



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 52, Enero-Junio, 2006: 55 - 66

ISSN 0252-9017 - Dep. legal pp 197102ZU50

Exploración de líneas de significación en la poesía de Lydda Franco Farías: La enunciación de lo femenino

Maylen Carolina Sosa Silva

Universidad Nacional Experimental "Francisco de Miranda"

Punto Fijo. Estado Falcón.

smaylen@hotmail.com

Resumen

Como poeta venezolana 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, resulta fundamental para la conformación de una imagen proteica y compleja que da cuenta de lo que son las configuraciones actuales de lo femenino, entendido como minoría social y cultural.

Palabras clave: Significación, femenino, modernidad.

Exploration of Lines of Significance in the Poesy of Lydda Franco Farías: The Enunciation of What is Feminine

Abstract

As a Venezuelan poetess who began her discourse during the bellicose 1960s, Lydda Franco Farías constructed a poetry characterized by diverse lines of significance, among which we underline the enunciation of what is feminine. As a critical questioning element that is found in the totality of her work, it is essential to conform a protean and complex image that explains what are the present day configurations of what is feminine in our time, understood as a reflection of a social and cultural minority.

Key words: Signification, feminine, modernity.

Lydda Franco Farías (1943-2004) comienza a escribir en un marco social eminentemente conservador, en lo que respecta a las costumbres, y también en lo concerniente al desarrollo de obras de creación. Coro en los años sesenta sigue siendo el pueblo que huye a las montañas cuando llega Miranda en 1808 con sus ideas de independencia, un pueblo devoto y religioso arraigado en el pasado, de espaldas al progreso que vive entre grandes ventanales, espiando tras las celosías. Pero es también un lugar caracterizado desde siempre por una gran vitalidad creadora, que se verifica en poetas, narradores y cronistas. El talante combativo del falconiano proviene de su raíz indígena, y por esto no es extraño que mu-

chos líderes de las luchas independentistas procedan de esta región, como Juan Crisóstomo Falcón y José Leonardo Chirinos. H. R. Marín Fonseca justifica este carácter del falconiano, atendiendo a "su espíritu de estirpe guerrera [...] su ancestral esencia en su mezcla de desierto, sierra y costas [...] ese carácter y voluntad ascética y violenta". (H. R. Marín Fonseca; 1987; 104) Para la época en que Lydda Franco Farías produce su literatura, Falcón, al igual que otras zonas del país, está desestabilizada por las luchas revolucionarias, las guerrillas, que encontraron en los jóvenes del Estado fuertes y elocuentes combatientes, entre los que se integra la escritora. El crítico Luis Miguel Isava

ubica el principio de los cambios que se producen en la poesía venezolana actual, en los años sesenta, en su ensayo “La desbordante pulsión de la palabra poética”, señala que el proceso de redefinición de nuestra poesía coincide con una situación política particular: “Por esos años, la nueva y acendrada conciencia política que recorre occidente reactualiza los intentos –impuestos por las vanguardias– que buscaban unificar e incluso identificar el proyecto de la transformación social con el de la creación artística”.(Isava; 2000; 206) Ello sucede en la poesía de Lydda Franco Farías, en la cual se desarrolla un discurso enlazado a un proyecto de cambio social, hecho éste que determina una de las vertientes esenciales de su literatura, inscrita, como lo señala este crítico, en el panorama más amplio de las corrientes de ideas y el pensamiento de la época, no sólo en Venezuela y Latinoamérica, sino también en occidente. Para Isava son también cruciales los años sesenta porque a su modo de ver, coinciden con el momento más álgido de la inscripción de nuestra poesía en la modernidad:

Periodo problemático, quizá por ser también él un discurso en el que la actividad literaria se concibe desde la adopción de, y la fundamentación en lo que Lyotard ha llamado los metarrelatos: la revolución, el progreso, el proyecto político, la

comprensión del mundo, la interrogación existencial, la creación absoluta, etc (Isava; 2000; 207)

Obviamente la poesía de esta autora falconiana evidencia un compromiso con una situación, con un contexto, al igual que lo podemos observar en la obra de otros poetas venezolanos de la época como Víctor Valera Mora, Caupolicán Ovalles, Hugo Fernández Oviol y Blas Perozo Naveda, por ejemplo.

