la sociedad que las reprime. Como insurgentes, usan uno de los mismos discursos del poder social; la poesía, para ampliar sus voces.” (p.23)

Las escrituras de las mujeres en general poseen un valor paradigmático, independientemente de que estén presentes o no las marcas de lo que se denomina como cuestión femenina, es un acto subversivo desde el punto de vista simbólico, porque ya el hecho de crear en un acto de insumisión. Crear es representar y al hacerlo las mujeres deben representarse, establecer un diálogo con el mundo y, por lo general, suelen hacerlo con mayor pertinencia. Sin embargo, cuando se ha abordado la poesía de algunas poetas venezolanas, siempre la crítica se predispone a buscar rasgos de lo femenino, dando a entender que si está escrita por una mujer, entonces, se debe ir a los rasgos tipificadores de su ser social: la maternidad, el telurismo pasional, el erotismo, la razón del cuerpo, la infancia, la figura del padre, del par amoroso etc. Ésta predisposición ha venido amputando la visión más general de la poesía hecha por mujeres, dado suprime la posibilidad de estudiarlas con atención a otros aspectos: el lenguaje, el espacio literario, la mujer como paisaje, lo fenomenológico etc.

Pero no es la cuestión femenina lo que origina esta subvaloración –la misma siempre estará presente, en tanto es la naturaleza del sujeto que escribe, diferenciada en muchos aspectos; la mujer no puede escribir desde otra realidad socio-psicológica– sino los reduccionismos que dan cuenta de la cuestión femenina como un mal del que adolece la poesía hecha por mujeres, como un objeto unidimensional que surge de un estado de pre-consciencia atrapada en los márgenes de una naturaleza deficitaria. Por

más benévolos y amplios que han sido algunos estudios críticos, en su mayoría llevado a cabo por hombres, siempre hubo espacio para esta caracterización sesgada que las fue constituyendo en una categoría literaria de elementos particulares que no son de origen estético, sino social y biológico.

Hay que reconocer el hecho de que realidad ha merecido cada vez más cuestionamientos y en consecuencia ha ido cambiando, dado el creciente número de mujeres poetas y escritoras incorporadas a la industria literaria, en calidad de creadoras, editoras, críticas, ponentes, conferencistas, divulgadoras, talleristas, docentes e investigadoras; que han venido introduciendo perspectivas de análisis que se centran en ampliar los márgenes de un canon –hecho a medida de los hombres– por medio de la utilización de elementos teóricos más consistentes, permitiendo problematizar a cerca de los componentes simbólicos que éstas emplean y revalorizarlas, a través de abordajes contextuales más amplios y enriquecidos que dan cuenta del elevado valor estético e histórico de sus producciones literarias, donde es posible visualizar una intención de las poetas en distanciarse de manera más profusa de esa política de segregación, con la cual no se identifican y que hace de su quehacer literario un espacio de permanente resistencia.

CAPITULO IV

LYDDA FRANCO FARIÁS: CONTEXTO Y TRANSGRESIÓN

La explotación petrolera y la transición de la década de los 40

La poeta falconiana Lydda Franco Farías, 3 de enero de 1943, en la Sierra de San Luis Estado Falcón, nace en el seno de una familia humilde, siendo la mayor de una descendencia conformada por un total de quince hermanos del matrimonio entre Ferecides Franco y Luisa Farías de Franco. Su padre se desempeñó por muchos años como Concejal y prefecto de su jurisdicción, lo que implicaba una formación más rígida, dentro de una, ya conservadora, localidad de aspecto eminentemente rural.

La década de su natalicio está enmarcada dentro de la explosión petrolera iniciada en Venezuela en el año 1920, a este hecho le sucede una revolución urbana que genera radicales cambios en la estructuración de la sociedad. *“Es la Venezuela petrolera, que de país estructural rural, precapitalista y monoprodutor agropecuario se transforma violentamente en área minero extractiva en función de las necesidades de países metropolitanos y en área de inversión de los excedentes de capital financiero monopolista”*. (Brito, 2011:709)

La explotación petrolera representó un acelerado proceso de industrialización, acompañado de un éxodo masivo a las grandes ciudades, lo que implicó el abandono del campo y con ello la base económica sustentada en el primer sector de la economía, el crecimiento exponencial de la pobreza y otras formas de asimetrías, muy profundas y hasta hoy difíciles de superar. Es decir, en palabras de Carrera Lamas (1988): *“la*

cuestión urbana constituye un problema fundamental de la sociedad venezolana”
(p.154)

La poeta, por lo tanto, fue parte de ese porcentaje que sufrió la marginación de la periferia territorial. El paisaje agreste de la Sierra de San Luís, provisto de una gran y diversa riqueza natural, fue el ambiente de su primera infancia. En la sierra, sus primeros años como escolar transcurren hasta que en su adolescencia cursa la secundaria en el Liceo Cecilio Acosta en la ciudad de Coro, capital del Estado. Por la inexistencia de infraestructura escolar, quienes proseguían estudios se trasladaban diariamente a Coro para la continuidad académica.

Una crianza estricta y su condición de primogénita, templan su indócil carácter. Una gran consciencia de la responsabilidad familiar se consolida a medida que nacen sus demás hermanos. Lecturas, tertulias y una realidad difícil de ignorar, aún por un espíritu adolescente, crean en la poeta un desconcierto suficiente como para comenzar a cuestionar los modelos vigentes. El compromiso ético con las causas libertarias será el signo de su errancia y de su avasallante verbo, alimentado por lecturas de Julio Cortázar, Pablo Neruda y García Márquez. También Marx y Engels y otras fuentes del pensamiento liberador aparecerán en la construcción del logos de la poeta y al cual responderá en la palabra y fuera de ella durante toda su vida.

También la década del cuarenta es de un ambiente muy entrópico, por cuanto se enmarca dentro de una coyuntura internacional definida por la culminación de la Guerra Civil Española y una Segunda Guerra Mundial, que se tradujeron en un flujo importante de extranjeros a tierras venezolanas. También resulta interesante destacar el hecho de que la contradicción que había llevado a las potencias imperialistas a disputar el control de la economía mundial, y que enfrentaría principalmente a EE.UU

con la Unión Soviética estalinista, es mudada a una nueva forma de confrontación que se denominó como “Guerra Fría”.

Durante todo este período las mujeres se enfocaron en emprender una campaña desestabilizadora contra el estatus que hasta ahora las equipara a los infantes, los locos/as y las minorías indígenas, es decir, incapaces de hacer ejercicio de algunos derechos que en muchos países eran fundamentales, entre ellos el derecho al voto, derecho que se adquiere finalmente en la década del cuarenta, pero que obtuvo una resistencia inesperada, aguda y persistente por parte de las castas políticas burguesas que asumían la totalidad de los espacios de dirección. Este hecho es definitorio para el movimiento de mujeres, porque luchar por el voto les permitió acumular fuerzas, realizar pliegos de propuestas más allá de ese derecho, conquistar espacios políticos que en otrora les habían sido negados completamente.

De allí que es después de la segunda mitad del siglo XX cuando el movimiento de mujeres venezolano comienza tomar la forma de un cuerpo social, se intensifica y diversifica enormemente, bajo el influjo de un movimiento occidental de mujeres que tomó un impulso de gran significado para las latinoamericanas.

En esta década de los 40 América Latina, que desde principios de siglo se había convertido en un mercado cautivo para el capital extranjero, proporcionando recursos energéticos de orden estratégico, pasa a ser un territorio tutelado por el dominio (neocolonial) estadounidense de forma exclusiva. Encargado de velar, según disposiciones de la conferencia de Breton Woods, por el orden y su defensa, EE.UU enfoca un interés primario en fortalecer su capacidad político- militar en su lucha incesante contra la amenaza comunista.

Este conjunto de hechos impactan en la vida nacional. El movimiento intelectual venezolano participa de grandes tribunas y se van consolidando grandes movimientos e iniciativas de corte antiimperialista.

La juventud del 50 tras la utopía

Durante esta larga coyuntura se va gestando el espíritu contestatario de Lydda Franco. Ya en su adolescencia, hacía ejercicio de la escritura y participaba en algunos escenarios de discusión. Presenció de manera directa el forjamiento de un aparato estatal cuya faz democrática y republicana le abrió paso, aceleradamente, a una fisonomía de gobierno entreguista y represor que termina de consolidarse con el advenimiento de la dictadura.

El germen de la revolución en la poeta se alimenta de encuentros, lecturas, tertulias y acciones en las que la poeta participa de manera constante. Su adolescencia está marcada por una agitada agenda política de la izquierda, el resurgimiento del ideal socialista que vino de la mano con la Revolución cubana. Desmanes y atropellos ante los cuales la intelectualidad se enfrenta de manera más abierta y profusa, serán presenciados y protagonizados por la poeta desde su adolescencia y estos elementos se vuelcan hacia los primeros ejercicios de escritura de la autora, quien formula desde sus primeros textos un compromiso infranqueable con las aspiraciones democráticas y los principios de soberanía y libertad contenidos en el proyecto de la izquierda, bloque amenazado por una escalada del fascismo a nivel continental.

Cabe decir, sobre esta formulación, que ya para la década del 50 América Latina y el Caribe, sobre la base de una alianza estratégica de las burguesías nativas y EE.UU, se ven plagados de crueles Dictaduras militares: Paraguay (Stroessner), Nicaragua (Somoza) y República Dominicana (Trujillo). A las que se adicionarían las

dictaduras de: Perú (Odría), Colombia (Rojas Pinilla) y Venezuela (Pérez Jiménez), que diezmaron la capacidad de acción de los sectores populares y revolucionarios y, como dato importante, asumieron posturas hostiles respecto a las agendas de luchas de las mujeres, que sufrieron con mayor acento, el rigor de un intransigente andamiaje represivo.

En el caso particular de Venezuela, la política llevada a cabo por Pérez Jiménez, afirma Luis Delgado (2015): “*se sintetizó en la llamada doctrina “Nuevo Ideal Nacional”, que constituía la combinación de una acción económica modernizante, (sin ruptura de la independencia) y una política autoritaria-tecnocrática.*” (p. 113).

La caída de la dictadura perejimenista, plantea, tal cual sucedió en 1936, con la culminación del régimen gomecista, la posibilidad de construir una institucionalidad democrática y un modelo de gobierno impulsado por el pueblo, de real contenido social y político, sobre los principios de independencia y desarrollo. Pero también en esta oportunidad; dice Battaglini (2011):

“Se hace presente el conflicto entre, el bloque de clase de la burguesía; que si bien se ve forjado a entrar en el *juego democrático*, lo hace procurando que el monopolio, que tradicionalmente había ejercido sobre el Poder y el estado no fuera lesionado por el orden democrático que finalmente se estableciera en el país; y por otro lado el bloque de los sectores populares que ya en las oportunidades anteriores habían visto frustradas sus aspiraciones democráticas y sus expectativas emancipatorias en general. (p. 27)

Las aspiraciones del bloque popular estaban en ese momento, más que nunca, sustentadas en la participación protagónica y decisiva en el derrocamiento del régimen perejimenista, permitiéndole dar un salto cualitativo, dado que había alcanzado mayor conciencia política sobre el momento, mayor capacidad de movilización y esto le

reviste, por primera vez, de legitimidad y mayor beligerancia en el conflicto político nacional.

Frente a estos elementos la burguesía se ve debilitada y deslegitimada en virtud de que los lazos con la dictadura y el apoyo a la misma permanecieron hasta poco antes de su caída, dado el debilitamiento de su mandato, y el pueblo en espera de un cambio radical, casa sus expectativas con el bloque popular. A partir de ese momento queda registrado en la historia contemporánea de Venezuela el espíritu del “23 de Enero”, *que no fue otra cosa, sino el estado psicológico y emocional generado por la amplia unidad cívico-militar que logró derrocar al dictador y abrir un nuevo espacio histórico.* (Farías, 2008:75)

Orlando Araujo, en su ensayo *Venezuela Violenta* (2015), refiere que:

El 23 de enero de 1958 culmina un proceso de violencia generado por la izquierda diez años atrás, y apoyado en las últimas horas, por la burguesía y el Ejército. Como en 1936 y en 1945, la violencia pudo haber fructificado en revolución. Sin embargo, no sucedió así y el gobierno fue controlado por la alta burguesía que, habiéndose lucrado en tiempos de Pérez Jiménez, se presentaba ahora como salvadora (p. 113)

De esta manera se gesta una institucionalidad democrática, que deja establecido que cualquier actividad política que lesionara los principios del pacto de Punto Fijo, sería considerada ilegal y objeto de persecución y represión. Dado se instrumenta con una base legal que prácticamente prohíbe cualquier forma o táctica política distinta a las que consagra este pacto, sin embargo, ello no representó la neutralización definitiva del bloque popular. Cabe destacar que la *Primera Declaración de la Habana* (1960), incorpora elementos ideológicos con perspectiva socialista, a través de su principal proclama que declara el derecho de los oprimidos a combatir por alcanzar reivindicaciones económicas, políticas y sociales, así como el derecho de los pueblos del mundo a su liberación. Les correspondió a los sucesivos gobiernos de Rómulo

Betancourt, Raúl Leoni y Rafael Caldera (I); poner en marcha una agenda política represiva, de actuaciones ilimitadas, con el objetivo de aislar a la izquierda, socavar sus bases de apoyo en el seno del pueblo y liquidar toda forma de acción que amenazara el orden establecido. Brito (2011) al respecto expone que:

La culminación lógica de la política de conciliación y de “colaboración de clases” fueron las elecciones generales de diciembre de 1958 –el regreso de la anhelada constitucionalidad- y no el desarrollo de acciones revolucionarias contra el dominio de los monopolios norteamericanos. A la inversa, en el juego electoral, presionando y halagando, apoyados en la burocracia sindical, los monopolios norteamericanos facilitaron el triunfo de su instrumento político de masas más beligerante: el partido Acción Democrática. (p.727)

Es importante destacar el papel de las mujeres en el derrocamiento de la dictadura militar. Muchas mujeres se integraron a la lucha clandestina dirigida por los partidos opositores, principalmente Acción Democrática y el Partido Comunista. Algunas sufren de la misma manera el hostigamiento del régimen dictatorial: tortura, prisión, desaparición, muerte o exilio. Organizaciones emblemáticas congregan a las mujeres de este tiempo y nacen los primeros movimientos exclusivamente de mujeres: la Unión de Muchachas (1951) y la Asociación Juvenil Femenina (1951).

En ambas organizaciones destacan nombres como: Velia Bosch, María del Mar Álvarez, Chela Vargas, Yolanda Villaparedes, María Luisa Vásquez, entre muchas. Lo que equivale a una nueva generación de dirigentes femeninas de distintos sectores.

Posteriormente, y bajo la iniciativa de las militantes del PCV, se constituye la Unión Nacional de Mujeres, con el objetivo trazado de coadyuvar en el derrocamiento de la dictadura y más adelante en (1957), la coalición de Partidos de Oposición en lo que se bautizó como Junta Patriótica, y unos meses después se abre paso al nacimiento de La junta Patriótica Femenina, para llevar a cabo la acción insurreccional que derrocó

a la dictadura. En este último periplo destacan los nombres de Argelia Laya, Consuelo Romero, Raquel Reyes, Leonor Mirabal, Rosa Ratto, Isabel Carmona, entre otras. En una entrevista realizada a Argelia Laya por la revista del MAS (1984) e incorporada posteriormente al volumen *Nuestra Causa* (2014), Argelia, refiriéndose a este suceso dice: “*El derrocamiento de Pérez Jiménez ha sido la mayor satisfacción, eso parecía casi imposible, y el haber participado activamente me llenó muchísimo*” (p.200).

Más allá de aquellos nombres emblemáticos, ya mencionados, de mujeres insignes que siguen siendo referente de los movimientos, muchas de ellas aún presentes, hay voces de muchas mujeres ocultas, aquellas que representaron el taller oculto de la insurrección. Camufladas, envistiendo desde otra forma de clandestinidad, también formaron parte esta asonada histórica. Regina Gómez, en el libro titulado *Nosotras también nos Jugamos la vida* (1979), el cual recoge varios testimonios y puntos de vista de mujeres en la acción política durante el siglo XX, expresa: “*Nadie me tomaba en cuenta. Yo no andaba hablando, ni visitando casas y así éramos todas las que trabajamos en la clandestinidad*” (p.247). También Eumelia Hernández (Ibídem) atestigua: “*Cuando tomé la decisión de militar, mi familia me la respetó. En ese tiempo estar en una organización era duro y más para una mujer, porque precisamente, esa mujer que vivía en la calle, no era muy bien vista, que digamos.*” (p.137)

Entre muchas de esas voces ocultas, por mucho tiempo, estuvo la poeta Lydda Franco Farías. Siendo una adolescente, una vasta influencia proveniente de las revueltas y del modesto avance político de las mujeres y la cercanía afectiva a las luchas clandestinas y de la militancia activa en los procesos conspirativos contra el régimen dictatorial, marcan su vocación literaria y su discurso de vida. El ensayista y crítico cubano Luís Suardíaz, apunta en un breve ensayo *Viaje a las letras venezolanas* (1992), lo siguiente: “*Lydda comenzó a publicar en 1958 en diarios de Coro y*

Maracaibo, lo cual es más bien sorprendente, pues a los catorce las niñas no se atrevían a violentar la paz de los lectores.” (p. 118). La visión serrana y el aliento febril de su adolescencia peleada con las circunstancias, convoca las interrogantes en torno a las cuales se elaborará su discurso poético.

La consolidación del pacto de Punto Fijo, pone en el horizonte de aquella generación, compromisos y desafíos de gran envergadura. Se trataba de enfrentar un gobierno de carácter fascista y de apariencia democrática.

Luego del triunfo la tolda de Acción democrática, cuyo abanderado fue Rómulo Betancourt, en 1958 se inicia *“lo que formalmente se conoce como puntofijismo”* (Battaglini, 2011: 95), el cual culminaría en 1998. Este triunfo se materializa sobre una alianza de los sectores económicos poderosos, el alto mando militar y el apoyo político y financiero estadounidenses.

Consolidación de la democracia burguesa de los 60 y 70

En este periodo del 58 al 68, el fenómeno del éxodo se incrementa hasta que Venezuela se convierte en un país con predominio urbano, con alto nivel de consumo no equiparable con su capacidad productiva. Al mismo tiempo se inicia el conflicto armado en Venezuela que se extenderá durante toda una década y que tiene como protagonistas a militantes del PCV y el MIR, quienes por medio de una alianza se constituyen como el sector más radical de la izquierda, dispuesto además de disputar el poder político por medio de las armas. Para Battaglini, (2011) *“...el paso que la izquierda da en esa dirección es la autodefensa en contra de la atroz persecución betancourista frente a todo lo que estuviera relacionado con el comunismo”* (p. 99) Agrega más adelante lo siguiente:

Lo dicho anteriormente confirma que la lucha armada en la Venezuela de entonces, se hizo inevitable por dos razones fundamentales: a) El bloqueo que las élites de poder, ahora articuladas al pacto de punto fijo, pretenden seguirle imponiendo a las fuerzas de izquierda (PCV-MIR) y b) El sanguinario asedio al que son sometidos el PCV y el MIR, por el gobierno betancourista; acción represiva con la que este propone literalmente la liquidación inmediata (el exterminio) de esos dos partidos políticos de la izquierda en el desarrollo de la lucha por la hegemonía política en disputa. (p. 110)

La lucha armada no era, sino la respuesta dialéctica de dos modelos antagónicos que estaban enfrentados porque unos representaban los intereses de las clases poderosas que sacó provecho de este nuevo clima político de ruptura y los otros, la gran masa popular que protagoniza la insurrección y ahora se ve perseguida y hostigada por un factor que asocian a la traición.

En cuanto a lo literario el momento político fue muy motivador para la izquierda intelectual. Los encuentros clandestinos, la tertulia y las reuniones para diseñar estrategias políticas son espacios que se multiplican a pesar del cerco policial y la censura. La plástica, la poesía, la música, convergían en un cambio de actitud que deriva en la confección de un aparato simbólico que sin moderaciones pone al descubierto los signos de las circunstancias sociales y políticas. Un lenguaje mordaz, irreverente y contestatario asume desde la creación la confrontación ideológica.

Durante esta década el lenguaje poético adquiere gran resonancia a través de la consolidación de voces como las de Gustavo Pereira, Caupolicán Ovalles, Carlos Contra maestre, Juan Calzadilla, Ramón Palomares y Ludovico Silva.

Surgen así importantes Revistas como: *Tabla Redonda* (1959-1965), *Rayado Sobre el Techo* (1961- 1964) y *Trópico Uno* (1964-1965).

En medio de todo este contexto la avanzada internacional de mujeres en la década de los 60 se ve afianzada, sobre todo en los países desarrollados; se convierte en un movimiento masivo que se convocó de forma multitudinaria en todo occidente.

