

Los pequeños espacios de libertad: poesía femenina y discurso social

Elizabeth Gackstetter Nichols

Drury University
enichols@drury.edu

Resumen: Mientras el discurso femenino ha sido tradicionalmente excluido del diálogo intelectual de la nación venezolana, ha gozado de apoyo popular en un contexto social más amplio. Una mirada cuidadosa revela cómo las autoras femeninas de los últimos sesenta años han usado esos espacios extra-oficiales para abrir diálogos nuevos de la experiencia femenina. En este proceso, han descubierto que una de las entradas al discurso nacional viene de los pequeños espacios abiertos por la publicación, diseminación y producción de la poesía, de los cuales puede surgir el comentario social de la voz femenina. Este trabajo mostrará cómo la obra (poética, periodística y ensayística) de autoras como Enriqueta Arvelo Larriva, Miyó Vestri, María Auxiliadora Álvarez y Yolanda Pantin ha abierto nuevos espacios discursivos en el ambiente literario venezolano para la consideración de la realidad y conciencia de la mujer.

Palabras clave: poesía venezolana, mujer, Pantin, Arvelo Larriva, Álvarez

The small spaces of freedom: female poetry and social discours

Abstract: While feminine discourse has traditionally been excluded from the intellectual dialog of the Venezuelan nation, it has enjoyed popular support in a wider social context. A careful study will reveal how female authors of the last sixty years have used those extra-official spaces to open new dialogues about feminine experience. In this process, the authors have discovered that one of the key entries into the stream of national discourse is the publication, dissemination and production of poetry. Social commentary in a feminine voice may flow from such literary spaces. This work will show how the (poetic, journalistic and essay) work of authors such as Enriqueta Arvelo Larriva, Miyó Vestri, María Auxiliadora Álvarez and Yolanda Pantin have opened new discursive spaces in the Venezuelan literary environment that allow for the consideration of the reality and conscience of women.

Keywords: Venezuelan poetry, woman, Pantin, Arvelo Larriva, Álvarez

Les petits espaces de liberté: poésie féminine et discours social

Résumé: Tandis que le discours féminin a été traditionnellement exclu du dialogue intellectuel de la nation vénézuélienne, ce discours a profité d'un appui populaire dans un contexte social plus vaste. Un regard soigneux réveil comment les auteurs féminins des derniers soixante ans ont utilisé ces espaces officiels pour ouvrir des dialogues nouveaux de l'expérience féminine. A travers de ce procès, on a découvert que l'une des entrées au discours national vient des petits espaces ouvertes par la publication, l'éparpillement et la production de la poésie, dont le commentaire social de la voix féminine peut surgir. Cet travail montrera comment l'œuvre (poétique, journalistique et d'essai) d'auteurs comme Enriqueta Arvelo Larriva, Miyó Vestri, María Auxiliadora Álvarez et Yolanda Pantin a ouvert de nouveaux espaces discursifs dans le milieu littéraire vénézuélien pour la considération de la réalité et la conscience de la femme.

Mots-clés: poésie vénézuélienne, femme, Pantin, Arvelo Larriva, Álvarez.

Recibido: 9/11/05; **aceptado:** 30/09/06.

Pero la poesía no es una pistola:
no sirve. . . para eliminar un enemigo
o para seducir al público.
No es instrumento útil de poder.
Sirve para abrir pequeños espacios de libertad
donde pueden entreverse los misterios del
mundo y de la propia conciencia.
Yolanda Pantin y Verónica Jaffé

Quando escribo siempre quiero
estar al lado de los débiles.
El lado de los poderosos
no es el lugar de la literatura
Elfriede Jelinek (Premio Nobel 2004)

En 2003 las poetisas Yolanda Pantin y Verónica Jaffé escribieron un ensayo que critica el gobierno del presidente Hugo Chávez por su uso de la poesía como instrumento de propaganda. El análisis de Pantin y Jaffé, llamado “El bárbaro y las trampas de la poesía” describe cómo Chávez había usado (o mejor dicho, usado mal), en los años anteriores, la poesía de Vicente Huidobro, César Vallejo, Mario Benedetti y Constantino Cavafys para “refrendar su discurso falaz” (Pantin y Jaffé, 2004, p. 2). Además, las dos mujeres desacreditaron el empleo de un “seudo lenguaje poético” en sus programas radicales y condenaron al político que practicó un “uso perverso de la palabra” (Pantin y Jaffé, 2004, p. 1). En fin, las poetisas mostraron cómo Chávez en su ignorancia reveló sus motivos verdaderos: la creación de dicotomías falsas destinadas a dividir y sujetar a la gente venezolana. Este fracaso de Chávez, sostuvieron las autoras, fue debido tanto a la ineptitud del Presidente como a la forma poética misma. En el ensayo, las poetisas apoyan una tesis de la poesía como discurso más bien subversivo, mejor usado para luchar contra las estructuras de poder que para

apoyar las ideologías de un gobierno represivo. Como las autoras muestran, las poetisas venezolanas ya conocían de esta diferencia; tras décadas publicando, las mujeres habían descubierto que una de las entradas al discurso nacional vino de los pequeños espacios abiertos por la poesía, de los cuales surge el comentario social de la voz femenina. Este trabajo mostrará cómo la obra (poética, periodística y ensayística) de autoras como Enriqueta Arvelo Larriva, Miyó Vestri, María Auxiliadora Álvarez y Yolanda Pantin han abierto un espacio discursivo en el ambiente literario venezolano para la consideración de la experiencia femenina.

El espacio editorial

El ensayo “El bárbaro y las trampas de la poesía” fue publicado originalmente en el sitio web de la editorial Pequeña Venecia. La editorial, fundada por Pantin con otros dos autores, está dedicada a la difusión de la poesía venezolana y mundial, y, según los fundadores, el propósito original de la organización fue crear una “asociación civil sin fines de lucro y como una opción privada que intenta ofrecer un espacio no oficial para la edición de poesía” (Pequeña Venecia: 1). Así, la editorial y su sitio proveen espacio para la práctica del poder indirecto. En un espacio auténtico e independiente; poetisas internacionales crean y publican literatura que atrae a lectores no sólo en Venezuela sino por todo el mundo. En este espacio “no oficial” y libre, los poetisas logran ejercer poder indirecto y subversivo, al “abrir pequeños espacios de libertad donde pueden entreverse los misterios internacionales y de la propia conciencia, pero jamás como manso e inofensivo medio de manipulación de las pasiones y de las mentes” (Pequeña Venecia, p. 2). Los editores publican la poesía no para insistir en ninguna ideología específica, sino para provocar el pensamiento independiente y estrenar nuevos mundos.