Javier Lasarte, en su introducción a la antología de poetas venezolanos contemporáneos *Cuarenta poetas se balancean*, nuevamente alude a los años sesenta como una época que marca pauta en nuestra poesía: “los años sesenta están signados tanto por las crisis, las revueltas y los consabidos anhelos utopistas, como por el afianzamiento de un proyecto cultural de aspiración universal” (Lasarte; 1991; 5). Y aunque Vicente Lecuna, en su trabajo “Yendo de la cama al living, poesía venezolana (1970-1990)” no se centra en los años sesenta, realiza un breve resumen de la importancia de esta época para la constitución del discurso poético venezolano posterior:

Para hacer corto un cuento largo se puede decir que los planteamientos poéticos se desarrollaron en relación a –o en conflicto con– un espacio ideológico problemático y fuertemente esperanzador para el futuro del país: es el periodo donde se pone a

prueba la democracia recién nacida; la guerrilla, por su lado, se hace fuerte contra ella, bajo la consigna de que esta no era realmente lo que se esperaba, sino una nueva máscara del poder de pocos y del interés transnacional (Lecuna; 1994; 323).

El carácter ideológico de la poesía de Lydda Franco Farías, se encuentra también dentro de las tensiones y tendencias que definieron la poesía venezolana de esos años, años en los que la crisis atraviesa todas las esferas de la vida venezolana y que se manifiesta en la palabra de esta autora como una línea de enunciación que va desde la exploración de ciertos términos e ideas como los de revolución, lucha social, hasta la transformación de un lenguaje.

Cuatro líneas temáticas fundamentales identifican su poesía: 1-La denuncia o crítica social, relacionada directamente con la lucha revolucionaria de la izquierda venezolana, de la que participa la escritora y que se observa en *Poemas circunstanciales* (1965), una parte de *Las armas blancas* (1969).

Summarius (1985) y *Descalabros en obertura mientras ejercito mi coartada* (1994). 2- El tema del regreso al origen, simbolizado en la casa y los ancestros, se halla en *Estantes* (poemario inédito) y *Recordar a los dormidos* (1994), aunque surge espasmódicamente en otros libros suyos. 3- El canto al cuerpo, a los sentidos, al erotismo, está impli-

cito en parte de *Las armas blancas* y *Bolero a media luz* (1994). Y las sugerencias sobre lo femenino, o las delineaciones de la mujer, se ven en *Poemas circunstanciales*, *A leve* (poemario inédito) y sobre todo en *Una* (1998). Como ramificaciones de estos troncos temáticos principales aparecen las nociones o significaciones sobre lo bélico, asociado al imaginario de esas luchas revolucionarias; y matices acerca de la danza y lo musical, vinculados a la expresión del erotismo y la libertad del cuerpo.

La enunciación de lo femenino en la poesía de Lydda Franco Farías

Para el análisis de este principal aspecto de la poesía de Lydda Franco Farías se hace necesario revisar algunas ideas provenientes de los llamados "discursos de género", que permitirán profundizar en las diferentes aristas que desarrolla la poeta en su obra, sobre el tema tan vigente de las reivindicaciones de las minorías, entre las que se cuenta la mujer. Marta Segarra, en su artículo "Crítica feminista y escritura femenina en Francia" ofrece una apreciación bastante adecuada de lo que son en la actualidad este tipo de discursos:

La crítica feminista [...] se propone, pues, develar las estructuras simbólicas que, a través de las obras literarias, han contribuido a crear una concepción de la mujer, variable a lo largo de los siglos,

pero conducente siempre a la perpetuación de una situación de inferioridad. (Segarra; 2000; 84).

En este sentido, podemos concordar con Helene Cixous, que no es correcto o adecuado hablar de “escritura femenina”(Cixous; 1995; 46), porque supondría la existencia de una sola escritura con determinadas características, sino que más bien es preferible aludir a una escritura “de mujeres”, que da por sentado una heterogeneidad fundamental. Nos interesa este punto de vista porque en la poesía de la autora falconiana 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. En consecuencia habremos de analizar cómo funciona este elemento de lo femenino en su poesía, cómo se muestra en el contexto de sentido que construyen sus poemas.