Este acontecimiento repercute en los movimientos de mujeres de todo el mundo e impacta de manera positiva en América Latina, además coincide con el reimpulso que toma el movimiento de mujeres en la post-dictadura, haciéndose más autónomo y agrupando mujeres de todos los sectores, principalmente trabajadoras y estudiantes. A pesar de este reagrupamiento las mujeres fueron invisibilizadas por completo en el escenario político.

Otro rasgo que caracteriza la participación en este período de las mujeres en la lucha política tiene que ver con su participación en la lucha armada. Decenas de ellas ocuparon responsabilidades en este proceso, principalmente las del PCV y el MIR, como parte componente de los aparatos logísticos, inteligencia y espionaje y otras en las unidades tácticas de combate. También unas se unieron a los comités de abogados defensa de los guerrilleros. Aurelena de Ferrer (1979) testimonia: *“Mi seudónimo era Marta. Como creía en lo que estaba haciendo, le daba mucha importancia a las tareas que ejecutaba, por más pequeñas que fueran.”* (p.108)

Álvarez (2010), destaca los nombres de las mujeres que se incorporaron activamente en la lucha armada: Epifanía Sánchez, Doris Francia, Guillermina Torrealba, María León, Adina Bastidas, Nelly Pérez, Aura Gamboa, Ketty Mejías, Norma Montés. Algunas de ellas murieron: Livia Gouverneur, Dora Mercedes González, Lídice Álvarez, entre otras. A este movimiento se unieron connotados nombres como: Argelia Laya, Nora Castañeda; Nora Uribe, Edicea castillo. Etc. (CEM-UCV-2000)

A pesar de la voluntad expresa por las mujeres y su determinación para llevar a cabo la lucha en distintos escenarios, muchas realizaron papeles secundarios dentro de los partidos. Es decir, sufrieron la *división sexual del trabajo político*, así que muchas de las mujeres repartieron sus esfuerzos entre el trabajo remunerado y el doméstico, “y enlazan la posibilidad de vida de sus camaradas, triple jornada para la cual fueron formadas desde la infancia y que los partidos remacharon” (Espina, 1992: 218).

La militancia para las mujeres ha sido, y aún es, un terreno cuesta arriba y los saldos políticos nunca serán proporcionales con su esfuerzos. Viven la clandestinidad de manera más incómoda porque, por lo general, la labor de resguardo de las vidas y de bienes se hace de manera más expuesta y exige más disimulo, sumando la maternidad en muchas de ellas como una tarea que se dificulta de manera considerable. Un testimonio de Aurelena de Ferrer (1979), relata lo siguiente:

...Tenía a mi mamá conmigo, quien había quedado ciega unos meses atrás. Además tenía a dos niñas chiquitas, vivía con nosotros Blanca, la esposa de Carlos Andrés Pérez, quien había dado a luz. Es decir, éramos un grupito familiar de mujeres. Carlos Andrés estaba en el exilio, Leonardo escondido. Cuando me avisaron los compañeros que me iban a detener tuve que hablar con mi madre, abandonarla ya ciega y dejarla en casa de una hermana. Yo tuve que salir con mis niñas por la noche, furtivamente, sin equipaje para no levantar sospecha. Todo eso me desconcertó. Sufrí depresiones que me causaron trastornos nerviosos, pues al fin y al cabo eran cosas que le afectaban a una. (p. 108)

Las luchas de las mujeres fueron desde pequeñas y significativas misiones que todas juntas dieron lugar al movimiento insurreccional más significativo del siglo XX. Ellas, las mujeres, hicieron enormes sacrificios para estar insertadas en el marco de esos cambios siendo madres, esposas, amas de casa, hijas, estudiantes, intelectuales, todo al mismo tiempo. Contra ellas la dictadura y los gobiernos posteriores, fueron igual o más implacables.

Tal fue el caso de Lydda Franco, quien para el año 1963, producto del pacto de traición y el hostigamiento enfrentado por los jóvenes de izquierda en el apacible horizonte falconiano, se radica en el Estado Zulia de manera definitiva para resguardarse. En la Universidad del Zulia trabaja de bibliotecaria en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales y prosigue su militancia activa en favor del movimiento revolucionario, mantiene comunicación directa y por escrito con grandes representantes de la literatura y de la vida política nacional, Ludovico Silva, uno de ellos. Lydda Franco jamás se escondió, ni cedió espacio alguno a la derrota moral. Por el contrario, encontró en la escritura un potente resonador, a través de cual disenter del estado de cosas vigente.

En el año 1965 publica su primer poemario *Poemas Circunstanciales*, con el que gana el Premio de Poesía del Ateneo de Coro y que fue acogido con hostilidad por parte de los poderes fácticos, ya que una fuerte polémica se desata por el contenido de sus textos. No así por buena parte de la comunidad literaria, incluido el jurado, a quien sorprende el tono y la calidad de los textos provenientes de una Serrana de 22 años. Su voz preñada de osadía y desenfado aparece como un grito macerado que se deslinda de forma notable de lo antes leído en las poetisas venezolanas. El desparpajo, la franqueza y lo que se describe como antipoético serán a partir de este poemario una de los rasgos que sobresalen en todo su quehacer literario.

Sobre *Poemas circunstanciales* (1965), fue tal la polémica desatada a nivel de la prensa local y nacional, posteriormente, que voces como Ludovico Silva en ese mismo año, a través de su columna semanal “Belvedere” publicada por “El Nacional”, dedica una de sus entregas a éste título y, aunque no deja de remitirse al análisis literario, hace una defensa de la poeta:

[...] Mi observación es estrictamente literaria, y sólo desde el punto de vista de la literatura, puede afirmarse que hay en bastantes versos de este libro motivaciones políticas. Pero igual las hay filosóficas, o simplemente humanas. Lida Franco se enfrenta a la vida como una poeta, en lo cual procede al revés en sus críticos, quienes se enfrentan a su poesía como políticos. ¿Resultado? una crítica desnaturalizada, por no decir malintencionada. Y, por supuesto, confusión en el público. Porque es lógico que todos aquellos que rechacen determinada tendencia ideológica, se dejen cebar por los críticos que también la rechazan y que se valen de un atroz ventajismo político para destrozar los libros de los poetas, cuyas ideas sean otras. Desgraciadamente para esos críticos, más del 90 por ciento de nuestros poetas tienen ideas otras. (p.18)

Se trata de la irrupción de un poemario que enfrenta, sin rodeos, ni máscaras, las torceduras del momento político a través de un *yo lírico* que entra por las corrientes subterráneas del sentido. Tras su publicación también los poetas Maximiliano Guevara, Víctor Ruíz, Antero Dupuy, Pedro Da Costa Gómez, Rafael José Álvarez, Héctor Soto Guédez, entre otros más, elevaron notas a diferentes diarios de circulación regional en defensa de la obra de Lydda Franco, quien estaba siendo objeto de un “linchamiento moral” en los espacios mediáticos y académicos. El poeta Coriano Darío Medina sobre la publicación de *Poemas circunstanciales* (1965), refiere lo siguiente:

Supongo que para algunos lectores (...), tenía que ser una nueva versión de los zapaticos me aprietan, y no ese cúmulo de vulgaridades y blasfemias que según ellos vino a resultar *Poemas circunstanciales* de Lydda Franco Farías. Y claro, cómo era posible que se insultara de esa manera a las buenas conciencias. Cómo era posible que una muchacha que hace nomás en estos días había bajado de la Sierra, viniera y preguntara qué hacer con esta ciudad chorreando orines milenarios. Había entonces que responder a tanto atrevimiento. Había que reunirse en familia y castigar. (1987: 8)

Lo de castigar no se trataba únicamente de suscitar notas degradantes, bajo el manto de la crítica, sino del empleo de formas de censuras más fácticas. Este poemario

fue incautado y a la autora se le abrió un procedimiento legal tras su publicación. Este hecho no amainará de ninguna manera su participación en los procesos de políticos ejerciendo una fuerte y clara oposición a los sucesivos regímenes represivos emanados del pacto de Punto Fijo. Muchas lecturas acompañan el proceso de creación, pero será la realidad el paisaje que dará origen a su confección poética en acelerado proceso de maduración.

La esencia cavilosa será patentada en su segundo poemario *Armas Blancas*, publicado en 1969, donde la voz trémula trasmuta en opacidades. Este poemario articula distintos ejes temáticos y opta por un tono más ecléctico. Hay un hálito de rendición y aturdimiento que se combina de un poema a otro con la reafirmación y cierto tono de clarividencia. A pesar de los embates y de la entropía que representaba ser la compañera de un comandante guerrillero (José Zavala, mejor conocido como “Emilio) a quien dedica éste hermoso volumen, deposita en ella una querrela vital entre la poeta comprometida y la mujer que sirve a la clandestinidad urbana. Luis Suardíaz (1992), con respecto a este poemario afirma que:

Furias, ansias y penas, como en Quevedo, se asoman en estos prístinos desafíos. (...) Es la historia de una pelea por no dejarse hundir bajo los escombros del basuramen de la vida cotidiana. Sobreviviente a su edad y a sus contradicciones, desempañando pequeños oficios; a veces es la muerta “ que se hace sonar todos los huesos” y a veces es la que ama, la que calla, la que no ha podido y asume esa posición escalofriante “la otra”, ese fantasma social de la mujer pretérita. (p. 119)

Lydda Franco, en este poemario se declara intacta, inmune a los artilugios a los avatares de la cotidianeidad por medio de un yo mimetizado en el paisaje de la naturaleza y de las cosas. El elemento conspirativo se traslada claramente a las palabras. Una poeta, cuya voz resuena desde la periferia, al borde de sí misma aferrada con afán y lealtad a sus principios. Darío Medina (1987) respecto a este volumen de textos expresa lo siguiente: “*El primer poema de Armas Blancas, nos recuerda al*

primero de Poemas circunstanciales, ambos comienzan con la urgente necesidad de nombrarse, de develar el yo femenino” (p.9). Y es que en Lydda Franco la mujer es, más que una circunstancia biológica, una vocación que intenta superar la condición de espectro, para constituirse en imagen fija y sólida.

Luego de la publicación de *Armas Blancas* (1969). La autora se mantendrá sin publicar por un largo período de 16 años. Tiempo en el que, lejos de cualquier forma de desencanto o claudicación, construye el nuevo andamiaje de su *ars poética*, pero además, asumiendo con el mismo ahínco las banderas de justicia dentro de un contexto político que no sufría considerables variaciones.

Ahora bien, hasta ahora pudiese decirse que la participación de las mujeres, en general, fue decisiva para tal desenlace y sus luchas no terminaron allí; tal participación, más bien sirvió para apalancar un movimiento que se vio en pocos meses robustecido, más enfático en sus propuestas y destinado a restaurar los derechos civiles para provecho de la gran masa de mujeres, dado que la lucha política de éstas desde el 48 y durante toda la dictadura, se subordinó a la lucha política emprendida contra el fascismo y con vehemencia se sumaron, junto a sus compañeros, para el asalto al poder político con consignas generales para la gran masa popular. Proceso que se ha denominado los años de “silencio feminista”, es decir, las apremiantes e ineludibles circunstancias políticas, fueron abordadas como prioridad y las mujeres de América Latina, emprenden una lucha fuera de sí mismas.

En el marco de este avance de las mujeres cabe referir que, aunque la poeta Lydda Franco no se afilió de forma expresa a las filas del movimiento feminista germinante, abraza los principios esenciales de estas luchas. La presencia de las mujeres representaba la evidencia de un nuevo escenario sobre el cual era inevitable

reflexionar, opinar y crear. En otras palabras no plantea el feminismo como un “estar de parte de...”, sino desde el “pellejo”, la experiencia propia.

A finales de los 60’s, las mujeres ocupan un importante papel en las artes, la literatura y el teatro venezolano. Entre las intelectuales que más destacan se encuentran: Ana Enriqueta Terán, Ida Gramcko, Ángela Sago, Mariela Romero, Antonieta Madrid, entre otras.

Este hecho estuvo acompañado por la pasión de un nuevo tiempo literario encabezado por grupos como *El Techo de la Ballena*, que entre sus miembros más destacados se encuentran Juan Calzadilla, Salvador Garmendia, Adriano González León, Perán Erminy, Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Rodolfo Izaguirre, Caupolicán Ovalles, Francisco Pérez Perdomo, Hugo Baptista, Alberto Brandt, Pedro Briceño, Carlos Contramaestre, José Cruxent, Daniel González, Fernando Irazábal, Dámaso Ogaz, entre otros.

Sobre el *Techo de la Ballena*, dice Farías (2008):

... Se puede inferir la presencia inquietante de una búsqueda entrecruzada, de lo estético y lo ideológico, de lo bello y lo ético, la forma y el contenido, en el claroscuro de una realidad socio-política marcada por la opresión social y la falta de independencia y soberanía del país” (p.72)

Entre otras cosas, durante todo el tiempo que dura la dictadura, hace de la intelectualidad una masa sensible a sus causas y a sus estragos como consecuencia directa del dominio foráneo. Farías (2008) continúa diciendo que:

La década de los 60, tanto para el movimiento revolucionario marxista, como para la literatura venezolana del siglo XX, especialmente para la poesía, representa un momento particular y muy significativo, que

tiene su génesis en los acontecimientos políticos y sociales desencadenados a partir del 23 de enero de 1958 con el derrocamiento de la dictadura militar de Pérez Jiménez. (p.44)

De manera que en el escenario conspirativo irrumpen las vanguardias estéticas, *“pero ya no las vanguardias modernizadoras del comienzo de siglo, ni las esteticistas-herméticas, sino las iconoclastas, rebeldes, política y socialmente comprometidas, enfrentadas al sistema capitalista moderno dependiente y empeñadas en la búsqueda de la transformación revolucionaria de la sociedad”*. (p. 45)

A muchos y muchas les correspondió el seudónimo, el exilio y la clandestinidad. En tal sentido el lenguaje se reviste de una función vital. Cuando para algunos resultó más fácil evadir la realidad nacional, para otros la literatura, sirve como mecanismo de modesta resistencia, Lydda Franco es más que un testimonio de ese ejercicio.

El advenimiento de esta nueva relación de las vanguardias literarias con el ideario político revolucionario se expresa en diferentes tonos y propuestas poéticas, pero sobre todo en la ruptura con las influencias estéticas externas. Nace una simbolización que alude una gran subversión social que penetrará el quehacer literario, sobre todo el poético hasta el día de hoy.

Mucho se ha dicho y debatido en cuanto a la vinculación de la vanguardia literaria del sesenta con el movimiento político subversivo de esos años. Sin embargo, es innegable la repercusión que tienen estos hechos en el quehacer político y literario, ya que influyen de manera sustancial en la construcción de una nueva poética que motiva hasta a los sectores más indiferentes. Las banderas de la libertad, la humanidad, lo anti-sistema, vendrían a ser los valores estético-ideológicos de una

generación que atravesó y seguía atravesando por cambios, complejos y radicales que definirían en nuevo rumbo político social.

Este hecho les obliga a tomar partido, si bien no de forma militante, lo hacían asumiendo posturas críticas y cuestionadoras de una realidad profundamente amenazante y al mismo tiempo esperanzadora, sobre todo para el pensamiento progresista intelectual. *“Este hecho, efectivamente ha sido reconocido por la crítica como la referencia histórica que marca de manera definitiva el proceso político y cultural contemporáneo de Venezuela”* (Farías, 2008, p. 44)

Las mujeres destacan en los planos intelectual y estético como individualidades y hacen muy poca presencia en los grupos literarios. Tal fue el caso de *El Techo de la Ballena*, *Sardio*, *Tabla Redonda* y *La pandilla Lautréamont* en los que la presencia de mujeres, si bien, o no estaba o constituía la excepción. Sin embargo, estas no dejaron nunca de crear y producir; se las ve forjando los autónomos signos de una identidad femenina de gran fuerza y contenido.

En el caso de Lydda Franco, cuando la persecución la obliga a abandonar su Estado natal para radicarse definitivamente en Maracaibo, se suscribe desde allí a diversas iniciativas revolucionarias, se la ve participar en mítines, protestas y en sucesivas acciones políticas. La vocación de Lydda Franco hacia la lucha se trasladaría a su nuevo espacio de acción, donde también permanecerá escribiendo y leyendo de manera profusa.

Su amistad con el Profesor Enrique Arenas, se afianzará una vez la poeta se radica en Maracaibo. Oriundos del mismo Estado, cultivarán a lo largo de su vida una diálogo fecundo que incluye no sólo el amor de amigos entrañables, sino la asistencia crítica del profesor Arenas para con la obra de la poeta. Se trataba de un orientador

personal que con devoción y gran experiencia académica acompaña el proceso creativo, personal, cotidiano y vital.

Respecto al profesor Enrique Arenas, Laura Antillano en su Libro *Ellas* (2013), testimonia lo siguiente:

Funda así en la casa de Lydda un grupo de lectura, para enseñar latín y griego. Lo que me gusta de esos afanes de Enrique es su espontaneidad, el modo de reunir a la gente alrededor de un proyecto insólito y que, en su caso, se convierte en un hecho factible y productivo. De hecho ese círculo de lectura de lenguas clásicas, tuvo un tiempo de duración considerable y exitoso. Lydda con marido y dos hijos, Lydda siempre en relación con su entorno de opinión manifestando su solidaridad alrededor de causas justas. (p.76)

La imagen agreste de su paisaje serrano, no se borrará de la escritura de Lydda Franco, se manifiesta la huella de una comunión generacional, la memoria y el desencanto de una infancia de calientes lágrimas. Los amigos se acomodarán en esa memoria narrada dentro su poesía, permanecerán como recuerdo imperecedero a lo largo de toda su producción poética: los vecinos, los rostros adultos de la infancia y la familia. También de sus afectos cultivados en los avatares de la lucha y la creación. Se trata de Enrique Arenas, Cesar Seco, Blas Perozo, Orlando Chirinos y muchos más que comparten, tanto como ella, el retorno hacia el cobijo del cielo falconiano y la huida silenciosa a las riveras del lago de Maracaibo y otras partes.

Serán las amistades parte esencial de su territorio afectivo. Comparten la formación política, anécdotas, chanzas, pasajes hermosos y testimonios dolorosos. Protegerán la cercanía afectiva a toda costa. El caso del profesor Arenas resulta peculiar, la dedicación que procuró hacia la poeta era excepcional, de esencia tierna y ardorosa. Fue parte fundamental del proceso de consolidación de su poesía. Respecto a su trabajo creativo, construyó una crítica tanto justa como honesta, de gran alcance y

unos de los acercamientos críticos más interesantes y significativos a la hora de evaluar el trabajo poético de Lydda Franco.

En el paso de esta década a la siguiente, la del 70, ocurre la llamada pacificación; la derrota política y militar de las guerrillas en Venezuela, la Renovación Universitaria llevada a cabo por los estudiantes de la UCV en los años 68 y 69, dada la resonancia del *Mayo Francés* en el hemisferio, que contó con una participación importante y decisiva de hombres y mujeres en los principales recintos universitarios. En esta afrenta la poeta colabora de forma activa desde la Universidad del Zulia. También participa en la instalación del *Congreso Cultural de Cabimas* al año siguiente (1970), el cual se inscribe en una acción sin precedentes en la historia política por la capacidad movilizadora de la vanguardia intelectual. Surge así, en aquel contexto represivo, de amenazas a la autonomía universitaria, y de entrega del petróleo a las transnacionales, una reflexión en torno a la realidad nacional y la búsqueda de un nuevo ideal para la izquierda. La propuesta vino de un importante grupo de artistas, escritores, trabajadores, obreros y estudiantes, y tuvo lugar donde había brotado el pozo Barroso II, cuarenta y ocho años atrás.

En ese mismo año culmina formalmente el periodo de gobierno de Raúl Leoni, uno de los gobiernos más violentos en toda la historia de Venezuela, ya que intenta dar continuidad a la agenda persecutoria betancourista y su gestión calificada como unas de las más negligentes o, en palabras de Battaglini, “*despilfarradora, lenta e inútil*” (*Ibíd*em, p. 124).

Un debilitamiento de Acción Democrática por pugnas internas que da nacimiento al Movimiento Electoral del Pueblo MEP, es una de las principales razones por las que se concreta el triunfo de Rafael Caldera en 1968.

Este período tiene como hecho relevante en el hemisferio, el derrocamiento de Salvador Allende en Chile (1973) y la instauración de regímenes militares dictatoriales en los países del Cono Sur.

También en el plano internacional continuó el desarrollo de la guerra fría y la profundización de la Revolución Cubana. A lo interno de Venezuela el fenómeno del éxodo a las principales ciudades sufre un incesante incremento; Venezuela prosigue en su desarrollo como país capitalista, organizando su economía en función de la renta petrolera, incrementado sus niveles de importación y consumo y consolidando a su vez el modelo de democracia burguesa representativa. Esta etapa que comprende la década de 1968 y 1978, se desarrollarán bajo el mandato de Rafael Caldera y Carlos Andrés Pérez, (1969-1974) y (1974-1979) respectivamente.