Tanto el ensayo de Pantin y Jaffé como el contexto en que fue publicado son ejemplos de cómo las mujeres en Venezuela pueden usar su posición literaria para entrar en un diálogo público con la situación sociopolítica del país. La asociación con Pequeña Venecia les ofrece el espacio para expresarse de manera pública, y su posición como autoras respetadas le da credibilidad a su argumento. Sin embargo, como nota Sylvia Molloy:

Desde la época del escritor-*statesman*, esa figura del siglo diecinueve, la imagen del escritor latinoamericano como uno concedido una voz de autoridad, involucrada en los asuntos del polis, aún hoy más sutil, existe todavía. En este contexto, entonces, para hablar de una mujer escritora es hablar de una paradoja, percibida como si fuera una autoridad, aparece con poder intelectual en la esfera pública. (Molloy, 1991, p. 108, traducción mía)

En Venezuela, como en toda Latinoamérica, las mujeres todavía luchan contra una sociedad machista, patriarcal, que limita su acceso a la comunicación pública. Existen como intelectuales y escritoras, pero con todo, son una rara avis, como sor Juana Inés de la Cruz, marginalizadas de los centros del poder intelectual. Como Jean Franco (1988) ha notado, en oposición al discurso oficial, la literatura en toda esta región sigue ofreciendo una zona para la discusión pública de lo privado y el reconocimiento de experiencias que fueron antes devaluadas o descartadas. Franco sostiene que las mujeres latinoamericanas, igual que los grupos indígenas o los negros de la región, escriben desde los márgenes de la sociedad, aisladas y enajenadas de los discursos ideológicos e intelectuales dominantes. Esta posición, sin embargo, ofrece la protección inicial del olvido y

menosprecio oficial. En este espacio marginalizado, las mujeres pueden escribir sobre temas que normalmente serían censurados inmediatamente del diálogo del discurso intelectual. Como Debra Castillo explica en su consideración sobre esta idea de Franco:

Ambiguamente visible e invisible a la misma vez, negadas y abandonadas por la indiferencia, lo que Franco llama las “regiones de refugio” de los marginalizados pueden ser convertidas en herramientas políticas, y pueden ser centrales, ya que el centro les dirige la mirada. De manera pragmática, entonces, uno de los trabajos de la escritora femenina es tentar delicadamente a las márgenes de esta indiferencia oficial, y forzar la cultura dominante a reconocer estas regiones, para que puedan desatar el poder dormido y chocar con la conciencia oficial (Castillo, 1992, p. 58, traducción mía).

Esto es precisamente lo que vemos en la poesía de las mujeres venezolanas: el uso del discurso marginalizado “popular” concedido a ellas para sondear las barreras de la sociedad patriarcal. Las mujeres usan la agencia que encuentran en la literatura informal y periodística para forzar el reconocimiento oficial.

En su fundamental estudio *Bárbaras e ilustradas*, Mária Russotto lamenta el hecho de que mientras las mujeres poetas de Venezuela han gozado de mucha atención pública, siguen siendo “ignoradas olímpicamente” en los centros de poder académico y universitario (Russotto, 1997, p. 34). Están de acuerdo Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres cuando notan que Venezuela necesita redescubrir la literatura de las mujeres a través de investigaciones escolares, para efectuar la “reinserción de su discurso dentro

del contexto intelectual del país en su interrelación y diálogo con la cultura latinoamericana” (Pantin y Torres, 2003, p. 36). Varios críticos concuerdan en que mientras el discurso femenino ha sido excluido del diálogo intelectual de la nación, sí ha gozado de apoyo popular en un contexto social más amplio, usando los espacios “no oficiales” para abrir diálogos.

Como muestra el ejemplo de la poeta Abigaíl Lozano en el siglo diecinueve, por muchos años ha habido espacio para la publicación de la poesía de las mujeres, por lo menos en el contexto popular; porque, como nota Rafael Arráiz Lucca (1997, p. 57), escritoras como Lozano “gozaron de una popularidad envidiable”. Esto significa que alguien les estaba leyendo y comprendiendo su mensaje, el cual entonces, cualquiera que fuera, tuvo un vehículo de emisión. Es verdad, sin embargo, que esa poesía no recibió ninguna atención académica; por eso, como nota Russotto, la manera en que las mujeres tradicionalmente son escuchadas es por la publicación en formatos populares, en los que su obra es entonces considerada y comentada más que nada en la “crítica periodística o informal” (Russotto, 1997, pp. 34-35). Lo que vemos es que las mujeres pueden encontrar un modo de usar su foro público como plataforma para lanzarse al centro del discurso intelectual.

Un ejemplo moderno muy importante que se puede usar para entender este proceso es la colección de poesía *Cuerpo* de María Auxiliadora Álvarez, la cual nos presenta un modelo del proyecto que Castillo describe. La autora misma relata que escribió los poemas en *Cuerpo* como una respuesta directa y como una protesta frente al gobierno después de su experiencia de dar a luz en un hospital público. Al describir la colección, Álvarez dice que “la intención de este libro fue trascender la circunstancia personal

y pronunciarse como reflexión social, poetizando la situación desprivilegiada de la mujer en los múltiples espacios concomitantes intervenidos por la experiencia de la maternidad y del parto” (Álvarez, 2003, p. 9). De hecho, la autora usó el libro para confrontar la indiferencia oficial frente al estado de las mujeres sin privilegios y mal atendidas que sufrían diariamente en los hospitales nacionales.

A juzgar por su recepción, este proyecto tuvo éxito. Al describir la reacción pública a los poemas, que detallan de manera muy gráfica el dolor y sufrimiento de las mujeres en el hospital, Álvarez recuerda que

La recepción de este libro de poemas, publicado en el año de 1985, con una segunda edición en el año de 1993, fue muy controversial en los medios intelectuales de mi país... En todo caso, la reacción general fue de asombro ante el conjunto de poemas que retrataban, fielmente, el tránsito de violencia y dolor inmedibles que rodean las circunstancias biológicas y emocionales de la madre en el trance de procreación y del hijo en el trance del nacimiento, en un hospital público de América Latina (Álvarez, 2003, pp. 11-12).

Esta fue una colección que atrajo la atención de la conciencia oficial, si no por “tentar delicadamente”, por forzar al centro a dirigir su mirada y su atención a los márgenes y reconocer la experiencia de los marginados y el poder de la cólera producida por esa experiencia. Algunos críticos académicos pueden descartar obras poéticas como la de Álvarez en tanto “poesía de la queja” (Miranda, 1993, p. 22), pero tienen que reconocer que el tema de la queja ocupa el centro de su sociedad. A pesar de las circunstancias que provocaron la colección, *Cuerpo* muestra un éxito

de la agencia literaria, un ejemplo del poder de la poesía y cómo puede abrir una entrada al mundo literario para la experiencia de la mujer. La publicación y reedición de esta obra evidencia la relevancia y autoridad de los versos en la lucha por reconocimiento.

