

## ESTADOS DEL CUERPO Y DE LA LENGUA: LOS MALESTARES DE MIYÓ VESTRINI

Gina Saraceni  
Universidad Simón Bolívar  
marea132000@yahoo.com

### *Preámbulo*

El presente trabajo se propone leer a la escritora venezolana Miyó Vestrini, al “caso” que su vida y obra constituyen, como un cuerpo raro, excéntrico de la literatura venezolana, que se separa, tanto bio-gráfica como literariamente, de las especies, géneros, clases reconocidas y clasificadas por la norma literaria, y que, por esa anomalía que atraviesa su existencia y experiencia, exige una lectura que se pregunte por el “defecto” y la “irregularidad” como excesos semánticos que tienen efectividad política y poética justo allí donde quiebran los acuerdos a partir de los que se articula una sensibilidad y una comunidad determinada.

Antes de pasar al análisis de Vestrini, quisiera hacer un breve preámbulo sobre los conceptos de “raro” y “anormal” para establecer, si bien de modo parcial y aproximado y desde mi propia lectura del problema, los alcances teóricos de estos conceptos como también su espesor discursivo y político.

Este trabajo tiene el propósito de realizar un acercamiento a la vida y a la obra de la escritora venezolana Miyó Vestrini como un cuerpo y una lengua excéntricos que configuran una poética/política del desenfado y del defecto que se resiste a los modelos de contención y disciplina. A través de un recorrido por algunas escenas literarias de sufrimiento, quiero analizar cómo el dolor se hace cuerpo y lengua, cómo se encarna –en– el texto para pensar la pérdida como una forma de exceso semántico, de desbordamiento del sentido que construye un cuerpo textual donde la enfermedad, el malestar, el deseo, la pasión, la muerte tienen lugar, no sólo como estados de una existencia trágica, sino sobre todo, como estados

Recibido: 11 de enero de 2010

Aceptado: 12 de febrero de 2010

*Notas sobre un pueblo menor*

De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros?

Gilles Deleuze

Quizás un punto de partida sea plantear la relación existente entre el anormal y el poder. El anormal se construye como efecto y resultado del distanciamiento de una norma; es decir, que es la distancia existente entre una conducta determinada y la normatividad política, jurídica, médica, familiar que subyace a toda episteme, la que establece si aquella se inscribe en los parámetros de salud o de enfermedad, de legalidad o ilegalidad, de normalidad o anormalidad y por consiguiente, si debe o no ser sometida a procedimientos de corrección y control. Es en ese intervalo que define lo que está dentro o fuera de la ley; en esa frontera que a la vez abre y cierra el paso a lo que de lo humano es permitido o no, donde el sujeto anormal tiene lugar y donde despliega su potencia perturbadora.

Dicho de otro modo, es la anormalidad, con sus transgresiones y excepciones, la que produce la norma, la cual, mediante un conjunto de instituciones de control, de tecnologías de poder, de dispositivos de disciplinamiento le otorga visibilidad y espesor discursivo. Allí donde el poder detecta cuerpos y enunciados que pudieran hacer peligrar, con sus actos y sus lenguas, el orden del discurso, allí éste fija límites, erige barreras, establece fronteras que ase-

de la lengua.

*Palabras clave:* Miyó Vestri, cuerpo, lengua, exceso, defecto, poesía, gasto, dolor, materialidad.

*States of The Body and Language: the Discomforts of Miyó Vestri*

The goal of this study is to devise an approach to the life and work of the Venezuelan writer Miyó Vestri as a body and a language that are marked by eccentricity and that configure a poetics/politics of appeasement and defect. This poetics/politics is resistant to models of restraint and discipline. Through an examination of select literary scenes of suffering, I want to analyze how pain is incarnated—in text to become body and language. Loss can then be viewed as a form of semantic excess, an overflowing of meaning that gives rise to a textual body where illness, discomfort, desire, passion, and death all have a place, not only as states of a tragic existence but also and above all as states

guran la distribución de los sujetos y determina lo que se puede decir, lo que se puede ver, lo que se puede hacer. Es decir, que el poder, según Foucault, “no se ocupa simplemente de vigilar, espiar, sorprender, prohibir, castigar; no es simplemente un ojo ni una oreja” sino que también “incita, suscita, produce, obliga a actuar y a hablar” (1996: 136), por lo que despliega normas que intervienen y corrigen lo que está fuera de orden. Esto significa entonces que el anormal –en sus diferentes manifestaciones y posibilidades– es una producción discursiva del poder que, al patologizarlo, lo crea como cuerpo y como voz, como una suerte de especie –sin– especie con su historia y su biografía y de esta manera legitima su voluntad de dominación y se resguarda del atentado de otras verdades y saberes<sup>1</sup>.

Establecida la relación entre anormalidad y poder, hay un segundo punto que quiero señalar referido a la dimensión histórica de la anormalidad. Cada época tiene sus propios monstruos y sus propios anormales; en cada momento histórico la anomalía y la monstruosidad responden a saberes, necesidades, imperativos distintos que son los que establecen los límites a partir de los cuales un sujeto deviene peligroso y amenazante para la sociedad porque, con su conducta o su “estado”<sup>2</sup>, interrumpe el sentido soberano desestabilizándolo mediante su diferencia.

Ejemplo de lo anterior pueden ser dos concepciones del monstruo que describe Foucault en su libro *Los anormales* (2000): una vigente desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII y otra que aparece a lo largo del siglo XIX.

Según la primera, el monstruo es una noción

of language.

*Key words:* Miyó Vestrini, Body, Language, Excess, Defect, Poetry, Loss, Pain, Materiality.

jurídica y se refiere a:

[...] la mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey con patas de pájaro [...]. Es la mixtura de las especies, la mezcla de dos especies: el cerdo que tiene cabeza de carnero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza [...]. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y de muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero no obstante logra subsistir algunos minutos o algunos días, [...]. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene brazos, ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso (2000: 68).

Según esta primera concepción, el monstruo es una “infracción jurídica a la ley natural”; es una irregularidad de la especie, un organismo contranatural, un desliz que, a su vez, puede propiciar una “monstruosidad de comportamiento” que genera un monstruo moral gobernado por una “criminalidad monstruosa (81)<sup>3</sup>. Ahora bien, para Foucault, en los dos casos –tanto el del monstruo como desorden biológico como el moral–, “sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho, ya sea el derecho civil, el canónico, el religioso” (69). Lo que significa, como intenté plantear más arriba, que la monstruosidad es el resultado de la transgresión y el trastocamiento de una norma que, al controlar la potencia perturbadora de la anomalía, paradójicamente la produce y la vuelve visible.

