

La inmensa arrechera de Miyó Vestrini (Notas sobre una lengua vulgar)

The Limitless Rage of Miyó Vestrini
(Notes on a Vulgar Tongue)

Gina Saraceni

Universidad Simón Bolívar, Caracas

Este trabajo parte de una reflexión sobre el ruido como materia sonora que interrumpe el sentido y como figura que nombra zonas disonantes de la cultura. A partir de esta premisa, el texto analiza la obra poética de la escritora venezolana Miyó Vestrini con la finalidad de revisar cómo su lengua poética se relaciona con la categoría de lo vulgar. Más específicamente, me interesa pensar de qué manera lo vulgar constituye un lugar donde emergen estéticas y sujetos desplazados o desechados de la cultura hegemónica que, con sus prácticas, gesto y lenguas, desestabilizan conceptos fundantes de la ciudad letrada –identidad, cuerpo, ciudadanía, lengua–. La poesía de Vestrini por su desenfado, furia y arrechera da cuenta de otra economía del sentido más cercana a la estridencia y a la disonancia que al sentido común y a la obediencia.

Palabras clave: Ruido, interrupción, vulgar, lengua poética, cuerpo, Miyó Vestrini.

This paper emerges from a reflection on noise as a sonorous matter that interrupts meaning and as a figure that names dissonant areas of culture. From this premise, the text analyzes the poetry of the Venezuelan writer Miyó Vestrini in order to look at how her poetic language relates to the category of the vulgar. I am interested, specifically, in thinking about the vulgar as a locus where aesthetics and subjects, displaced or discarded from the hegemonic cultural, can emerge disturbing the founding concepts of the lettered city (such as identity, body, citizenship, language). Vestrini's poetry shows opaque and detuned sonorities that account for another economy of meaning, closer to stridency and dissonance than to meaning and understanding.

Keywords: Noise, interruption, vulgar tongue, poetic language, body, Miyó Vestrini.

... lo inaudible se hace oír, lo imperceptible aparece como tal:
ya no el pájaro cantor, sino la molécula sonora.

Gilles Deleuze/Félix Guattari

1.

La modernidad, además de ser un proceso de cambio que modifica los modos de percibir y sentir del sujeto, es también un estado sonoro, un modo de oír cómo suenan los ruidos del mundo y cómo la experiencia suena en la percepción de los hombres. En este sentido, la modernidad modifica los modos de sonar de los cuerpos y convierte al oído en órgano que registra la materia sonora producto de la intensidad de sus flujos, quiebres y velocidades.

El oído traza una historia "menor" de la modernidad que narra el ritmo de la acumulación del capital pero también el ruido de sus interrupciones y fracasos. La máquina moderna no solo produce el sonido continuo de la cadena de montaje o de las marchas militares o de los medios de transporte que aceleran el ritmo del tiempo; sino también hace aparecer sonidos disonantes e ilegibles que dan cuenta de otra respiración de la experiencia marcada por la interrupción y la alteración de la voz, de los cuerpos, de la vida.

Jacques Rancière en el texto "La política de la literatura" (2007) establece una distinción entre palabra y ruido al diferenciar el lenguaje articulado cuya función es la de comunicar y ordenar el mundo; del ruido y el grito pensados como puro sonido, materia sonora insignificante y ajena al mundo de todos. La cuestión, dice Rancière, "es saber quién es apto para juzgar lo que es la palabra deliberativa y lo que es expresión de desagrado. En cierto sentido, toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito" (2011: 16).

La cita anterior señala la existencia en el lenguaje de un umbral de desfiguración donde la relación entre sentido y sonido se tensa y donde la palabra pública que distribuye el significado de las cosas y la comprensión del mundo, se vuelve opaca al entrar en estado de variación radical y al convertirse en materia sonora insignificante, que circula fuera de los acuerdos que organizan una comunidad determinada, y que da cuenta de la existencia de otros cuerpos y otros modos de sonar de la experiencia.

Jean Luc-Nancy en el libro *A la escucha* (2007), al referirse al orden sensorial de lo auditivo observa: "Tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser *logos*), sino que además resuene" (18); y plantea una distinción entre "sentido sensato" relacionado con el acto de comprender y adecuar un sonido a un sentido; y un "sentido sensible", una sonoridad que arrebatada la forma, "la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración" (12) y que encarna un sentido no inmediatamente accesible que es pura expresión insignificante, ruido que expresa otras formas de sonar y resonar de la vida en los cuerpos y los lenguajes.

Quiero partir de estas ideas para pensar la poesía como un espacio que registra los ruidos y las disonancias que la modernidad y la posmodernidad producen en la cultura. Más exactamente, tomando en cuenta la relación entre experiencia y sonoridad, sujeto y sonido, mi interés es pensar la poesía como paisaje sonoro donde los cuerpos y las lenguas suenan y donde se manifiestan saberes y agencias marcados por la alteración, la estridencia y la imprecisión del sentido como formas del desacuerdo. Siguiendo esta idea, es posible entender la poesía como caja de resonancia de materias acústicas desarticuladas que cuentan otra historia de la cultura atravesada por el disenso, la inconformidad y el exceso; y de pensarla como lenguaje en y del borde que pone en escena otros usos de la voz, diferentes al de ser soporte de la expresión lingüística, que muestran modos alternativos de establecer vínculos entre los sonidos y las cosas, los sujetos y los cuerpos.

Esta materia ruidosa de la que la poesía se hace cargo tiene rasgos distintos correspondientes a determinadas experiencias del sujeto. Puede manifestarse mediante la presencia en la voz de un resto que no puede convertirse en significado como el grito, el acento, la entonación, el timbre; puede reproducir sonidos animales como el aullido, el ladrido, el gruñido llevando la palabra al límite de la desfiguración; puede poner en escena los sonidos del cuerpo humano, de los sentimientos, de la tecnología, de la naturaleza, de la ciudad; como también puede consistir en un experimento lingüístico que mezcla elementos míticos, subjetivos, culturales que alteran la lengua mayor.