Este es el contexto de la poesía femenina. Usando las oportunidades presentadas en la creación poética, las mujeres pueden trabajar desde una posición de indiferencia oficial frente al discurso y crear un “hilo de voz”, en palabras de Pantin y Torres, que pasa por todo el siglo veinte. Tal proyecto tiene muchas caras. Primero, las mujeres buscan un lugar, un espacio para la voz femenina en la literatura: en su antología crítica de escritoras venezolanas, Pantin y Torres reconocen que las mujeres venezolanas necesitan lograr la “reinserción de su discurso dentro del contexto intelectual del país en su interrelación y diálogo con la cultura latinoamericana” (Pantin y Torres, 2003, p. 36). La poesía es un vehículo que las poetisas pueden usar para expresarse públicamente en la nación e internacionalmente, si bien las mujeres quieren comunicarse entre sí también.

La poesía en Venezuela abre pequeños espacios comunicativos donde se puede discutir el dolor o el gozo de las experiencias comunes a todas mujeres (como el parto), y donde se puede tocar sitios reprimidos y privados. Debra Castillo nota la importancia de una “función mediante” en la literatura femenina como un criterio fundamental al evaluar la calidad literaria (Castillo, 1992, p. 50). Vemos mucha evidencia de este tipo en la poesía discutida aquí. La meta final es, otra vez, confrontar los arquetipos establecidos e inventar de nuevo la imagen de la mujer y su experiencia en el contexto nacional. Se ve progreso en esa dirección con el aumento en el

número de mujeres que publican poesía durante la segunda mitad del siglo veinte. Tal como muestran las investigaciones de Julio Miranda, el número de títulos publicados por mujeres va subiendo en cada década: 25 obras en los años 1970, 57 en los 80 y 63 en el periodo 1990-1995; como indica el autor, los últimos cuarenta años asoman el principio de una “normalización” o “profesionalización” de la escritura femenina (Miranda, 1995, p. 12).

En su colección *Viola d'amore* (1986), Russotto empieza la sección titulada “Poemas de humor y melancolía” con una cita del poeta Cesare Pavese: “Los grandes poetas son raros como los grandes amantes. No bastan las veleidades, las furias y los sueños; se necesita algo mayor: testículos duros” (citado en Russotto, 1986, p. 23). Esta cita sirve de dos maneras en el poemario. Primero, cuando se lee literalmente, apunta la suposición de la superioridad masculina en la literatura: las mujeres pueden ser “poetisas” y mostrar los atributos “femeninos” de inconstancia y desvarío, pero nunca pueden ser “grandes poetas” sin las estructuras anatómicas necesarias. Sin embargo, si uno lee la cita metafóricamente, se ve que habla de la dificultad de usar la poesía como medio de la comunicación. Ser “gran poeta” es luchar y combatir contra el lenguaje: hay que mostrar no sólo una capacidad intelectual y artística, sino también aguantar las tribulaciones asociadas con la recepción crítica y el rechazo. Y las poetisas de Venezuela se muestran capaces de confrontar tales obstáculos. Desde los años 1930, ellas han hablado desde los márgenes de la sociedad, comentando los acontecimientos del centro, demandando que aquellos que habitan los lugares centrales del poder les dirijan la mirada.

Buscando una voz hermana:

Enriqueta Arvelo Larriva

Una de las primeras poetas que contribuye a este proyecto es Enriqueta Arvelo Larriva. Una mirada a su obra muestra que la mayoría de su producción poética apareció en publicaciones semanales como la revista *Patria y Unión* o periódicos locales y regionales. Mientras la poeta gozó, como Lozano, de una “popularidad envidiable” (Arráiz Lucca, 1997, p. 42) y ganó varios premios municipales, su poesía quedó ignorada por la crítica académica por décadas. De hecho, la primera edición crítica de su obra no apareció hasta 1976, catorce años después de su muerte. Hoy en día, Enriqueta Arvelo Larriva se revela como “pionera” de la revolución discursiva de la poesía femenina en Venezuela (Miranda, 1993, p. 8).

En su antología, Pantin y Torres notan que “la fundación de Enriqueta Arvelo Larriva en la poesía venezolana es el ‘mostrarse,’ y fue ella quien tomó por primera vez tal riesgo” (Pantin y Torres, 2003, p. 54). Al escribir en los años 1920, la autora se arriesgó de dos maneras: primero, se dedicó a la poesía cuando “otras tareas más importantes para la moral nacional la esperaron inútilmente” (Pantin y Torres, 2003, p. 53). La poesía fue frívola; la nación, que sufría bajo una dictadura represiva, necesitó más de su atención. Segundo, Arvelo Larriva no escribió un tipo de poesía “femenina” llena de amor y belleza; al contrario, saltó la brecha, arriesgándose no sólo en el egoísmo inmoral de la escritura, sino a la vez buscando un tipo de voz nueva, bárbara, independiente.

Enriqueta Arvelo Larriva fue la hija de una familia respetada en Barinas. Su hermano fue el poeta nativista Alfredo Arvelo, uno de los más reconocidos de la época; poeta establecido, parte de la estructura del poder literario y su obra muestra la métrica estricta

requerida de un poeta de ese tiempo. Enriqueta, al contrario, evidencia su rebelión contra las estructuras patriarcales de la familia y la sociedad literaria, al ser una de las primeras en abandonar “el rigor de los preceptos literarios de esa escuela [nativismo] tal como el uso de la métrica, fundando así la poesía moderna del país, al incorporar recursos muy amplios de variada procedencia y forma” (Pantin y Torres, 2003, p. 54).

Arvelo Larriva es la primera poeta venezolana que descubre las posibilidades de una voz bárbara, una que existe fuera de las reglas de silabeo y rima, aparte de lo que se esperaba de una mujer de su clase social. Su poesía pone en relieve la búsqueda de un modo de expresión única y para lograr esta expresión es capaz de explorar tierra incógnita. Esta fuerte rebelión es muy evidente en el temprano poema “Sería la advenediza”, escrito entre 1922 y 1930.

Señor, no me des ya la dicha.
No sabría manejarla
y con ella iría cohibida
como una nueva rica.

Déjame ir tranquila,
sin las cosas, fútiles para otros
que fueran tempestades en mi vida

No me des nada...
Pero déjame intuirlo todo.
Deja sin aherrojar mi sentir
deja que lo glose mi voz.

No me hagas nueva rica de la ventura
Sería la advenediza sin elegancia.

Ya no sé aprender nada
y no quiero perder
mi gracia y aplomo de desheredada
(Arvelo Larriva en Pantin y Torres, 2003, p. 143).