En la segunda concepción de monstruo, vigente a lo largo del XIX, hay un cambio de grado en lo que se entiende por monstruosidad. Podría decirse que el gran monstruo antropófago deviene en “monstruo pálido”, en “pequeño perverso”, en “incorregible”, que “el gran ogro del final de la historia se convierte en Pulgarcito” (156), porque se disuelve “en una pululación de anomalías primeras”, de “grandes trastornos” y “pequeñas irregularidades de conducta que no competen con la locura propiamente dicha” (128) y que localizan la anormalidad en el nivel de las conductas elementales y cotidianas,

en el descontrol de los instintos que serán regulados por “un conjunto de técnicas y procedimientos con los que se emprenderá el enderezamiento de quienes se resisten a la domesticación” (298) como por ejemplo, el obsesivo, el perverso, el degenerado.

Las dos categorías de monstruosidad mencionadas ponen de manifiesto en qué medida toda política y toda cultura se articulan alrededor de existencias oscuras, fuera de la norma, cuya excepción debe ser eliminada o controlada por el poder. Y es el poder quien persigue estas vidas y les da existencia a través de los discursos que las nombran, aunque estas vidas también se manifiestan desde su diferencia y su lenguaje. En este sentido, es interesante pensar como la única posibilidad que existe de escuchar ese “lenguaje que viene de otra parte”, la lengua de ese pueblo menor que conforman los anormales, es allí donde ésta se enfrenta y se confronta con el poder y es capturada por la red de sus discursos.

En el “Prefacio” de *La historia de la locura* (1961), Foucault, a propósito de la dificultad o imposibilidad de escuchar el lenguaje de la locura antes de que caiga preso por el saber, observa:

Será preciso asomarse a ese murmullo del mundo, tratar de percibir tantas imágenes que nunca llegaron a ser poesía, tantos fantasmas que no lograron alcanzar los colores de la vigilia. Pero sin duda se trata de una tarea doblemente imposible: porque nos obligaría a reconstruir el polvo de esos dolores concretos, de esas palabras insensatas que nada amarra al tiempo; y sobre todo porque estos dolores y estas palabras no existen y no se dan a sí mismas y a los demás sino en el gesto de la partición que las denuncia y las domestica. Tan sólo en el acto de la separación y a partir de él es posible pensarlas como polvo todavía no separado. La percepción que intenta captarlas en estado salvaje pertenece necesariamente a un mundo que ya las ha capturado. La libertad de la locura no se entiende sino desde lo alto de la fortaleza que la mantiene prisionera (2003: 126).

Estas reflexiones sobre la anormalidad, primero como categoría que se construye en la frontera con la norma y que, al desplegar su diferencia, fija un límite entre dos voluntades de verdad distintas; y segundo, como producto de tecnologías del poder y del saber que cambian según la época y la episteme,

muestran cómo, cuando hablamos de anormales, hablamos de cuerpos excepcionales, irreconocibles, impensables, impredecibles, prohibidos, excéntricos, inclasificables, excesivos para el ojo normalizador del poder y portadores de otro saber, otra lengua, otro modo de hacer y de ser que no calzan en el imperativo del “vivir bien” y de la vida productiva que el biopoder exige.

Desde la perspectiva del crítico argentino Gabriel Giorgi, especialista en políticas de lo monstruoso y de lo animal, ese saber del que es portador el monstruo, no es solamente “una figuración de la alteridad y de la otredad [...] sino un saber positivo: el de la potencia de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y en sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala” (2009: 323). Dicho de otro modo, para Giorgi, los devenires imprevistos que los cuerpos emprenden, sus mutaciones anómalas y singulares, sus ruidos y murmullos, ponen de manifiesto tanto los miedos, las fobias, los deseos de una sociedad determinada, como los límites de ciertas nociones normativas (como la de “humano” o de especie) y de ciertas tecnologías de control –biopolítica, biopoder, eugenesia– que excluyen o tachan como impolíticas esas potencias de variación y experimentación que los cuerpos y la vida misma pueden tener.

Cabe recordar brevemente aquí la lección de Giorgio Agamben sobre cómo la política se asocia a una idea de humanidad basada no en lo que caracteriza al hombre como ser viviente sino como ser humano y que determina la exclusión de aquello que de lo humano no se puede representar bajo tal idea. Es decir, que “el mero vivir debe convertirse en bien vivir, como el lugar en el que el hombre, definido como ‘animal viviente y, además, capaz de existencia política’, debe suprimir aquello que lo caracteriza como *mero viviente* para realizar aquello que lo distingue como hombre” (Quintana, 2006: 46). Esta “mera vida natural” (*zoé*), Agamben la denomina “vita nuda”, un umbral entre lo humano y lo no humano que determina un afuera, una exterioridad que guarda una relación de excepción con la ley. Para que el derecho tenga vigencia necesita incluir, a través de su exclusión, lo que “no puede ser incluido en ningún caso” lo que supone una zona de indistinción entre lo que está dentro y lo que está afuera de su ámbito, entre la naturaleza y la norma,

entre el hecho y el derecho, entre la vida política y la “vita nuda”, entre lo humano y lo animal (Agamben en Quintana, 2006: 47-48).

Frente a la voluntad de los dispositivos de poder de establecer entonces formas de vida soberanas capaces de distribuir y “formar” políticamente a los cuerpos, el monstruo –entendido ahora como una instancia de variación de lo humano que compromete sus límites– al registrar “eso que en los cuerpos lo lleva más allá de sí mismos y los metamorfosea”, los desnuda, se convierte en “el registro de esas líneas, de esas potencias: materializa lo invisible y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello, menos reales” (Giorgi, 2009: 324).

En este sentido, cabe destacar cómo la estética y la literatura constituyen un espacio donde los cuerpos anormales, raros, inclasificables, adquieren visibilidad al poner en escena otro régimen del sentido y de la verdad que despliega una lengua que no negocia con la lengua mayor sino que entra en conflicto con ella al desajustar, por su potencia significante, sus normas y sus límites. Lengua insubordinada, lengua del *desacuerdo*, del choque, de la no coincidencia, que distribuye otras sensibilidades y deseos al poner en escena otros “modos de hacer, ser, ver y decir” (Rancière, 2009), “otros linajes para la nación” (Giorgi, 2009), “pueblos menores” (Deleuze, 1994) que comprometen el sentido común, las nociones de humanidad y de especie, al experimentar otra relación con el significado, la política, la verdad.