De esto se desprende la necesidad de estudiar la relación entre estos materiales sonoros y la subjetividad, entre la voz articulada y la voz inarticulada, entre el "canto y la "molécula sonora": los modos cómo estos sonido "fuera del habla" hacen alusión a la lengua, a la creación poética, al cuerpo, al afecto, a la subjetividad.

A partir de lo anterior, cabe preguntarse: ¿Qué nos dicen los ruidos que la poesía hace sonar?, ¿qué zona de la sensibilidad y la afectividad interpelan?, ¿qué ley interrumpen?, ¿qué tipo de percepción y de experiencia hacen aparecer?

Quiero empezar por esta relación entre modernidad-sonido-experiencia para acercarme a la poesía venezolana contemporánea con el fin de rastrear voces que irrumpen en la escena cultural por medio de un gesto poético disonante. Más específicamente me interesa realizar una historia alternativa de la poesía venezolana mediante el análisis del ruido y la disonancia allí presentes como modos de dislocar los pactos sobre la escucha (qué oír, hasta dónde oír, cómo oír) y de desafiar el oído normativo y las formas de percepción acústica dominantes.

A partir de lo anterior, se puede pensar en la potencia política de ciertos materiales poéticos que, por su manera de usar la voz y las palabras, interrumpen los acuerdos existentes sobre el sentido y muestran zonas de la cultura nacional donde se manifiestan tensiones y desacuerdos.

2.

La poesía está marcada por una alteración congénita de la lengua que la vuelve singular en la medida en que lo más audible en ella es su defecto, su resistencia a la economía de los discursos, su propensión hacia un más allá del lenguaje donde las palabras se estremecen y significan de otro modo. La poesía es una voz ronca que nombra el ruido de la existencia y se confronta con "lo raro del existir" (Ossott 2005: 23), con el "pantano" donde los restos de la vida se hunden para poner su oído en esa destrucción que suena como algo cuando se rompe:

Ser poeta, simplemente es tener una voz. Tener voz es buscarla interminablemente mediante un sondeo profundo (...). La poesía es por igual un intenso decir y un concentrado escuchar, cantar con voz entrañada supone haber oído y continuar en tensión auditiva, estar siempre en vilo de esa voz secreta que se identifica con esa voz-otra que la acoge (Silva Estrada 1976: 11).

La pregunta por la voz, por la entonación y el timbre es la pregunta de la poesía en su intento por expresar lo que su oído escucha, el grado cero del sentido con el grado extremo del sonido, por medio de un lenguaje que opera en contra de sí mismo y se tensa hasta el desequilibrio. De aquí que podamos pensar en la poesía como una lengua que "ve y oye a través de las palabras, entre las palabras, (...) lo que se oculta detrás" (Deleuze 1997: 9), y en el poeta como aquel "que se esfuerza por llevar lo que debe decir hasta su extremo concebible y expresable" (Brodsky 2006: 171). Para esto, desgarrar sus tímpanos con el fin de escuchar lo que se sitúa más allá de su capacidad auditiva, lo que exige de él "una irresistible salud pequeñita" capaz de decir "cosas demasiados grandes (...) y fuertes para él, irrespirables" que le otorgan "unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposible" (Deleuze 1997: 14).

Por esto el poeta es aquel que asume el riesgo de registrar los ruidos de la vida moderna y la poesía una "caja de resonancia de las estridencias de la cultura nacional. No hay lugares de calma en la poesía ("La poesía non ammette luoghi di calma" -Gibellini 2011: 77), ni hay acomodo posible del sentido a un sonido que se ensancha hasta astillarse y rozar la mudez o el grito. Y en esta expansión de la voz, en su inadecuación a las formas respirables del sentido, en el labio gastado del lenguaje, la poesía trama otro orden del mundo y de las cosas que muestra que "existe más de una vida, más de un mundo posible" donde resuena una materia sonora que perturba el oído (Giorgi- Rodríguez 2007: 23).

La literatura muestra que hay algo de la vida que escapa de las instancias que intentan ordenarla y explicarla y que es irreductible al funcionamiento mayor de la lengua: algo que cuestiona los mecanismos soberanos de la biopolítica y que existe más como sensación, intensidad, virtualidad que como certeza. Se trata de lo que la escritora brasilera Clarice Lispector llama "lo oblicuo de la vida", "lo que presentimos de infinitamente otro" de la vida, lo que está "detrás del pensamiento" (2010: 90), es decir, una zona de la

experiencia donde la vida se excede y adquiere otras posibilidades de significación imprevistas para el discurso que la determina y clasifica.

Escribir "en las orillas del sentido" significa ocupar el territorio de una emoción sonora donde los sonidos afectan a las palabras y las atacan, exigiéndoles registrar su resonancia y tensión, su amplitud y modulación, "lo que suena en la garganta humana sin ser lenguaje, lo que sale de un gárgate animal, o de un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas: el murmullo para el que aguzamos el oído, o al que prestamos oído" (Deleuze 1997: 47).

El escritor es entonces aquel que "ve y oye en los intersticios (...) y en las desviaciones del lenguaje" (17), el que está a la escucha de los murmullos inscritos en los cuerpos y en los objetos que pueblan el mundo para descifrar el secreto que allí se oculta y que a veces es síntoma de lo que no existe o ha dejado de significar (cfr. Piglia 2000: 15). De aquí la posibilidad de pensar que la literatura "nombraría (...) lo que se sustrae a la literatura" (Derrida 1997: 7), es decir, aquello que en ella hace ruido y existe interrumpiendo los acuerdos existentes sobre el sentido. De aquí que el "complot" que estas materias disonantes traman es el lugar donde la literatura se convierte también en el relato de su disgregación y traición.