Aquí, Arvelo Larriva celebra su posición como una que ha sido desheredada de la tradición patriarcal. Para empezar, podemos ver cómo renuncia la voz poética a la métrica formal en las líneas y estrofas, y en la falta de un sistema fijo de rima; además, la voz se dirige a un “Señor” e insiste en que quiere ser liberada de sus cadenas. Para continuar el tema de rebelión y escape, la voz usa la metáfora extendida de las riquezas físicas y financieras para comparar el peso de una tradición poética a la carga de una riqueza nueva. La metáfora es exitosa a varios niveles. Primero, si se lee el rechazo de las “riquezas” en un sentido literal, se puede ver a una mujer que renuncia a las expectativas y represiones de la sociedad. Las metas tradicionales de la mujer joven burguesa son un buen matrimonio, con un aumento en fortuna y posición; Arvelo Larriva las rechaza, insistiendo en que no quiere nada del “Señor.” Prefiere seguir sola, con sus propias fuerzas, poderes y “riquezas”. Si se lee, sin embargo, el rechazo de estas “cosas” ofrecidas por el Señor como elementos de la tradición literaria, se puede entender el poema como un repudio de las reglas tradicionales de la literatura masculina. Mientras algunos pueden ver la métrica y los temas tradicionales como una herencia rica, la voz femenina del poema los ve como carga pesada que limita su expresión. Arvelo Larriva rechaza el corsé de la forma poética fija y anuncia que prefiere la gracia y el aplomo de los márgenes, la perspectiva de la desheredada que le permite sus propios poderes y métodos de expresión. Por todo el poema, la voz insiste en su propio poder de percepción; la repetición de la primera persona posesiva subraya

este tema: “mi vida,” “mi sentir,” “mi voz,” “mi gracia,” y “mi aplomo.” El poema se mantiene fijo en su declaración de independencia, insistiendo en la habilidad de la voz poética para intuir la realidad y describirla por sí misma.

Una vista comprensiva de la poesía de Arvelo Larriva muestra su insistencia en mantener una voz propia y única, la cual se identifica por el uso de verbos activos para reclamar libertad o describir los planes y acciones futuros, además de llamar a otros a unirse con ella en su proyecto. Se puede ver el principio de esta empresa en un poema temprano, “El pugnante llamado,” escrito entre 1922 y 1930; juntas, la voz poética insiste, “entremos en lo bárbaro con el paso sin miedo” (Arvelo Larriva en Pantin y Torres, 2003, p. 143). En el poema, la voz que habla primero usa una serie de mandatos para enfatizar la importancia de hablar desde esta posición “salvaje”; tales mandatos directos e indirectos, en la segunda personal singular y plural, comunican la urgencia del proyecto y la fuerza de la opinión del hablante, planeando sus acciones futuras y mandando que otras la sigan. Las primeras nueve líneas del poema insisten:

Ven, que yo iré contigo
Todo está indescubierto y envejeciendo en
/germen.

Esquívemos imanes penumbrosos y dulces
el oído salvemos de despeados cantos
y entremos en lo bárbaro con el paso sin miedo.

Que el impulso resuelto rompa el sopor macizo.
Que no dude la sangre en los rieles de venas.
Desnudemos nuestras toldadas lámparas
e iluminemos parajes y conciencias.
(Arvelo Larriva en Pantin y Torres, 2003, pp. 143-144).

El poema entonces continúa con una serie de acciones planeadas: “no temeré a la noche de calcados fantasmas”, insiste, “iré contigo”. Esta falta de miedo frente a la oposición aplastante se repite por toda la poesía de Arvelo Larriva, como se puede ver en el poema corto “Presentación de mi voz nueva”, de la época comprendida entre 1930 y 1939, el cual muestra una continuación del tema, una expresión de la intención de la poetisa a lanzar la voz, sin preocuparse por las consecuencias: “es una voz profundamente mía / mas la daré sin sacrificio” (Arvelo Larriva en Pantin y Torres, 2003, p. 145). La voz poética que Arvelo Larriva usa reconoce su posición marginada, pero se niega a ser acobardada por los poderes dominantes.

Donde el lector sí puede ver el precio pagado por la hablante en su búsqueda de una voz independiente y personal está en el aislamiento que sufre como resultado: si bien la voz poética se mantiene firme, se siente totalmente sola, y a veces aislada del resto del mundo. Como se lee en su poesía, se nota que la invitación de “El pugnante llamado” nunca fue aceptada. Por su parte, el poema “Suma de la voz aislada” comunica el dolor que sufre la poetisa como consecuencia:

En el aire ancho y aromado ha ido sola mi voz.
En vano busqué ansiosa
Todas las voces se habían ido.

Ahucaba mis manos y lanzaba mi voz.
Y salía a recogerla. Yo misma.
Qué dolor desolado, agrupadas voces,
el de no tener la voz compañera.
En el ámbito soleado y ciego,
en la zona sin voces,
sobre la grama desmandada,
he ido presente por caminos que no me oían
(Arvelo Larriva en Pantin y Torres, 2003, pp. 147- 148).

Este poema muestra el dolor hondo y duradero de ser ignorada por las otras “agrupadas voces” del discurso establecido. La hablante es totalmente aislada a través de todos sus sentidos. Puede oler el aroma de la comunicación pero le es negado el privilegio de comer. Ha sacado las manos para escribir, y las usa para lanzar la voz, pero no puede tocar a otras personas. Puede sentir el sol, pero no lo puede ver, y aún la hierba debajo de los pies huye de su paso. La voz muestra su coraje, pero se vuelve, en fin, desconsolada.

En su época, Arvelo Larriva pudo “lanzar la voz” en la prensa popular, las revistas y periódicos del momento; disfrutó de la inteligencia y el tiempo libre de expresarse por la poesía. Además, a pesar de sus sentimientos de aislamiento, la historia nos instruye que Arvelo Larriva sí ha sido oída por el mundo exterior y en la esfera nacional. Originalmente autodidacta, residente en un área rural de Barinas, Arvelo Larriva empezó una correspondencia con la poeta Gabriela Mistral; con el paso del tiempo llegó a ser diputada de la región en 1945 y representante en el congreso constitucional de 1947. En fin, la poesía le concedió a Arvelo Larriva una especie de voz pública, y le abrió un pequeño espacio de libertad donde pudo hablar de su situación personal y social.

Por eso, no sorprende que la lista de crítica reciente acerca de su obra se extienda por páginas. Quizá más importante, Arvelo Larriva sirve hoy día como un modelo para las poetisas contemporáneas; de hecho, Pantin ha usado la noción de “entrar en lo bárbaro” como una idea organizadora para entender la extensión de la poesía femenina en el siglo XX, cómo las mujeres continuaban mostrando una voz independiente (Pantin, 1999). En este sentido, la voz de Arvelo Larriva, a través del siglo veinte, no

prosigue sola, sino que hace amigas viajeras en el camino, otras aventureras como Miyó Vestrini, que usan sus voces particulares para comentar sobre la sociedad venezolana.