El ascenso de Caldera a la presidencia se da en el marco de la llamada pacificación, no porque sus principios democráticos se distanciaran del régimen betancourista, en tanto COPEI ejerció apoyo durante la represión, sino por el rechazo general de esa política que había dejado un saldo importante de encarcelados, torturados, exiliados y miles de desaparecidos. Se trata entonces de una táctica de acumulación de base de apoyo popular.

En lo sucesivo la persecución es moderada, más no erradicada y la izquierda, ya rendida, inicia un natural proceso de atomización; por un lado los que comenzaron ejercer una oposición político-legal, y por otro quienes estaban dispuestos a reiniciar la resistencia armada. Sectores radicales que hacían vida en los partidos PCV y MIR desertaron para hacer tienda aparte y crear organizaciones político- militares, tal fue el caso de PRV, Liga Socialista y Bandera Roja. Tras la aparición de estos nuevos espacios de la izquierda, se reanuda la agenda de persecución que deriva en masacres, ajusticiamientos, asesinatos selectivos, torturas y cientos de apresados; que no se

encontraba precisamente en posición de combate, lo cual justificaría, en cierta forma, los criterios con los que actuaron estos gobiernos. Es decir, la estabilidad de los Estado-gobiernos se alcanza a partir de la puesta en marcha de una agenda violatoria de los derechos humanos y que mantuvo al margen de toda legalidad. El caso de Jorge Rodríguez, fundador de la Liga Socialista, quien muere en manos de sus torturadores debido a derrames internos, desprendimiento de órganos y numerosas fracturas, fue uno de los más emblemáticos.

En términos generales la década del 70 representa la acentuación del dominio foráneo. *“Los hechos demuestran que en la séptima década del siglo XX, en Venezuela, el proceso colonizador es integral, y los hombres y agrupamientos políticos que facilitaron ese proceso no escapan al juicio de la historia”* (Brito, 2011:704). En otras palabras esta será la década en la que se verán sepultadas completamente las aspiraciones más genuinas de la clase popular, la cual yace subordinada, desde entonces, al sólido pacto entre la burguesía local y el imperialismo norteamericano, dispuesto a ser defendido a toda costa y valiéndose de cualquier mecanismo.

En esa misma década también tendrá lugar el reagrupamiento de las mujeres y un salto cualitativo, en cuanto a la concepción del movimiento, apostando a la amplitud y el carácter popular del mismo. Es así como en esta década las mujeres convergen cada vez con más frecuencia en instancias de unidad orgánica: Comisión femenina Asesora de la Presidencia 1974, I Congreso Venezolano de la Mujer 1975, I Congreso Unitario de Mujeres Trabajadoras 1975, así como también comienzan a surgir nuevos movimientos de mujeres a lo largo y ancho del país.

Los espacios académicos pasan a ser ocupados con mayor activismo, así que intelectuales, críticas, foristas, estudiantes, creadoras, profesoras se tornan más

prolíficas en la tarea de generar papeles de trabajo para visibilizar sus aportes en todos los ámbitos de la vida nacional, también ocupando responsabilidades de dirección en los recintos universitarios. Pero, además, con una voz más autónoma, acogiendo a la mujer, no en el histórico carácter complementario de la lucha por la liberación de los oprimidos únicamente, sino advirtiendo el tratamiento especial que requiere enfrentar un fenómeno de origen complejo que discrimina a la mitad de la población. Así, tras la creación del Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes, éste será presidido por Gloria Stlok y posteriormente la escritora Lucila Velásquez y Sofía Imbert funda y dirige por mucho tiempo el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

En el plano estético-creativo, muchos intelectuales y artistas ven desmoronados sus ideales y en buena parte muchos emprendieron nuevas búsquedas y propuestas más moderadas a nivel discursivo. Es decir se genera una ruptura con la corriente lírica de la anterior década. Una de las voces que en lugar de atenuarse, se radicalizará es la del poeta Trujillano Víctor Valera Mora. La aparición del poemario *Amanecí de Bala* en 1971, será un himno insurreccional al igual que su obra posterior.

Muchas de las revistas que aparecieron en la década del sesenta dejaron de circular y se fundarán otras. La revista *Imagen y Poesía Venezolana* se mantienen.

Crisis política y económica del modelo representativo

La década del 80 será de proporciones telúricas en cuanto a la crisis política global que tendrá su expresión más aguda en América Latina que se ve azotada por una ofensiva capitalista de corte neoliberal, que apunta hacia el robustecimiento del capital financiero trasnacional, cuyo gigantismo se expresó en la adopción e

imposición de medidas económicas contra la gran masa oprimida de trabajadores y campesinos, con la finalidad de lograr recuperar las tasas de ganancia, la expansión geográfica de los grandes monopolios y el dominio militar y científico -tecnológico.

Tal como en la década anterior el Estado se constituye como un istmo entre la burguesía local y la foránea. “...había venido desempeñado un papel de agente distribuidor de la renta petrolera por vía presupuestaria” (Battaglini, 2011: 137). Cabe decir que ésta estrategia es llevada a cabo por medio de un pacto entre las cúpulas empresariales nacionales y el capital extranjero, el Estado se establece como una bisagra para dar curso a este conjunto de acuerdos en función de garantizar la superación de la crisis sistémica por la que atraviesa el modelo capitalista.

Maza Zavala (1987), para referirse a esta década destaca:

El período que denominamos década de los 80 no ha concluido: es en parte pasado, en parte futuro. En relación con el pasado, esta década es la continuación -lógica y cronológica- de anteriores décadas. En relación con el futuro, el periodo considerado se proyecta a la década final del siglo. Es, por tanto, una década singular que sirve de escenario temporal a sucesos trascendentes, en el mundo, en América Latina, en Venezuela. (p.31)

Evidentemente, como expresa el autor, no existen elementos para determinar un período como un lapso de finitas circunstancias históricas; el tiempo es, en todo caso, una variable abstracta en la que se introducen hechos y sucesos que bien conviene caracterizar y definir. Los antecedentes de la crisis sistémica del capitalismo, seguramente serán encontrados en el siglo anterior y en la respuesta dialéctica de su propia lógica.

Por todo ello vale aclarar que en las décadas anteriores a los 80'se ubican los elementos gestacionales de una crisis política y económica profunda, frente a las cuales se impone una respuesta social de gran intensidad.

Todos estos elementos desencadenan lo que se conoce en la historia de Venezuela como el *Viernes Negro*, que se refiere específicamente al día viernes 18 de febrero de 1983, cuando el bolívar sufrió una fuerte devaluación frente al dólar estadounidense.

Este periodo es, por lo tanto, de profundo deterioro para el conjunto de economías de América Latina. Un aumento de las tasas de interés sobre las deudas adquiridas configura un mecanismo de coerción económica para muchos países, incluida Venezuela, ya que dichas deudas eran casi imposibles de saldar.

En otro orden de ideas y de acuerdo a lo expresado, la participación política de las mujeres en este período prosiguió su lucha, tanto en el plano internacional como el local. Ya se ha dicho que la coyuntura internacional está definida por la ofensiva neoliberal y la profundización de la Guerra Fría, lo que obliga a las mujeres a salir demandando la profundidad de sus derechos, dado el impacto negativo que esta nueva ofensiva del capital surte en la gran masa de mujeres pobres, esencialmente. En países de Latinoamérica se expresa en la resistencia contra gobiernos antipopulares y crueles dictaduras, es decir en una posición defensiva en función de repeler la ofensiva neoliberal.

Aranguren (2007), resalta que la redacción de los estatutos del CONG estuvo a cargo de connotadas mujeres como: María León; Nora Castañeda, Argelia Laya, Helena Salcedo, Gloria Comesaña, Gioconda Espina, Vicky y Ferrara Magdalena Valdivieso, entre otras. Estas constituyeron la vanguardia de un

movimiento que fue tomando músculo y dinámica propios y asumieron de forma orgánica la lucha por la despatriarcalización del Estado y la sociedad. A este grupo y a todas las feministas de este periodo, se les atribuye haber puesto en ebullición la discusión respecto a la despenalización de la interrupción voluntaria del embarazo, cuya resistencia resonó en todos los espacios sociales, académicos, eclesiásticos, políticos, culturales y educativos.

En este periodo en cuanto a la creación estética es un momento de profunda revisión sobre el quehacer literario, sobre todo el poético, y estético en general. Diagnósticos y apertura a nuevos caminos inquietan a buena parte de los creadores en el país preocupados por el nivel retórico y el acritismo que signó la última década de quienes heredaron el espíritu combativo del sesenta. El telurismo y el hermetismo serán los rasgos que denotan una gran dispersión. Esta década, la del ochenta, ante la aguda crisis política, económica y cultural, estimula, después de mucho tiempo, la necesidad de revisar a profundidad el papel de la poesía dentro de la coyuntura nacional.

Las mujeres aparecen ocupando importantes espacios y se ven fortalecidas ante la crítica. Sus obras comienzan a ser abordadas por la crítica nacional y foránea. Así como los espacios académicos las agrupa en interesantes iniciativas pro-género y literarias. La expresión de dolor, la re-simbolización de sí mismas, el erotismo, el asunto amoroso y la desnudez serán le recurrente temática de las mujeres, lo cual no dista mucho de lo anterior, salvo que esta vez vuelcan la mirada hacia ellas mismas, acuden a las fuerzas intrínsecas de ellas para dejar fijo un nuevo testimonio anclado en sus esencias. Las voces de las mujeres poetas se fortalecen y suman a los más connotados referentes de la poesía nacional y latinoamericana. Ana Enriqueta Terán, Elena vera, Hanni Ossott, Margara Russotto, Laura Antillano, Yolanda Pantin, Miyó

Vestrini, María Auxiliadora Álvarez, Jaqueline Goldberg comienzan convertirse verdaderas en figuras de la literatura nacional.

La figura de Lydda Franco, comienza a aparecer más seguido en los espacios de lectura. Muy apreciada, como ya se dijo, por la comunidad lectora, sus poemas se tornan muy cónsonos con la realidad que vive el país. Ataviada de trajes anchos en su mayoría de la tradición goajira, se la ve con su temperamento observador y silencioso por distintos espacios, compartiendo escenario con poetas de alta trayectoria y mostrando su trabajo poético, el que ya era acogido con efervescencia por el público lector, como su trabajo inédito.

En una nota periodística del diario “La mañana” el 8 de diciembre 1987, se citan las palabras del poeta coriano Luis Alfonso Bueno afirmando que:

El reiterado silencio de Lydda, aunado a su precariedad editorial ha hecho pasar desapercibida una excelente experiencia escritural. No obstante estamos, siempre hemos estado en presencia de una mujer de profunda sensibilidad que ha experimentado un modo de vida en el cual ella siempre ha creído. (p.2)

En ése tránsito desapercibido, cabe referirse esencialmente la crítica literaria del momento, en la cual la obra de la poeta no será todavía captada con particular interés. En una Antología realizada por el escritor y crítico Julio Miranda titulada *Poesía en el Espejo* (1995), cuya selección agrupa las voces de 26 poetas venezolanas nacidas entre 1929 y 1970, resulta como dato curioso la ausencia de Lydda Franco. Se podría inferir que la persistente familiarización de Lydda a la lucha revolucionaria la mantendría al margen de varios criterios de selección. Lo mismo sucede más adelante con algunas selecciones y notas críticas en las que resulta interesante la ausencia de la autora.

Volviendo a la década de los 80, luego de dieciséis años de silencio editorial y de un ejercicio de soledad volcado hacia la escritura y la lectura, Lydda Franco reaparece con el Libro *Sumarius*, publicado por la Asamblea Legislativa del estado Falcón en el año 1985, su cuarto poemario, ya que un tercer intento de publicar un libro coautorado en el año 1977 con el *Grupo cal y agua*, no se lleva a cabo.

En este poemario Lydda Franco apuesta a la prosa poética; la misma se presenta de forma continua, sin más signo que el punto que separa una de la otra. La lucidez que hurga en los rescoldos de la cotidianeidad será característica acentuada en este volumen. Burlando todo ritualismo la poeta introduce elementos narrativos e hipertextuales en un tono satírico. El humor, que también gira en torno a burlarse de sí misma, será interrumpido por aires de desasosiego y ensimismamiento. Una lectura acordeonada que irá de la pasividad al sobresalto, de la lectura extendida a la brevedad, caracteriza a este peculiar volumen; el único que publicara en la década del ochenta.

En esta década, en el año 1987, en la Universidad del Zulia, se realiza la Lectura Nacional “Lydda Franco Farías”, y se aprueba una cátedra con su nombre.

En 1988, la Universidad Experimental Francisco de Miranda, el Instituto de Cultura del Estado Falcón y el Instituto Universitario de Tecnología Alonso Gamero, organizan el Encuentro Nacional de Poesía Lydda Franco Farías.

Durante los 80, participa de varios eventos de poesía y literatura: I, II, III y IV Simposio de literatura falconiana (1983-1985-1987 y 1989), respectivamente. También recibe placas y reconocimientos en su Estado natal por su contribución al acervo cultural de la región.

Eclosión del modelo burgués representativo

La antesala a la década de los 90's es de profunda crisis y la misma se inscribe en una crisis fundamental: la implosión del Bloque Socialista en Europa oriental y la URSS, en lo que se conoce en la historia como *La caída del muro de Berlín* suceso a partir del cual se gesta el *nuevo orden mundial*; un dominio de carácter más extensivo y profundo por parte de las fuerzas imperialistas, en el cual EE.UU se expresa como centro hegemónico. En efecto se trata del cese formal de la *Guerra fría*. Ante la desaparición de ésta bipolaridad, donde se proyectaban dos modelos antagónicos, se abre paso el capitalismo como modelo omnipotente, logrando expandirse en todos los lugares del planeta en lo que se dio a conocer como el proceso de *globalización*, que no es otra cosa que una neocolonización científico-tecnológica, militar y, sobretudo, cultural que, en el marco de una nueva ofensiva neoliberal, se presenta como modelo idóneo para la garantía del desarrollo de integración entre las naciones.

Es decir, un mundo desde ahora gobernado por el libre mercado y no por las ideologías. Así lo sentencia el politólogo estadounidense de origen japonés Francis Fukuyama cuando publicó en *The National Interest* un artículo polémico que ha generado un intenso debate hasta hoy, titulado: *¿El fin de la historia?* (1989), en el cual declara el fin de las ideologías y el paso a un mundo gobernado por el mercado.

Ahora bien, en el marco de este contexto que se expresa como un quiebre histórico en la historia universal y el más relevante de la segunda mitad del siglo XX, Venezuela atraviesa por una crisis política sin precedentes; el país padecía el enorme peso de la deuda externa y la crisis económica interna.

A escasas semanas de haber asumido el 2 de febrero de 1989 la presidencia de la República, el ciudadano Carlos Andrés Pérez, se aplica un paquete de medidas por medio de un acuerdo de intención con el *Fondo Monetario Internacional*. Es decir la aplicación de los principios emanados del recién celebrado Consenso de Washington. La aplicación de este paquete de medidas, dio origen a lo que se conoce en la historia como “El Caracazo”.

El Caracazo no fue propiamente una insurrección, es decir no fue una expresión de poder, al carecer de objetivos y dirección políticos. Sin embargo, fue una contundente rebelión popular, defensiva, ante el ataque a las condiciones de vida de la clase obrera y el pueblo pobre, que constituyó una de las más contundentes expresiones de protesta obrera y popular que contra las políticas neoliberales se dieron desde finales de los 80 en América Latina.

El saldo negativo de este sacudón social, que no admite comparación alguna con ningún otro hecho en la historia republicana, fue de miles de muertos y desaparecidos, aunque la cifra oficial sólo admitió poco más de 300. Torturados, presos, fosas comunes, allanamientos, más el golpe moral que permanecerá estragando el ánimo nacional de los años siguientes fue el gravamen de este lamentable evento.

El Caracazo, entonces, marca el inicio de la eclosión del puntofijismo y del burocratismo sindical de la CTV, uno de sus máximos estandartes y aliados. Además a los interno de las F.A.N se empieza a fracturar el sólido e infranqueable consenso que había permanecido durante todo el periodo democrático y comienzan a surgir fracciones a partir de contradicciones profundas en su seno; lo que da lugar a las rebeliones cívico militares del año 1992.

El 4 de febrero de 1992 la historia de Venezuela cambiaría para siempre, luego de que un teniente coronel, de apenas 38 años de edad y de nombre Hugo Chávez Frías, asumiera la responsabilidad de una rebelión cívico-militar junto a otros jóvenes oficiales. A partir de ese momento *“Hugo Chávez pasa a convertirse en un icono nacional, en un liderazgo de dimensión histórica que va a impactar en la política nacional en los próximos años”* (Ruíz Tirado, 2012)

Ese mismo año de 1992, Venezuela protagoniza otra rebelión armada, el intento de golpe de estado del 27 de noviembre. A diferencia del alzamiento anterior, éste fue llevado a cabo por un grupo cívico-militar, integrado por altos oficiales de las 4 ramas de las Fuerzas Armadas, civiles pertenecientes a organizaciones revolucionarias y grupos opositores al gobierno de Carlos Andrés Pérez. De alguna manera esta segunda intentona, buscaba culminar con lo comenzado el 4 de febrero del mismo año por el teniente-coronel Hugo Chávez Frías y un grupo de oficiales mediano rango.

Este nuevo escenario coloca en una nueva situación a la izquierda nacional, que tras dos décadas de infructífero trabajo orgánico y pese a la caída del bloque soviético y el desarrollo del periodo especial cubano, se ve en condiciones nuevamente de disputar el poder político ante el visible debilitamiento del modelo puntofijista.

También la tesis de Fukuyama, sobre *el fin de la historia* impacta a nivel internacional en la desmovilización gradual de la izquierda mundial incluidos los movimientos feministas revolucionarios. Si bien es cierto que hubo feministas cooptadas por el pensamiento neoliberal, también es cierto que otras *“sin dejar de ser radicales, prefirieron insertarse en distintos espacios para incidir en políticas en favor de las mujeres hasta donde las condiciones lo permitían”* (delgado, 2015:

270). Es así como los centros académicos, de documentación, las ONG, permitieron que en muchas regiones sobreviviera el feminismo.

En Venezuela el movimiento de mujeres prosiguió su lucha, logrando de alguna manera incidir a través de los espacios constituidos y otros que nacieron de esa unidad orgánica en construcción desde anteriores décadas, para la conquista de derechos jurídicos, políticos y sociales, esencialmente. Paradójicamente, es la época de mayores avances cualitativos.

De manera que la década del 90 es de un repliegue táctico, o más bien la implementación de una táctica tendiente a alimentar el contenido del movimiento feminista propiamente. Una recualificación de la lucha más allá de lo concebido por el movimiento feminista venezolano hasta ese momento, da lugar a la construcción de un cuerpo de ideas que profundizan en el los objetivos del feminismo latinoamericano y venezolano.

Este proceso sufre un impulso a través de la llegada de la Revolución Bolivariana liderada por el presidente Hugo Chávez en las elecciones de 1998. Existen innumerables documentos que han logrado en corto tiempo sistematizar la experiencia de la mujer en el marco de lo que, sin duda, es una transición histórica, cuyo nivel de impacto en toda la vida nacional se ha hecho presente.

Mientras el capitalismo está decidido a imponer el orden por medio de la ejecución de planes injerencistas, y a seguir expoliando las economías periféricas y decidiendo sobre sus recursos y fuentes energéticas, contando con un poderío militar de gigantescas proporciones, Venezuela se enfrenta, en la figura de Chávez, a la posibilidad de retomar el camino revolucionario y así sucede en diciembre de 1998; en el cual *“surgen condiciones extremadamente favorables para el inicio y*

desarrollo de un proceso político de efectivo y auténtico contenido democrático-popular” (Battaglini, 2011: 219)

De esta manera se decreta el fenecimiento de un orden político que frustró las aspiraciones del bloque popular y que opuso una resistencia permanente cuando correspondió atender con mayor responsabilidad y profundidad la situación de las mujeres, quienes impedidas debieron luchar con mayores niveles de determinación e insistencia.

Entre los avances que cuentan como una victoria de las mujeres en el inicio de esta transición destaca el hecho de la construcción de una nueva Carta Magna que contó con una amplia participación de mujeres. También el hecho de que en la misma la mujer se encuentre visibilizada a través de un lenguaje no sexista, que reconoce el trabajo doméstico como generador de valor agregado creador de riqueza y que una mujer indígena forme parte del ejecutivo. Las mujeres populares comienzan a participar con una fuerza tal que constituyen, desde 1998, la base social de género más amplia en apoyo a la Revolución Bolivariana.

En lo que respecta al hecho estético en la década del 90 éste se ve sacudido por los acontecimientos de una década tan convulsa y contradictoria como los sesenta. Una vez más la izquierda se ve ante un desafío histórico que abre con amplitud la perspectiva democrática, esto incluye la izquierda creadora que rápidamente se reagrupa y se afilia a los principios de soberanía e independencia. Es decir el retorno de la utopía que se concretará con advenimiento del triunfo de Hugo Chávez, lo cual abre las compuertas a una revolución cultural sin precedentes en la historia nacional. Voces como las de Gustavo Pereira, Luis Alberto Crespo, Luis Britto Garcia, Ramón Palomares, Blas Perozo Naveda, Juan Calzadilla, Tarek William Saab, Willian Osuna, Enrique Hernández, así como una nueva generación

de poetas y escritores de distintos géneros, surgen al calor de este nuevo tiempo que impulsa un potente aparato editorial y divulgativo que revitaliza el quehacer literario venezolano.