Graciliano Ramos, el personaje de *En Libertad* (2003) de Silvano Santiago, dice de este desacuerdo existente en el registro de lo sonoro:

Tenemos miedo de lo vivido por la verdad corrosiva que contiene sobre nosotros mismos, sobre los otros y sobre la sociedad en que vivimos. Lo vivido es una voz mansa y nocturna limpia y prolongada, que se escurre como un río cayendo por un lecho de escombros. El ruido del mundo no deja que escuchemos la voz de lo vivido. Pero si la escuchamos, somos arrebatados por sus lúcidas alas (en: Garramuño: 143).

A continuación, a manera de ejemplo, voy a referirme brevemente a dos poetas que han puesto al oído en el centro de sus poéticas para después detenerme en una de las voces más ruidosas de nuestra tradición poética y mostrar los alcances que la estridencia tiene como un modo de señalar zonas vulnerables de la subjetividad.

Enriqueta Arvelo Larriva (Barinitas, 1886-Caracas 1962), poeta autodidacta de los años 30, constituye, sin lugar a dudas, una figura fundacional de esta tradición que tiene puesta su atención en el oído y en el "estar a la escucha". Desde sus primeros libros, *Cristal nervioso* (1922-1930), *Voz aislada* (1930-1939) hasta *Poemas de una pena* (1941-42), *Mandato del canto* (1944-46) y *Poemas perseverantes* (1947-1960), es posible reconocer cómo su obra hace de la voz un oído inmenso, un órgano estereofónico capaz de captar desde el soplo del viento hasta el estruendo de la existencia y que, en su máxima expansión y audición, se hace él mismo sonido al incorporarse a las cosas, al desfigurarse y a volverse pura extensión sonora: "Toda la mañana ha hablado el viento/una lengua extraordinaria//He ido hoy en

el viento./Estremecí los árboles./Hice pliegues en el río./Alboroté la arena./ Entré por las más finas rendijas./Y soné largamente en los alambres" (1976: 65). La poesía de Arvelo Larriva hace sonar el viento mediante "una lengua extraordinaria" que "abre hendidias y huecos" y expande la subjetividad más allá de lo humano, acercándola a la naturaleza y haciéndola devenir animal y vegetal a través de una materia expresiva que es "grito emocionado que rasga niebla y nube" (Id.: 30), "música unida/en pentagramas astillados" (63), que se labra para alcanzar "cosas (...) detrás de las cosas, dentro de las cosas" para llegar a decir: "Yo lanzo mi voz aunque no haya oídos" (45). Desde la soledad y el aislamiento del pueblo de Barinitas, Enriqueta se atreve a "partir el Llano", a romperlo con la palabra, "un Llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen sus respiraderos. Este es ciego" y hacernos oír cómo suena la ceguera del llano, esa vastedad resonante que su voz nombra.

Igor Barreto (San Fernando de Apure, 1952) desde sus primeros poemarios *Crónicas llanas* (1989), *Tierranegra* (1993), *Carama* (2000), hasta las más recientes *Soul de Apure* (2006^a) y *El llano ciego* (2006b), *El duelo y Carreteras nocturnas* (2010), *Annapura* (2013) ha construido una poética centrada en el ejercicio de oír. No hay poesía sin escucha. No hay alma del lugar sin "sobresalto acústico":

Fue entonces que vino a mi mente la imagen de un pescador de orilla oculto en un recodo del río, entre el bosque de galería, mirando sin perder detalle la superficie reflejante del agua. Mirar, y al hacerlo, poner toda la intensidad del que está escuchando con sobrada atención. He ahí la respuesta (me dije): **mirar como el que escucha.** Relacionar la vista con aquel sentido, el del oído, que para San Juan de la Cruz era el más espiritual de todos. Así, el mundo representado en el poema adquiriría mayor profundidad y su imagen resonaba con emoción humana. (2006b: 97)

Para que el poeta tenga mayores posibilidades de alcanzar una "lírica distinta" debe poner el oído en el umbral donde los límites de la experiencia se suspenden y donde la vida hace ruido: "En mis oídos están mis ojos" (2006a: 24). El río, los naufragios, el invierno del llano, los accidentes los caimanes y caballos suenan duro en la poesía de Barreto que escribe a espaldas de la tradición de la alabanza que idealiza y esencializa el paisaje para fundar la épica nacional. El poeta es aquel que escribe en contra del gesto romántico de representar la naturaleza como una unidad inquebrantable por medio del canto lírico y el verbo solemne y se convierte en un leñador que tala los árboles de la cultura de la tierra cómplice de la empresa fundadora de la nación. De este modo, Barreto señala la alteridad radical de la naturaleza, su dimensión inaprensible e indomable que exige renunciar a la ilusión de una representación totalizadora del paisaje para buscar otros modos de acercamiento a ella más oblicuos y opacos. El oído del poema trama un relato difuso de la vida llanera, poblado de accidentes y naufragios, de personas de pueblo que cuentan una historia amenazada por el olvido que la poesía salva al volverse testigo y sepulcro de sus voces anónimas. La naturaleza

es también el animal como estado sonoro que aparece en el poema para advertirnos de la existencia de otro estado de las cosas. Cuando aparece un animal, aparece la pregunta acerca de "cuál es la realidad", porque su presencia alude a "realidades profundas (...) que refieren de manera sesgada el mundo íntimo de quien escribe" (2006^a: 73). El poeta se ve obligado a afinar el oído y a capturar en la quietud que cunde en la sabana, "el habla animal" que el "silencio enciende" (2006^b: 16), porque en "el oído está mi salvación", porque aquí los ojos están en los oídos (Id.: 24) que son el órgano donde lo animal se vuelve literatura. La poesía es "un habla que habla de otra habla" (2006^a: 78), de un crujido animal que detiene al poeta al hacerle temblar el tímpano con esa sonoridad indefinida que solo los animales son capaces de producir. Estos llamados dan cuenta del "devenir oculto" de la vida donde "entiendo y siento a un mismo tiempo", "donde todo se confunde y recobro mi asombro al ver, al sentir, emerger una imagen, un motivo nuevo y diferente" (1989: 66).