Desilusión y desencanto: Miyó Vestrini

Como Pantin y Torres notan, Vestrini es una de las figuras “emblemáticas” de los sesenta y setenta en la literatura venezolana femenina (Pantin y Torres, 2003, p. 86). Con el derrocamiento de Pérez Jiménez en 1958, la sociedad prestó atención a las ideas de la revolución comunista en Cuba y la revolución social que tomaba lugar en los Estados Unidos y Europa. Por su profesión de periodista profesional y a través de su incorporación en dos grupos poéticos del período, *Apocalipsis* y *El Techo de la Ballena*, Vestrini participó activamente en el diálogo público de las posibilidades para Venezuela, interesándose en el futuro de la nación y su cultura. Nacida Marie-José Fauvelles, natural de Francia, pudo traer nuevos textos internacionales a la atención de sus colegas masculinos, al traducirlos del italiano o francés originales al castellano, “con paciencia de fraile” (Pantin y Torres, 2003, p. 86). Así, Vestrini abrió nuevos espacios de diálogo no sólo entre escritores venezolanos, sino también en el ámbito literario internacional.

Mientras sus colegas aceptaron con gratitud las traducciones, Vestrini continuó sufriendo el desprecio e indiferencia de los editores e intelectuales como autor o poeta. Su obra, entonces, queda como un ejemplo excelente de “el caso de las escritoras” que se esforzaban en “abominar y exponer la guerra interior que resulta de la dolorosa conciencia que provocan las violentas divisiones culturales en un momento en que se pretendió la equiparación en la

vida pública sin que las mentalidades se hubiesen del todo acostumbrado a la presencia de la mujer en este orden” (Pantin y Torres, 2003, p. 87). Los colegas la aceptaron de secretaria, pero no de poeta.

Vestrini estaba bien conciente de esta situación. Como las autoras que la antecedieron, ella usó la voz pública que le fue concedida por el área “informal” periodística para expresar su disgusto con la sociedad que buscaba cambio, pero ignoraba la realidad de la mujer. En la introducción a una entrevista periodística con la hija del presidente Carlos Andrés Pérez, publicada 1979, Vestrini se queja de la falta de voz de la mujer en la nueva versión de la sociedad pública, empezando el ensayo con la siguiente observación: “Resulta curioso observar cómo en Venezuela, dentro de un contexto mundial que levanta banderas y consignas feministas de trascendental importancia, el feminismo no representa absolutamente nada” (Vestrini, 1979, p. 5). La opinión de Vestrini de la Venezuela de los setenta es de un mundo que es propiedad de los hombres, quienes no consideran la perspectiva de la mujer. Nota ella que otras naciones latinoamericanas habían podido empezar diálogos acerca de las desigualdades de la sociedad machista, pero lamenta que en Venezuela “inexplicablemente, el término feminismo eriza, irrita, origina burlas sangrientas” (Vestrini, 1979, p. 6). En el ensayo que precede a la entrevista, Vestrini también ataca las estructuras sociales que mantienen a las mujeres en una posición inferior, una sociedad donde “la mujer es lanzada a los cuatro vientos, como objeto que vende carros, cigarillos, jabones y licores, tomándose su cuerpo y su mente para satisfacer a quienes, cayendo también en la abominable trampa, en que creen que esa impactante muñeca podrá calmar su soledad, sus apetitos y su miedo a la muerte” (Vestrini, 1979, pp. 5-6).

Es verdad que Vestriini escribió en un momento difícil en la lucha por los derechos de la mujer en Venezuela, cuando la patria potestad todavía servía como “instrumento ‘sagrado’ para los jueces, como mecanismo de presión y chantaje contra la mujer” (Vestriini, 1979, p. 8). El Código Civil todavía no había cambiado para apoyar los derechos femeninos; de hecho, entre 1970 y 1982, ocho intentos para modificarlo fallaron. La autora encontró, entonces, que la única manera de cambiar la sociedad era escribir desde los márgenes, para forzar a los que estaban en el centro de poder a dirigir la mirada hacia los que poblaban la periferia.

Vestriini usó su posición como periodista para alcanzar una voz pública, escribiendo entrevistas, como la citada con la hija del Presidente, así como crónicas sociales. También publicó colecciones de poesía que comentaron la situación del país. Editó dos colecciones de poesía durante su vida, con un tercer poemario que apareció después de su muerte.¹ La poesía de Vestriini muestra muchos de los mismos temas evidentes en su periodismo activista y en sus ensayos; sobre todo, lo que se nota es un deseo de “herir la poesía”. Todas las poetas de los sesenta, Pantin nos recuerda, habían leído al chileno Nicanor Parra, y se fascinaron con su idea de la antipoesía (Pantin, 1999, pp. 309-310). Entusiasmada por la posibilidad de cambio social, muestra un deseo de escribir su propio estilo de anti-poesía, una poesía que se rebela contra las reglas de la sensibilidad romántica y lírica tradicional de la literatura femenina; para lograrlo, como se puede ver, “sus poemas espolean al frágil y limitado universo conyugal” y acentúan “la rabia y el desencanto” de la mujer (Pantin y Torres, 2003, p. 87).

Un interés en las realidades de la vida diaria y las luchas cotidianas de las mujeres son evidentes en toda la obra de Vestriini. Su primera colección, *Las historias de Giovanna*, sigue la vida de una joven inmigrante imaginada que forma una relación con un rebelde izquierdista del sur. Cada poema del poemario continúa la historia de Giovanna y su amante, trazando su aventura amorosa hasta su trágica conclusión, cuando aquélla muere en una protesta política. El poema “Que nadie lo dude” muestra el principio de esta relación:

Qué nadie lo dude:

él amaba a Giovanna, después de una
noche con ella
borracho,
inclinado sobre la cubeta,
dejándose sostener la cabeza por Giovanna
Giovanna con el vestido desabrochado y
un solo zapato puesto
“ragazzo triste come me, ieri ti ho visto al
bar,”
y ahora le tiembla el vaso en la mano
sobre el mostrador lleno de porquerías
él aún avergonzado de no haber podido
hacerle el amor a Giovanna
de haberla tendido desnuda sobre el piso,
tratando de penetrarla con gestos locos de
alguien
que le ha pagado cuatro dólares a una puta
. . .
(Vestriini en Pantin y Torres, 2003, p. 307)

La experiencia sexual de esta escena no es idealizada, como tampoco lo es la imagen del amor. Lo que pinta el poema es un retrato de futilidad y humillación por ambos lados. La aserción, al principio del poema, “que nadie lo dude / él amaba a Giovanna. . .”, sugiere

una imagen romántica que es destruida inmediatamente por el resto de la frase que sigue “después de una / noche con ella”. Esta frase pone en relieve la perspectiva “antipoética” que el poema tomará con referencia al amor y la relación sexual entre Giovanna y su hombre, en su noche de amor ilícito y sórdido; aquélla aparece desgredada y sucia, con un zapato puesto, tendida en un mostrador inmundo. Después del fracaso del acto sexual, Giovanna intenta consolar al amante, pero el poema no admite consuelo para ella ni para el lector; de hecho, la posición comprometida de Giovanna es reforzada por su comparación de ella con una prostituta barata. Aquí no hay sexualidad libre y llena de alegría, sino una realidad de un amante borracho, una habitación sucia y unos deseos incumplidos. El tono cínico evidenciado por todo el poema causa una reevaluación de las primeras palabras que anuncian el “amor” que el hombre tiene por Giovanna: con los detalles que siguen, hay que entender esa aserción irónicamente.