Para las mujeres la década del 90 supone, más aún una década en la que se corona una tradición de poesía revolucionaria desde el punto de vista femenino. Experimentan un florecimiento editorial y estético durante toda esta década a partir de iniciativas propias y otras respaldadas por la institucionalidad. Las críticas con perspectiva de género proliferan como respuesta al interés por visibilizarse entre el concierto de voces nacionales. La influencia del feminismo y su posicionamiento en el imaginario colectivo abre para las mujeres escritoras nuevas alamedas.

En medio de ese florecimiento y de preminencia editorial Lydda Franco entraría en la que fue su mejor década desde el punto de vista creativo y editorial produciendo un total de siete libros y algunos ensayos. *A/Leve* (1991). *Recordar a los dormidos*. Ediluz. Maracaibo (1994). *Bolero a media luz*. Ediciones Mucuglifo. Dirección Sectorial de Literatura del Conac, (1994). *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*. Gobernación del Estado Zulia. (1994). *Estantes*. s/e, 1994. *Una*, 1998. Aracné, 2000.

En esta década Lydda Franco se encuentra al margen de todo itinerario político militante desde la década de los ochenta. Se encontraba desilusionada de la izquierda y de las ortodoxias de los partidos, quizás inconforme con la manera como la mujer coparticipa de los asuntos políticos, confinada por lo general a labores de “mampostería”. Ello hace que Lydda Franco haga de la poesía un discurso vital profundamente político, moralmente comprometido y una, muy personal, trinchera ética y creativa.

En un reportaje realizado por Nilda Silva (1996), al preguntar a la poeta sobre su opinión acerca de la vida política del país, ésta responde:

Hay un trastocamiento de los valores, que en algún momento se van a revertir en algo positivo. De la crisis no veo solamente lo negativo. Estamos a la puerta de algo más que revolución, creo ahora en un cambio de civilización y de pronto estamos en esa frontera.

En la siguiente pregunta cuando se le pregunta ¿Qué significa ser revolucionaria ahora? La poeta responde:

Ya no son válidas las irresponsabilidades. Ya paso el tiempo de la bohemia, eso caducó, tuvo su límite, ahora es tiempo de organizarse. De ser más reflexivo, de escribir. La caída de los paradigmas tiene su contrapartida; caen los paradigmas, pero el arte es más que una ideología, ningún sistema que triunfe en el mundo podrá destruir la piedad de Miguel Ángel.

Estas aseveraciones constituyen una mirada, que lejos de ser esquiva ante la realidad, se adentran en las contradicciones propias del quiebre histórico que resulta el nuevo orden mundial. La poeta asume la creación como una tribuna político-reflexiva que concursa en la vida social de manera determinante.

La poeta jamás se desprendió de sus principios, de su espíritu rebelde y de lucha, asume con mucha consciencia su papel dentro del quehacer artístico, asume el poema como una entidad social de mayúscula fuerza para los cambios sociales. Acompañó las causas justas sin más doctrina que la razón humana. Lydda Franco, además, estudiaba mucho, bebió de las fuentes primarias del pensamiento occidental en áreas como la economía, política, educación, filosofía, historia, sociología etc. Además leía con ojo muy crítico la literatura nacional e iberoamericana, especialmente.

Mujer, poeta, trabajadora pobre, piensa el país, lo observa, lo medita, lo escruta, lo asume con conciencia de clase y de género. La década de los noventa es en la poesía de la autora de excepcional madurez. También se da a conocer muchísimo más su poesía, luego de varios años fuera de la esfera política y editorial. Los libros ya nombrados se escriben simultáneamente. Su lectura revela una poderosa carga ideológica y un tratamiento cuidadoso del lenguaje.

A/Leve (1991), es un libro sintético, una amalgama de voces que oscilan entre el tono tímido y alevoso que acompaña toda la poesía de la escritora. El espacio externo e interno, así como las cosas, ocupan un lugar importante en la construcción de un tono poético que languidece y se sobresaleta en el paisaje de la melancolía y el regocijo. Este libro, que inicia con una frase de Francisco de Quevedo: “*Serán cenizas, mas tendrán sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado*”, admite la conciencia de la muerte y su necesaria trascendencia por medio del amor. Un amor re- conceptualizado en es el travesaño que sostiene *el todo* semántico de la obra. Un amor ardido, sin romanticismos, múltiple y sin edulcorante; un amor que obliga todas las formas de odio, si es necesario. *A/Leve* es esa síntesis humana del continuo forcejeo entre afirmaciones y negaciones de la cotidianeidad, el más mortal de los paisajes para una sobreviviente del terror y la desesperanza.

Recordar a los dormidos (1994), es su séptimo poemario. Habla desde una voz que enfatiza la vigilia, rememora. La muerte, la casa, el silencio, las visiones, el pasado que no se remotiza forjan los claroscuros de las reminiscencias. Este Libro que roza las fronteras de la patafísica, dice Pedro Cuartín (2002): “*conduce hacia la elipsis acumula sus posibilidades en el más puro enigma: el de la muerte*” (p.351). Trayendo a sus memorias del sueño, implica despertar a los dormidos, hacerlos transitar por el espacio de la palabra, vivificarlos en un paisaje onírico de

transparencias y voces insepultas que no son calladas, ni indiferentes al paisaje, son familiares y deambulan con naturalidad por los pasadizos o puentes que comunican la memoria y la palabra con conciencia de estar en el trance de proceso creativo. *Recordar a los dormidos*, no se trata de revivirlos, sino de asumir sus formas de trascendencias.

Su octavo poemario, *Bolero a media luz*, escrito también en 1994, es una danza, un tributo al cuerpo, aludiendo su candidez y mordedura. La figura del amante aparece y se reitera, a esta figura se le rememora, se le acaricia, se le absuelve. Un bolero a media luz supone un clima, una atmosfera de calor, de cierta embriaguez y calidez nocturna. En ese clima la autora anuncia el deseo, el amor, la ajenidad y reconocimiento de los cuerpos. Es un solo canto que alude la corporeidad, sin embargo no es descriptivo, ni apela a la obviedad, es como la desnudez entre cortinas, tan parcial como suficiente. El cuerpo como una entidad tan familiar y enigmática, tan placentera y prohibida. Así lo descubre Lydda Franco, lo intuye; asocia el cuerpo a la vida y a la muerte, a la fuerza y a la debilidad, a lo racional y lo delirante.

A partir del cuerpo la poeta construye una relación oximonórica, como no lo hará con ninguna otra imagen. Sobre el cuerpo posiciona un discurso que le es propio, con un componente erótico en el sólo ritmo con que sus versos se ordenan. La brevedad también será una será una incitación, una estrategia discursiva de sensualidad lingüística. El cuerpo poetizado, es un yo que no es sólo físico, no reside en una anatomía, es un yo ontológico, desde el cual transmite la fuerza violenta de su entera animalidad.

Ese mismo año (1994), publica su noveno poemario *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada*. Su propio nombre remite al desequilibrio y el

perjuicio. Aquí la mofa, elementos del absurdo y la sátira en el más amplio y correcto sentido, serán la temática recurrente a través de la cual aflora la pesadumbre. La obertura que refiere a una antesala musical se mezcla con el desorden y el contratiempo como una relación de opuestos.

En este volumen se encuentra la voz más descarnada de autora, quizá comparable con su poesía inicial de *Poemas circunstanciales* (1965), esta vez enfatizando la negatividad cargada de humor e ironía. El desasosiego y la entropía, que siempre están presentes en su poesía, en este poemario se re-conceptualizan. El ser que escribe, Lydda Franco, se acepta a sí misma en sus fortalezas, se contrasta con un mundo lleno de contradicciones y prohibiciones que amputan la naturaleza humana. Trabaja un lenguaje lacerante, como de quien no guarda poses en el verso, sólo dice, como queriendo dejar en claro su posición a expensas del lenguaje idealizado. En fin, dialoga de frente con la realidad, sin titubeos, cuestiona sus doctrinas y ortodoxias, deposita en la palabra una sentencia radical de tono apocalíptico, como una coartada dispuesta con mucha lucidez, habilidad y orgullo.

Su décimo poemario *Estantes*, el cual permanece inédito, también lo escribe en ese prolífico año de 1994. Aludiendo a los estantes, en él se distinguen un *yo* polisémico, pluralizado en los afectos cercanos, también un *yo* personal que se afianza en la imagen de la mujer, la cual está presente en toda su poesía, el martirio de la soledad dentro del emparejamiento, la luminosidad de los muertos en la memoria, la cercanía a los objetos, serán varios de los temas tratados en este libro anómalo donde la voz de la poeta sufre requiebres y caídas. La nostalgia y la apatía serán los rasgos emotivos de su atmosfera.

En 1998, cuatro años más tarde, aparece *Una*, quizá uno de los poemarios más leídos y citados de la autora. *Una* reúne todo un juego simbólico en torno a la mujer,

tema que transversaliza toda la obra y en este poemario alcanza un cenit. La autora se enfrenta desde la palabra a los arquetipos y preceptos morales que sitúan la condición de la mujer en una escala subestimada por la sociedad. Un autoretrato genuino, al mismo tiempo que crítico cuestiona el papel reproductivo de la mujer y su vida fronterizada; espejo de los prejuicios obscenos que la empujan a despreciarse e inmolarse en una sociedad hecha para los varones y el ego insuflado del cual toman ventaja. Así lo expresa un pequeño preámbulo que, aun no siendo un prólogo, introduce al lector en una premisa fundamental para su posterior lectura “*me indigna por supuesto, el hecho de que la mujer ocupen el escalón más bajo de la sociedad jerárquica*” (p.13). Lydda Franco, sin embargo, no asume esta marginación desde la mera victimización, sino desde la disputa, con el firme propósito de arrebatarle a una cultura enraizada en el patriarcado el lugar que ésta (la mujer) merece y debe ocupar finalmente.

Lo cotidiano, la casa, los hijos, la pareja, son mostrados como parte de las circunstancias específicas que la mujer transita. Las describe desde un ángulo muy íntimo, desde el cual problematiza y coloca en el relieve semántico las asimetrías sobre las cuales se estructura un fenómeno social que afecta a las mujeres. El *yo mujer* que Lydda Franco asume en este poemario es una entidad colectiva que advierte y registra la carga social impuesta e insostenible que representa ser madre, esposa y mujer como sinónimos en una sociedad jerarquizada. *Una* es un tratado feminista desde la poesía, pero no un feminismo doctrinario, sino desde la percepción lógica de la dignidad y la sobrevivencia.

Ésta década que resulta la más provechosa para la Lydda Franco culmina con un libro titulado *Aracné* (2000), el cual está dedicado al profesor Enrique Arenas, quien estuvo muy cerca de Lydda afectivamente y durante todo su desarrollo poético. *Aracné* es la lectura más peculiar de todas porque apela la síntesis de la forma,

llevando al límite la imagen poética como fugaces hallazgos conectados o yuxtapuestos. Se trata de un tejido de conceptos dispuestos con habilidad, tal como el de aquella diosa llamada Igual que el libro a quien se le atribuía tejer con gran habilidad y terminó convertida en una araña.

Esta vez la poeta sorprende desde la brevedad y el minimalismo poético y concentra su labor en el imaginación más que la realidad, es menos descriptiva y prefiere lo axiomático, lo definitivo. Sin duda este libro es producto de una cavilación profunda y minuciosa que la dispone a entramar palabras y elaborar conceptos, tal como una araña en necesidad de tejer una red. La poeta asume una posición de alerta y de sigilo elabora con paciencia su trampa. Una ligadura de palabras con sobrado orden, paciencia y equilibrio hacen de cada poema una armonía transparente, cuya belleza radica en la economía del lenguaje y la precisión.

Largos lapsos sin publicar no son sinónimo de interrupción de su trabajo poético. Aparecer en la década de los noventa con un total de seis poemarios, entre los editados y no, supone un diligente y sostenido trabajo intelectual. También labora en varios ensayos: *Los legisladores invisibles del mundo*, (1989); *Estar en el envés*, (1993); *Reflexiones sobre la lectura, la escritura y los maestros*, (1998); en los que reflexiona acerca del trabajo creativo y establece algunas premisas sobre la educación necesaria, así como necesidad de construir una nueva poética en favor de transformaciones profundas del país y de la sociedad en general: “*Es de suponer que a esta hora, otros escenarios estén repletos o vacíos, y, es de suponer que, en su desesperación, los políticos elevarán el tono de sus voces y de sus ofertas. Lo que está en subasta es nada más y nada menos que el destino del país*” (1994: 1). Con este párrafo inicia un breve ensayo titulado *Estar en el envés*, (1994); Y es que la poeta se sitúa en una cara contraria al maltrecho rostro de la vida nacional, sabe que sus ideas

no compaginan con el orden vigente y que su nado es y siempre ha sido a contracorriente e ineludible.

Más adelante, en ese mismo ensayo, agrega: “*La literatura contemporánea, en cambio, ha irrumpido en territorios del conocimiento y ha construido las más diversas perspectivas para la expresión, lo que ha permitido tomar consciencia y poner en centro sus preocupaciones, la revelación de una profunda afinidad con otras disciplinas...*” (p. 2). Reflexiones en torno a quehacer poético y su devenir son la idea central de este ensayo: “*La literatura es un espacio de constantes transformaciones, de allí que la literatura de los que hoy hacen literatura en Venezuela y en América Latina continúe en permanente mutación.*” (p. 3).

Es válido considerar que la poeta se sentía parte de esa mutación. Sin duda el país, tanto como el continente, habían experimentado cambios radicales dentro de una gran coyuntura que tiene como signos: la dominación y la dependencia. Estos elementos operarían de alguna manera en el plano de la creación, más, Lydda Franco será parte de ese cúmulo de voces en resistencia, tanto de hombres como de mujeres, casados con el paradigma de la justicia social y la libertad plena y sustantiva para la palabra y el ser humano. Esta postura de Lydda Franco le costó la manifiesta mezquindad de sectores de la crítica que, no estando de acuerdo con sus ideas políticas, han encontrado en ese elemento, razón suficiente para no estudiar su obra ni enaltecerla lo suficiente. En muchos estudios ha quedado como la prolífica y polémica poeta de la vanguardia de los 60 y dentro de esta coyuntura se analiza su trabajo, que parece, entonces, haberse interrumpido. Basta consultar fuentes virtuales para comprobar la manera como su trabajo ha sido objeto de esa preterización.

En una publicación reciente que lleva por nombre *Mujer: Escritura, Imaginario y Sociedad en América Latina* (2004), del autor Gregory Zambrano como

compilador, en la cual inserta un breve ensayo crítico titulado *El delta poético de las poetas del 90's*, la voz de Lydda Franco no se encuentra seleccionada, como sí lo están voces menos conocidas y difundidas en el aparato editorial en esa misma década. A pesar de su poesía rebelde y sonora que forma parte de la vanguardia intelectual de la poesía venezolana, tarda en aparecer ante la crítica, que la asume como una voz excepcional, por su peculiar forma de escribir, por ser un temperamento poético que guarda distancia respecto a la tradición poética venezolana, más aún con lo escrito por las mujeres.

Lydda Franco, asumió con modestia la afectuosa acogida de sus lectores que cada vez eran más y se multiplicaron cuando la autora pública de manera más profusa en la década de los noventa y luego más adelante cuando se publican sus antologías. A partir del noventa, no sólo se consolida su poesía, sino el lazo que la unía y une todavía a sus seguidores.

En 1990 es condecorada con la Orden Francisco Rivera Reyes, por la Alcaldía del Municipio Bolívar del Estado Falcón.

En 1994 recibe el Premio Regional de Literatura “Jesús Enrique Losada”, mención poesía, otorgado por la Gobernación del Estado Zulia.

Al año siguiente, 1995, el Premio Regional de Poesía le es otorgado por la Secretaría de Cultura del Estado Zulia.

Durante toda esa década se ocupó además con el proceso formativo de los poetas noveles. Su casa de Maracaibo era el lugar de llegada de muchos jóvenes poetas a quienes la escritora orientó con lecturas y propuestas a sus ejercicios escriturales. Distintos talleres se desarrollaron bajo su guiatra en los recintos de la

Universidad del Zulia y otros Estados. “*El paso de la oralidad a la escritura*” (1990), Universidad del Zulia; “*Aproximación al texto poético*” (1999), Secretaría de Cultura del Estado Zulia; “*Aproximación al texto poético*” (2000) Fe y Alegría, Estado Carabobo. Además, participa como jurado en diferentes concursos de poesía dentro y fuera del Estado Zulia. También asiste a varios recintos como invitada especial y ponente: *2do Simposio de Literatura Trujillana Ana Enriqueta Terán*, (1992); *Foro: ¿Escuela de Maracaibo década del 70?*, (1994); *1er Congreso Nacional de Poesía en Homenaje a Ramón Palomares*, (1994); *1er Encuentro Nacional de Literatura “Herman Garmendia”*, (1995-1996-1997); *1er Congreso Cultural del Caribe*, (1995); *Encuentro Nacional de Escritoras “Mercedes Bermúdez de Belloso”* (1996); *1ra Biental de Literatura Elías David Curiel*, (1997- 1999); entre muchos más.

De manera que Lydda Franco se mantuvo muy activa en los espacios de investigación, como en los espacios para celebrar debates e intercambios en torno a la poesía y la literatura.

En ese sentido, y valga la necesidad de contextualizar medio siglo, Lydda Franco es una voz que nos refiere a ese contexto y sus respectivas mutaciones. Hablar de Lydda Franco es un símbolo de resistencia desde dos frentes: el primero en el cual reivindica lo humano y otro en el que reivindica a la mujer como producto histórico de sistema que la confina a un papel subalterno. Por esa razón su poesía se inscribe dentro de la poesía feminista, porque, amén de lo que la propia autora manifestara respecto al feminismo, su poesía está genuinamente comprometida con los principios que fundan esta doctrina. Está comprometida, después de todo, con ella misma, la mujer “que canta” y esa mujer es una voz que habla con resolución en nombre de todas las mujeres de Venezuela y del mundo.

Con la entrada del siglo XXI, la poesía de Lydda Franco ya ocupa un lugar importante en las letras venezolanas. Se mantiene participando en recitales e impartiendo formación a través de talleres. Sin embargo su salud y la de su compañero de vida José Zavala se ven comprometidas cada vez más. Esta situación se agudiza a raíz del fallecimiento de su hija Mirna Zavala en octubre de 2000, tras sufrir un accidente automovilístico del que sólo Lydda Franco logra sobrevivir.

Este hecho constituye el episodio más doloroso que le toca enfrentar con una salud deprimida, tanto como su espíritu. La relación que construirá respecto a su única hija, la segunda del matrimonio, será de mucha profundidad y apego. Compartían el gusto por la escritura y el ejercicio poético, por lo que ésta pérdida será algo más que devastadora para Lydda Franco y su entorno afectivo.

El ocaso literario de la autora, será repentino un lunes 2 de agosto de 2004, tras sufrir un paro cardíaco. El 29 de septiembre de ese mismo año, fallece su esposo y compañero de vida José Zavala.

En acto solemne el 18 de octubre de 2005, en el Teatro Baralt de Maracaibo, se le confiere póstumamente el título de Doctora honoris causa de la Universidad del Zulia.

El 25 de septiembre de 2009, en el marco del ciclo “Noche de Poesía. Para celebrar a los maestros del asombro”, se ofrece un homenaje a los poetas Lydda Franco Farías y Ludovico Silva, en el Centro Cultural Chacao de El Rosal.

En marzo de 2018, a propósito de la celebración de *Día internacional de la mujer*, Lydda Franco es declarada por la Gobernación del Estado Falcón, Patrimonio cultural de la región.

En el concierto de voces femeninas de siglo XX Lydda Franco es y será un referente digno de admirar, por la vocación humana como combustible de su verso incendiario. Es por ello que hablar de su contexto es, a su vez, hacer referencia a sus insistentes y auténticas formas de trasgresión.

CAPITULO V

ANÁLISIS DE LA OBRA POETICA DE LYDDA FRANCO FARIÁS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

En el presente capítulo se realizará el análisis de una selección de poemas de la poeta venezolana Lydda Franco Farías por medio del enfoque de género, al mismo tiempo que se abordaran los rasgos esenciales de su poesía desde la crítica literaria feminista.

Con relación a los poemas a analizar, es relevante subrayar que la selección obedece a una muestra poética de la autora con correspondencia a la temática literaria asociada a los elementos simbólicos del ser femenino, así como aquellos en los que se ponen de manifiesto elementos socio-políticos, propios de su contexto, mediatizados por la cuestión de género. Para ello serán tomados en cuenta los poemarios: *Poemas circunstanciales* (1965), *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* (1994) y *Una* (1998); por ser estos poemarios donde existe una clara preminencia de la voz de la mujer, susceptible de ser analizada desde la perspectiva crítica propuesta .