Las dos referencias anteriores son dos breves muestras de cómo la poesía usa el oído para pensarse a sí misma y al acto mismo de escritura; y de la importancia que tiene estudiar la relación entre estos materiales sonoros, las tensiones entre voz articulada e inarticulada, los sonidos "fuera del habla", la disonancia con la experiencia, la subjetividad y la cultura.

A continuación me voy a referir a uno de los animales más ruidosos de la poesía venezolana: la escritora Miyó Vestrini (pseudónimo de Marie-José Fauvelles Ripert) cuya obra poética y narrativa da cuenta de cómo la literatura hace sonar el desastre y el fracaso, el sonido seco y violento de lo vulgar como un modo de desarticular la voz y volverla aullido y grito.

3.

Levanté la voz. Sé que nunca debo hacerlo,
 porque no logro detenerme. Mi voz sale y se
 devuelve. Me amarra y se marcha. Ella queda
 afuera, viéndome y yo hablo, me reviento los
 oídos y la lengua, hasta que regresa y me calla,
 atravesada en mi garganta.

Miyó Vestrini

En 1955 en la ciudad de Maracaibo, un conjunto de jóvenes escritores y artistas funda el grupo *Apocalipsis* como un gesto de rebeldía contra "la patería" existente entre los poetas de la época, y como un modo de proponer "nuevas coordenadas poéticas en el desolado horizonte de la poesía zuliana".

"Mí país rumia en secreto el agua de los desastres" escribe el poeta Hésnor Rivera, fundador del grupo, señalando la existencia de una zona devastada de la nación y de la ciudadanía que exige ser representada mediante un verbo desencajado y excesivo, delirante y apasionado, capaz de enfrentar la voluntad del amo y de romperle la quijada al bien decir, y de expresar, por medio de la intensidad, otros modos de nombrar la experiencia y la identidad.

A este grupo perteneció Miyó Vestrini (1938-1991), una joven de origen franco-italiano, de apenas diecisiete años, que ingresa a la escena literaria venezolana aullando. Su obra, desde los primeros poemas de mediados de los 50, hasta sus últimos textos –narrativos y poéticos– anteriores al suicidio en 1991, despliega un largo sonido animal que fractura todo atisbo de plenitud del lenguaje y confianza en el poder restitutivo de la palabra poética, y derrama sobre el campo literario venezolano, un alarido, un grito ajeno a las demarcaciones del sentido y a los dispositivos de contención y codificación sociales; un enemigo que descarga en los oídos del país y en su “escucha purificada”, la potencia disruptora de la rabia y el enojo: “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).

Quiero preguntarme, por medio de la voz fúrica de Miyó Vestrini, cómo la poesía se relaciona con la categoría de lo vulgar. Más específicamente, me interesa pensar cómo lo vulgar en sus múltiples significaciones –falta de buen gusto, referencia sexual de carácter ofensivo, sensibilidad ordinaria y popular opuesta a la de comunidades ilustradas determinadas por su clase social o actividad profesional, práctica ofensiva, sexual o contracultural en el canon, en la cultura de masas o en diversas disciplinas artísticas contemporáneas, desafío de lo letrado, entre otras posibilidades–, constituye un lugar donde emergen estéticas y sujetos desplazados o desechados de la escena cultural latinoamericana que descolocan conceptos fundantes de la ciudad letrada y hacen aparecer otros estridentes y ruidosos.

A partir de la voz singular y desbocada de Vestrini, quiero pensar la categoría de lo vulgar como un modo específico de usar la lengua, “sin pelos”, descarada y descarnadamente; una forma que por su impulso rebelde atenta contra al buen hablar y se coloca fuera de todo cálculo y medida, al derrochar su malestar, su imposibilidad de negociar valores y posiciones, por medio de una voz enfadada que reclama el derecho a la rabia y a la urgencia de decirle no a lo que “le da en la madre”.

Sus poemarios: *Las historias de Giovanna* (1971), *El próximo invierno* (1975), *Pocas virtudes* (1986), *Valiente ciudadano* (1993) (así como el libro de cuentos inéditos *Ordenes al corazón*), introducen en la poesía venezolana la arrechera como un estado de indignación y furia mediante el que una mujer manifiesta su rechazo de las tecnologías que norman el deseo –su deseo– en la sociedad. Junto a la arrechera, aparece con Vestrini, el grito como un estado extremo del lenguaje, un “levantar la voz con descompostura”, una queja vehemente con la que Vestrini produce un excedente de significación que desarticula el sentido y lo hace estallar.

Arrechera y grito son entonces dos modos de lo vulgar, formas de una agencia política que atenta contra los buenos modales por medio de una lengua provocadora e insolente que “pega un grito” dentro de la literatura venezolana y que es también una forma de lo poético, una manera de

interrumpir la máquina del buen hablar que toda ciudadanía requiere para ser soberana.

De esta manera, con la arrechera y el grito, Vestrini le da existencia a una ciudadanía incómoda, ilegal, inconforme, que no acepta las leyes de la sociabilidad y cortesía convencionales, que le "tira piedras" al *statu quo*, a las interpretaciones normalizadoras del diván, a los patrones de belleza y salud impuestos por la biopolítica, a la violencia de los "poderosos", a las "etiquetas" que clasifican a las personas. Una ciudadanía de la palabra ruda y vulgar que reclama el derecho al amor y a la pasión más despiadados.