De aquí que pueda pensarse la literatura como el espacio donde estos cuerpos desheredados, estos pueblos menores, tienen lugar y despliegan sus lenguas extranjeras, “sus palabras sin lenguaje”. Esto implica un gesto de insubordinación de parte de la literatura que la coloca fuera de la ley al convertirla en un discurso que dice “lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado” (Foucault, 1996: 137). Un discurso, el literario, como iniciativa de salud, porque “no forzosamente el escritor”, observa Deleuze, “cuenta con una salud de hierro [...] pero goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, irrespirables, cuya sucesión se agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposible” (1996: 14).

### *La desheredada*

Cada sombrío cambio del mundo tiene tales desheredados, a quienes no más lo anterior ni lo ya próximo pertenece pues también lo más próximo está lejos para los hombres.

Rainer María Rilke-Elegía VIII

Este trabajo forma parte de una investigación en curso sobre *Ficciones de dolor y sufrimiento en la poesía venezolana contemporánea*, que tiene el propósito de pensar los modos cómo el dolor, el sufrimiento, la pérdida, se inscriben estética y políticamente en la poesía y de qué modo atravesar críticamente estas escrituras implica reflexionar sobre el alcance político de estas lenguas del malestar.

Como dije al principio de este artículo, me interesa leer a Miyó Vestrini como una “rara” de nuestra literatura, como una desheredada, una escritora sin estirpe y sin filiación, un “monstruo sagrado” que atraviesa la escena literaria venezolana dando tumbos, dividida entre el trópico venezolano y las grises atmósferas francesas; entre las alianzas con grupos como *Apocalipsis*, *40 grados a la sombra*, *la República del Este* (de la que fue la única integrante mujer) y el desencanto por la derrota y frustración que significó asumir la imposibilidad de todo intento de renovación cultural y política del país; entre la amistad entrañable, como la que tuvo con el Chino Valera Mora, Salvador Garmendia, Adriano González León, Mary Ferrero, la Negra Maggi y la soledad más desolada; entre la apuesta por la poesía como tabla de salvación frente a lo que llamaba “este doloroso camino hacia el suicidio” y el escepticismo más absoluto ante la importancia de los libros y de la literatura en una sociedad determinada.

En este trabajo me propongo leer su obra siguiendo las derivas que su “irregularidad” biográfica y poética despliegan para ver cómo ese exceso vital y pulsional, esa ajenidad y desarraigo existencial que la caracterizan, esa multiplicidad de flujos encontrados y contrarios, operan como formas de resistencia política y potencia poética haciendo que su grito rabioso alcance la vastedad del canto.



*Lenguas duras se ocupan de mí*<sup>4</sup>

No hay biografía más que de la vida improductiva  
Roland Barthes

“La poesía es un lenguaje en la medida en que es un defecto de lenguaje”, dice Jacques Rancière en *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (2009: 76).

Por su parte, Georges Bataille en un ensayo titulado “La noción de gasto” se refiere a dos dimensiones distintas del gasto: la relacionada con la experiencia social regida por el principio de la producción, conservación y consumo; y la referida a un tipo de gasto “improductivo” regulado por el principio del derroche y la destrucción. Ejemplos de este tipo de gasto son: los cultos, la guerra, las joyas, el juego, el arte, en los que el acento está puesto “en la *pérdida*, que debe ser la mayor posible para que la actividad adquiera verdaderamente sentido” (2003: 116). Dicho de otra manera, a mayor pérdida/consumo/gasto corresponde mayor sentido en términos semánticos y de experiencia.

Si a partir de esta noción de “gasto improductivo” pensamos en la poesía como expresión de un estado de pérdida o como “creación por medio de pérdida” (117), es decir, como lengua que se hace/crea a través de su deshacerse/agotamiento y que, mediante ese venir a menos, tiene lugar, cabe bordar la poesía de Vestriini como el espacio de un sacrificio, donde el poeta pone patas arriba el lenguaje, desencadena su furia en el cuerpo de la lengua con el fin de producir algo sagrado, porque “las cosas sagradas se constituyen mediante una operación de pérdida” (115).

Quiero partir de estas dos nociones, la de Rancière de la poesía como lenguaje defectuoso, y la de Bataille de “gasto improductivo”, para aproximarme a la vida y a la obra de una escritora que llevó ese “defecto de lenguaje” y ese gasto inútil hasta sus últimas consecuencias.

Miyó Vestriini, pseudónimo de Marie-José Fauvelles Ripert, nacida en Francia en 1938, de padres franceses; emigró a Venezuela (Betijoque, Valera) en 1947, cuando tenía 9 años de edad, con su madre, el padrastro italiano, Renzo Vestriini, las dos hermanas y el abuelo. Desde la niñez, su vida estuvo marcada por la rebeldía, la inadaptación, la inconformidad, el desarraigo,

el desasosiego, la enfermedad –sufría de dirritmía cerebral lo que le causaba ataques repentinos de furia y además era alcohólica–, características que se manifestaron tanto en su vida personal como profesional, y que le valieron la etiqueta de “rara”, guerrillera, desenfadada, loca, desamparada, tierna, monstruo, demonio, ángel, ogro<sup>5</sup>.

Este colocarse al borde de la norma y de la legalidad en diferentes ámbitos de su existencia –profesional, político, amoroso, familiar– la sitúa en el espacio de una desgarradura, de una escisión –onomástica, lingüística, cultural, existencial– que atraviesa su vida y su obra sin dejar lugar a la conciliación. En esa zona de tránsitos y fugas, en ese entre-lugar en disputa donde su cuerpo y el cuerpo de su obra se sitúan incómodos e inconformes, se juega y se escapa su existencia<sup>6</sup>. Y es allí donde el deseo y la pasión, el dolor y la furia, la enfermedad y la muerte, tienen lugar, no sólo como estados de una existencia trágica, sino sobre todo, como estados de la lengua.

Su poética está regida por un principio de pérdida que opera como desorganizador del lenguaje, potenciando su capacidad enunciativa por el exceso que lo atraviesa y lo conduce “lo más lejos posible”, allí donde se hace defectuoso, donde rompe las leyes del orden y de la contención y se enuncia a través del grito, del sollozo, del delirio, del gasto que consume y agota la lengua, la cual alcanza su mayor elocuencia/realización justo allí donde pareciera agotarse.

Cabe preguntarse entonces qué implicaciones tiene, en la obra de Vestri, la audacia de transgredir la ley y de mirar el Mal a los ojos<sup>7</sup>; qué revelaciones o qué golpes arroja un lenguaje defectuoso que violenta los límites y se expone a la “embriaguez del ser”, a un “estado de trance” donde se vislumbra “el verdadero rostro del mundo” (Bataille, 1971: 45). Porque para Vestri, la poesía:

Niega y destruye la realidad inmediata porque la considera la pantalla que no disimula el verdadero rostro del mundo [...]. La poesía que niega y destruye el límite de las cosas es la única que tiene el poder de devolvernos a su ausencia de límite; el mundo, en una palabra, se nos entrega, cuando la imagen que tenemos de él es *sagrada* porque todo lo que es sagrado es poético y todo lo que es poético es sagrado (Bataille, 1971: 109-111).