Este poema expresa claramente la desilusión e ira de la poeta, tanto con las estructuras de poder que existen entre hombre y mujer, como con la revolución izquierdista. El amante de Giovanna la trata como una prostituta barata, no como una persona y un ser humano igual. La voz poética habla directamente a Giovanna más tarde, en el verso veintiuno, cuando le comunica “nunca te vio, Giovanna. . .”; más tarde, con un cambio de focalización, el amante mismo habla, comunicando:

Le hablo del sur y no comprende
hace ya varias horas
 que me sostiene sin moverse
se ve cada vez más agotada,
 cree que me voy a quedar con ella
(Vestrini en Pantin y Torres, 2003, p. 308).

Él reconoce que Giovanna le sostiene físicamente, aunque se siente más y más cansada, sacrificándose por él, quien la usa, aunque sabe que ella no entiende, aunque no tiene la menor intención de quedarse con ella. Giovanna en este poemario representa a todas esas mujeres mencionadas por Vestrini en su ensayo, que se sacrifican en cuerpo y mente para satisfacer a otros, no recibiendo nada a cambio. Su vida es una farsa, representando “la casi efectiva imposibilidad del amor” que Julio Miranda nota en toda la obra de Vestrini (Miranda, 1993, p. 48).

El poemario *Las historias de Giovanna* es importante por la desesperación que comunica por la figura de Giovanna, pero también por su uso de lenguaje e imágenes cotidianos. La profesión de Vestrini como periodista, primero en Maracaibo y luego en Caracas, se ve reflejada en sus poemas, los cuales muestran un sentido tangible de la vida verdadera de las calles. Guadalupe Carrillo Torea reconoce en Vestrini una “estética de lo feo” que choca al lector y desafía a las formas poéticas establecidas (Carrillo Torea, 2001, p. 34). La meta de Vestrini es herir a la poesía y las normas establecidas, escandalizando a los guardianes que habitan los centros de poder del discurso literario. Quiere, como Franco sugiere, provocar que le dirijan la atención como un caballo puede mover la cabeza para morder una mosca que le molesta. Este tipo de imagen que abre el mundo cotidiano para la discusión, y este uso de la poesía para discutir la situación de la mujer en la nación, siguen en toda la obra de Vestrini, siendo tomados luego por sus descendientes poéticas a finales del siglo veinte.

La voz solitaria de Arvelo Larriva había encontrado así voces hermanas. Las poetisas del período entre 1930 y 1980, como María Calcaño, Ana Enriqueta

Terán y Miyó Vestrini, habían explorado las posibilidades de una voz específicamente femenina que buscaba la particularidad de un cuerpo femenino y sus funciones igualmente femeninas, proponiendo nuevas perspectivas y soluciones a la enajenación y represión de la mujer en Venezuela. Como Carrillo Torea nota, en este período “trascurren cinco décadas en la historia de un país y en un sector social muy concreto: el de las mujeres venezolanas que acceden a la intelectualidad y que incursionan en los variados espacios culturales del país, a los que van teniendo acceso muy lentamente” (Carrillo Torea, 2001, p. 161). De hecho, las últimas dos décadas del siglo ven más actividad por las mujeres que buscan ampliar su espacio discursivo y crear más “pequeños espacios de libertad” por la literatura. Tomando los hilos argumentativos legados por las escritoras del período 1930-1980, poetas como Mágina Russotto, Yolanda Pantin, María Auxiliadora Álvarez y Verónica Jaffé han usado el verso para expresarse y dialogar en el contexto contemporáneo. De la misma manera que la desilusión de Miyó Vestrini por los proyectos sociales de los sesenta fue expresado por su uso de técnicas “antipoéticas”, las autoras de los ochenta y noventa continúan expresando una crítica social, atacando las formas de la lírica tradicional. Lo que une la obra de estas mujeres es una exploración de nuevos temas y una destrucción de aquellas formas.

La esfinge deshonrada:

María Auxiliadora Álvarez

En un artículo no hay espacio para hablar de todas las poetas mencionadas arriba; por eso me limitaré a dos ejemplos breves de este fenómeno en la poesía de María Auxiliadora Álvarez y Yolanda Pantin. En su ensayo “La esfinge (des)honrada o la metáfora de la maternidad”, Álvarez mantiene que para asumir una voz propia y abrir los espacios necesarios para

un libre discurso sobre la realidad femenina, lo que se necesita es que “la esfinge anteriormente silenciosa se asume como sujeto, se nombra con voz propia e irrumpe con irreverencia en el escenario literario para (des)honrar el canon poético femenino” (Álvarez, 2003, p. 1). Como Arvelo Larriva y Vestrini antes, Álvarez quiere representar la realidad de la mujer, ofreciéndola con una voz auténticamente femenina. Como Vestrini, usará Álvarez la suciedad de la realidad para provocar al lector y llamar forzosamente su atención.

El poemario *Cuerpo*, como fue mencionado antes, es un ataque a los sistemas de poder que controlan los procesos reproductivos de la mujer venezolana. Los poemas contenidos en la colección muestran en detalle la realidad del parto para las mujeres en los hospitales públicos de la nación de la época, formando una suerte de protesta sobre el abuso que sufrían aquellas. Más aún, los poemas constituyen una revolución formal que rechaza los últimos rasgos de pudor y recato femenino en el lenguaje poético, mientras rompe el poema mismo, así como los cuerpos de las mujeres también fueron rotos. Primero, los poemas usan un vocabulario muy específico para describir los cuerpos y las experiencias de las mujeres en el hospital. El segundo poema de la colección es un buen ejemplo de este uso, comenzando

SIETE-DOCE-CINCO

es su número su náusea

la nómina

la ubicación de su abdomen

omblios colgantes

que pasan en fila

moscas muertas

nuevos territorios al romper con las estructuras de ritmo y rima, Álvarez llevó aún más adelante el ataque a la forma poética. Esta violencia hecha al poema es muy visible en *Cuerpo*. En su introducción a la segunda edición, Luis Alberto Crespo nota que los poemas muestran una “quebradura semántica” que crea “una forma poemática deliberadamente caótica”, “una poesía que se niega a sí misma” (Crespo, 1993, p. 9). En *Cuerpo* el rencor y desesperación de la voz poética son reforzados por la estructura evidente en la página. Los poemas en la colección muestran una fuerte corriente de violencia y fragmentación.