En el "Discurso" que Vestrini pronunció en Caracas en 1976 en el acto de transmisión de mando de la República del Este que –un grupo de intelectuales y escritores que se reunían en los bares de Sabana Grande, un boulevard de la ciudad–, dice:

Cada día se hace más difícil amar. Cada día es más difícil dejarse amar. Por eso pienso que esta noche debemos recuperar para siempre nuestra capacidad de amar. Mientras más elemental más telúrico, más llano sea ese amor, más república seremos ... si para el comunero infernal el amor fue difícil, la locura espléndida y la violencia desmedida, para nosotros no puede ser menos. Yo, presidente de la Comuna, les advierto: solo se aceptará el reclamo legítimo del amor insobornable. Solo se escuchará la voz terrible y dulce del afecto y la ternura. Entiéndalo bien republicanos: deben olvidar el poder, porque el poder está en manos de un tirano maravilloso, loco, payaso, espléndido. Y si él traiciona, todos habremos claudicado. Sé que a veces y sobre todo ahora, en un país que nos atormenta con su ruidoso desorden, con su vulgaridad mercenaria, la violencia ronda y muerde. Como buena comunera, conozco el tumulto, los gritos, la incontenible furia de los eternos humillados o el simple y solitario llanto en la barra de un bar...Del amor y solo del amor quiere hablar la comuna.... ipoetas, escritores, borrachos, traidores, locos, burgueses, chancleteros, cuántas etiquetas llevamos a cuesta! ... Aprendamos a defender nuestro derecho al sueño, a la locura, al amor pleno y estallante (Vestrini, 2001: 27-28).

En este discurso Vestrini propone una República fundada en el amor "pleno y estallante" como bien común que hay que despilfarrar y gastar hasta su agotamiento; de este modo postula, como alternativa de la ciudadanía productiva y educada según los buenos modales, de "la crema de día y la crema de noche", del ejercicio cotidiano del cuerpo, una ciudadanía borracha que pasa sus noches "cayéndose a palos" en la barra de un restaurante, entregada a "la locura espléndida" y a "la violencia desmedida" del amor, a la "divina embriaguez que el mundo de los cálculos no puede soportar (Bataille, 40); ese "mal" que Bataille identifica con la pasión, como rechazo del conformismo y como estado de pura afectividad que desarticula normas y no tiene ruta predecible.

En este sentido, Clarice Lispector, en una brevísima crónica de 1967 titulada "Revuelta" parece dialogar con Vestriini cuando dice: "Cuando el amor es demasiado grande se vuelve inútil: no se lo puede administrar, ni la persona amada tiene la capacidad de recibir tanto. Me quedo perpleja como una criatura al ver que incluso en el amor hay que tener sentido común y noción de la medida. Ah la vida de los sentimientos es demasiado burguesa" (2011: 130-131).

Quiero imaginar que Vestriini acata estas palabras y escribe en la estela de Lispector. De ahí que construya una comunidad de discurso y de deseo fuera de todo interés, cálculo y utilidad; a contracorriente de la "noción de la medida" que se enuncia por medio de "la voz terrible y dulce del afecto y la ternura". Incendiaria, inconforme, provocadora, Miyó declara su desacuerdo con la lógica del capitalismo afectivo, la burguesía de las emociones, el flujo del mercado que cuantifica y controla la vida de los sentimientos, y domestica el amor. En su lugar propone el derrame del deseo para que se escape por todos lados, para que infecte y afecte la sociedad y sus códigos y muestre sus desastrosas y devastadoras consecuencias. Este derrame lo lleva a cabo una lengua arrecha que pone a la poesía a gritar, a expresar su enojo; una lengua que es vulgar porque es extrema en el sentido de que se muestra y muestra demasiado. Una lengua insubordinada y disonante que le hace *striptease* a la lengua dominante con el propósito de irritar su buena conducta al mostrar lo que en ella suena mal, huele mal, daña.

La poesía se convierte entonces en el lugar de aparición de esta mujer comunera y de su discurso fúrico que defiende el derecho al sueño y al amor, y declara su rechazo de la ley que norma el sentir de los sujetos. Por medio de la arrechera y el grito, impugna el bien sonar del bien decir y le pide a la lengua que se muestre en carne viva, que ponga en escena la vulgar materia que la constituye, la barriga fofa, "la grasa en la cintura", el excedente que el capitalismo produce, sus líneas de fuga, sus peligros.

A partir de estas reflexiones, quiero mostrar cómo la "vulgaridad" en la obra de Vestriini se manifiesta mediante tres figuras específicas: 1. la arrechera¹ como indignación violenta, pulsión antisocial, inconformidad; 2. el "estar jodido", "echado a perder"² por los males de familia, la rutina, el desamor; 3. el exceso del cuerpo, de la voz, del deseo; estas figuras aparecen en tensión y relación permanentes, y muestran cómo lo vulgar es un estado extremo de la lengua, un más allá del lenguaje que sobrepasa los marcos de determinación y clasificación que lo norman y hace estallar los oídos de la cultura.

4.

La vida es una inmensa alegría
o una inmensa arrechera.

Miyó Vestriini

¹ Arrechera: indignación violenta/Arrecho: dicho de una persona con apetito sexual, una persona iracunda, valiente/algo arduo, intenso/en lenguaje juvenil espectacular.

² Jodido: practicar coito/ estar mal,

¿Tiene la literatura alguna relación con el desacuerdo?; ¿es el desacuerdo un modo particular de usar la lengua? Miyó Vestrini responde afirmativamente a estas preguntas poniendo en escena una lengua intensa, que suena mal y produce un estruendo, una "descarga acústica" en palabras de Julio Ramos "que descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir" y trastorna "la designada economía de los órganos, el ordenamiento jerárquico de los sentidos en el cuadro anatómico del saber" (Ramos, 2010: 49).

¿Cómo se arreacha la poesía?; ¿a través de qué operaciones discursivas es posible inscribir la arreachera en la poesía y hacerla sonar en la lengua?