Es decir, la poesía es el lugar donde los límites se abren, donde la lengua se excede y se confunde para mostrar “la parte maldita” del ser, esa parte que no tiene contención y que se opone al respeto servil de la ley mediante una energía que irrumpe con violencia en el espacio del orden revelando los alcances del lenguaje defectuoso. Esta energía hecha lenguaje impertinente y descontrolado es capaz de desbordar la institución literaria, de pervertir sus producciones y hasta de darle visibilidad a otros cuerpos y otras sensibilidades (Rancière, 2009).

De aquí que la literatura represente un “peligro” porque al transgredir la ley de la lengua, la vuelve inorgánica, irresponsable: “Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo” (Bataille, 1971: 44)<sup>8</sup>.

Vestrini usa la poesía “para pisar con las palabras el orden establecido” (*ibidem*), como un gesto de rebeldía con el que muestra hasta dónde puede llegar una voz cuando no acepta los marcos de contención que el orden le impone; cuando no cabe sino en el grito y el chirrido porque los buenos modales de la lengua mayor son insuficientes para expresar la intensidad de rebeldía que recorre su dictado. Entonces es necesario atacar la lengua mayor, hacerla salir de sus límites, descomponerla, desfigurarla, hacerla devenir materia a la que hay que formar y nombrar de nuevo y a la que hay que transformar en lengua extranjera. Para esto Vestrini apuesta por la sequedad y la sonoridad: dos dimensiones opuestas del lenguaje que en su obra conviven y se hacen posibles en la medida en que, para decir el amor y la ternura, la pérdida y el dolor, el miedo y la impotencia, la rabia y la inconformidad que fueron los estados en que se fundó su existencia y su escritura, es necesario reducir el lenguaje a un hueso. Hay que despojar el cuerpo de la carne para ver de modo descarnado y descarado la inmensidad de aquello que sobrepasa los límites de lo decible y se coloca más allá de toda comprensión y toda lógica. Pero a ese grado cero de la lengua le corresponde una potencia sonora que irriga su hueso de sangre haciendo que ese desierto se reconfigure y forme a partir de la escucha atenta y exigente que produce una “voz terrible y dulce” a la vez, “la voz dulce y terrible del afecto y la ternura” (Vestrini, 2001: 27): “Eso que quiero contar lo cuento a través de un lenguaje seco, que transmita algo, y que tenga musicalidad. Puede parecer contradictorio, pero busco palabras secas, que tengan musicalidad, mucho sonido [...]. Para colocar una palabra en determinado sitio del poema, tardo días, la saco, la quito, la cambio

de lugar, la elimino. Además de un significado las palabras tienen que sonar” (Vestrini en Díaz, 2008: 41).

Vestrini hace sonar la poesía al nombrar las cosas por su nombre, sin medias tintas, así como suenan, así como “chirrían”<sup>9</sup> al igual que los dientes cuando muerden demasiado duro y corren el riesgo de quebrarse, y lo hace a través de una lengua franca e insobornable que se confronta con la “masacre” cotidiana que es la vida y que lleva la honestidad de su mandato hasta sus últimas consecuencias haciendo de la escritura y de “la alegría de crear”, “la única tabla de salvación”, porque quedarse sin palabra sería la peor muerte antes de la muerte.

A partir de esta idea de la poesía como lugar de un gasto improductivo donde la creación de sentido es directamente proporcional al abandono del poeta a la lengua, entendiendo el *abandono* no como carencia sino como abundancia (“pollakos”) que “abre a una profusión de posibles, como cuando uno se abandona con exceso, porque no existe otra modalidad del abandono” (Nancy, 2005: 10), me interesa revisar algunas escenas puntuales de su obra poética y narrativa para ver cómo se tematiza el principio de pérdida que rige su obra, dónde se inscribe el exceso-defecto que la enuncia y que pone al desnudo la materia golpeada de la experiencia cuando “el largo dolor jamás concluido” la descompone, la desborda y la vuelve irreconocible.

### *Cuerpo quebrado a palos*

[...] aquello que golpea desde adentro largo dolor jamás concluido  
Miyó Vestrini

Leer la obra de Miyó Vestrini significa enfrentarse con un lenguaje rebelde que no negocia ni transa sino que sólo golpea y da puños contra todo aquello que la agrede: la familia, el país, el desarraigo, la maternidad, el amor, la pareja, el cuerpo, la enfermedad, la política. Su obra, compuesta por tres poemarios, *Las historias de Giovanna* (1971), *Pocas virtudes* (1975), *Valiente ciudadano* (1991); un libro de cuentos, *Órdenes al corazón*, (1996/2001); una autobiografía, *Salvador Garmendia: pasillo de por medio* (2004); un libro para niños, *El Cohete*, y numerosos ensayos periodísticos y entrevistas radiales, se puede leer como un *continuum* donde se despliega una lengua que sufre, que

está “jodida”; una voz que se expresa a través de la violencia del alarido, de un habla que se gasta y se agota a través del insulto, el cinismo, la pasión, la rabia, la desilusión, la crueldad. No hay complacencia en su mirada sino inconformidad que compromete toda acción “políticamente correcta”. Desde la niñez, cuando se “cae a golpes” con una compañera del colegio que se burlaba de su apellido, hasta su adultez, marcada por el alcoholismo, la enfermedad, los ataques de furia, el fracaso, los intentos de suicidio, Vestri ni elige no “portarse bien” como la manera más honesta de llevar a cabo una vida atormentada que encuentra su cauce sólo en la escritura vivida “en carne propia”, como si fuera el cuerpo mismo del dolor el que se desplegara a través del gesto de escribir y como si escribir supusiera una forma de fidelidad a ese malestar que fue la vida para ella: una forma de resistir a sus golpes y a la vez, de producir golpes sonoros capaces de mostrar hasta dónde puede derivar el afecto cuando es el único capital que se posee; hasta dónde puede devenir el delirio como potencia significante.

Una de las zonas semióticamente más sensibles de la existencia de Vestri ni es el cuerpo. El cuerpo como error e incomodidad es lo que su vida y su obra ponen en escena; el cuerpo como lugar donde se inscribe el defecto y donde éste despliega su poder desconfigurador tanto por ser alteración de una forma comúnmente aceptada, como por ser excepción de un modelo establecido que funciona como término de comparación.