De acuerdo a los postulados de la teoría crítica feminista, también señalada como *ginocrítica*, se entenderá como perspectiva de género, el enfoque a través de cual se reconoce y describe la realidad a partir de las asimetrías o desigualdades entre los géneros, entendiendo estos como una construcción social, histórica y cultural que perpetúa e institucionaliza el poder de los hombres sobre las mujeres.

En los estudios literarios, dicha perspectiva pretende precisar los elementos textuales y extra textuales mediatizados por la construcción jerárquica que existe a

partir de la diferenciación social de roles y estereotipos que la sociedad asigna a hombres y mujeres.

El tiempo de juventud y rebeldía

En su primer poemario, *Poemas Circunstanciales* (1965), el desplome, la inteligencia, el tiempo y el espacio, son los motivos. A través del tono personal, con apenas 22 años, Lydda Franco empieza a conformar su propia poética, una voz airada persiste en un ejercicio de flagelación de quien nombra a otros y a sí misma desde el desamparo y la provocación. Un *yo* múltiple de quien hace del poema algo más que una circunstancia escrita y fija un compromiso desde la pluralidad.

Este poemario arroja una lectura tan sensible como extraña; es síntesis evocadora de los espacios más recónditos de su naturaleza oprimida, más no aniquilada. Un torrente de vida interior emana en lo que será un solo poema segmentado, donde los títulos no hacen presencia, es decir, un canto hilado sostenido sobre un mismo ánimo que transcurre en un tono que, apenas se modula; anclado en lo que será un temperamento poético que acompañará a la poeta a lo largo de todo su trabajo de composición e irá madurando y adoptando un rostro poliforme.

Una rica visión temática y una inteligente expresión, inauguran tempranamente el sello que caracterizará la voz de la poeta: rebelde y cuestionadora de poses y dogmas. *Poemas circunstanciales* (1965), se hace al margen de toda tendencia estética. Se erige, como su nombre lo afirma, desde el adentramiento a las circunstancias vitales e ineludibles, desde su evidente y prematuro compromiso militante, también desde el rostro de la mujer que canta y reniega de su propio molde social por ser ajeno a su esencial naturaleza humana y la genuina aspiración de libertad plena.

El primer poema de su, también, primer poemario, comienza con la palabra *mujer*; es decir, enfatiza intencionalmente en su carácter de emisaria, proyecta su ser social femenino en primera persona como primer vínculo entre la idea y el que lee.

La mujer que soy, canta,
mi génesis la escoria, la ceniza, los agrarios sudores fermentados;
mi elemento la palabra, piedra para ser lanzada,
vínculo secreto que madura sus claros volúmenes de savia
cópula exacta donde el amor germina eyaculando dádivas.

Hablo de la mujer que soy e intuyo
que mi presencia trenzará la llegada de minutos fluviales...
(1965:9)

“*La mujer que soy, canta*”, hace pensar en un vínculo con ella misma, su condición de mujer provista de voz. Esta imagen es una declaración y reclamo al mismo tiempo. Al presente del verbo ser crea una situación temporal en la que la poeta se planta como el centro del poema. Instala la voz en la imagen desafiante de sí misma.

“*Mi génesis la escoria, la ceniza*” hace pensar en la búsqueda intencional de un lenguaje mordaz y altisonante de quien pretende quebrar la placidez. En esta imagen se formula su propio origen, un origen marginal, hecho de “escoria”, deslindándose de toda formulación divina, más bien conectándose a la tierra a través de lo descompuesto y lo desechado.

“*Mi elemento la palabra, para ser lanzada*” sugiere una apropiación definitiva, esencial y a priori del verbo como arma e instrumento. La palabra como materia intangible que la instituye y la conforma. La palabra para ser arrojada como

una piedra usada para herir. Es decir, que la palabra para la poeta es un elemento al que se suma una fuerza corporal empleada desde los significados.

Así que cuando dice: “*hablo de la mujer que soy*”, reafirma la intención de nombrarse mujer, de permanecer en ese yo femenino en presente y accionando.

El tono rebelde de la poeta es un acto de provocación que se escapa del recato tácito que corresponde a su juventud, su origen provinciano y su género. Ese primer grito de desenfado se traduce en el primer acto de osadía cuando pone de manifiesto y en primer orden que la que escribe es, sobre todo, una mujer.

De la misma manera puede apreciarse en el siguiente poema, en el que la poeta reclama su lugar y le confiere valor:

No nací para ocupar un espacio y nada más.
Ignoro cuál será mi participación.

Me tocó ser mujer y no me quejo,
me tocó caer en la humedad del tiempo,
en la inhóspita sequedad de los caminos
pero aquí me quedo
entre escombros y desperdicios.
(...)
porque un día aparecí sobre la tierra
y tuve voz y grité
y tuve fronteras y no quise despertar sin ellas
y tuve armas y allí están
perfiladas, inmóviles, ariscas...
(Ibíd., p. 15)

Como en el resto del poemario, desde el *ser mujer* teje un conflicto, una disputa; formula y discrepa una relación de otredad. “*No nací para ocupar una*

espacio y nada más/ ignoro cuál será mi participación/ me tocó ser mujer y no me quejo". En este verso deja ver que el lugar de la mujer que ocupa resulta incómodo, como si se tratase de una distopía, en la cual resulta difícil aprehender la realidad y decidir por sí misma. Lo que el poema anterior se nombra como "*escoria*", en este poema se resuelve con el desabrigo. La mujer arrojada a lo *inhóspito*, a la *sequedad*, sin otro destino que aceptar el paisaje de "*escombros y desperdicios*" porque para la sociedad ser mujer es estar dispuestas y conformes: "*me tocó ser mujer y no me quejo*". El ser mujer es una circunstancia social que remite a una situación de infortunio que no admite escape, sino, en el caso de la poeta, rebelión, contraataque y disputa. Ante lo que pudiera ser una suerte de resignación, la imagen de la voz reaparece convertida en grito, identidad, querrela y termina armándose: "*y tuve armas y allí están*", advirtiendo su investida, defendiendo su lugar, su querencia, su espacio, como quien va actuar en defensa propia. La condición de mujer se asume como otredad y desde una rabia de intensidad fluctuante y plurívoca.

A lo largo de todo el libro las circunstancias son evocadas en tono narrativo y en primera persona. El tedio y la entropía curten el tono perceptivo del yo lírico devenido en arena:

Camino excesivamente
me desplazo en la violencia excesiva
de estos días en desorden...
estoy harta de rutinas
de acontecimientos infructuosos...
(Ibídem, p. 21)

En estos versos alude a las circunstancias y las describe. Son poemas imantados de realidad donde confiesa no estar exenta del aturdimiento propio de la realidad política y lo que implica estar enfrentada a un ambiente sofocante. Su voz

Para las mujeres, la guerra ha representado un terreno donde los intereses disputados toman como actores esenciales al sujeto masculino. La mujer en su marginación privada, requiere demostrar un temperamento fisonómicamente atado a los rasgos subjetivos que caracterizan esa masculinidad, asociada esencialmente al estoicismo, el poder, el liderazgo y la fortaleza. El *yo Lírico* que a través de un diálogo consigo misma reclama ese componente psicológico de manera obligante, plantea una dicotomía; rechaza la debilidad, no en razón de la lucha solamente, sino en su condición de sujeto prejuiciado al que se le atribuye el llanto, la blandura y el miedo. Cuando plantea “*¡No más lágrimas sobre cadáveres rotos!/ ¡No más muecas extrañas sin sentido! / ¡He de ocultar mi contrabando de sollozos/ de mantenerme ingrávida/ rígida/ compacta*”; asume la necesidad de trascender al sujeto mujer socialmente construido a partir de su “debilidad”. El enfrentamiento al molde social reaparece como rasgo distintivo en la voz de la poeta, haciendo constantes reafirmaciones de su identidad femenina que se resiste a ser otra, fuera de ella.

No pudieron
moldearme a su antojo,
ni darle la forma requerida a mis palabras,
ni templar los metales de mi risa con sus martillazos de odio,
ni siquiera lograron meterme de cabeza
en un canon infesto...
(Ibíd., p. 18)

Trascender los márgenes del estereotipo y manifestar orgullo por confeccionar una voz autónoma, indiferente a los juicios y las acreditaciones será una manera de establecer nuevas fronteras. Así se aprecia cuando dice “*No pudieron moldearme a su antojo, / ni darle la forma requerida a mis palabras*”. La absolución de la forma connota una forma de poder, de libertad y soberanía discursivas. La profusión de signos de exclamación, puntos suspensivos, simula una continuidad, el

grito y el silencio voluntario. Los finales abiertos connotan su trashumancia continua y una búsqueda que nunca se interrumpe.

Poemas Circunstanciales del que pudiese decirse, equívocamente, que se trata de un poemario de contenido eminente político referido a la lucha de los sesenta, que de hecho lo es; representa, en razón de las circunstancias, como fuerzas intrínsecas y extrínsecas, un instrumento para ampliar la voz oprimida de muchos, en una época convulsa y signada por el silencio y la censura. En palabras de Pedro Cuartín “...*el comunismo, para la poetisa, no es una restricción partidista, sino la indagación en una experiencia liberadora y del hombre, en el despertar de voces inconclusas*” (1996: 346).

Expresa un aspecto contemplativo multidimensional desde yo de la mujer, en el que las imágenes recurrentes: el soldado, la alerta, la sangre, el insomnio, la incertidumbre y la clandestinidad; construidas a partir del uso de un lenguaje incisivo y acerado, son secundadas por luminosas imágenes que evocan al amor, al hombre como constructo humano, la esperanza y el porvenir.

¡SILENCIO!
SÓLO LA SANGRE ES SONORA COMO UN BESO
(Ibídem, p. 30)

Una suerte de distopía discurre entre lo circunstancial, visto en un plano tan cercano como objetivo y lo quimérico que refiere al rumbo, la emancipación, desde un plano interior, más próximo y reflexivo todavía. La mujer puede ser leída, en estas líneas, como un yo de múltiples costados. La construcción de esa identidad es el epicentro de su fuerza verbal, desde el cual se vislumbran los rostros que conforman su existencia. Todos los rostros son uno, que ante las circunstancias planea con consciencia sigilosa sus futuras e inevitables metamorfosis.

Así, el amor es otra circunstancia vital en la que la poeta vacía una mirada íntima que atraviesa las fronteras de la imaginación:

Así te sueño amor:
las manos crispadas,
sonriendo como un niño inverosímil,
a un lado tu fusil y tu cisterna
y yo que te estaré besando
en la fuga precipitada,
en tu cuerpo
refugio,
en tus huesos
bloqueados.

Así te sueño amor:
boína roja,
corazón alerta.
(Ibídem, p. 16)

En medio de la pesadumbre la figura del amante aparece, ataviado de armas y a quien asume como refugio. En este poema el amor se asocia a la arrancia y la lejanía, sin embargo, en medio de la estrategia verbal lo acerca y lo posee, lo arrastra hasta sí para diluir distancias: *“y yo que te estaré besando en la fuga precipitada, en tu cuerpo”*. El componente erótico anuncia su ser femenino, se posiciona en la figura de la que contempla y posee; la mujer acudiendo al otro. A ese otro desde el mismo instante que lo imagina, lo crea. Imágenes ricas y similares que adoptan la forma del cuerpo y sus voluptuosidades serán profusas al final del poemario:

Mi corazón es un vaso de vino
bíbeme
embriágate quiero sentir tu corazón borracho
sacúdeme este anhelo de caricias,

aguarda que maduren mis abrazos
de duraznos trasnochados y cerezos...
quisiera esta noche mientras llueve
caminar descalza, desnuda, por las calles,
lavar el corazón, purificarme,
quisiera que mi instinto salvaje galopara,
que mis ansias de mujer cobraran alas,
que mis senos perfilados bajo el agua
y mi cuerpo moreno palpitante
anduvieran por el mundo, sin mordazas...
(Ibídem, p. 43)

El erotismo en la poeta urde en el cuerpo: *“Mi corazón es un vaso de vino/ bébeme/ embriágate quiero sentir tu corazón borracho/ sacúdeme este anhelo de caricias”*. Las ansias de poseer con ahínco, como quien va macerando la sustancia del encuentro. Los pasajes eróticos de su poesía traducen sensaciones. La sensualidad aflora sin prejuicios y muestra su febrilidad.

Los elementos eróticos son plasmados con determinación, sin recatos, reclama el cuerpo para sí y para el disfrute: *“quisiera que mi instinto salvaje galopara /que mis ansias de mujer cobraran alas, /que mis senos perfilados bajo el agua y mi cuerpo moreno palpitante anduvieran por el mundo, sin mordazas”*. Evoca las alas como construcción metafórica de libertad apelando a su naturaleza carnal, su corporeidad animal, capaz de deambular y actuar sin restricciones. Es el cuerpo de la mujer el que se encuentra en primer plano, el cuerpo de ella al cual describe y donde reposa el delirio del deseo. Proyecta una elevación corporal fuera de sí misma y la exagera al decir *“instinto salvaje”*. No es cualquier instinto, sino aquel, al margen de los recintos de la racionalidad. La palabra *“mordaza”* que se entiende como atadura, limitación, impedimento; implica reconocerse en una consciencia oprimida.

La elevación inicial de quien imagina, sueña, inventa y, finalmente, desea extremar los márgenes de la pulsación onírica, se torna en descenso que aterriza en la esfera consciente de lo real.

Al final del poemario la poeta busca reconstruir el sentido dentro de un paisaje futuro por medio de respuestas al *qué hacer*:

Qué hacer con esta ciudad chorreando orines milenarios,
espermatozoides puestos a secar en las esquinas
genitales de copulas frustradas...

Qué hacer con la frigidez incipiente de los templos,
con la impotencia manifiesta de los dioses desterrados?

Qué hacer para reivindicar al hombre?
(Ibíd., p. 36)

La ciudad aparece como un espacio de confrontación, del cual la poeta no se siente parte. Se opone al orden secular de las deidades con la puesta marcha de un verbo iracundo y desacralizado, que pone en primer plano los elementos reprimidos subyacentes del entorno, elaborando un himno que persigue la desmitificación de la ciudad que, en su aparente calma, se tensan los hilos del sinsentido.

El mismo desafuero en la voz se inclina sobre la comunión generacional que asocia a lo insalubre:

Qué hacer
por esta generación parturienta de migajas
sifilítica de odios,
anémica de cantos verdaderos
desahuciada parcialmente

¿Qué hacer con estas crónicas angustias epilépticas?.....
(Ibídem, p. 37)

La hecatombe se levanta como telón de fondo. El verso frunce el ceño y desde un proscenio verbal sacude el desencanto hacia las marcas de lo contextual. La imagen del presente contenida en lo que llama “generación”, se muestra muda e impotente, más expresamente enferma e infructuosa. El extrañamiento antecede la mirada expectante ante la posibilidad de que lo incierto esté supeditado a la esperanza.

Se trata de poemas que desean sacudir los significados, a través de un exceso de imágenes fuertes y apabullantes que se entrecruzan en una construcción laberíntica, cuya vía de escape es una variable a despejar:

Qué hacer
para que la luz se filtre en las conciencias,
para que llegue intacta

Qué hacer para que la luz se haga?
(Ibídem, p. 41)

Las interrogantes en este conjunto de poemas juegan el mismo papel que una hipótesis ante un fenómeno cualquiera. La reiteración del “Qué hacer” como construcción anafórica, es la persistencia de la poeta de anunciar la angustia, en lo que se percibe como un estado de conmoción dentro de una batalla contra lo abyecto.

En todo el poemario, *Poemas Circunstanciales* (1965), transita la rabia. Es el signo de un intenso *yo lírico* sumergido en una atmosfera de asfixia doméstica, en el encierro propia de la mujer que es madre, esposa, combatiente y que en un acto inteligente de creación, hace del poema una ventana resonadora. Cada poema contiene expresiones que simbolizan al ser femenino. El yo mujer de la poeta,

confecciona y se ajusta su propio atavío, su propia voz y le confiere a su presencia desabarrotada una seña arisca ante cualquier forma de imposibilidad.

En suma, este libro resulta en un rompimiento, no sólo desde el punto de vista del lenguaje como institución social suscrita al pacto social de género, en el cual la poeta osa hacer gala de su tremendismo, dada su estridente franqueza; sino como prueba o testimonio de una mujer que reta las obtusas circunstancias de un momento y lo hace desde una consciencia femenina insistentemente provocadora.

Entre la lucidez y el descalabro

Desde la aparición de *Poemas circunstanciales* en 1965, hasta *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* en 1994, han transcurrido casi tres décadas. De ahí que la adhesión de la realidad ha sumado una experiencia vital suficiente para la maduración de la poesía de Lydda Franco, seguramente corresponde a un crecimiento espiritual de similar calibre. Lo que sí no se modificará será el carácter franco, como su apellido, de su avasallante y rebelde poesía. *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* es, desde el punto de vista poético, la realización discursiva más incisiva de la poeta.

En el título ya se intuye el florecimiento de la ironía como parte de un cambio de actitud escritural que logra transversalizar todos los textos. Este cambio de actitud no es repentino, ya en sus anteriores libros se va fraguando esta coartada poética de gran factura, pero este poemario la consolida, ya que constituye un trozo rítmico y una puesta en escena con algo de absurdo que roza las fronteras de lo real e imaginario, con un argumento central que orbita en el extrañamiento.

Esta obra caleidoscópica y fragmentada, logra unir las partes en una visión totalizada del mundo: la mujer, la muerte, lo cotidiano, la infancia, la casa, el amor conforman un coro mixto de nitideces y opacidades. De esta manera prepara el más contundente oxímoron: la risa encajada en la reflexión iracunda de sus versos.

Desde la perspectiva de género es un poemario rico en imágenes que, vistas en su totalidad, devienen en alegato al mismo tiempo que en sentencia. La imagen de la mujer reaparece superando la obcecación inicial y se transa por un auto reconocimiento más fecundo:

mi primer hecho de sangre
aconteció a la edad de 13 años
el odio abrió sus abanicos
puso en acción su maquinaria
cancerberos me vigilaron los sueños
se dieron a la tarea infame de tapiar
las primicias de mi cuerpo
(cuerpo del delito
prueba contundente del pecado a expiar
ab ovo in aeternum
guachimanes con ojos de argos y armados hasta los dientes
se encargaron de la custodia
de resguardar el buen nombre
el honor de la familia
la infra y la supra
el andamiaje de la moralidad
la ley y el orden
la paz ciudadana
conmigo fue creciendo el expediente amañado
de mis presuntas lacras
el desprecio del condenado a muerte ante jueces y verdugos
me erigí abogado de mi propia causa
sacrílega escupí en los templos
en los lugares sagrados y consagrados

por la beatería oficial
convertí en añicos sus ídolos baratos de fabricación casera
tallados a mano por imbéciles y desequilibrados mentales
para uso de supersticiosos y aprovechados
hice caso omiso a prédicas de sacristía
me burlé de sus tribunales del santo oficio
me oriné de risa ante la pétrea majestad de la justicia
para devolver los golpes
me armé doncella contra todos los poderes y sus sabuesos
zona de desastre
calamidad pública
he de permanecer hasta llegada la hora
de rendir cuentas
(1994 p.p 13-14)

En este poema se evoca la memoria de la infancia a la que se superpone la mirada íntima de la mujer adulta. Así lo indica el inicio del poema, que adopta un tono narrativo: *“mi primer hecho de sangre /aconteció a la edad de 13 años / el odio abrió sus abanicos / puso en acción su maquinaria”*. El rechazo a la atávica asociación del cuerpo fértil de la mujer al pecado, lo singularmente vigilado, escrutado y acechado es la idea que sostiene la voz enojada de la poeta. La bravura preña cada frase donde presenta una consciencia fuerte sobre el cuerpo de la mujer como objeto socialmente custodiado especialmente por el sujeto masculino de la familia. Una frase el latín es acuñada como línea de tiempo impreciso: *“ad ovo in eternum”*; que significa <desde el inicio hasta la eternidad>; de allí que también se manifiesta una conciencia oprimida que tienen lugar en lúgubres reminiscencias: *“guachimanes con ojos de argos y armados hasta los dientes / se encargaron de la custodia / de resguardar el buen nombre / el honor de la familia / la infra y la supra / el andamiaje de la moralidad / la ley y el orden / la paz ciudadana”*.

Ante la indefensión formula un contragolpe moral, por medio de imágenes o anatemas como parte del racional descalabro de quien responde al vejamen *“sacrílega*

escupí en los templos/ en los lugares sagrados y consagrados de la batería oficial". La poeta asume la potestad del cuerpo y enfrenta los designios. Pareciera que una risa burlona en el fondo saltara entre las pausas mientras construye su herejía argumentativa; ("*hice caso omiso a las predicas de caristia / me burle de los tribunales de santo oficio*"). La imagen de la mujer es nuevamente reflejada como consciencia avasallada o situación marginal desde una amenazante incomodidad. La inconformidad con una infancia deformada y la sucesiva contesta lacónica serán los dos poderosos significantes que componen la voz de la poeta en estos versos.