En varios de sus poemas Vestrini se refiere a su lengua literaria: "lenguas duras como madera recién cortada se ocupan de mi delito"; "idioma brutal,/ the things you don't forget/insoportable,.../aquello que golpea desde adentro/ largo dolor jamás concluido/descubierto un día/hace mucho,/mucho tiempo" (25); "Hasta la más simple palabra/ruego mato grito muero/será descomunal" (105). Estos versos señalan que es la lengua la que está jodida por ser el sitio donde la irritación y el enfado tienen lugar como sonoridades desafinadas y donde aparece lo vulgar como un modo disonante del decir, como una zona peligrosa que desarticula las convenciones existentes sobre el sentido ("las demarcaciones del sentido" Ramos, 2010: 50). Lengua dura/idioma brutal e insoportable/palabra descomunal son las medidas de la voz de Vestrini, que se derrama y se desborda, que se sale de la "bata" con la que intenta esconder lo que igual termina mostrando: la gordura y los "rollos" y abre las piernas para mostrarle a la sociedad venezolana de los 70 y 80 sus zonas ciegas y sus huecos. Porque con Vestrini aparece la "bata"/ "la batola"/ "la batica" en la poesía del país, esa prenda holgada y cómoda que usan las amas de casa y que en su obra se convierte en un monumento a la catástrofe y vulgaridad de la vida doméstica y domesticada; topos del excedente de la vida común, de esa "grasa" intratable, esa "panza descomunal" que se salen de la bata doméstica que no los puede contener ni disimular. La autora muestra lo que excede las costuras de la vida ordenada por la noción de la medida y la contención, y declara que "los verdaderos dependientes" no son los alcohólicos ("La dependencia alcohólica es la verdadera libertad"(39); "Sin alcohol no hay relación. Con nada. Ni siquiera con las piedras" (47)) sino "los sanos de cuerpo y espíritu", los que "que se cepillan los dientes todos los días, a las 8, a las 12 y a las 8 otra vez" (48-49), "que corren por los parques" (33) y "quedan vacíos de tripas y cerebros" (49), y "llegan a sus trabajos serviciales y eficientes", y "copulan los sábados como Dios manda" (Id.).

La poesía declara su intolerancia por la repetición del mismo libreto y dice:

toda la vida no se tiene ganas de hacer lo mismo, ¿entiendes? sí eso, eso, respira hondo y cálmate y pide un trago y mira hacia otro lado, hacia donde quieras, pero que no sea espejo, porque vas a empezar otra vez, que si la memoria y la guerra y los fantasmas de mierda y el tiempo que no pasa rápido, ¿no te fastidia? siempre lo mismo, el perro que ladra, eres la única que lo ve así, a ver, pide un trago y óyeme lo que te voy a decir ... no lo

digas otra vez, todo eso me da en la madre, sí ya sé lo de la fatiga, lo del desafecto y el estupor y no me importa el marido frustrado de Creeley, empezando que no sé quién es el bolsa ese, confórmate, ¿ves? todos los días la gente regresa a su casa ¿no? y no vas a componer las cosas arrechándote por una cama o una cortina floreada o una mesa cuadrada, métete un viaje de toña la negra o de leo martini o de bola de nieve y cálate tus cuentos y los míos, y hablando de infortunios, no me metas, ¿ok?... (XXI, 74)

Este poema pone en escena una ficción de oralidad, una voz desatada que despliega frases inconexas y preguntas retóricas a un interlocutor que solo puede escuchar esta larga queja que señala, de modo provocador y alterado, los males comunes de una clase que se juega la vida entre el confort, la salud, las cortinas de flores. De este modo, Vestriini muestra que "el desastre" está en lo cotidiano, incrustado en las paredes del apartamento y en las hornillas de la cocina, en la vida reducida a una lista de obligaciones que hay que cumplir a cabalidad. Las cosas rudas y crudas son las que todos hacemos, las que tenemos en común, en el cuarto, en el vecindario, en el trabajo, frente a un trago de ron o de anís; las que pasan en familia, entre madre e hija, entre marido y mujer, o en la calle; las que "nos joden" aunque la gente las disimula "como si no pasara nada". Estas listas enfurecen al hablante poético cuya lengua brota, se hincha, se sale de la boca justo allí donde la de los otros calla: "Ciertas jornadas se hacen largas./Nadie pregunta cómo la paso./El rostro de los agresores/se mezcla con el de los agredidos/No se sabe/cuántos sobreviven/a la masacre" ("Ciertas jornadas se hacen largas, 95).

Si por un lado, los poemas de Vestriini son pedazos de arrechera que gritan el excedente que la cotidianidad derrama fuera de la bata; por el otro, son poemas-lista, enumeración de objetos y acciones desconectadas e inconexas que, en su conjunto, nombran la forma del deseo de la clase media venezolana. Al hacer esta operación, al reducir la vida al cumplimiento de un listado, al gesto de ponerle un *check* a cada elemento de la enumeración, la autora muestra que no hay sintaxis que pueda narrar el hueco que la rutina y el cálculo abren en la subjetividad, y al desaparece el verbo queda el automatismo del hábito:

XIX

El cuello

hermoso y largo

doblado hacia las piernas

piensa

las palabras los balbuceos el niño el mercado la oficina
el atardecer los manotazos la cama el café el servicio
el arroz la literatura el mercado el automóvil el ginecólogo
las pinzas el éter los parientes el dinero los recibos
el periódico la muerte la revolución el campo la cía
los candidatos los ratones el i ching las pantuflas el
rubor la crema de día crema de noche el lavado el trago
la espiral la muerte el mercado la vecina los golpes
el teléfono las facturas la casa
y grita (72)

Ante la enumeración de cosas superfluas que se creen imprescindibles y que puntúan la vida privada de la gente, Vestrini pierde la paciencia y pega un grito para decirle no a esta economía intratable de la acumulación, el conformismo, la apariencia: "y es siempre a esta hora de putos y perros necios/ cuando recuerdo/.../ es la misma hora/la de hoy/la que vendrá todos los días/ la que me jode" (91). Lo vulgar entonces no es solo la voz que se declara jodida gritando, sino también aquello que la jode, la ortopedia implacable que canaliza el deseo para convertirlo en una lista de cosas que se cumplen sin verbo, sin convicción y que ocultan las fallas, las faltas, los excedentes que de este modo, quedan fuera, sin que nadie "se ocupe" de ellos.