El cuerpo en Miyó es obsesión existencial y poética que se vuelve metonimia de esa inconformidad que la hizo vivir defendiendo el derecho “al sueño, a la locura, al amor pleno y estallante”, como declaró en el discurso pronunciado en el año 1976 cuando recibió el mando de *La República del Este*.

En una de las páginas de su *Diario* inédito hay una reflexión sobre el cuerpo en la que me quiero detener:

En París, yo descubro con delicia y horror dos cosas: la soledad y mi fealdad [...]. De noche, en la habitación del hotel me miro desnuda al espejo. Y en el momento en el cual yo aprendo a mis propias expensas lo que es la fealdad-soledad, yo me curo sin razonamiento. Yo digo sin razonamiento porque no hay ninguna opción, ninguna alternativa. [...]. No ha habido sino un elemento constante, mi cuerpo. En cuanto a la alternativa, yo digo que ella no ha sido formulada, porque yo no he sido hecha bajo los ojos

de los otros... Boris Vian bien me dijo: “Cuando yo digo mujer, quiere decir mujer bonita. las otras están dentro de un mundo totalmente extraño! (Vestrini en Díaz, 2008: 33)<sup>10</sup>.

De esta “escena del espejo” tantas veces reescrita por parte de la poesía de mujeres, quiero destacar la relación mirada-cuerpo que se observa, tanto en el gesto de Vestrini de desnudarse frente al espejo para observarse y asumir su fealdad; como en la afirmación que hace de que no hay reparo para ese cuerpo-feo porque “no ha sido hecho bajo los ojos de los otros”; es decir, su hechura es de un orden que escapa a la mirada normativa para quien la mujer siempre está asociada con la belleza. Ante esta doble censura, la de su propio ojo y la del ojo de los otros, el cuerpo-feo se ve obligado a asumir su rareza, su anomalía, su errata replegándose en ese “mundo totalmente extraño” al que él mismo y los demás lo arrojan.

El cuerpo como topos donde se cifra el defecto es lo que este pasaje revela. Para Vestrini, las irregularidades de su cuerpo fueron motivo de depresiones constantes. En diversas entrevistas hace referencias a su “ojo caído” que escondía detrás de sus lentes gruesos, a las cicatrices que tenía en varias partes del cuerpo causadas por una quemadura de niña (Vestrini, 1994: 15), al deterioro físico, a las arrugas, a la incomodidad que sentía frente al espejo (“El espejo me hace sentir torpe” 2001: 48; “Mi cuerpo es una mierda” 2001: 99), a la gordura, que llegó a obsesionarla a tal punto que se sometió a una operación con la que se quitó 20 kilos. Pero esta preocupación por “mantenerse en forma” y corregir las deficiencias de su aspecto, convive con otro tratamiento del cuerpo, también fundado en el exceso que en Vestrini constituye otra forma de “salud”. Me refiero al alcoholismo, al acto de “caerse a palos”, a la dependencia de la bebida como una forma de libertad. En varios cuentos de *Ordenes al corazón* se lee: “Sin alcohol, no hay relación. Con nada. Ni siquiera con las piedras” (2001: 47); “Tantos estudios sobre las maldades del alcohol y nada sobre sus beneficios. Los latidos se normalizan, la bola se deshace, los ojo se aclaran, el pulso ya es firme, la cerrada angustia se desvanece y el pecho se abre. Clásica crisis de angustia diluida correctamente en un trago” (*ibid*, 40).

La dependencia alcohólica es la verdadera libertad (39). No todo el mundo muere porque bebe. O porque fuma. O porque se inyecta. Sobreviven. Es su-

ficiente. No te sometás al chantaje de la muerte. La gente que te habla de dependencia se cepilla los dientes todos los días, a las 8, a las 12, y a las 8 otra vez (48, 49). Llegan todos los días al mismo sitio y hacen las mismas cosas. Le dan cuerda al reloj para que suene, sin falta, a la hora exacta. Toman un jugo de naranja exactamente antes de cagar. Van a un parque y corren como avestruces. Sudan y quedan vacíos de tripa y cerebro, con una bruma tan cerrada que sólo ven la punta de sus zapatos adidas. [...]. ¿Eso no es dependencia? ¿Eso no es reducir la vida a unos hábitos estúpidos? (49)<sup>11</sup>.

Este cuerpo en tensión entre la conservación y la destrucción, la cura y el vicio, el defecto y la corrección del defecto; este cuerpo menopáusico, enfermo, gordo, fofo, alcohólico, insomne, que vomita, tiene náuseas, aborta, sufre de dirritmia cerebral, que intenta suicidarse<sup>12</sup>, que atraviesa la escena existencial y poética de Vestrini, es un cuerpo que hace ruido; un cuerpo estruendoso, estridente, escandaloso, que no busca purificarse “comiendo hierbas y frutas” sino que pone el oído de la lengua allí donde el fragor de su sonoridad se vuelve insoportable: “Es mi cuerpo lo que molesta. Estoy toda vertida hacia adentro, hacia sus ruidos y silencios” (Vestrini, 2001: 106), dice uno de los personajes de sus cuentos poniendo de manifiesto el llamado de esa errata que es su cuerpo, de ese lenguaje descalabrado que alcanza su máxima elocuencia justo allí donde la comprensión se gasta/se quiebra.

Este cuerpo resistente a toda adecuación a la norma y al biopoder, desgastado por el malestar, la enfermedad, el vicio, la pasión, el amor, es también el espacio de una alteración orgánica. En él, los límites que circunscriben la anatomía y su funcionamiento se desarticulan hasta el punto de deshacerse. El cuerpo abre su carne, se vuelve pura materialidad disponible a conectarse con estados, especies, intensidades, umbrales que lo vuelven una alteridad abierta a devenires y fugas, a la potente demanda del deseo que impone e inscribe en él otro orden significante, otra productividad, otra salud.

El cuerpo como desgarradura, como carne desgarrada que al fragmentarse muestra la materia de la que está hecha y sus infinitas posibilidades de transformación, atraviesa la obra de Miyó y constituye la representación misma de su proyecto literario. Me refiero a la carne como dimensión intrínseca al cuerpo, que sin embargo lo enajena de sí mismo excediendo sus límites (Esposito en Amato 2010: 109).