En la poesía de Lydda Franco Farías nombrar lo femenino es una constante discursiva que se abre en formas e ideas diversas. No se trata de la construcción de una imagen de una sola faz, no es sólo la crítica a una sociedad que subestima a la mujer; no estamos simplemente ante un espejo de representaciones de lo femenino, sino frente a una figuración de imágenes que muchas veces se contraponen, para posibilitar vis-

lumbrar lo escurridizo, oscuro y complejo que es el hecho femenino hoy. En diferentes obras podemos seguir esa enunciación que, para evidenciarse, se apoya en elementos de diverso orden y procedencia. En los primeros libros, como *Poemas circunstanciales* (1965) y *Summarius*, (1985) la mujer poetizada se revela con su cuerpo y su palabra, expresadas con gran energía, con una potencia elemental. Ya en los libros siguientes como *Bolero a media luz* (1994) y *Una* (1998), el cuerpo se muestra con una sinuosidad y sutileza nuevas, con un ritmo más medido, aunque en *Una* la representación de las multiplicidades femeninas se exprese con ironía e intertextualidad. En definitiva, desde su primer libro, *Poemas circunstanciales*, de 1965, se delinea con fuerza esta voz femenina que reiteradamente aparecerá en su poesía:

La mujer que soy, canta,
mi génesis es la escoria, la ceniza, los
agrarios sudores fermentados
mi elemento: la palabra, piedra del cami-
no para ser lanzada,
vínculo secreto que madura sus claros
volúmenes de savia,
cópula exacta, donde el amor germina
eyaculando dádivas...
¡Desde aquí el tiempo es obrero y la son-
risa fábrica!
Hablo de la mujer que soy e intuyo
que mi presencia trenzará la llegada de
minutos fluviales...

Creo en el privilegio de la sangre nueva,
en la voz que no se escurre,
en la dialéctica orgánica de mi estructura
viva

Creo en la síntesis del hueso,
en el axioma de mi futura desintegración.
(Franco Fariás; 1964; 1).

Destaca Cixous la importancia de recuperar un espacio negado (el de la literatura) a través de la escritura y el habla de una mujer que aún es esperanza, futuro, deseo, como la anunciada también por la poesía de la autora falconiana. Se trata de una toma de conciencia que posibilitará el encuentro con la voz originaria, que fluye a través de todos los sentidos:

Cuando una mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y las censuras— articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco. (Cixous; 1995; 58).

En el discurso de Lydda Franco Fariás se observa esa búsqueda para rehacer desde la poesía los espacios de la mujer, sus territorios simbólicos, su cuerpo, constantemente estigmatizado a través de la historia. Casi todos los elementos que Helene Cixous expone como característicos de una escritura “de mujeres”, aparecen en este poema:

El privilegio de la voz, la importancia del ritmo, de los silencios, de los ‘gritos’, es decir, la parte de oralidad hecha escritura, [...] una presencia mucho más material del cuerpo que en los textos escritos por hombres (Segarra; 2000; 101).

El sujeto poético emite su discurso en primera persona, los silencios son destacados por el uso de los puntos suspensivos, los gritos por el uso de los signos de exclamación, y el cuerpo es enunciado desde la sangre, desde los huesos, como elementos de una materialidad fundamental para la expresión.

Por otra parte, se puede advertir en la literatura falconiana contemporánea, el diálogo con la literatura anglosajona, es decir, tanto la norteamericana, como la europea de habla inglesa. Así se evidencia en el caso de esta escritora, pues su poema tiene como referente dialogal el *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, en cuyo texto inicial del libro se observan conexiones con el poema antes nombrado de Lydda Franco Fariás:

Yo me celebro y yo me canto
Y todo cuanto es mío también es tuyo,
Porque no hay un átomo de mi cuerpo
que no te pertenezca.

Indolente y ocioso convidó a mi alma
Me dejo estar y miro un tallo de hierba
de verano.