El paisaje agreste de la infancia revestido de orfandad será una constante en la poética de Lydda Franco.

Al mes de nacida me daban de alta
me arrojaban al exilio
pesado gravamen
para sobrevivir hay que golpear primero
(Ibídem, p. 16)

La imagen del desamparo será la que deposite en los poemas asociados a la infancia, sobre todo cuando evoca su *yo mujer*. Escribe su memoria como quien asume la escritura de un diario personal, a través del cual discurre la mirada obsecuente de la niñez y el grito lacónico ante el estado de desamparo:

yo venía de los bosques húmedos
en mi equipaje de la inocencia
en sí misma dobladita
olorosa a preguntas
me quitaron
bosque y humedad
el equipaje revolvieron
las preguntas me las fui respondiendo

con el tiempo y de a poquito
ahora no sé de qué sirve la inocencia
ni me importa
(Ibídem, p. 17)

Las palabras “*quitaron*” y “*revolvieron*”, reafirman el estado de indefensión que el juego lingüístico y la poeta resuelve con atrevido desdén “*ahora no sé de qué sirve la inocencia / ni me importa*”.

El extrañamiento del *yo mujer* aparecerá como el hilo conductor de muchos textos que conforman este volumen. Asimilando con aspereza el molde de la mujer socialmente impuesto, hace que reconozca en sí misma una imagen trasmutada, con una conciencia empírica negadora de la fechitización de la femineidad, a través de la imagen de “*inocencia*”, ante la cual demuestra indiferencia y frialdad.

Desde algún punto neutral suelo observarme
el flagrante delito de exhumar la memoria que soy
que no tolera respuestas
facésimil de mujer
[endriago
(Ibídem, p. 19)

El no tolerar “*responso*” entendido como oración o rezo, reitera la postura anti- dogmática de la voz de la autora, que más adelante se describe como un “*facésimil de mujer endriago*”; es decir una deformación o más bien constitución polifórmica de varias fieras o criaturas extrañas.

El *yo mujer*, no se conforma con la presencia tacita del yo genérico, comparece con el uso de la palabra “mujer” reiteradas veces, con la cual introduce cada idea. Al leer es posible visualizar que es <Ella>, la que escribe, lo cual posibilita

ver una identidad femenina en proceso de concientización feminista, que lucha por inscribirse como sujeto social y discursivo.

Al margen del “eterno femenino” emerge la voz indócil y estafalaria de la mujer que escribe:

Porque espero mi turno
puedo y debo arriesgarme
subir el telón
reaparecer en público
Ponerme en evidencia ante el selecto auditorio que hay aquí
expresamente para morirse de la risa
por mi atuendo de hembra descomunal
que no haya donde acomodar
cas no menos descomunales tetas
con la totémica indiferencia de quien se sabe expuesta
a la furia de los estilistas
de las bellas muchachas que no resisten
establecer comparaciones
para desesperarme
ni me doy por aludida esta excrecencia que exhibo
con cierto orgullo
fuera de los común está por encima
mujer sin maquillaje
sin doble espejo
con motivos suficientes para aplastar a cada uno de los espectadores
de esta tragedia en un solo acto que consiste
en arrojarme sobre la nomenclatura de las calles
hasta quedar reducida a escombros de utilería
mientras la sangre teje su vasta red de pesadilla
(Ibídem, p. 33)

La auto-representación que la poeta construye a partir de este poema se resiste a emular la imagen fenotípica cosificada de la mujer contemporánea en un escenario verbal e imaginativo: “*Puedo y debo arriesgarme subir el telón, reaparecer*

en público/ ponerme en evidencia". Esta imagen supone, más que revelarse, atreverse.

El cuerpo como discurso social ilusorio e imperativo es truncado por la realidad corpórea, estableciendo una descripción de sí misma, en tono de burla y sarcasmo que se anticipa al escarnio: "*expresamente para morir de risa por mi atuendo de hembra descomunal / que no haya donde acomodar / las no menos descomunales tetas*". La coloquialidad en la palabra es parte de la franqueza en el lenguaje de Lydda Franco, quien raras veces opta por el eufemismo y prefiere la oralidad, la literalidad y el desparpajo.

Predisponerse con indiferencia es tomar ventaja de la situación en la que se auto-representa como una especie de tótem de las marginadas que con orgullo reconoce su alteridad, así lo reafirma al describir: "*Ni me doy por aludida/ esta excrecencia que exhibo / con cierto orgullo fuera del común /está por encima*". Estar por encima, sin llegar a ser deidad, es aceptarse auténtica y sin otra posibilidad que asumir la libertad del cuerpo, exhibir sus bemoles en detrimento del canon de belleza: "*Mujer sin maquillaje, sin doble espejo*". Alude a la duplicidad de la imagen social de la mujer cosificada ante el espejo de los demás y de sí misma. Refracta esa imagen y recompone la belleza desde los elementos que le pertenecen: el cuerpo, como entidad real e ineludible. Confía en el reconocimiento que ha hecho de sí misma, se describe con gracia y desdén ante una audiencia que es mundo y sociedad; al mismo tiempo víctimas y victimarios, ante los cuales no se doblega.

Sin embargo, como ocurre dentro de la tradición femenina contemporánea, los esquemas de auto-reconocimiento que adopta muchas autoras, denota un constante forcejeo. Las escritoras contemporáneas se ven obligadas a negociar continuamente con los elementos tradicionales de auto-representación femenina correspondientes al

modelo “Mujer,” y también con aquellos modelos nuevos que reflejan su experiencia femenina como Sujeto. Esa negociación produce, en muchos casos, aparentes contradicciones en dichas auto-representaciones:

no es cólera mi único elemento
también la risa que rechina y golpeo
no hay nada malo en mí
a no ser yo misma soy
lo suficiente estúpida para que el espejo me desplante
veo y no veo claro
y no es que me falte audacia
es talento lo que me falta
(...)
Sencillamente no soporto vivir a media asta
embadurnada por un aura
de pirotecnia y desconfianza
(Ibídem, p. 38)

La imposibilidad de crear una auto-referencia sólida desde el *yo lírico* es, en la poeta, muestra de una su voz en transición dentro ese proceso de adquisición de una consciencia de género, sobre todo cuando se trata de la dimensión íntima reflejada dentro del poema. El texto viene siendo una proyección confusa de aceptaciones y negaciones que transitan en un orden paralelo, donde el extrañamiento y la enajenación compiten con las texturas femeninas exteriores. Así que “*soy lo suficientemente estúpida / para que el espejo me desplante/ veo y no veo claro*”, parece significar que la imagen captada es la enajenada, la negación del yo propio y la abstracción de un *yo ajeno* que desenmascara su vulnerabilidad. La vulnerabilidad se representa de varias maneras, mediante los cambios físicos y emocionales de la edad madura, mediante la realidad más palpable de la muerte, o mediante el tema autobiográfico del desdoblamiento del yo en los dos espacios a los que está sujeta por el exilio voluntario. Así lo refleja este y otros textos, se trata de los antagonismos femeninos que figuran en una crisis identitaria.

Esas composiciones antagónicas también reposan en una contradicción a la que la poeta atenderá siempre: la de clases. La paradoja será el mecanismo consciente e través del cual establecerá esa diferencia en el marco de una consciencia de género asumida, en la cual entiende y asume que no se es igual mujer si se toma en cuenta esta diferencia sustancial, como es la posición social.

no siempre disponibles
Suculentas
las mujeres de la jai jai
cuyas pechugas ricas y jugosas
y por lo demás escasas
en estos día en que el hambre apremia
saben a champán saben a gloria
reconfortan
pruébelas usted
déjese de escrúpulos.
(1994: 63)

Este antagonismo lo reafirme en otro poema, donde planta las premisas para saberse en una condición donde se experimenta una doble dominación la primera por su condición de clase y la segunda por su género:

Las mujeres de los políticos de izquierda
son más infelices que las mujeres de los políticos de derecha
al menos éstas (aunque pobre de espíritu)
se dan la gran vida
con regias mansiones que son lujo de imaginación
mucamas autos choferes
y demás hierbas aromáticas
van al de belleza
intercambian chismes de alta costura
aspirantes a primeras damas
viajan alrededor del mundo

voraces consumidoras pagan con tarjetas de crédito
tienen más abortos que orgasmos
paren sin dolor contraviniendo a Dios y al espíritu santo
bienaventurados los hijos de sus vientres
nacerán rozagantes y alegres

...

serán personas REPUTADAS
ilustres pelilustres ilustrísimas
ocuparán curules
y así sucesivamente
(para orgullo de mamá y papa y de la patria)

EN CAMBIO

las mujeres de los políticos de izquierda
(igual que el resto de las mujeres del pueblo)
pertenecen a la escala más baja del zoo
son dueñas y señoras (me da risa)
del patio y la cocina
militantes a tiempo completo
de los oficios propios de su sexo (comillas
[mayúsculas risas])

armadas de escobas y rastrillos
estrategas de la limpieza y del sentido común
rosas luxemburgos en la pelea
de dar de mamar a los infantes
expertas creadoras de valores de uso
valores de cambio en la medida en que reproducen
el capital (y la especie)
lo cual no ocurre solamente en el tiempo de trabajo
[socialmente

necesario
mandarlos a la escuela
leerles la cartilla

...

mártires de la trivialidad
invitadas de piedra en las reuniones
donde se cuece el destino de la humanidad
[(me da risa)

heterogeneidad entre lo genérico, crea unas nomenclaturas visiblemente diferenciadas, en la cual re-polítiza y re- cualifica el ser mujer dentro una y de otra posición social, la “derecha” y la “izquierda”.

Por medio de un humor corrosivo y un lenguaje diáfano la poeta establece con habilidad una relación de opuestos con énfasis en un *yo pluralizado*, ella “la mujer” (las mujeres). Además ejecuta un distanciamiento brechtiano, para en medio de una fugaz ruptura de la atmosfera, introducir una carcajada irónica como quien es capaz de desternillarse ante el drama. Esta dislocación discursiva devenida en sátira es una maquinación consciente que proviene de un proceso de interiorización profundamente reflexivo que se conecta con elementos hipertextuales: nombre de libros, fuentes históricas y personajes que le permiten re-semantizar la idea: “*rosas luxemburgos en la pelea de dar de mamar a los infantes*”.

Esta estrategia discursiva denota la intención de la poeta de problematizar, más que de drenar y exponer, de describir más que de explicar, de allí que el recurso de la oralidad le permite ir al fondo del asunto y lograrlo desde el sarcasmo y la ceremonia antipoética. Pedro Cuartín respecto a este poemario apunta: “*cuenta con el contraste distópico y con la marca cabalgante de la ironía. Entendida como negatividad y rebajamiento, en la rigurosidad desbordante del cuerpo fragmentado.*” (p.326)

Vemos hasta aquí un proceso de transformaciones diversas del yo. Por un lado, la auto representación de la autora, ha ido desde la monolítica “Mujer”, hasta otra más convincente, desenmascarando así el aludido modelo cultural femenino; y una nueva voz poética ha emergido, que desafía al poder patriarcal de diversas maneras y se sitúa confiadamente en un nivel de igualdad con respecto a la entidad masculina.

Sin embargo, aunque el concepto “Mujer”, desde la perspectiva de género, es plenamente desenmascarado, es evidente que no es reemplazado por completo, sino que más bien se mantiene paralelo al modelo femenino nuevo, ese con el cual la autora se identifica, pero se encuentra inacabado. Se puede reconocer, en algunos poemas, ciertos “deslices” o manifestaciones poéticas de la tensión entre modelos femeninos viejos y nuevos. Hay un poder subversivo en el sólo discurso, la manera intencional con la que aprehende u opta por un lenguaje desmesurado y anti femenino: “...la figura de la mujer se estructura desde diversos puntos de mira, y casi siempre, como cuestionamiento de lo que la sociedad le ha impuesto como sus funciones, lo que le está permitido y lo que le está prohibido” (Sosa; 2006)

También se evidencia una oscilación entre nuevos modelos de auto-representación y el tradicional "Mujer" y también el hecho de que la escritora estudia estos conceptos y los transpone por medio del discurso poético. La imagen de la mujer y la concepción de género, valga reconocer esta importante diferencia, en este poemario adquiere una madurez en la mirada que la poeta vuelca sobre sí misma y hacia el exterior. La mujer es, entre otras cosas, una geografía a explorar sin la asimilación de los modelos estereotipados. Se percibe una identidad en construcción, contrapuesta al modelo de mujer impuesto por el orden jerárquico patriarcal, que aspira cruzar, desde el poema, las fronteras de la marginación.

La voz de Una

Si el *Yo mujer* constituye el ángulo más pronunciado del poemario *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* (1994), dentro de su poemario *Una* (1998) es el, no sólo el tronco temático, sino metáfora multivalente que desafía, con un lenguaje osado, los designios de una “supuesta” naturaleza femenina socialmente asimilada. La conciencia negadora del discurso social machista

reaparece en una posición ofensiva. En palabras de Cuartín Una es “*la imagen de la mujer excluida del ángulo de la dignidad humana*” (p.330)

La utilización del adjetivo numérico “*Una*”, traduce la intensión de nombrarse en género femenino, apropiarse del lenguaje como realidad semántica desde la cual se impone en principal tratamiento sexista contra la mujer, quien ha estado contenida de forma tácita en los genéricos masculinos.

Cual prestidigitadora, la poeta teje un entramado lúdico para ovacionar al cuerpo, a la mujer en tránsito, a los contornos de sus involuntarias mutilaciones y silencios que por siglos la convirtió en el borde secular de la historia. *Una* es una forma de reivindicación poética que la poeta labra para sí misma y para las demás mujeres que constituyen su *yo múltiple*.

Este libro está dedicado a su hija Mirna, en la cual proyecta la mujer nueva y el desafío de seguir burlando los abismos que separan a la sujeto mujer de la condición de *SER* como primaria y auténtica vocación humana.

Una nota preliminar introduce al libro, se trata de una frase de Lisístrata que reza: “...*el tiempo de una mujer es muy corto, y si no lo aprovecha, ya nadie la quiere, y se pasa la vida en consultar augurios*” (p.15). Identificarse con esta frase, supone que, tanto para la autora de la misma como para la poeta, el tiempo de la mujer transcurre a la par de un tiempo ajeno, es una realidad objetiva aparte o una circunstancia atávica donde todo puede transcurrir, menos la vida mujer y su discurso vital.

Una, como lo describe ella misma en una página preliminar, no es un proyecto pensado, como parece, dado su unidad temática (la mujer), sino la compilación de

textos que quedaron al margen de la vorágine del papel y finalmente ésta los recoge en este volumen, por considerar urgente la necesidad de hacer de todos ellos un manifiesto elaborado desde el lenguaje poético. Esta intención no tiene su origen en nociones doctrinarias; de hecho Lydda Franco, a manera de preámbulo, no se considera feminista, al menos no una militante que suscribe la síntesis teórico-práctica del feminismo tradicional; más no deja de ser, después de todo, un libro que expresa una sólida consciencia de género, en cuanto manifiesta abiertamente la necesidad de subvertir de raíz y por medio de la poesía los rasgos esenciales del dominio hacia las mujeres.

La casa, como parte constitutiva de la simbología del ser femenino, es la imagen donde la poeta afirma su empecinamiento; la casa como sello femenino, castigo, distorsión, entropía y destino inexorable y que ya ha sido un tema evocado por la poeta, cobra vida y los objetos se personifican y fungen de interlocutores o, más vale decir, pasivos receptores del espaviento:

¿estás oyendo cama el edicto de mi pereza?
voy a desayunarme la claraboya de la mañana
voy a atragantarme periódico con tus crónicas
violentas
voy a tener noticias del mundo hasta la ingesta
de par en par ventanas
muéstrenme lo que sin mí despierta
sacúdete ropa inmunda los dobleces
espanta con lejías la penumbra
soliviántate plancha
aplasta en un desliz las pérfidas arrugas
a volar escoba sin bruja que respire el polvo
dancen muebles al ritmo que los aviente
púlete piso en redención de no empañado espejo
arde sin paz cocina del infierno
tápate olla impúdica

cuece a la sazón luego evapórate
suenen cubiertos en estampida muda
a fregarse platos les llegó su hora
la carta por favor
quiero probar el albedrío
niños culpables
aúllenle a la luna
no estoy de humor para lidiar con monstruos
que no amor que no la señora hoy decidió estar indispuesta
la señora hoy decidió estar dispuesta
muy dispuesta.
(1998, p.p 17-18)

A través del recurso imaginativo recrea un espacio, cual realismo mágico, en el que subvierte la rutina doméstica e impone su voluntad de “*probar el albedrío*”, estar dispuesta para sí y ser indiferente a la rutina.

El poema funge como una puerta en la cual rebelarse contra la mecanicidad del día: “*soliviántate plancha / aplasta en un desliz las pérfidas arrugas / a volar escoba sin bruja que respire el polvo / dancen muebles al ritmo que los aviente / púlete piso en redención de no empañado espejo*”. Aquí los objetos parecieran responder a su imperativo soliloquio, danzar por el aire en el mismo orden sucesivo de sus imposiciones, como si se tratase de una vara mágica que permite el sobresalto y la libera de tener que ejecutar las tareas propias que una mujer realiza de manera rutinaria. Cabe sumar una apreciación de Enrique Arenas (2008) cuando dice: “*los hábitos, las costumbres, lo maquinal pelan un peldaño, se transfigura o diluyen en su contrario. ... una ontología del descalabro y lo surreal*” (p. 183)

La dinámica de su itinerario doméstico, más allá de ser una querrela personal, es la rutina de todas las mujeres, por eso este poema es un llamamiento a huelga personal, donde se permita reaccionar contra la domesticación del temperamento

femenino en una sociedad en la que el hogar, no sólo constituye un espacio, sino la disposición de una fuerza adicional de trabajo, una soledad, una forma de explotación exclusiva hacia la mujer.

Desde el punto de vista de género, es un texto que identifica este fenómeno y se revela contra él, invirtiendo los roles, para tratar de ocupar el espacio de los privilegios, el espacio del varón y rey del hogar. De esta manera se sitúa en la contracara de su faz femenina, a través de ese realismo mágico expreso.

La figura de la madre se deforma y resulta displicente y alevosa, en contraposición a la imagen paciente y amorosa que como herencia cultural se atribuye a la mujer: *“niños culpables aúllenle a la luna / no estoy de humor para lidiar con monstruos”*. Finalmente, resuelve con algidez y habilidad su estado de inconformidad y hastío, derramando toda su estridencia sobre los objetos, que no son tal receptáculo, sino quienes por un momento usurpan el lugar de algo que socialmente se expresa en “asfixia” doméstica: la casa, lo doméstico, los objetos, son las constituciones proxémicas en las que se proyecta una forma: la dominación. Así que la escritora se propone dentro de la poesía *“tensar su ámbito de forma que se logre revelar y transfigurar su materia, sus elementos, su facilidad. Poesía, más que solamente lo fáctico es, fundamentalmente, de lo posible, de lo virtual escondido en la realidad obvia y rutinaria”* (Arenas: 183)

El verso sincopado coloca un acento y la levedad y se sitúa en el territorio del reclamo. La ironía adopta la forma de un susurro, más no se extingue, circula en las vértebras del sentido:

La insignificante
se dispone a malvivir
a ser golpeada

la que siembra y nada recoge
la sin linaje
organiza el día en todos sus detalles
que no falte el pan y el agua
el retozo en la cama
la que no estorba
al marido que ve el futbol
que llega borracho los fines de semana
a los hijos que a veces son peores
que la guillotina o los hornos crematorios
la válvula de escape
la que en la multitud no es nadie
la que no es nadie nunca
la sin derecho a cansarse
la caída en el cumplimiento del deber
(Ibídem, p. 39)

La obstinación y el cansancio, los vejámenes y el tránsito ceremonial de la faena diaria, crean una voz predispuesta al ruido, al gravamen de sostener la ingrimitud:

la mujer pone las cosas en orden
cierra persianas
apaga luces
entra al baño
se retoca
se perfuma
etc
se mete en la cama
se acomoda al lado del hombre
(a la izquierda)
Hacen el amor
()
el queda despierto
hojea un libro

lo cierra
se reclina y escribe
(¿prepara el uniforme?)
desiste
permanece con los ojos entreabiertos
como si se pudiera a organizar recuerdos
en esos recuerdos hay siempre otra mujer
que reincide en el mimetismo
de repetir los mismos actos como un ritual antiguo.
(Ibídem, p. 65)

La imagen de la pareja se adiciona al paisaje rutinario de la casa. Es un poema de desamor esencialmente, pero no desde el desgarramiento, sino, más bien, desde una resignación y ductilidad sobrecogedoras que se anticipan al dolor.