Son varios los relatos y los poemas en los que se observa esta materia que se excede y desgasta. Voy a mencionar sólo un pasaje del cuento “La decisión”<sup>13</sup>, una historia sobre las implicaciones orgánicas del después de una ruptura amorosa, sobre cómo el dolor se instala en la carne y carcome los tejidos cambiando los modos de funcionamiento del cuerpo:

Una leve náusea le llenó la boca de saliva amarga. Había fumado y bebido toda la noche. Se inclinó sobre el lavamanos obligándose a vomitar. Sólo espasmos convulsivos salieron de su garganta. Sintió en el interior de la mejilla izquierda una pequeña llaga y dejó que su lengua pasara y repasara por ella. Ya no le ardía el golpe. Él la había lanzado con fuerza, botando sus gruesos anteojos de miope y riéndose de sus súplicas [...]. Esa risa, esa mueca era lo que ahora le mordía por dentro, en lo más lejano y oculto de su cuerpo. Cuando una persona es golpeada con amor u odio –¿importa acaso?– el tiempo y el espacio desaparecen. La velocidad y contundencia de los golpes apagan todo signo de vida. Lo que queda en manos del agresor es un muñeco inanimado, una pelota de hilo, una sábana henchida por el viento [...]. La vida es un asunto de pequeños y grandes abandonos. De pérdidas recuperables o no. En su brevedad, fue calculada para que las personas se amaran y se abandonaran. Un ciclo perfecto de dolor: tal es la única y verdadera razón de la vida. ¿Cómo concebirla sin sufrimiento amoroso? [...] Apaciguar esa marea roja y turbulenta que le subía del vientre, salvaje, irracional... Gritó, vomitó largas y tediosas palabras. Se convirtió en una enorme bola de masa que rebotó contra las paredes y creció y creció hasta no dejar lugar alguno. Quería sufrir aún más. Obtener una pérdida que la dejara tal como estaba ahora: una mujer solitaria, tomando café a la espera de una muerte que, por supuesto, no llegaría a menos que ella lo decidiera [...]. Algo en ella se esponjó, inundó de furor los años próximos. No habría nada más [...]. Como si bruscamente su cuerpo se hubiera sellado herméticamente [...]. Pero fue entonces cuando percibió la sorprendente claridad de su dolor. Y derrotarlo no sería cuestión de tiempo [...]. Cerró los ojos y dejó que el mundo echara a andar de nuevo. Sin ella (117-121).

Cabe plantear aquí la articulación entre el lenguaje defectuoso de Miyó, ese lenguaje quebrado a palos y que quiebra a palos lo que nombra, ese len-



guaje desbocado, desentonado, ruidoso, al que hice mención hace poco, y el cuerpo, también quebrado a palos, que sus autorrepresentaciones configuran y ponen en escena. Podría decirse que es el mismo lenguaje el que desencadena su violencia y su furia sobre el cuerpo que nombra; es el lenguaje quien le rompe los huesos al cuerpo y el que activa esa máquina de derivas y devenires que produce la semiosis excesiva que son los poemas y relatos de Vestrini. Es el lenguaje el que hace del cuerpo pura materia significativa.

La potencia de variación del cuerpo cuando es atravesado por “el insufrible mal/de todo tenaz afecto” (Vestrini, 1993: 69) que lo descompone y desorganiza, adquiere mayor potencialidad a partir del hecho de que es un cuerpo que la lengua hace derivar en “muñeco inanimado”, “pelota de hilo”, “enorme bola de masa”, es decir, una alteridad inclasificable que sobrepasa los límites de lo inteligible y de lo comprensible. El cuerpo entonces no es sólo esa materia abierta a la mutación y al cambio, sino también es cuerpo del sentido mismo, el cual, allí donde pareciera materializarse, se interrumpe, deja de remitirse a sí mismo, “se suspende sobre ese límite que le da su ‘sentido’ más propio, y que lo expone como tal [...] El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (Nancy, 2003: 22).

Vestrini, su vida y su obra, se juegan en este espacio donde el sentido se suspende y donde el cuerpo se muestra como lugar de un quiebre: lugar de la suspensión de las fronteras y de los marcos, de las clasificaciones y los límites. Si retomamos la noción de monstruo como una instancia de delimitación entre la norma y el defecto, el cuerpo y el no-cuerpo, la belleza y la fealdad, el saber moral y el saber desarticulado, quizás cabría pensar en Miyó como un monstruo que no tiene cabida en ninguna parte porque se fuga de todo intento de definición posible. ¿Dónde colocar su cuerpo y su lenguaje, su textualidad excesiva, su defectuosidad exacerbada que alcanza, incluso cuando se enfurece, un espesor poético que conmueve y sobrecoge?, es la pregunta que mi investigación se propone responder.

En el relato “Tijeretazo”, la narradora alude a un hueco que siente en la cabeza, “un enorme hueco, con sus bordes bien parejos”. No sabe si es negro o blanco pero “no importa el color”, dice, “Nadie ha podido hasta ahora colorear un hueco” y ese hueco es la cifra de una interrupción, de la desconexión de “un cable grueso [...] al que se le echa un tijeretazo” (Vestrini, 2001: 108-109). El cuerpo se deshace cuando sus órganos y su materia son cautivos de flujos de

intensidad y deseo que lo fracturan, separan, dislocan y esta interrupción constituye el espacio donde el sentido tiene lugar como rasgadura, desgarradura, “tijeretazo”.

Vestrini hace de esa desgarradura que es el cuerpo un lenguaje que tiene manos y que es capaz de tocar porque “la escritura toca el cuerpo, por esencia”, pero no aquello que del cuerpo se puede codificar y simbolizar, sino “su puesta fuera de texto”, “su alejamiento infinito” (Nancy, 2003:14).

### *Fuera de texto*

La jauría no viene: siempre ha estado allí.  
Miyó Vestrini

Toda su vida Miyó estuvo preparando la escena final de su existencia. Tanto sus intentos fallidos de suicidio como sus poemas, cuentos, cartas, anticipan, imaginan, escriben esa decisión, esa interrupción que fue su muerte. La gente no se ocupa de la muerte por exceso de amor. Cosas de niños, /dicen, /como si los niños se suicidaran a diario” leemos en el poema “Zanahoria rallada” y su muerte fue tan excesiva y extrema como el gasto afectivo y poético que marcó su vida hasta el final.

El 29 de noviembre de 1991 se suicida con una sobredosis de Rivotril –ansiolítico que trabaja sobre el sistema nervioso central y que produce la muerte porque paraliza el sistema respiratorio cuando se ingiere en altas cantidades:

El cuerpo vestido y calzado reposaba en la bañera –dice su biógrafa–. El agua la rebasaba. Flotando hallaron una estampa de San Judas Tadeo. En el tocadiscos un *long play* de Rocío Durcal. Afuera, encima de la mesa, estaban dos notas. Un borrador del aviso que le había dejado a su hijo Ernesto y otra en la que se podía leer la última plegaria de Miyó: “Señor ahora ya no molestaré más, los dejaré ser felices” (Díaz, 2008: 95).