Estar jodido significa aquí asumir la existencia de algo sobrante inscrito en el cuerpo insatisfecho de la mujer que entonces abre las piernas para tocarse "la cosita", ese diminutivo que encarna a la cultura de la frustración del placer:

...pulcra de tanto jabón iodado
lavada
y relavada concienzudamente
Isla con olor a yodo.
Cosita propicia a la entrada de hongos, herpes, bacterias,
bichos, espumas, plásticos, cobres y cauchos.

("Un día de la semana II", 133

Tocarse "la cosita" con el poema no produce un orgasmo, sino, por el contrario, el temor de adquirir una enfermedad. De este modo, la satisfacción del deseo sexual es desplazada por el fantasma de la infección que no es otra cosa sino el síntoma de una economía que prohíbe vivir en el deseo y en su realización. Lo vulgar no consiste entonces en abrir las piernas y mostrar "la cuquita virgen", sino en abrirlas para comprobar que, con el propósito de controlar la fuga que siempre es el deseo, múltiples dispositivos médicos e higiénicos interviene para reducir "la cosita" a un hueco expuesto a la entrada de gérmenes. Un hueco en donde caen los miedos y las obsesiones de la cultura y que señala la falta de otro modo de estar en el deseo.

El panóptico mete su ojo en ese hueco para diagnosticar aquello que no tiene ni historia ni cura:

A ver,
abre la boca.
Di aaaaa
Muéstrame eso que hizo tu madre cuando eras niña.
¿Eso era todo el misterio?
¿Manipulaciones?
¿Sexo oral?
¿Tacto?
¿Manipulaciones?
Veamos tu útero,
amplio y desfasado.
¿Cuánto niños pasaron por ahí?

Los expertos te dijeron
que la naturaleza esperaba por ellos.
Pero murieron igual.
Y si sobrevivieron,
unos son tarados
otros más o menos,
todos bien planificados con la excusa de la soledad.
Tienes problemas con tus dientes,
con la lenta digestión de los indecisos
con el crujido del hueso occipital.
Eres una paciente más.
Déjame agitarte en esta probeta de marfil,
verificar bien el color de la mezcla.
Asco,
qué mal hueles (128)

Este poema habla de aquello que se resiste al diagnóstico: lo no cuantificable, lo informe, lo disonante de la experiencia. En la medida en que el discurso médico reconoce, uno por uno, los lugares del cuerpo donde algo está lesionado; esas averías que los saberes de la vida burguesa causan en el sujeto; por el otro, señala que el cuerpo produce algo no codificable, que pone en riesgo a todo el sistema, algo que suena como una máquina que está a punto de descomponerse.

La literatura de Vestrini se refiere a los huecos que la vida cotidiana abre en el sujeto y lo hace no solo por medio del grito y la arrechera como planteé anteriormente, sino también mediante la interrupción entendida como falla sonora, como un hueco en la voz, un sonido que se hunde.

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 que lo fracturan, separan, dislocan y esta interrupción constituye el espacio donde el sentido tiene lugar como desgarradura y corte.

En una de las páginas de su *Diario* inédito Vestrini se refiere a su fealdad, a la fealdad como una falta de su cuerpo:

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! (en: Díaz, 2008: 33)³.

Lo que le falta al cuerpo es aquello que lo sobrepasa. La falla constituye un lugar de resistencia a la voluntad de normar y medir los patrones de la belleza y a los usos que el biopoder le da al cuerpo. La fealdad produce malestar en una cultura regida por el imperativo de las formas equilibradas y simétricas donde los defectos se corrigen o esconden. Vestrini habla de la fealdad, de su fealdad, como un punto ciego que los ojos de la sociedad no pueden mirar ni los suyos propios. La fealdad como una condición intratable del cuerpo que la palabra poética nombra para darle existencia negativa, es decir, una existencia que se tacha a sí misma y se deja tachar por la cultura. Esta doble censura, la de la autora y la de los otros, señala que no hay afuera del protocolo y que incluso las voces más insolentes son cautivas de aquello que intentan desmontar a gritos.

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, que sufre de dirritmia cerebral, que intenta suicidarse⁴ es un cuerpo que suena mal: "Es mi cuerpo lo que molesta. Estoy toda vertida hacia adentro, hacia sus ruidos y silencios" (Vestrini, 2001: 106). Un cuerpo vulgar porque la palabra que lo nombra lo abre por dentro y muestra su materialidad orgánica. Por fuera feo y por dentro carne, solo carne descompuesta, disponible a los devenires más impredecibles que la literatura le atribuye. Un cuerpo que ha perdido los límites y las funciones y que el deseo ha desarticulado inscribiendo en él otro orden significante, otra productividad, otra salud que lo enajena de sí mismo (Esposito en: Amato 2010: 109). Vestrini toca al cuerpo con la escritura, pero no aquello que del cuerpo se puede codificar y simbolizar, sino "su puesta fuera de texto", "su alejamiento infinito" (Nancy, 2003: 14).

En el cuento "La decisión"⁵, una historia sobre las implicaciones orgánicas del después de una ruptura amorosa, se observa cómo el dolor desfigura el organismo y lo vuelve un cuerpo sin órganos:

³ 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).

⁴ Vestrini intentó suicidarse siete veces. Algunas tomando pastillas, una poniendo la cabeza en el horno y abriendo el gas.