La marca del tedio cotidiano será recurrente en la poesía de Lydda Franco, con énfasis en este libro. En sus versos se percibe la imagen aciaga de la casa. Los hijos, el marido y las labores feminizadas, son las constantes de este poemario en el que se fragua una meditación cavilosa en medio del asedio; así lo expresa también en el siguiente poema, muy similar:

lisa y llanamente abre los ojos
se coloca la máscara del día
las zapatillas de rondar sobre el abismo
las pestañas de ir a los oficios
las alas de volar hasta la fábrica
a marcar la tarjeta que computa
la no vida
he aquí esta mujer lívida como un fantasma
real como una espina o una piedra
que menstrúa
que copula
y se vale de ciertos artificios
como teñirse los cabellos

ponerse sombras en los párpados
sacarle brillo al piso
brillo a la soledad

...

(La rabia de tener que lavar los mismos platos)
escucha ruidos que le vienen de adentro
fascinada por la comprobación
he aquí que esta mujer despierta
alarga la mirada sobre el mundo
y el mundo abatido se retrae abatido
por un inminente apocalipsis.
(Ibídem, p.p 47-48)

Lydda Franco, adquiere en este poema una voz narrativa en la que se describe desde la omnisciencia. En este texto hay una reiteración de hastío de tener que cumplir con lo seguramente realizado muchas veces. La confinación a la esfera doméstica, crea en la poeta, la cual lo expresa desde *Poemas Circunstanciales* (1965), una incomodidad que, más que una queja, es una denuncia: “(La rabia de tener que lavar los mismos platos)”. Pero además traslada la rutina desmotivante fuera de los límites de la casa: “las alas de volar hasta la fábrica / a marcar la tarjeta que computa / la no vida”; la vida de la obrera sujeta a horarios y otras formas de rutina.

La mujer cosificada será otro de los elementos expresados en este texto, se aprecia como la poeta negocia con la imagen unívoca de la mujer y los estereotipos de belleza: “Se coloca la máscara del día / las zapatillas de rondar sobre el abismo / las pestañas de ir a los oficios”. En fin se trata de ponderar las cargas que constituyen una limitación, no es sólo la casa, es el empleo y la imagen propia cediendo ante la uniformidad.

El enmascaramiento forzado como manifestación de otredad y de negación con la que la poeta por momentos negocia y se transa por la contención y el ensimismamiento, deviene el rompimiento o fractura para recomponer el rostro y torcerlo en una mueca prosaica: “*he aquí que esta mujer despierta/ alarga la mirada sobre el mundo / y el mundo abatido se retrae abatido / por un inminente apocalipsis*”. Esa capacidad camaleónica la vemos aparecer también en el siguiente poema:

Con esta cara de estropicio que me gasto
con esta imbecilidad que le atribuyo
a las noches en vela y el cigarro encendido
y al humo que me cubre con hálito de cementerio
con este archivo de recuerdos y falsificaciones
con estos ojos que desde luego se han de tragar la tierra
y con los que apenas diferencio
una estrella de un semáforo
y con los que sin embargo detecto
el color de tus ojos amor mío
(ese prodigio que me salva a ratos)
con estos modales de alimaña
no sé de lo que soy capaz
pero les advierto excelsas majestades
que a veces me muevo entre alfileres y
cuchillos
me comporto como toda una dama
(Ibíd., p. 23)

Las palabras “*estropicio*”, “*imbecilidad*”, “*alimaña*” forman parte la máscara que la poeta construye y en la cual calza, al margen del estereotipo y las simbolizaciones del perfil femenino. La imagen de la mujer que acude a la noche, al vicio, al insomnio voluntario entra en el juego imaginario, creando un impersonal interlocutor, a quien le concede una irónica reverencia “*excelsas majestades*”. Usa la frase “*alfileres y cuchillos*” para identificarles con estos, para luego espetar su posible

camuflaje, como quien puede acceder a un juego de marcaras, a priori, como acto de soberana libertad. La poeta amenaza estatus quo de la “*dama*” se sabe “as bajo la manga” mediante el fingimiento y el desdoble potestativo y audaz de su figura.

“*Su discurso lírico se construye permanentemente desde la escena, la ceremonia, la máscara*” (Arenas; 2003; 1). Al inicio del poema se toma la libertad de describirse fuera del discurso maniqueo, renuncia a la visión unívoca, al mismo tiempo que falsificada de la mujer:

para ti soy tal vez una huera mujer
con el cabello levemente despeinado
digna de un cuadro renacentista
o de un ardiente cumplido o de un piropo
(dicho como el azar/con rebuscada elegancia)
de sobra sabes que me avergüenzo
de ese otro ser que me esquilma
y me avasalla
de repetir hasta borrar
el gesto heredado de pálidas
enhiestas
amas de casa remotísimas
pero ciertamente hay un rótulo en la sangre
una danza del vientre
una marca rotunda
ten en cuenta muchacho de las cavernas
que he ido ganando el derecho
a perder de igual a igual el paraíso
la paciencia
a compartir la cama
el santo y seña
el mundo
fifty fifty
o no hay trato
vete acostumbrando hombre voraz

mujer no es sólo receptáculo
flor que se arranca
y herida va a doblarse en el florero
al fondo de la repisa
entre santos y candelabros y trastos de cocina
una mujer es una mujer más sus uñas y sus dientes
lo siento caballero de la brillante armadura
aquella doncella rompió el molde
creció
(Ibídem, p.p 43-44)

Si en el poema anterior la poeta fija la imagen de la mujer como posibilidad, en este poema la misma adquiere rostro. En el juego imaginario de romper el monólogo, la poeta crea interlocutores. El recurso del diálogo permite desarrollar la oralidad de forma más expresa, estableciendo una comunicación unidireccional hacia una segunda persona, usando sólo el pronombre personal “tí”: *“Para tí soy tal vez una huera mujer / con el cabello levemente despeinado / digna de un cuadro renacentista”*. La insubordinación será la línea discursiva de la poesía de Lydda Franco, la rebeldía desde la forma, el lenguaje y el contenido. Pero más expresamente su anti-ceremonia y su anti-ritualidad que procuran una auto-confección arquetípica fuera de todo rango.

La mujer está situada dentro de una ruptura temporal en este texto, cuando se dirige al *“muchacho de las cavernas”*, asociando ésta al pasado, caducidad y retrogradación. El yo lírico se ubica, así, en un plano temporal del presente y la segunda persona adviene como parte de su estrategia lingüística. Allí el yo de la poeta pone al día a su interlocutor, como si su advenimiento del pasado hizo que se perdiera de algunos cambios importantes; lo ridiculiza, lo advierte: *“he ido ganando el derecho / a perder de igual a igual el paraíso / la paciencia / a compartir la cama / el santo y seña / el mundo / fifty fifty / o no hay trato”*. La utilización “fifty fifty” ocurre en una ruptura del código de comunicación, pero además es la declaratoria

imperativa de igualdad, como parte de un nuevo contrato social, el de la equidad, ante el cual no se plantea más alternativa.

Volviendo a la estrategia discursiva, la misma no termina allí; otro giro temporal coloca como interlocutor a un “*caballero*” (figura emblemática antes y después del renacimiento), al cual lo advierte de su desfasamiento: “*lo siento caballero de la brillante armadura /aquella doncella rompió el molde / creció*”.

La doncella que “rompe el molde” supone una negación de la imagen pubescente e inmaculada de la joven, cuyo destino incierto adquiere sentido y propiedad cuando por el hombre (caballero) la rescata de su inanidad.

El profundo componente ideológico de estos textos, radica en la capacidad de la autora de resolver la contradicción y de establecer la posibilidad de deconstruir una identidad femenina a partir de la negación del discurso monotéico del varón. Además el ser mujer como entidad histórica queda reflejada como materia transformada y como testimonio de emancipación sin disposición a negociar con el pasado, así se refleja cuando expresa: “*y no hay trato*”. La voz reluctante constituye el signo de este verso enconado y lapidario.

También, en el marco de las rupturas temporales la poeta crea un plano similar con la figura de *Ulises*:

te siento navegar Ulises
en procelosos mares
perdido
con cantos de sirena
adormilado
entre garras de circe
pues vete bajando de ese sueño

que no voy a estar por mucho tiempo
teje que teje.
(Ibídem, p. 47).

La figura de Ulises colocada en un plano intemporal por medio del uso verbal en tiempo presente: “*te siento navegar*”, es usada como contrafigura masculina. Ulises, alude tácitamente al mito de Penélope, quien según la mitología griega representa la mujer sumisa que fielmente espera a su esposo durante dos décadas de su regreso de Troya en la Odisea de Homero.

La figura del mito es importante porque representa un componente aparentemente inalterable y sobre un conjunto de creencias, provenientes de la mitología griega y romana, donde se configura una cosmovisión femenina asociada a la puerilidad, la pasividad y el recato. Aquí la figura del mito se rompe, se transgrede cuando el *yo poético* suplanta la voz de Penélope y establece una irónica amenaza: “*pues vete bajando de ese sueño, que no voy a estar por mucho tiempo, teje que teje*”. Con ello establece un final abierto, dado la espera no representa el desiderátum. La figura femenina ajena a la voluntad de otro puede en la voz de la poeta decidir. “*En el diálogo con La odisea, por ejemplo, destaca la transformación de la mujer antigua, que es pasiva y espera, a la de hoy, que es impaciente y activa.*” (Sosa, 2006:64)

En el mismo tema de la espera la autora planteará, como adverso a la posición activa del mito de Penélope, una espera pasiva y predispuesta y lo hace de manera impersonal:

a esta hora
serás la muchacha ejemplar y enamorada
a quien engañan y maltratan
todos los hijos de puta de la tierra
lo cual no tiene la menor importancia
ellos siempre regresan

compungidos
a tus faldas
solícitos
con la cara lavada
con la excusa de siempre
con la eterna cantata
yo te perdono
yo te prometo
yo te lo juro
mi ego te besa
al final de la escena
hasta el perro es feliz
(Ibídem, p. 55)

Esa tercera persona, sin referenciar, es el sujeto mujer. El amor como sinónimo de peligro es la idea inicial: *“a esta hora serás la muchacha ejemplar y enamorada a quien engañan y maltratan”*. Hay una desmitificación del amor romántico en la consumación del lazo amoroso; el dolor y el sufrimiento como axiomas del enamoramiento. También, los adverbios masculinos “todos” hace referencia al varón en genérico y lo caracteriza: *“todos los hijos de puta de tierra”*. El acento soez como recurso expresivo se usa como queriendo llamar la atención del lector, desde el dislate y lo antipoético, desde el sacudimiento y la proxémia lingüística, respecto al lenguaje común representado en la oralidad que la poeta ejecuta a lo largo de todo el poemario.

La ironía y el sarcasmo irrumpen en esa colocación pasiva de *la mujer* y fabrica una espera desde la certeza: *“ellos siempre regresan / compungidos / a tus faldas/ solícitos / con la cara lavada*. Hay una descripción del género masculino, también genérica, que alude a un patrón de comportamiento cimentado en la tradición patriarcal del amor: la escena del perdón y el reconcilio (perdonar en nombre del amor): *“Mi ego te besa/ al final de la escena / hasta el perro es feliz”*. La autora trae

a colación la estructura dramática aristotélica y la dialéctica intrínseca de su ordenamiento: principio desarrollo y fin. El final feliz tradicional de las novelas, de las películas, de los cuentos, etc. También, la imagen idealizada del par amoroso que está contenida en sus poemas iniciales se desdibuja completamente.

Su empecinamiento en detractar todo determinismo ancestral, la poeta hará uso de su voz más vigorosa en el siguiente poema:

desconfía hija de esos muchachos
que te leen poemas de dudosa factura
tú que diferencias la verdadera poesía
diferenciales y conócelos a ellos
son falsos prestidigitadores
sopla sobre los castillos de arena de sus discursos
tú que crees que el sexo es regocijo
y que como el espíritu necesita ventilarse
desconfía de esos muchachos
que intercambian novias
para ellos las novias consisten
en esa economía de mercado basada
en el trueque de objetos para el uso y el abuso
ni siquiera son n e o l i b e r a l e s esos muchachos
son neolíticos y cerrados como las bóvedas de un banco
desconfía de esos muchachos
quebradizos como láminas de anime
que odian al prójimo
(especialmente si el prójimo es una muchacha)
no te enamores más nunca hija
de esos errátiles
y radicales
muchachos enmascarados.
(Ibíd., p.p 57-58)

La imagen del hombre está asociada en el enmascaramiento, el uso, el abuso y la estrategia para el engatusamiento. Este poema a su hija, con quien dialoga, evidencia el escepticismo respecto al arquetipo masculino, y cabe decir arquetipo, ya que establece premisas diferenciadoras que refieren a un grupo de hombres o cierto tipo de hombres “*que leen poemas de dudosa factura... falsos prestidigitadores... que intercambian novias...neoliberales... neolíticos*”. A manera de consejo, hay entonces un componente que tiene que ver con la experiencia, la madurez, con la intuición aguda y la veteranía adquirida en materia amorosa.

Elabora desde la franqueza una nota de advertencia y salvamento “*no te enamores más nunca hija / de muchachos errátiles / y radicales /muchachos enmascarados*”. El poema es, de por sí, una síntesis caracterizadora del par masculino falsificado desde los estereotipos que fungen como “lugares comunes” en “predecibles”.

Finalmente el último poema de *Una*, que es un homónimo del título del libro, el *yo poético* se enfrenta a la realidad de la mujer casada: La palabra “Una” aparece enfatizada en mayúscula y en forma repetida construyendo una anáfora. “UNA” como adjetivo numérico y en femenino es un acto reivindicativo, como quien quiere hacer justicia al nombrarse, al margen de la tácita presencia contenida en la forma masculina “un”.

UNA amanece
con el cuerpo de cera
con la víspera haciendo piruetas
con ojeras que delatan los retorcimientos del amor
UNA sabe que tiene prejuicios
y los va perfeccionando
UNA es a-política
UNA no se mete en camisa de once varas

UNA estampa el beso curricular
ÉL se va con sus ínfulas
con su ontológica suficiencia
UNA comparece ante el tribunal de los hijos
y cede ante la tiranía de los hijos
UNA tiene el deber de ser bella
porque entre otras cosas para eso está UNA
y para comprar lo que nos vendan
y para sufrir por la muchacha de la telenovela
que es tan desgraciada (la muchacha y la
telenovela)
y para llorar de felicidad porque al final
el sapo se convierte en magnate y se casa con
ELLA
UNA es tan sentimental
UNA es tan fiel tan perrunamente fiel
que asquerosamente fiel es UNA
UNA se asoma al espejo y comprueba lo que no es
sabe qué cara va a poner
qué silencio va a arriar
qué píldora de domesticidad va a tener que tragarse
qué anticonceptiva es UNA
UNA queda tendida
knock out
para reaparecer al día siguiente
pidiendo la revancha .
(Ibídem, p.p 89-90)

“UNA”, es la mujer (ella y (todas), que aparece en la yuxtaposición de ideas relacionadas a la faena de la hogareña, el fustigamiento de la maternidad, la pasividad y el amansamiento de su vida rutinaria. La ironía es el tono que la poeta elige para modular la voz y hacerla oscilar entre la desazón y la pesadumbre. *“La ironía en este discurso es un elemento que otros críticos también han percibido, y que funciona como recurso esencial para zaherir en la expresión de sus críticas y cuestionamientos”* (Sosa, 2006:59).

La poeta define la ductilidad de la mujer casada, su estado de soledad y despojamiento. Lo hace desde la ironía como contracara de la debacle. Según Ana María Romero, quien desde el análisis del discurso aborda la poesía la de la escritora, afirma: *“la ironía discursiva tiene la función pragmática de estimular el espíritu crítico o la confrontación de ciertas posturas ideológicas de quien lee”* (2006: 134).

De manera que UNA, viene a resumir el conjunto de concesiones sobre las cuales se sostiene la vida de pareja. Es en fin, el perfil psicológico (juicioso y abnegado) de la mujer de la cultura occidental contemporánea, víctima de las alcabalas morales: monógama, sentimental, consumidora, a-política y fiel, sobre todo lo último, según la autora: *“UNA es tan sentimental /UNA es tan fiel tan perrunamente fiel /que asquerosamente fiel es UNA.”*

“UNA”, es la descripción del espacio privado, el que no participa de la vida pública donde la tradición y las reglas se imponen, por medio de la asimilación de un rol prefabricado desde la concepción genérica: *“UNA se asoma al espejo y comprueba lo que no es / sabe qué cara va a poner / qué silencio va a arriar/qué píldora de domesticidad va a tener que tragarse...”*,

Es este poemario la poeta explora el génesis fecundo de la sique femenina, lo proyecta a través de un yo polifónico, que posibilita la construcción de la identidad femenina en varios horizontes.

La figura de la mujer se recompone en significantes opuestos a la construcción socio-socializada del género como realidad concreta, al mismo tiempo que simbólica. Existe también el logro discursivo, al generar una atmosfera compacta para el lector, que transita por medio de un discurso hilado donde no se percibe el

salto de página. Por lo que se puede afirmar junto a Sosa (2006) que “*Una* (1998), a pesar de ser un conjunto de poemas elaborados en épocas diferentes, muestra una continuidad en la forma narrativa.” (p. 65)

En estos tres poemarios analizados, más allá de los tropos que se conectan torno a la figura de la mujer, hay que visualizarlos hurgando en la fuerza potencial de la voz de la autora en muchos otros aspectos. Lydda Franco, finalmente realiza, como dijo Enrique Arenas, (2008) “*una indagación de los sentidos contrasentidos de la condición humana.*”; descolocando sus formas y convenciones. También Para Sosa (2006) “*El cuerpo se muestra con una sinuosidad y sutileza nuevas, con un ritmo más mesurado, aunque en Una la re presentación de las multiplicidades femeninas se exprese con ironía e intertextualidad.*” (p.57)

En definitiva, desde su primer libro, *Poemas circunstanciales*, de 1965, se exuda y delinea con fuerzas esta voz femenina que reiteradamente aparecerá en su poesía, logrando trasponer la realidad en dos planos esenciales: el privado, en el que se percibe una insubordinación al anquilosamiento doméstico proveniente de los elementos estereotipadores; y el segundo, el público, en el que hay una construcción identitaria del *Yo mujer* que, ante una suerte de desamparo social, crea una tribuna o más vale decir un diálogo omnidireccional para la denuncia del conjunto de distorsiones que amenazan la condición femenina y, más expresamente, la humana.

De manera que la enunciación de lo femenino constituye un procedimiento verbal acucioso en cuya trama se entrecruzan hechos, situaciones, emociones e imágenes tendientes a sugestionar la cosmovisión social-patriarcal en torno al ser mujer y trastocar los márgenes estéticos que forman parte de esa marginación normalizada.

CONCLUSIONES

Al término de la presente investigación de tipo documental que estuvo orientada a analizar la poética de Lydda Franco desde la perspectiva de género, se logran establecer las siguientes conclusiones:

1. Considerar de gran trascendencia el hecho de que los Estudios del Género, como perspectiva de análisis, permitan palpar los contornos de una tradición de poesía hecha por mujeres, constituye uno de los elementos, más importantes de resaltar al término de la presente investigación. Se trata de enunciar mediante su utilización, los rasgos distintivos de una cultura silenciada de muchas maneras y en la que se encuentran contenidas las aspiraciones de un poco más de la mitad de la humanidad.
2. También el hecho de que en la literatura se estructuran y se refuerzan estos patrones de dominación patriarcal. En primer lugar porque la mujer no puede expresarse, sino a través del yo que la instituye, no conoce otra realidad más que a sí misma. Además porque la sociedad ha hecho de ella, como de su par, el hombre, algo más allá de su ser biológico. Referirse a hombres y mujeres, es afiliarse a la representación social binaria que el patriarcado ha hecho de cada cual a través del sistema sexo-género; ambas representaciones depositadas, entonces, en una sociedad apriorísticamente patriarcal y heteronormada.

La poesía es por tanto una esfera discursiva donde tales diferencias de reproducen ampliamente, no sólo por la manera como a través de

mecanismos estéticos logran representálas, sino porque desde el punto de vista crítico, el sesgo que existe al momento de revisar la obra hecha por mujeres es quizás muchísimo mayor y ha constituido una limitante. Las mujeres se encuentran en una enorme desventaja aún, por cuanto se les distingue desde una categoría de aspecto y contenido singulares.

La poesía, puede decirse que dejó de ser un reflejo de ese orden, para convertirse en un instrumento de subversión frente al mismo, desde el mismo momento en que las mujeres participan de la palabra. Porque la palabra como institución social, fue el primer elemento, junto con otras formas de propiedad, sobre la cual el patriarcado perpetró su latrocinio.