Esta escena final muestra el último gasto de Miyó. El agua que rebasa la bañera, la sobredosis, su respiración que se interrumpe –por la droga, por el ahogo del agua, por ambas causas–, funcionan como *punctum* de este *gran*

*finale* que inscribe, de forma definitiva, la interrupción en su cuerpo.

El suicidio, además de realizarse por medio de sustancias narcóticas, se cumple también a través de la escritura que se pone en el lugar del cuerpo-cadáver anticipándolo al advertir sobre el advenimiento de su muerte. La escritura aquí escribe e inscribe la muerte antes de que ésta acontezca, la produce antes de que se gaste como clausura irreversible.

Junto con las dos notas también se encontró, entre los papeles de su cuarto, un testamento poético en el que Vestrini declara su última voluntad y dispone sobre los bienes que posee. Al igual que en otras circunstancias de su vida marcadas por la irreverencia y la honestidad, el veredicto de Miyó sobre su herencia personal, intelectual, simbólica, es implacable y definitivo. Su legado es inoperante porque está fundado en un patrimonio deficitario que se derrochó antes de que se acumulara y que lega su misma insuficiencia, su desencanto, su derrota, su defecto, su misma interrupción<sup>14</sup>.

### *Testamento*

Te preguntan,/¿a quién dejarás tus cosas cuando mueras?/Entonces miré mi casa/ y sus objetos./no había nada que repartir,/salvo mi olor a rancio./Y la rata./Ésa que permaneció hostil y silenciosa,/esperando que ocurriera./Inútil darle de comer/y suavizar su cama con jabón azul./La esperé cada noche,/ansiosa de ver cómo sus largos bigotes/dejarán de esconder los dientes puntiagudos y depredadores./Allí estuvo,/mirada astuta/y silencio de esfinge,/esperando que mi sangre corriera./Vana espera./La muerte llegó de adentro/por primera vez, calmada y definitiva./Escribí en la pared su nombre,/para que el último golpe de sol,/a eso de las diez de la mañana,/pusiera sombra en mi testamento:/"La rata no permitió que viera la primavera"/.Después de muerta/hice la lista./Una cena en el mejor restaurante/para Ángeles y Carlos./ Mis libros, mis inéditos guiones para José Ignacio./Mis sueños para Ibsen./Mi tarjeta Abra para Ybis./Mi carro para Alberto./Mi cama matrimonial para Mario./Mi memoria para Salvador./Mi soledad para la Negra./Mis discos de Ismael Rivera para la Negra./Mis poemas titulados "Granada en la boca" para la Negra./Mi dolor de adolescente y madre, para Pedro./Mis cenizas, para Ernesto./ Mi risa para Marina./La noche anterior,/le había dicho a Ángeles y a Carlos,/si no puedo

dormir,/escogeré la muerte./El pernil de cordero estaba tan sabroso/que no me hicieron mucho caso./Recuerdo que en una esquina de Chacao,/ella me abrazó y le dije,/el próximo viernes los invito yo./Su cabello corto/y su felicidad por habérselo cortado,/me hizo entender que no era yo la apaciguada madre de Carlos./Apoyé mi mejilla sobre su hombro./Fue algo de segundos,/pero sentí que con la tijera sobre su melena,/algo se había ido./Algo que no llevaba su nombre,/rondaba ahora las noches de insomnios y alcohol/en el barrio de la familia./Morirse deliberadamente,/requiere de tiempo y paciencia./Evocas la muerte gratuita de un hijo,/cosa que a ti nunca te sucedió./La pérdida de objetos/y el silencio de una casa devastada,/tampoco te sucedió./El dedo feroz de un enemigo señalándote/como un ser despiadado./Pasa pero no es mortal./Dos partos,/diez abortos/y ningún orgasmo./Una buena razón./El silencio de tu compañero cuando le preguntas,/¿por qué ya no me quieres?/¿Qué hice?/¿En qué fallé?/Y luego el recorrido por aquellos espacios silenciosos/y vacíos,/con tu presencia encorvada,/torpe./Constatas que no hay jabón para lavar/ni favor para planchar/y a lo mejor/esas naranjas están podridas/Entonces recuerdas/una terraza a las siete de la mañana,/sobre el mar,/y alguien diciéndote,/le tengo miedo a las alturas/pero te amo./Y luego,/el regreso a la ciudad/y la mazacumba de un hombre desnudo y alegre./Piensas de nuevo en lo deliberado./No es azar./No es venganza./Es tu mano/ de palma sudada,/ tocando su muslo./Remontando un poco más/y recordando el desasosiego de tu compañero,/ por la penumbra maloliente/de tu placer./Siempre hay un antes/antes de morir./Antes,/quiero comerme unos tortellinis a la crema./O tomarme un trago de Tanqueray./O que me abracen con manos fuertes./ O, como dice, Caupolicán,/que me pongan en presencia de Maiquetía,/la ciudad más hermosa de este país./La deliberación entorpece la muerte./ Nadie,/que yo conozca/ha deliberado sobre su desaparición (Vestrini en Díaz, 2008: 96-100).

Ese antes de la muerte es el momento en que la poesía realiza su último gasto, el definitivo que “deja de ser simbólico en sus consecuencias” porque “en alguna medida la función de representación compromete la vida misma” al punto de extinguirla (Bataille, 2003: 117). Este *Testamento poético* comete el delito de quitarle la vida a un cuerpo quebrado a palos por el amor; a la vez, realiza una ceremonia sagrada al sacrificar un cuerpo que no pudo ver la

primavera porque “la rata no se lo permitió”, pero que confió, hasta el último momento, en el defecto de su lenguaje para que fuera él quien inscribiera y escribiera, en su cuerpo/texto el mandato final y le diera, de este modo, el golpe de gracia.

