

LOS SONIDOS DE LA ARRECHERA. (REFLEXIONES EN TORNO A UNA LENGUA VULGAR)

Gina Saraceni

Universidad Simón Bolívar

Caracas, Venezuela

Marea132000@yahoo.com

Recibido: 4 de agosto de 2014

Aceptado: 08 de julio de 2014

Resumen

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 lo vulgar en sus múltiples significaciones constituye un lugar donde emergen estéticas y sujetos desplazados o desechados de la escena cultural latinoamericana que descolocan conceptos fundantes de la ciudad letrada (identidad, cuerpo, ciudadanía, lengua). La poesía de Vestrini registra sonoridades opacas y desafinadas que dan cuenta de otra economía del sentido más cercana a la estridencia y a la disonancia que al significado y a la comprensión.

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

Abstract

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 Miyo 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 in its diverse meanings as a locus where aesthetics and subjects, displaced or discarded from the Latin American cultural scene, 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

Decir las cosas bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores.

Gilles Deleuze

1. El texto que presento a continuación forma parte de un proyecto en proceso que se propone realizar una historia del ruido en la poesía venezolana contemporánea (1950–2013), a partir de la figura de la interrupción como eje organizador del trabajo. El objetivo es releer la tradición poética del siglo XX y considerar la reciente, con el fin de rastrear, dentro y fuera del archivo, zonas ruidosas, excedentes sonoros, puntos sordos que lo desestabilizan e interfieren. Estas alteraciones del sonido, estas perturbaciones acústicas sugieren la existencia de otro relato de la poesía en el que la estridencia y la alteración constituyen el lugar de aparición de voces, sujetos, cuerpos que irrumpen en la escena cultural a través de un gesto poético disonante. Se trata de reflexionar sobre la poesía como lugar de escucha de sonoridades opacas –murmillos, rumores, balbuceos, timbres, gritos– que dan cuenta de otros modos de pensar la cultura y la experiencia de la lengua. Y también como dispositivo acústico que registra sonoridades opacas y extremas que dan cuenta de la existencia de saberes ruidosos.

Este trabajo se propone remediar la ausencia, en la crítica venezolana, de una investigación que se ocupe de estas interrupciones sonoras y que lea en ellas su potencia disruptiva, su exceso semántico y repensar, a partir de la afectación que producen, momentos, movimientos, voces, gestos de la poesía a través de estados de escucha donde la disonancia es una forma de lo poético.

Estudiar la interrupción y sus diversos modos de aparición implica pensar la poesía, o cierto tipo de poesía, como materia estridente que interrumpe los protocolos que norman la distribución de lo sensible y señala otros modos de sonar del sentido, ajenos a los acuerdos existentes sobre la significación.

La máquina de producción poética interviene el oído común a través de formas defectuosas de la voz –tartamudeo, chillido, grito, mudez– que señalan la existencia de un relato fundado en la disonancia más que en la comprensión semántica.

Partiré de la diferenciación que propone Jean Luc–Nancy entre “voz de lo vivido” y “ruido”, “sentido sensato” y “sentido sensible” (2007, 17) para pensar cómo la poesía venezolana contemporánea pone el oído en esas zonas indiscernibles de la

experiencia donde los límites del lenguaje se desfiguran y ponen a prueba su misma capacidad de decir; cómo suenan esas zonas de la vida donde la intensidad de lo afectivo se vuelve materia expresiva que despliega la potencia de variación que la atraviesa y donde el sonido se vuelve ilegible e insoportable y síntoma de otros modos de escuchar la cultura nacional.

Incorporar lo que quiero llamar “animales ruidosos” –poemas, autores, hechos, grupos– a la historia de la poesía venezolana implica pensar la cultura como una máquina sonora y preguntarse acerca de cómo leer sus ruidos y chillidos; cómo usar el gasto improductivo que estas disonancias producen y de qué manera la cultura arma sensibilidades e imaginarios a través de estas estridencias que expresan “los restos de lo real” (Garramuño 2009) e intervienen las políticas sobre el sentido.

¿Por qué no queremos oír los ruidos que la poesía hace dentro del archivo? ¿qué es lo que no queremos escuchar de ese “punto sordo” que desestructura/desestabiliza el sentido y la forma?

Lo que me interesa es responder a esta interrogante mediante un gesto crítico que busca darle visibilidad a sonidos que son a la vez duros y sucios que muestran otros modos de percepción, otros órganos de creación, otras formas de subjetividad. Desde esta perspectiva, el oído y la escucha se convierten en espacios que afectan la cultura y que son afectados por ella y en lugares donde se arma otra historia de la modernidad en Venezuela, una historia disonante y sorda cuya opacidad acústica constituye un síntoma del quiebre de la totalización del sentido y de su dispersión y fuga.