Una de las primeras cosas que sobresale, a primera vista, es cómo empieza cada poema: hay una falta completa de títulos. Comenzando en la primera página, los poemas siguen numerados hasta el diez; sin embargo, ya que el lector está acostumbrado a este sistema de organizar los textos, hay una falta de numeración por tres páginas. El lector, entonces tiene que especular si todas las tres páginas juntas constituyen el número 11, o si no hay un poema número 11. Por lo demás, ningún verso de ningún poema en la colección empieza con letra mayúscula. Sin estas dos convenciones, el lector tiene la sensación de que todo el poemario puede ser un poema largo, o pueden ser poemas individuales. Esta estructura “caótica”, para usar el término de Crespo, causa cierto desequilibrio al lector.

Además, los poemas muestran una contorsión de las reglas tradicionales de ortografía y sintaxis: no hay ninguna frase completa en todo el poemario; no hay palabras con letra mayúscula para indicar el principio de una frase o un pensamiento, así como tampoco hay puntos para indicar el fin de una idea: de hecho, no aparece ningún uso de la puntuación además de los acentos. El único uso de letras mayúsculas aparece

en palabras completas, lo que puede indicar fuerza de emoción o intensidad, pero no sigue las reglas gramaticales. Un poema que muestra ejemplos de estos elementos es el que lleva el número “5”

sala de parto
MOSAICOS RESES CUCHILLOS
cocina que desuella sin anestesia porque su
dueño se lava con ella el órgano tibio por si
acaso cauteriza su conducto lácteo se ríe cere-
bral enjauaga sus nervios sensitivos duerme
... (Álvarez, 1993, p. 20).

Además de un desdén por las reglas de puntuación, al no proveer referentes claros, el poema crea dificultades adicionales al lector. ¿Quién, exactamente, es el sujeto de esos verbos? ¿Será un médico? No se sabe porque el texto no lo expresa claramente. Estos, sin embargo no son los únicos ejemplos de la violencia hecha al poema y del lenguaje en la obra de Álvarez, quien lleva su proceso de caos lingüístico aún más lejos con fragmentaciones cuidadosamente planeadas. El poema que lleva el número “6” es buen ejemplo:

el doctor dijo APTAS
gargantas para quirófano
sala de canto
expendio de navajas y pianos
bisturí en alto

dirige
sangrientas peinadas ensayen
DUERMETE RUISEÑOR
PE DACI
TO DE LUNA DUER
METE CO
RAZON

Martes

Jueves

de dos a tres

... (Álvarez, 1993, p. 21).

Aquí no es sólo la sintaxis o las frases que están fragmentadas. Para entender, el lector tiene que (irónicamente) rehacer los pedazos de la palabra “pedacito” y las otras palabras en las líneas ocho hasta diez. Entonces, en otra muestra de rechazo de las reglas gramaticales, la autora escoge poner letra mayúscula en los días de la semana, aunque no lo necesitan. En fin, el poema, como muchos de la colección, hace el esfuerzo de romper con cada regla posible en una furia autodestructiva y antipoética. El uso de la fragmentación en esta poesía, los “textos rasgurados” (Hernández, 2003, p. 34), reflejan la violencia y la destrucción del cuerpo femenino que es descrito en el poemario. No es fácil de leer, pero es importante en la recuperación de voz y experiencia femenina necesaria, descrita por Pantin y Torres. Esta voz que ha sido reprimida por la junta de poder que Álvarez identifica en su poesía como “doctor cardenal teniente coronel” (Álvarez, 1993, p. 16). En *Cuerpo*, la mujer lucha contra esa colección de poderes: lo médico, lo religioso y lo militar que habían controlado a la expresión de la mujer por siglos. A la manera de Arvelo Larriva, la voz poética de Álvarez entra en lo bárbaro de esa realidad, para abrir los pequeños espacios de libertad donde los misterios de la conciencia y realidad femenina pueden ser vistos y contemplados por la sociedad. En este sentido, como fue con Arvelo Larriva y aún más por Vestriini, la poesía funciona como entrada al discurso nacional sobre la mujer, su imagen, su realidad y su futuro. El uso chocante de forma y temática sirve para forzar a los que antes ignoraban la experiencia de la mujer

a prestar atención y pensar en lo presentado. La obra de Álvarez, entonces, sirve como un paso en el viaje hacia una voz pública auténtica de la mujer, que tiene la fuerza y el poder de comentar la situación social de toda la nación.

El poder del hueso pélvico: Yolanda Pantin

Es verdad que las poetisas venezolanas pueden comentar la experiencia femenina pero también la realidad de todos los venezolanos desde su perspectiva única. Cuando Pantin y Jaffé publicaron su ensayo sobre “El bárbaro y las trampas de la poesía,” no querían hablar sólo por las mujeres, sino por todo el pueblo; así, el poema “El hueso pélvico”, de la primera, usa una imagen sumamente femenina, pero también nacional, para contemplar la situación venezolana. También publicado en el sitio de la editorial Pequeña Venecia, este poema usa la imagen de María Lionza como símbolo materno, enfocando la confusión y aislamiento del pueblo, a la vez que es un examen de la conciencia venezolana y una meditación sobre el rol de la diosa como madre de la nación. Durante el poema, la hablante busca sentido en el disturbio que experimenta en los primeros años del siglo veinte, intentando reconciliar su vida como mujer moderna con su conexión a María Lionza. Al adoptar la imagen de ésta, Pantin pone en relieve la perspectiva femenina en la realidad venezolana.

Al principio del poema, la hablante maneja hacia el centro de Caracas buscando “respuestas / para nuestra inconsistencia”; en esa búsqueda es atraída por la figura de María Lionza: “De ninguna parte me sobrevino una frase / que llegaba con su imagen: el hueso pélvico, en alto / que carga una diosa”. En este momento, la hablante ve que la diosa es la fuerza central de toda la nación, una figura puramente venezolana que le da poder al pueblo: “. . . algo que

no era / autoderogativo, como acostumbra ser / nuestro forcejeo cotidiano”. Esta imagen de la diosa como el alma de la nación es conflictiva, sin embargo: la poeta reconoce el poder protector de la madre de la nación como falible, habiéndole de hecho fallado a la gente venezolana. Las últimas líneas de la primera sección del poema acusan a María Lionza por abandonar a “la patria que no amas.”