⁵ 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" debido a la relación que tenía con su muerte.

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. Solo 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 lo 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 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 que 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).

Aquí se muestra cómo la literatura inventa otro cuerpo por medio de una lengua quebrada a palos que suena como un chillido y que vomita su propia impotencia discursiva. Podría decirse que es el mismo lenguaje el que desencadena su violencia sobre el cuerpo que nombra y activa esa máquina de derivas y devenires que produce la semiosis excesiva que son los poemas y relatos de Vestriani. 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" (Vestriani, 1993: 69) lo 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 solo esa materia abierta a la mutación y al cambio, sino también es cuerpo del sentido mismo que, allí donde pareciera materializarse, se interrumpe, deja de remitirse a sí mismo,

como dice Nancy, "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).

La poesía⁶ es el lugar donde los límites se abren, donde a lengua se descalabra 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 de un lenguaje desbocado. Esta energía hecha lenguaje impertinente y descontrolado es capaz de desbordar la institución literaria, de pervertir sus producciones y hasta de darles visibilidad a otros cuerpos y otras sensibilidades (Rancière, *La división de lo sensible*).

Vestrini usa la poesía "para pisar con las palabras el orden establecido" (Bataille), como un gesto de rebeldía con el que muestra hasta dónde puede llegar una voz cuando no acepta los marcos de contención que la regulan. Entonces ataca a la lengua mayor, la desfigura hasta convertirla en una lengua extranjera. 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 nombrar el desastre de lo cotidiano, y "caminar con los pies desnudos sobre vidrios rotos" es necesario reducir el lenguaje a un hueso, a un hueco.

Con Miyó Vestrini la literatura se vuelve peligrosa porque al transgredir la ley de la lengua, la vuelve inorgánica, insubordinada; "Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo" (Bataille, 1971: 44)⁷. Su lengua entonces no se reserva nada, pone en escena a una mujer jodida en la doble acepción que tiene esta palabra: estar golpeada por la vida, por "la familia estúpida y obtusa", por el psicoanalista, por la menopausia que "le dan duro" y "le caen a palos"; y también ser malcogida, mal amada, insatisfecha porque el marido y el amante de turno la joden "mal". La vida la jode desde su nacimiento: "Cuando naciste, hace cincuenta años, moría César Vallejo. Cuando tu cabecita, tu ombligo, tu piel rosada y lisa, tu cuquita virgen asomaban al mundo, metían en un hueco al poeta. Lo cubrían de tierra y tú venías cubierta de mierda. La palabra recurrente: mierda, merde, sheet, chiit, cómo suena" (50).

Vestrini hace sonar en la literatura venezolana un grito estridente –"La vida es una mierda"– que pone al descubierto "la parte maldita" del sujeto, ese excedente que sale de la bata y se vuelve una bola informe que no encuentra cabida en ningún lado.

⁶ "La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo; a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la *eternidad*. *Es la mar, que se fue con el sol*" (Bataille, 2000).

⁷ 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.

Acercarse a su obra implica preguntarse por el estatuto de su lengua disonante y ruda así como sobre los efectos que esta produce en la literatura venezolana del siglo XX. Esta lengua vulgar señala la existencia en la literatura latinoamericana de una zona que suena "mal" del archivo, por sus arrecheras y cóleras, implica acercar el oído a los huecos que perforan la cultura y prestarles atención a sujetos desafinados y excéntricos que, con sus lenguas duras, señalan la existencia de una ciudadanía "desmadrada y dolida" que también exige ser atendida y escuchada.

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. de A. Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, Valencia.
- Amato, Mariana (2009). "Escrito desde un cuerpo. Estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls" en: *Estudios. Revista de Estudios literarios y culturales*. 17: 33, enero-junio 2009.
- Arvelo Larriva, Enriqueta (1976). *Antología poética*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Barreto, Igor (2006a). *Soul of Apure*. (Anotaciones sobre el alma de un lugar). San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro.
- _____. (2006b). *El llano ciego*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro.
- _____. (1989). *Crónicas llanas*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro.
- Bataille, Georges (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- _____. (1971). *La literatura y el mal*. Madrid. Taurus Ediciones.
- Deleuze, G/Guattari. F (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (1996). *Critica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz, Mariela (2008). *Miyó Vestrini*. Caracas: El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: F.C.E, 2009.
- Giorgi, Gabriel (2009). *Monstruosidad y biopolítica*. Revista Iberoamericana, N° 227, Abril-julio 2009. Vol. LXXV.
- Giorgi, G. Rodríguez, F. (2007). *Ensayos de biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós
- Foucault, Michel (2003). *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales. Volumen II. Barcelona, Paidós.
- _____. (2000a). *Los anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*. México: F.C.E.
- _____. (2000b). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos.
- _____. (1996). *La historia de los hombres infames*. Argentina, Cronte Ensayos.
- Lispector, Clarice (2011). *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Nancy, Jan-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena.
- _____. (1995). *L'essere abbandonato*. Macerata: Quodlibet.

Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

———. *La división de lo sensible. Estética y política*. <http://www.scribd.com/doc/6632390/Jacques-Ranciere-La-Division-de-Lo-Sensible>

Quintana P., Laura (2006). "De la nuda vita a la 'forma-de-vida'. Pensar la política con Agamben dese y más allá del paradigma del biopoder" en: *Argumentos*, UNA-X, México, año 19. n° 52, pp. 43-60. <http://www.iade.org.ar/uploads/c87bbfe5-1aa7-cb5f.pdf>

Vestrini, Miyó (2001). *Órdenes al corazón*. Caracas: Editorial Blanca Pantin.

———. (2004). *Salvador Garmendia: pasillo de por medio*. Caracas: Grijalbo.

———. (1993). *Todos los poemas*. Caracas: Monte Avila.