A continuación me voy a referir a uno de los animales más ruidosos de la poesía venezolana: la escritora Miyó Vestri (pseudónimo de Marie-José Fauvelles Ripert cuya obra poética y narrativa da cuenta de cómo la literatura hace sonar el desastre y el fracaso.

2.

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 Vestri

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 pacatería” existente entre los poetas de la época, y como un modo de proponer “nuevas coordenadas poéticas en el desolado horizonte de la poesía zuliana”.

“Mi 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, a través 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 reconstitutivo 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 cit. en Díaz 2008, 41).

Quiero preguntarme, a través 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 el buen hablar y se coloca fuera de todo cálculo y medida, al derrochar su malestar, su imposibilidad de negociar valores y posiciones, a través 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 *Órdenes al corazón*), introducen en la poesía venezolana la arrechera como un estado de

indignación y furia mediante el cual una mujer manifiesta su rechazo de las tecnologías que norman el deseo –su deseo– en la sociedad. Junto a la arrechera, aparece con Vestri, el grito como un estado extremo del lenguaje, un “levantar la voz con descompostura”, una queja vehemente con la que Vestri 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 a través 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, Vestri 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 *status 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 despiadada.

En el “Discurso” que Vestri 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: sólo se aceptará el reclamo legítimo del amor insobornable. Sólo 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(...)poetas, 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 (Vestri 2001, 27–28).

En este discurso Vestri 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).

Vestriini parece acatar 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 a través 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. A través 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 a través de 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

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.

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.

3.

La vida es una inmensa alegría
o una inmensa arrechera.

Miyó Vestrini

¿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 arrecha la poesía?; ¿a través de qué operaciones discursivas es posible inscribir la arrechera 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. Vestrini 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” (49).

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, Vestrini 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, las que suceden en la cocina, 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 Vestrini 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, Vestrini muestra que no hay sintaxis que pueda narrar el

hueco que la rutina y el cálculo abren en la subjetividad, y al desaparecer 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 CIA
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, Vestriini 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, en la poesía de Miyó Vestriini, asumir la responsabilidad de hacer sonar esa excedencia, de otorgarle otro cuerpo a la insatisfacción 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,
que 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, el poema señala que el cuerpo produce algo no codificable, que pone en riesgo a todo el sistema, algo que suena mal como una máquina que está a punto de descomponerse.

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

En el relato “Tijererazo” 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 “tijeretazo”.

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! (cit. en Díaz 2008, 33)³.

Lo que le falta al cuerpo es aquello que de él se excede. 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 propia de Vestrini 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,

³ En el cuento “El sueño” la narradora dice: “Mi cuerpo es una mierda”; “Fue cuando mi cuerpo de mierda decidiómorir. Supuse que estaba harto” (Vestrini 2001, 99-100).

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 signifiante, 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:

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 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 hinchada 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 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).

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” dada la relación que tenía con su muerte.

Aquí se observa cómo la literatura inventa otro cuerpo a través 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 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) 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 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, 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 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 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 darle visibilidad a otros cuerpos y otras sensibilidades (Rancière, 2002).

Vestrini usa la poesía “para pisar con las palabras el orden establecido” (Bataille 1971), 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. 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; como dice Bataille: “Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo” (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

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, 30).

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.

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, chiiit, 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.

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 de una zona estridente en la literatura latinoamericana que suena “mal”, que grita, que arma un escándalo. Preguntarse por ese “mal” del archivo, por sus arrecheras y cóleras, implica acercar el oído a los huecos que perforan la cultura y prestarle 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. Enero–junio 2009. “Escrito desde un cuerpo. Estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls”. *Estudios*, (17):33. pp. 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 2005. *Derrames. Entre capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- . 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix. 1994. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Díaz, Mariela. 2008. *Miyó Vestrini*. Caracas: El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana.

- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel. Abril–Junio 2009. *Monstruosidad y biopolítica*. Revista Iberoamericana, N° 227, Vol. LXXV.
- Foucault, Michel. 2003. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Volumen II*. Barcelona: Paidós.
- . 2000a. *Los anormales. Curso en el Collège 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*. Buenos Aires: Cronte Ensayos.
- Lispector, Clarice. 2011. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Nancy, Jean–Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena
- . 1995. *L'essere abbandonato*. Macerata: Quodibet
- Oubiña, David. 2011. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques. 2009. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- . 2002. *La división de lo sensible. Estética y política*. Disponible en: [http://www.scribd.com/doc/6632390/Jacques–Ranciere–La–Division–de–Lo–Sensible](http://www.scribd.com/doc/6632390/Jacques-Ranciere-La-Division-de-Lo-Sensible)
- Ramos Julio. 2011. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- . 2010. “Descarga acústica”. En *Papel de máquina. Revista de cultura*. (2)4. pp.49–77.
- 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*, UNAM–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 Ávila.