Mi lengua, cada átomo de mi sangre, hechos con esta tierra, con este aire,

Nacido aquí, de padres cuyos padres nacieron aquí, lo mismo
que sus padres,
Yo ahora, a los treinta y siete años de mi edad y con salud
[perfecta,]
comienzo
Y espero no cesar hasta mi muerte.
Me aparto de las escuelas y de las sectas, las dejo atrás; me
servieron, no las olvido;
Soy puerto para el bien y para el mal, hablo sin cuidarme
[de riesgos,]
Naturaleza sin freno con elemental energía. (Whitman; 1991; 21)

Primero, por el tono de exaltación, de elevación, que viene dado por el uso del término canto, pero también por ese proceso de definición del yo poético, que va desde el comienzo hasta una desintegración: “mi génesis es la escoria, la ceniza...” [...] “Creo en la síntesis del hueso, / en el axioma de mi futura desintegración...”. También su poesía se hermana con la de Whitman en el uso de términos vegetales (“claros volúmenes de savia”, “el amor germina”, “dialéctica orgánica”) como metáfora de lo natural que destaca la conexión con la naturaleza, el uso de términos sexuales (“cópula exacta”, “eyaculando dádivas”) como referencias a una energía que nos rehace y que golpea por su irreverencia, por la alusión a un proceso futuro que se presiente y

construye: “Hablo de la mujer que soy e intuyo / que mi presencia trenzará la llegada de minutos fluviales...”. El uso de puntos suspensivos al final de algunos versos nos señala cierta marca de esperanza, y los signos de exclamación vienen a elevar aún más el tono victorioso de este poema, que es a la vez una suerte de credo, (pues tiene como modelo el credo cristiano, aunque en un tono sacrílego), pero que manifiesta las consignas específicas de este sujeto poético: “Creo en el privilegio de la sangre nueva, / en la voz que no se escurre, / en la dialéctica orgánica de mi estructura viva.” El uso anafórico de “creo” funciona aquí como un mecanismo de agilidad, de movimiento, acentuando acentúa el tono de entusiasmo general del poema.

En el libro inédito y titulado *Estantes* hallamos textos en los que se pone de relieve la crítica a un destino predeterminado para la mujer, delineado como expresó Helene Cixous “desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas”(Cixous; 1995; 57):

En la curvatura de los despeñaderos
oblicua vive y se desvive
plomada de rocío
y luz solar
una mano la arranca y deposita
en tiestos de fastidio
ornamento ya sin alma
desatenta

al banal palabrerío
al cumplimiento que la deshoja.
(Franco Farías; texto inédito;40)

Nuevamente la metáfora de lo vegetal estructura estos versos en los que lo femenino se sugiere como destino circular, sucesivo. Los poemas van cobrando forma a partir de un magma originario, en el que las visiones de la mujer se entrechocan y se detienen en un cuerpo de palabras que no resulta nunca concluyente, absoluto, imperativo. En comparación con el poema antes analizado, advertimos que éste ya posee un tono más mesurado, menos prosaico. Se sugiere la idea de la mujer como flor, pero ubicamos la analogía en el uso de la marca de género que recorre todo el poema: "oblicua, desplomada, la arranca, desatenta, la deshoja". Destaca la enunciación, la idea de la mujer que sobrevive en su paralelismo, en su desvío, en su margen: "oblicua vive y se desvive /, una mano la arranca y deposita/ en tuestos de fastidio / ornamento ya sin alma". Asediando este referente convencional de mujer como flor, el poema se apoya en la imagen, pero la desarrolla irónicamente, de modo negativo.

En el libro también inédito *A leve* se halla otra sugerencia de lo femenino, en la que lo sonoro es esencial, y aquí tal y como lúcidamente ha señalado Helene Cixous, también la poe-

sía de Lydda Franco Farías ejemplificaría la escritura "de mujeres":

En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar [...] el *canto*, la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva (Cixous; 1995; 56).

En la poesía de la falconiana, lo musical funge un papel esencial, como expresión de ritmos perturbadores, asociados a una representación de lo femenino en el que la mujer transgrede, reta, violenta los diques sociales:

En el orden sonoro de sus aposentos
ella posa y pasa desnuda
ella usa la camándula y deslumbra
los huéspedes se inclinan y festejan
esguinces de crótalo ensimismado en el
desfogue
los engreídos monógamos resguardan su
línea
de obvia monotonía
les asusta el azogado engrudo de los ex-
travíos
a los portadores del vaho desdeñoso
ella otorga la fascinación del contoneo
en la explanada de las provocaciones
ella estira su cuello de cisne lunar.
(Franco Farías; poemario inédito; 18)