### Notas

- <sup>1</sup> “La psiquiatría será, en esencia, la ciencia y la técnica de los anormales, de los individuos anormales y las conductas anormales” (Foucault, 2000: 156).
- <sup>2</sup> Para Foucault, un *estado* desde la psiquiatría “no es exactamente una enfermedad, ni siquiera es, en absoluto, una enfermedad sino su desencadenamiento, sus causas, su proceso. El estado es una especie de fondo causal permanente, a partir del cual pueden desarrollarse cierta cantidad de procesos, cierta cantidad de episodios que, por su parte, serán precisamente la enfermedad. En otras palabras, el estado es el basamento anormal a partir del cual se tornan posibles las enfermedades [...]. El estado es un verdadero discriminante radical. Quien está sujeto a un estado, quien es portador de un estado, no es un individuo normal. Por otra parte, el estado que caracteriza a un individuo calificado de anormal tiene esta singularidad: su fecundidad etiológica es total, absoluta. El estado puede producir absolutamente cualquier cosa, en cualquier momento y cualquier orden [...]. Puede tratarse de una dismorfia, un trastorno funcional, un impulso, un acto delictivo, la ebriedad. En síntesis, todo lo que puede ser patológico o desviado, en el comportamiento o el cuerpo, puede producirse, efectivamente, a partir de un estado. Este no consiste en un rasgo más o menos acentuado. Consiste esencialmente es una especie de déficit general de las instancias de coordinación del individuo. Perturbación general en el juego de las excitaciones y las inhibiciones; liberación discontinua e imprevisible de lo que debería inhibirse, integrarse y controlarse; ausencia de unidad dinámica: todo esto caracteriza el estado” (2000: 289-290).
- <sup>3</sup> “Lo criminal es la monstruosidad. Luego, hacia 1750 vemos aparecer otra cosa, es decir, el tema de la naturaleza monstruosa de la criminalidad, de una monstruosidad que surte efecto en el campo de la conducta, el campo de la criminalidad, y no en el de la naturaleza misma. La figura del criminal monstruoso, la figura del monstruo moral, va a aparecer bruscamente y con una exuberancia muy viva, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Va a hacerlo en formas de discurso y prácticas extraordinariamente diferentes. El monstruo moral estalla en la literatura, con la novela gótica, a final del siglo XVIII. Estalla con Sade [...] Surge asimismo en el mundo judicial y médico” (Foucault, 2000: 82).

- <sup>4</sup> El verso completo dice: “Lenguas duras de madera recién cortada se ocupan de mi delito” (Vestrini, 1993: 81).
- <sup>5</sup> Cuando tenía cuatro años se fugó de su casa; de niña se cayó a golpes con una compañera de la escuela que se burlaba de un nombre francés; fue expulsada del salón porque se negaba a cantar el himno nacional y quería cantar “el suyo”; al salir del colegio, formó “una cadena con otras niñas para impedir el paso de un autobús” poniendo en riesgo su vida y la de las demás compañeras (Vestrini, 1994: 19).
- <sup>6</sup> “En cuanto a esa vida dividida entre Europa y América Latina, es cierto: la siento de un modo doloroso. Advertí muy tarde que ambas naturalezas, ambos paisajes, convivían separados dentro de mí, y creo que no he superado todavía esa escisión” (en Díaz, 2008: 11).
- <sup>7</sup> Dice Bataille: “El Mal, en esta coincidencia de contrarios, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el Mal que se vincula en su esencia con la muerte es también de una manera ambigua, un fundamento del ser. El ser no está abocado al Mal pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón. Primero debe aceptar esos límites; pero debe saber que existe en él una parte irreductible, una parte soberana que escapa a los límites, escapa a esa necesidad que reconoce” (1971: 50).
- <sup>8</sup> El DRAE define inorgánico: 1. adj. Dicho de un cuerpo: Sin órganos para la vida, como los minerales//adj. Dicho de un conjunto: falto de la conveniente ordenación de las partes.
- <sup>9</sup> La primera definición de chirriar del DRAE es: 1. intr. Dicho de una sustancia: dar sonido agudo al penetrarla un calor intenso; como cuando se fríe tocino en el aceite hirviendo.// 4. intr. coloq. Cantar desentonadamente.
- <sup>10</sup> En el cuento “El sueño” la narradora dice: “Mi cuerpo es una mierda”; “Fue cuando mi cuerpo de mierda decidió morir. Supuse que estaba harto” (Vestrini, 2001: 99-100).
- <sup>11</sup> En el cuento “Todo el santo día” hay una frase similar: “No todo el mundo muere porque bebe ¿sabes? Los sanos de cuerpo y espíritu son los verdaderos dependientes. Corren por los parques, llegan a sus trabajos serviciales y eficientes, respiran y sudan acompasadamente, copulan los sábados como Dios manda y convierten la defecación en un ritual. ¿Sabías que el oxígeno atonta? El cerebro les queda abrumado” (Vestrini, 2001: 39).
- <sup>12</sup> Vestrini intentó suicidarse siete veces. Algunas tomando pastillas, una poniendo la cabeza en el horno y abriendo el gas.
- <sup>13</sup> El cuento “La decisión” Miyó se lo entregó a Luis Lozada Soucre unos días antes de suicidarse para que lo publicara en la columna “El cuento del lunes” de *El Diario de Caracas*. Nunca fue publicado por ser un “acto de necrofilia” dada la relación

que tenía con su muerte.

- <sup>14</sup> Miyó nunca creyó en la importancia de su poesía (“Pienso que dejar un libro no le interesa a nadie” (Vestrini en Díaz, 2008: 29); “Un libro no le importa a nadie” (*ibid.*: 91) y cuando publicó *Las historia de Giovanna* dice: “no pasó nada” (38). Tampoco creyó en la trascendencia que pudieran tener los grupos de los que formó parte: “No creo que mi generación le interese a nadie” (*ibidem*).

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005) *Lo abierto. El hombre, el animal*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Amato, Mariana (2009) “Escrito desde un cuerpo. Estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 17: 33: 99-125.
- Bataille, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_ (1971) *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz, Mariela (2008) *Miyó Vestrini*. Caracas: El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana.
- Foucault, Michel (2003) *Entre filosofía y literatura: Obras esenciales*, Vol. II. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2000a) *Los anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2000b) *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- \_\_\_\_\_ (1996) *La historia de los hombres infames*. Argentina: Cronte Ensayos.
- Giorgi, Gabriel (2009) “Monstruosidad y biopolítica”. *Revista Iberoamericana* LXXV: 227.
- Nancy, Jan-Luc (2003) *Corpus*. Madrid: Arena.
- \_\_\_\_\_ (1995) *L'essere abbandonato*. Macerata: Quodlibet.
- Rancière, Jacques (2009a) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- \_\_\_\_\_ (2009b) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.
- Quintana P, Laura (2006) “De la nuda vita a la ‘forma-de-vida’. Pensar la política con Agamben desde y más allá del paradigma del biopoder”. *Argumentos*. en

G. Saraceni. Estados del cuerpo...

*Estudios* 17:34 (julio-diciembre 2009): 377-400

<http://www.iade.org.ar/uploads/c87bbfe5-1aa7-cb5f.pdf>.

Vestrini, Miyó (2004) *Salvador Garmendia: pasillo de por medio*. Caracas: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (2001) *Órdenes al corazón*. Caracas: Editorial Blanca Pantin.

\_\_\_\_\_ (1993) *Todos los poemas*. Caracas: Monte Ávila Editores.