3. Es importante también destacar el hecho de que se ha venido superando gradualmente el estadio marginal en que estaban situadas las escritoras venezolanas en el panorama contemporáneo de la literatura. Los estudios de género han servido de bitácora para rastrear los signos que fundan una identidad femenina en proceso de construcción, desde nociones más amplias que buscan romper con la visión sexista que venía sojuzgando el contenido de la poética femenina tomando como referencia al canon masculino.
4. De acuerdo a lo anterior, leer y estudiar la poesía de Lydda Franco, Sierra de San Luis, Estado Falcón (1943), ha permitido realizar un adentramiento fecundo en su discurso cardinal en el que se anudan estrechamente la experiencia de vida y su poesía. La labor poética ha ocupado gran parte de su tránsito vital, su pensamiento reflexivo y sus búsquedas formales. Además, ha sido la escritura una herramienta de trasgresión que está soportada en un diálogo con la realidad socio-

histórica, no sólo la de los años 60 como suele advertirse, sino en todo el transcurrir de su vida, en la cual estuvo profundamente comprometida con las causas políticas. Desde temprana edad la poeta comienza a elaborar desde el ejercicio intelectual un corpus dialéctico que, sin barroquismos lingüísticos, asume la denuncia como el leitmotiv sobre el cual se afianza su trabajo creativo. Esto le permitió sobreponerse a cualquier forma de resignación ante los modelos culturales y su relaciones de poder, aún vigentes; el machismo, uno de ellos.

5. En ese sentido es importante decir que la voz de la mujer emerge en la poética de Lydda Franco como un eje transversal que descoloca la imagen femenina de su tradicional lugar. Es decir, produce fisuras, unas veces, y rompimientos definitivos, en otras, de la imagen estereotipada que, como expresión secular de un orden cultural, opera en el imaginario social y define los comportamientos de uno y otro sexo.

La poesía como recurso le permite exponer de distintas maneras este esquema de relaciones plenamente diferenciadas y el manejo de un lenguaje diáfano permite al lector identificarse con la idea de la mujer que la autora define, unas veces asumiendo un yo íntimo, otras, alargando la mirada fuera de sí misma para crear una visión de mundo desde el sujeto social mujer. De manera que el yo de la mujer en la poética de Lydda Franco no es autotélico, más bien se abre a la posibilidad de ser interpretado como eco o marca social, que aun siendo parte de su naturaleza más íntima, se expone como una entidad colectiva extra- textual.

6. La anunciación del sujeto femenino en la poesía de Lydda Franco se explora en todas sus posibilidades y limitaciones, en una consciencia de negación, como lo formulara Lucién Goldmann, que le obliga a enhebrar un discurso que excede los límites de la provocación. La rebeldía, la estridencia, lo monstruoso, desbocado, ruidoso y la ríspida ironía, son formas preeminentes que transitan a la par de la carcajada flagelante y la sobriedad verbal. La voz femenina lleva la melodía en una comunión armónica de instrumentos verbales que concursan en un solo canto poético de sintaxis y tonos modulados en un esfuerzo por perpetrar los énfasis de forma correcta. Ello hace que el lector o la lectora perciban la irreverencia, el dolor, la aflicción y el goce de una mujer que escribe en permanente estado de transfiguración.

El embozo le permite tomar el lugar y el sentido de las cosas y extremar los límites y registros de la condición femínea, sus torsiones y distorsiones, para así construir el maderamen de una exclamación en relación conflictiva con lo real. Siendo así, la imagen fragmentada e inacabada de esa identidad femenina en proceso de construcción sufre inesperadas alteraciones; la asimilación de gestos, hábitos y formas convencionales aprisionadoras en las que se manifiesta la femineidad son asumidos y luego rechazados o reemplazados por el desmán, la violencia y el constreñimiento hacia lo estereotipado.

Finalmente, la poética de Lydda Franco vista desde la perspectiva de género, parte del extrañamiento, el mismo se transforma en denuncia, en una trasgresión permanente cometida desde el lenguaje y desde las edificaciones simbólicas erigidas sobre la base de un nuevo discurso social que enuncia y también reclama nuevas

formas de relación. Por esta razón su obra es profundamente feminista. Un feminismo que está lejos de toda forma doctrinaria y más bien se intuye y se plasma estéticamente desde la experiencia y reflexiones en torno a una condición que se vive, se padece, se sufre y desea ser trascendida dentro y fuera de la palabra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía de la autora:

- (1965) **Poemas circunstanciales**. Ediciones del Ateneo de Coro. Estado Falcón.
- (1985) **Summarius**. Asamblea Legislativa del Estado Falcón, Coro.
- (1994) **Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada**. Maracaibo, Universidad del Zulia.
- (1994) **Recordar a los dormidos**. Ediluz. Maracaibo, Vicerrectorado Académico, Facultad de Humanidades, Universidad del Zulia,
- (1994) **Bolero a media luz**. Ediciones Mucuglifo. Dirección Sectorial de Literatura del Conac, Mérida.
- (1998) **Una**. Ediciones de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia y la Asociación Cultural del Caribe (Asocaribe).
- (2002) **Antología poética**. Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, Dirección de Cultura, Fondo Editorial del Estado Falcón, Incudef.
- (2004) **Antología poética**. Caracas, Monte Ávila Editores.

General

ADRIANZEN, C (1974) **El marxismo, Mariátegui y el movimiento femenino**. Cima. Lima.

ÁLVAREZ, M (2010) **Historia de lucha de la mujer venezolana**. Perro y la Rana. Caracas.

AMORÓS, C (1991) **Hacia una crítica de la razón patriarcal**. Anthropos. Barcelona.

AMORÓS, C (1994) **Feminismo: Igualdad y Diferencia**. Universidad Nacional Autónoma de México.

ANGUERA, M (1997) **La observación participante: Etnografía, Metodología cualitativa en la investigación sociocultural**. Alfaomega. México.

ARANGUREN, F (2007) **La conquista de lo femenino**: participación; presente en el folleto: La conquista de lo femenino: participación. Fundación Museos Nacionales. Caracas.

ANTILLANO, L (2013) **Ellas**. APUC-UC. Venezuela.

ARAUJO, H (1984) **¿Crítica literaria feminista?** ECO/ Revista de la cultura de occidente T: XLIV/6 Nro. 270. Bogotá. (PP. 598-606)

ARAUJO, O (2013) **Venezuela violenta**. Banco Central de Venezuela. Caracas.

ARENAS, E (2007) **El Disparate y el Enigma / Dislocación, Ritual, Absurdo en la Poesía de Lydda Franco Farías**. Revista de Literatura Hispanoamericana: Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas Nro. 54 Ene-Jun, (PP. 38-47)

ARENAS, E (2007) **Gesto sueño y humor en la poesía de Lidda Franco Farías**. Revista de Literatura Hispanoamericana: Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas Nro. 54 Ene-Jun, (PP. 195-201)

ARISTÓTELES (1991). **La poética**. 1era ed. Monte Ávila. Caracas.

ARMSTRONG, N. (1991) **Deseo y ficción doméstica**. Ediciones Cátedra. Madrid.

BARON.R; D. BYRNE (1998) **Introducción a la psicología social**. (On line) disponible en: <https://es.scribd.com/doc/164789739/2-Baron-y-Byrne-Introduccion-a-la-psicologia-Social-Capitulo-1> (consulta, 2018 enero 10)

BATTAGLINI, O (2011) **Ascenso y Caída del Puntofijismo**. Editorial Galac.

BOERSNER, J. (2003) **Modernidad y escritura femenina en Venezuela**. LASA. (On Line) disponible en: http://www.academia.edu/3395899/Modernidad_y_escritura_femenina_en_Venezuela (Consulta, 2016 noviembre 5)

BRAVO, V. BOADAS, A. PACHECO, B, P (2004). **Asedios y Convergencias**. Universidad de los Andes: Instituto de investigaciones literarias <Gonzalo Picón Febres>.

BRITO, F (2011) **Historia Económica y Social De Venezuela, T III**. Ediciones de la Biblioteca EBUC. Caracas.

CABRAL, B (2009) **Sexo, poder y género**. Perro y la Rana. Caracas.

CALCAÑO, M (2008) **Obra poética completa**. Monte Ávila Editores. Caracas.

CARBONELL, N (1997) **Esencialmente mujeres: feminismo / escritura/ identidad**. Presente en compilación *La conjura del olvido*. Icaria Ediciones. Barcelona, España. (PP. 269-278)

CAROSIO, A (2010) *Frente a la crisis económica y civilizatoria: Un nuevo contrato socialista y feminista*. Presente en la compilación: *Crisis económica: una perspectiva desde América Latina*. CLACSO, CEM-UCV, UNAM. Caracas.

CARRERA, G (1979) **Historia Contemporánea de Venezuela Bases Metodológicas**. Ediciones de la Biblioteca de la UCV. Caracas.

CASTELLANOS, R (2005) **Sobre cultura femenina**. Fondo de Cultura Económica. México.

CHIRINOS, C (1998) **Lydda Franco Farías. Poeta de Montaña**. Revista de Dir. De Cultura de la Universidad del Zulia. Año 1. Nro. Julio/septiembre. Maracaibo, Estado Zulia.

CONGRESO VENEZOLANO DE MUJERES (2015) **Plataforma Unitaria de Lucha de las Mujeres Patriotas y Revolucionarias**. Ministerio del Poder Popular para la Mujer y la Igualdad de Género. Caracas.

CUARTÍN, P (1994) **Los muertos llevan mascararas doradas en la poesía de Lydda Franco**. Diario de Los Andes, 30 de octubre.

DA COSTA, P (1965) **Lydda Franco: Gran poetisa en flor**. “La mañana”. Coro Estado Falcón, 8 de junio.

DE BEAUVOIR, S (1967) **El segundo sexo**. Ediciones Siglo XX. Buenos Aires.

DEFENSORÍA DEL PUEBLO (2010) **Lentes de género: lecturas para desarmar el patriarcado**. Serie derechos humanos. Nro.1 Derechos de las mujeres. El perro y la rana. Caracas.

DELGADO, L (2014) **La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social**. (On line) disponible en: <http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/2343/ldelgado.pdf?sequence=1>

DELGADO, L (2012) **Crisis Mundial del Capitalismo y Perspectivas Históricas**. Centro de Estudios Socialistas “Jorge Rodríguez”. Valencia-Venezuela.

DÍAZ, S (1985). **Sumarius: poesía y mujer**. Crítica. Zulia, 17 de noviembre.

DUPUY, A (1965) **La poesía de Lydda Franco es arte**. La mañana. Coro, Estado Falcón, 01 de junio.

ESPINA, G (2013) **Escrito y hecho por mujeres**. Revista venezolana de estudios de la mujer: mujeres literatura y otros lenguajes. CEM-UCV Nro. 41 ISSN 1316-3701. Caracas. (PP.19-45)

ESPINA, G (2003) **Las feministas de aquí**; presente en la compilación: Las mujeres de Venezuela, historia mínima. Fondo Editorial de FUNTRAPET. Caracas-Venezuela. (PP. 199-223)

FACIO, A (1999) **Feminismo, género y patriarcado**. (On line) disponible en: <http://justiciaygenero.org.mx/wp-content/uploads/2015/04/Feminismo-género-y-patriarcado.-Alda-Facio.pdf> (consulta, 2017 noviembre 01)

FACIO, A (1992) **Cuando el género suena, cambios trae: una metodología para el análisis de género del fenómeno legal.** ILANUD (On line) disponible en: <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan030200.pdf> (consulta, 2017 noviembre 01)

FARÍAS, C (2008) **La Vanguardia Literaria Subversiva.** Fondo editorial Fabricio Ojeda.

GACKSTETTER, E (2003) **La insurrección poética: una revolución contra el arquetipo materno en la poesía contemporánea** ARGOS, 38, JULIO 2003. PP. 99-112. (On line) disponible en: <http://bdigital.ula.ve/storage/pdf/argos/n38/articulo4.pdf> (Consulta 2017, noviembre 11)

GARGALLO F (2007) **Ideas Feministas Latinoamericanas.** Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas.

GARGALLO, F (2006) **Saharauis. La sonrisa del sol.** Fundación editorial el perro y la rana. Caracas.

GAYLE, R (1986) **El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo.** Nueva antropología, Vol. VIII, n°30, México. (On line) disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/159/15903007.pdf> (Consulta 2018, febrero 21)

GERENDAS, J (2006) **Antología poética: Pálmenes Yarza.** Monte Ávila Editores. Caracas.

GERENDAS, J (1997) **La escritura femenina.** Revista de literatura hispánica. Volumen 1 Nro. 46, Art 24. (On line) disponible en: <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.co.ve/&httpsredir=1&article=2036&context=inti> (Consulta, 2016 agosto 11)

GOLDMANN, L. & OTROS (1971) **Sociología de la Creación Literaria.** Nueva Visión. Buenos Aires.

GONZÁLEZ, E (2010) **Las escritoras corianas del periodo finisecular (XIX) y su agenda oculta.** CELARG. Caracas.

GUARDIA, S. (2014). **Mujeres de Amauta.** Biblioteca Ayacucho. Caracas.

GUARDIA, S (2002) **Pensamiento filosófico feminista en América Latina. Transgrediendo el monólogo masculino.** (On line) disponible en: https://www.academia.edu/15574952/Pensamiento_filos%C3%B3fico_feminista_en_Am%C3%A9rica_Latina_Transgrediendo_el_mon%C3%B3logo_masculino (Consulta, 2028 enero 19)

GUARDIA, S (1999) **Entre el mito y la esclavitud, la mujer como sujeto histórico; presente en la compilación,** en Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina. Consejo de Publicaciones de la ULA. Mérida-Venezuela. (PP. 181-192)

GUY, M. (s/f). **Postmodernidad y feminismo en Lydda Franco Farías.** Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada ISSN 2420-918X. (On line) disponible en: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/171-1831.pdf> (Consulta, 2017 noviembre 09)

HERNÁNDEZ, R & OTROS (1997) **Metodología de la investigación.** Bogotá.

HUGGINS, M (2010) **Re-escribiendo la historia: las venezolanas y sus luchas por los derechos políticos.** Revista Venezolana de Estudios de la Mujer N° 34. CEM-UCV, Caracas.

KANT, E (1957) **Lo bello y lo sublime.** Calpe. Madrid.

KOLLONTAI, A (1976). **La mujer en el desarrollo Social.** Guadarrama. España.

LAGARDE, M (1996) **La perspectiva de género,** en Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia. Editorial horas y HORAS. España. (PP. 13-38). (On line) disponible en: http://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/08_EducDHyMediacionEscolar/

[Contenidos/Biblioteca/Lecturas-Complementarias/Lagarde_Genero.pdf](#) (Consultado 2018, marzo 01)

LAYA, A (2014) **Nuestra causa**. Centro de Estudios de la Mujer (CEM-UCV). Caracas.

LUKAS, G (1965) **Prolegómenos hacia una estética Marxista**. Ediciones Grijalbo. México.

MARINI, M (1990) **El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia**. Taurus.

MARTINEZ, A (2011) **Feminismo y literatura en Latinoamérica**. (On line) disponible en: http://www2.ups.edu/faculty/velez/Span_301/html/supple/femlitlat.DOC (Consulta 2018, febrero 06)

MARTÍNEZ, M (1996) **Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación**. Trillas. México.

MAZA ZAVALA, D (2007) **Venezuela: Economía, Tiempo y Nación**. Vadell Hermanos Editores. Caracas-Venezuela.

MICHEL, A (1983) **El Feminismo**. Fondo de Cultura Económica. México.

MEDINA, D (1987) **Lydda, de ternura clandestina**. "Trazos" Nro. 1. Coro Estado Falcón.

MIGUEL, A (1993). **Marxismo y feminismo en Alejandra Kollontai**. Instituto de Investigaciones Feministas-Universidad Complutense de Madrid.

MIRANDA, J (1995) **Poesía en el espejo: estudio y antología de la nueva crítica femenina venezolana (1970-1994)**. Fondo editorial fundarte. Caracas.

MONTIEL, L (2007) **La poesía de la vida doméstica en cinco voces de América Latina**. Revista de artes y Humanidades UNICA, Año 8 Nro. 19, mayo-

agosto: 263-284. (On line) disponible en:
http://www.redalyc.org/pdf/1701/Resumenes/Resumen_170118451014_1.pdf
(Consulta 2017, octubre 10)

MUÑOZ, P (2012) **Visibilización de la identidad en las producciones de mujeres artistas en la historia del arte y en el arte contemporáneo.** Universidad Autónoma de Madrid (On line) disponible en:
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/54361/Pages%20from%20congresoA UDEM-14.pdf?sequence=1> (Consulta, 2018 enero 19)

PANTIN Y; TORRES, A (2003) **El hilo de la voz.** Fundación Polar. Venezuela.

PEROZO, B (1994) **Lydda.** Panorama. Maracaibo, Estado Zulia. 20 de mayo.

PETZOLDT, F; BEVILACQUA, J (1979) **Nosotras también nos jugamos la vida: Testimonios de la mujer venezolana en la lucha clandestina 1948-1958.** Ediciones Ateneo de Caracas.

RIERA, M (2013) **¿Cuánto han cambiado las cosas en el mundo editorial para las narradoras venezolanas?** Revista venezolana de estudios de la mujer: mujeres literatura y otros lenguajes. CEM-UCV Nro. 41 ISSN 1316-3701. Caracas. (PP.49-62)

RITZER, G (1996) **Teoría Sociológica Contemporánea.** McGraw Hill. México.

RIVAS, L (2004) **Las mujeres toman la palabra.** Monte Ávila Editores: Caracas.

RUIZ, V (1965) **En torno a la polémica suscitada por el premio dado a Lydda Franco.** La mañana. Coro Estado Falcón. 1 de junio.

RUSSOTTO, M (2000) **Marcas, surcos heridas. El arte del retrato en la poesía femenina latinoamericana.** Akademos. vol. II, nº 1, 2000, pp. 33-43. (On Line) disponible en: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/viewFile/870/799

RUSSOTTO, M (1997) **Bárbaras e Ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna.** Tropykos.

RUSSOTTO, M (1995) **La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna.** NUEVA SOCIEDAD NRO.135 ENERO-FEBRERO, PP. 150-163. (On line) disponible en: <http://nuso.org/articulo/la-amada-que-no-era-inmovil-identidad-femenina-en-la-poesia-venezolana-moderna/> (Consulta 2015, agosto 8)

SALOMONE, A (1982) **-Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres.** (Con Gilda Luongo). *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 28, 2007, pp. 59-70. (On line) disponible en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/607/4/RFLACSO-I28-01-Verdesoto.pdf> (Consulta, 2018 enero 10)

SAU, V (2006) **Un pensamiento transgresor.** Icaria ediciones. Barcelona, España.

SAU, V (2000) **Diccionario ideológico feminista.** Icaria Ediciones. Barcelona, España.

SAU, V (1986) **Aportaciones para una lógica del feminismo.** La sal. Barcelona, España.

SGAMBATTI, S (1988) **La mujer: Ciudadano de segundo Orden.** Ediciones del Congreso de la República. Caracas.

SILVA, L (1965). **Poemas circunstanciales.** El Nacional. Columna Balevere, octubre.

SOLAEICHE, M (2010) **Lydda Franco Farías: una poesía donde la razón esclarece la irreverencia, y la transparencia incita la valentía y la ironía.** (On line) disponible en <https://letralia.com/232/ensayo01.htm> (Consulta, 2017 octubre 23).

SOSA, M. (2006) **Exploración de líneas de significación en la poesía de Lydda Franco Farías: la enunciación de lo femenino.** Revista de Literatura Hispanoamericana: Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas Nro. 52 Ene-Jun: 55-66. (On line) disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18926> (Consulta 2018, enero 13)

SOTO, H (1965) **Sobre a poesía de vanguardia de Lydda Franco.** La mañana. Coro Estado Falcón, 12 de junio.

SUARDÍAZ, L (1992) **Viaje a las letras venezolanas: crítica y ensayos.** Universidad del Zulia, Maracaibo.

TAMAYO, M (2003) **El proceso de investigación Científica.** Limusa. México.

TOVAR, M (2010) **Apuntes para la construcción de una historia de las mujeres.** Revista Venezolana de Estudios de la Mujer N° 34. CEM-UCV, Caracas Venezuela.

TROTSKY, L. (1923) **Literatura Y Revolución.** El perro y La rana. Caracas.

UNICEF-CISFEM (1992) **Situación de la mujer en Venezuela.** Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer (CISFEM). Caracas, Venezuela.

VALDIVIESO, M (2014) **Otros tiempos y otros feminismos en América Latina y el Caribe,** en Feminismos para un cambio civilizatorio. CELARG. Caracas.

VARGAS, I. (2010) **Mujeres en tiempos de cambio.** Editorial Arte. Caracas.

VERA, E (1994) **Lydda Franco Farías: la poesía apocalíptica de los años 60.** Imagen Nro. 100-79, Julio. Caracas.

WOODS, A (2002) **El Marxismo y El Arte**. Perro y la Rana. Caracas.

YARZA, P (2006) **Antología poética**. Monte Ávila Editores. Caracas.

ZAMBRANO, G (2004) **Delta poético de las mujeres venezolanas de los noventa (siglo XX)**, presente en **Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina**. Universidad de los Andes. Venezuela.