Aquí el género se muestra en una figura verbal diluida, apenas el uso del artículo "ella" marca el distintivo. Se plantea en este texto la ruptura, el quiebre, la fractura dentro de un sistema de medida y contención:

“en el orden sonoro de sus aposentos/ ella posa y pasa desnuda”, “ella otorga la variable fascinación del contoneo”. Esta nueva figuración de la idea de mujer, se define por su movimiento desestabilizador, y el uso verbal indica acción: “posa y pasa”, “se inclinan y festejan”, la paranomasia señala el ludismo intrínseco del lenguaje de la autora. Se construye como una escenografía de palabras, de la que nos es dado ver rasgos, pinceladas: sonidos, desnudez, contoneos, provocación y el gesto último en que “ella estira su cuello de cisne lunar”. Se sugiere, así también, como un juego de máscaras, en el que el sujeto poético nombrado en tercera persona participa del papel que socialmente le han asignado, la mujer como *femme fatale*, la ritualidad de los afeites, la sensualidad al aire, su objetualidad ornamental y sexual.

Del conjunto poético de Lydda Franco Farías destaca un libro en el que desde el mismo título se puede observar el predominio de lo femenino, pues como la autora lo señala al inicio, *Una*, 1998, es “un desconcierto de voces de mujeres”. El énfasis en el desorden no es casual, pues resultan como sinfonías en distintos tonos. En el siguiente poema vemos uno de estos registros:

Con esta cara de estropicio que me gasto
con esta imbecilidad que atribuyo
a las noches en vela y al cigarro encendido

y al humo que me cubre como 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.
(Franco Farías;1998; 23).

La máscara que emite el discurso habla desde la mujer bohemia, habitante de las noches, identificada con el insomnio, los vicios, y la memoria. Pero la trampa o el juego irónico se pone en evidencia cuando es nombrado el interlocutor, aludido como “excelsas majestades”, a modo de señalamiento que lo distingue y ridiculiza a un mismo tiempo, y al que amenaza cuando le espeta que apenas lo desee puede asumir sus rostros, sus formas y mimetizarse: “pero les advierto excelsas majestades / que a veces me muevo entre alfileres y cuchillos/me comporto como toda una dama”. Esta capacidad camaleónica destaca como salida que salvaguarda la identidad

falsificándola cuando es necesario hacerlo. La figura femenina que se dibuja en los versos está edificada sobre significantes opuestos al modelo convencional y social de la mujer: “cara de estropicio”, “imbecilidad”, lo que señala la construcción simbólica de un espacio de libertades a través de la poesía. Dice Cixous que:

Si la mujer siempre ha funcionado << en >> el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza o ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que disloque ese <<en>>, de que lo haga estallar, le de la vuelta y se apodere de él, [...] y que con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. (Cixous; 1995; 54)

Y esto es precisamente lo que hace Lydda Franco Fariás, rompe con un discurso de representación maniqueo y unívoco, y redimensiona creadoramente las posibilidades de figuración de la mujer, aunque el cierre del poema suponga que está también presente la posibilidad de moverse “entre alfileres y cuchillos” y comportarse “como toda una dama”. Experiencias que podrían remitir al juego de máscaras que plantea el texto, pues aunque se construye un espacio que rompe con la idea tradicional de la mujer, no se niega ni se descarta totalmente, permanece como posibilidad ya no en el centro

del discurso, sino en un margen. Por otra parte, el poema posee un ritmo claramente narrativo, y de nuevo la apertura es con preposición, en este caso “con”. Como recurso anafórico, este “con” reiterado enfatiza la enumeración de rasgos que configuran la imagen de un sujeto que se muestra con sorna y sin concesiones ante el lector, a la manera de un actor que expone frente a los otros sus flaquezas y marcas. El registro prosaico es una de las manifestaciones de este discurso poético que oscila permanentemente entre una enunciación directa y otra que roza el hermetismo. Pero *Una*, a pesar de ser un conjunto de poemas elaborados en épocas diferentes, muestra una continuidad en la forma narrativa. Las voces que van surgiendo en los textos, posibilitan afirmar, con Enrique Arenas, que “su discurso lírico se construye permanentemente desde la escena, la ceremonia, la máscara” (Arenas; 2003; 1), como ya lo observamos en las configuraciones de lo femenino.