La voz de “El hueso pélvico” continúa su contemplación del futuro de su patria mientras viaja a una protesta política que divide la nación; en su búsqueda, pide ayuda a la diosa, pero tiene que admitir su propia relación problemática con ella. Ve el poder de María Lionza, reconociendo que “En el presente de los descreídos / has sobrevivido” y que la diosa, una “mujer enarbolada”, muestra su fuerza cuando “carga la ciudad / sobre su espalda”. La hablante ve, sin embargo, que la relación entre la diosa y la nación es difícil: las fuerzas coloniales han impuesto el catolicismo, pero la nación está formada por descreídos, hijos que se han olvidado de su propia madre. La gente pasa al lado de su estatua en la autopista “sin mirarla”; la misma hablante admite su propia falta de fe, aún cuando reza a la diosa:

Salve reina
Que estás en las aguas
Digo esta oración
Ante tu estatua

-Mas tú no existes
Sino en el hueso materno. (Pantin, 2004, p. 3)

El poder de la diosa es limitado a su rol materno, a sus habilidades procreadoras, representadas por el hueso pélvico que carga, porque ha sido abandonada por sus propios hijos. A pesar de ese abandono, sin

embargo, la voz poética todavía ve la esperanza de la nación en la figura que se sienta en su tapir. Las últimas líneas del poema relatan:

Descendimos del auto
En el atolladero

Cuando
Vimos la diosa

En alto

Fragilidad
que es vida

Por donde la flor del valle
En la montaña

Corona

Atrás la oscuridad
Quedaba

De la estrella
Lisiada

La luz entraba
Por el hueso
De la madre

Como resurrección al mar
Por los desfiladeros

Adentro
De una casa (Pantin, 2004).

La hablante reconoce en la diosa la posibilidad frágil de la vida, la luz que ilumina el hueso pélvico,

representación de la promesa del futuro. Mientras la nación puede ser confundida y plagada por violencia, el poema plantea que una vuelta a la “madre” María Lionza puede inspirar la resurrección del Estado. Pantin plantea así otro tipo de imagen femenina que recuerda las raíces indígenas y maternas, probando la validez de la experiencia femenina en el contexto nacional.

Conclusiones

Mediante la poesía, las escritoras venezolanas de los últimos noventa años han logrado desnudar las toldadas lámparas de la voz femenina, comunicando al público los misterios de la vida cotidiana y de la

conciencia femenina. No por fuerza, sino por subversión, desde los márgenes de la sociedad. La realidad comunicada es una realidad común, relevante a la nación. Difundida a través de la publicación en los espacios “no oficiales”, la perspectiva de estas autoras en cuestiones sociales y políticas logra su meta de sacar a la luz regiones desconocidas de la vida y alma venezolanas.

Nota

¹ Las historias de *Giovanna* (1975) y *Pocas virtudes* (1986) fueron publicadas durante su vida. *Valiente ciudadano*, sin embargo, vio la luz en 1994, como parte de una antología de las obras completas de la autora.

Bibliografía

Álvarez, M. A. (1993). *Cuerpo / Ca(z)a*. Caracas: Fundarte.

Álvarez, M. A. (2003). La esfinge (des)honrada o la metáfora de la maternidad. *Theme Day*. Drury University, 27 de febrero, p. 1-27.

Arráiz Lucca, R. (1997). *Antología de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Panapo.

Carrillo Torea, G. I. (2001). *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas*. Toluca: Universidad Autónoma Estado de México.

Castillo, D. A. (1992). *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

Crespo, L. A. (1993). El esqueleto de afuera. En Álvarez, M. A., *Cuerpo / Ca(z)a* (pp. 5-9). Caracas: Fundarte.

Franco, J. (1988). Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligencia. En Nelson, C. y Goldberg, L. (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 505-515). Urbana: University of Illinois Press.

Franco, J. (1989). *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press.

Franco, J. (1992). Going Public: Reinhabiting the Private. En George Yudice, G., Franco, J. y Flores, J. (Eds), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture* (pp. 65-83). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Friedman, E. J. (2000). *Unfinished Transitions: Women and the Gendered Development of Democracy in Venezuela 1936-1996*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Miranda, J. (1993). El canto de muerte de Miyó Vestri. En Vestri, M., *Todos los poemas* (pp. 2-8). Caracas: Monte Ávila.

Miranda, J. (1995). *Poesía en el espejo: estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.

Molloy, S. (1991). Introduction. En Castro-Klaren, S., Molloy, S. y Sarlo, B. (Eds.) *Women's Writing in Latin America: An Antology* (pp. 107-124). Boulder: Westview Press.

Moore, M. (2004). Austrian Woman Wins Nobel Prize in Literature. *Las Vegas Review-Journal*, 8 de octubre, p. 24A.

Nye Jr., J. S. (2003). Propaganda Isn't the Way: Soft Power. *International Herald Tribune*, consultada el 10 de enero, <http://www.ksg.harvard.edu/news/opeds/nyesoftpower>

Pantin, Y. (1985). *Correo del corazón*. Caracas: Fundarte.

Pantin, Y. (1999). Entrar en lo bárbaro: Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres. En Kohut, K. (Ed.), *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano* (pp. 305-320). Madrid: Vervuert.

Pantin, Y. (2004). El hueso pélvico. Pequeña Venecia, consultada el 10 de enero, <http://www.pequenhavenecia.com/pantin.htm>

Pantin, Y. y Jaffé, V. (2004). El bárbaro y las trampas de la poesía. *Pequeña Venecia*, consultada el 17 de marzo, http://www.pequenhavenecia.com/articulos_16.htm

Pantin, Y. y Torres, A. T. (Eds.) (2003). *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.

Pantin, Y. y Torres, A. T. (2003). Un territorio sin cartografía, criterios y algunas observaciones metodológicas. En Pantin, Y. y Torres, A. T. (Eds.), *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX* (pp. 33-142). Caracas: Fundación Polar.

Pequeña Venecia (2005), consultada el 19 de enero, http://www.pequenhavenecia.com/quienes_somos.htm

Russotto, M. (1986). *Viola d'amore*. Caracas: Fundarte.

Russotto, M. (1990). *Tópicos de retórica femenina: memoria y pasión del género*. Caracas: Monte Ávila.

Russotto, M. (1997). *Bárbaras e ilustradas: las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

Russotto, M. (1997). *Discursos sumergidos: pequeña historia de los discursos femeninos en América Latina (el momento germinal)*. Caracas: Celarg.

Vestrini, M. (1979). *Más que la hija de un presidente: Sonia Pérez habla con Miyó Vestrini*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.

Vestrini, M. (1993). *Todos los poemas*. Caracas: Monte Ávila.