No es casual la recurrencia al mito de Penélope, como referente que se altera y modifica, en respuesta a las indagaciones y cuestionamientos de la autora. 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. Es el caso de este texto, también de *Una*:

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. (Franco Fariás; 1998; 47).

La figura de Ulises es colocada en una zona intemporal, pero que remite a un presente dado por el uso verbal activo: “te siento”, “bajando”. Es un presente que se agota en amenaza, pero enunciado con ironía, con duplicidad. Ulises funciona en el poema como contrafigura masculina de un referente que no se nombra, pero al que se alude tácitamente: el mito de Penélope, que dentro de la mitología griega, representa la mujer sumisa, que “espera fielmente el regreso de su esposo durante los veinte años de ausencia” (Howatson; 1991; 629), pero en el caso del texto, este modelo tradicional se transgrede, pues asume un rol activo, diferente, amenazante: “vete bajando de ese sueño / que no voy a estar por mucho tiempo / teje que teje”. La función de los mitos en su escritura viene a “mitificar para desmitificar, mitificar que destruye los mitos y los crea y los modifica en otro lugar, con otra sustancia [...] en contradicción descongelante” (Arenas; 2003; 9). Así pues, Penélope es insertada con otro sentido dentro del

poema, en contracorriente a su significado convencional. La voz poética denota un cansancio, un agotamiento por el rol o posición pasiva a la que por mucho tiempo estuvo forzada la mujer, y señala la ruptura progresiva con el antiguo esquema. 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: “indudablemente que son los suyos, también textos, no meramente formalistas sino verbo crítico y lúcido pero siempre enunciados y asumidos desde la ironía y la burla que son resultados a su vez de un hondo y detenido trabajo desde el texto mismo”(Arenas; 2003; 2), de esta forma resalta Arenas el trabajo de lenguaje que denota este manejo irónico y sarcástico constantes en la poesía de la falconiana.

En conclusión, enunciar lo femenino consiste en esta literatura la construcción, a partir de hechos, situaciones y elementos diversos, de un artilugio verbal que lejos de posibilitarnos una visión compacta y cerrada de lo femenino, muestra una serie de imágenes discordantes, discontinuas, fragmentarias, necesariamente incompletas. Y así también debe señalarse la crítica incisiva y persistente a una sociedad que impone funciones y que cerca a la mujer. Porque a través de su instrumen-

to, la palabra poética, esta poeta lucha por las reivindicaciones de la mujer, de un modo sugestivo e irónico, planteando con mucha fuerza y convicción sus ideas.

Bibliografía

- ARENAS, Enrique : "El disparate y el enigma / dislocación, ritual y absurdo en la poesía de Lydda Franco", ponencia presentada en la IV Bienal de Literatura Juan Beroes, San Cristóbal, del 23 al 27 de junio de 2003.
- CIXOUS, Helene (1995): *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthopros.
- FRANCO FARÍAS, Lydda (1969): *Poemas circunstanciales*, Coro, Ediciones del Ateneo de Coro.
- FRANCO FARÍAS, Lydda : *Estantes*. (Poemario inédito)
- FRANCO FARÍAS, Lydda: *A leve*. (Poemario inédito)
- FRANCO FARÍAS, Lydda (1998): *Una*, Maracaibo, Secretaría de Cultura del Estado Zulia.
- HOWATS, M. C. (1991): *Diccionario de literatura clásica*, Madrid, Alianza.
- ISAVA, Luis Miguel : "La desbordante pulsión de la palabra poética", en *Iberoamericana*, 2,3, 2000, Jahrgang, Alemania.
- LASARTE, Javier (1991): *Cuarenta poetas se balancean*, Caracas, Fundarte.
- LECUNA, Vicente : "De la cama al living. Poesía venezolana (1970-1990)", en *Revista Iberoamericana*, 166-167, 1994.
- MARÍN FONSECA, H.R. "El espectro de la Alameda", en *Revista Cultura Falconiana*, 1 y 2, 1987, Coro.
- SEGARRA, Marta : "Crítica feminista y escritura femenina en Francia", en Blanca Acinas Lope (2000): *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX*, Burgos, Universidad de Burgos.
- WHITMAN, Walt (1991): *Hojas de hierba*, Barcelona, Lumen.