**La palabra poética testimonia: escritura, cuerpo y experiencia en Alda Merini[[1]](#footnote-1)**

Los vínculos entre el testimonio, la escritura y la experiencia han sido problematizados en múltiples debates. En este trabajo se hacen referencia a algunos de los conceptos y autores que se inscriben en ellos para pensar los alcances de la escritura literaria y el caso particular de la autora italiana Alda Merini[[2]](#footnote-2). En múltiples textos, Merini tematiza su experiencia de internación en el manicomio[[3]](#footnote-3) Paolo Pini de Milán, a mediados de los años sesenta. De esta manera, surge la pregunta de hasta qué punto textos como su diario en prosa *L’altra verità. Diario di una diversa,* o el poemario *La Terra Santa* pueden ser pensados como testimonios de la experiencia manicomial en la Italia de esa época.

Así, se repone el concepto de experiencia según Walter Benjamin y se lo enlaza con lo que Giorgio Agamben desarrolla en “El archivo y el testimonio” en torno al testimonio, la escritura y la experiencia, y se revisan algunas consideraciones de Dominick LaCapra en “Testimonios del Holocausto: la voz de las víctimas”. Por último, se analiza un poema de *La Terra Santa* para ilustrar que la escritura literaria es en sí misma testimonio, no por su valor referencial, sino porque pone en escena una lengua que, con su irrupción, testimonia.

**Experiencia, escritura, testimonio**

Según Martin Jay, la categoría de experiencia comenzó a ser trabajada por Benjamin en 1913, en el ensayo “*Erfahrung*” (Jay, 2009: 367), pero no es hasta 1929 en que él hace una distinción entre dos tipos de experiencia, en “El retorno del *flâneur*”: “Hay un tipo de experiencia [*Erlebnis*] que anhela lo extraordinario, lo sensacional, y otro tipo [*Erfahrung*] que busca en cambio la eterna uniformidad” (Benjamin en Jay: 2009: 384). Tal como explica Jay, *Erlebnis* consiste en ocurrencias singulares, no capaces de generar repeticiones, mientras que *Erfahrung* posee durabilidad. Es decir, el primer tipo de experiencia está relacionado con la vivencia, con lo sensorial y la percepción, mientras que el segundo está vinculado a la narración: se ubica en un plano intersubjetivo y se refiere a la comunicabilidad de la vivencia. Esta deviene experiencia cuando pasa por el lenguaje. Testimonio y *Erfahrung* se cruzan, ya que en ambos casos se concibe un sujeto que, mediante el narrar, transforma una vivencia en experiencia.

En relación con esto, Agamben define el testimonio como el “sistema de las relaciones entre el dentro y fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” (Agamben, 2014: 152). Esa antítesis estructura el testimonio y nos acerca al problema de sus lagunas: el testigo “puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo. El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (Agamben, 2014: 153). Quien podría testimoniar todo (el musulmán), ya no es un hombre. El que puede hablar, no lo ha visto o vivido todo: esta es la paradoja.

LaCapra hace referencia a la escritura traumática o postraumática en tanto “apasionante imitación simbólica y riesgosa del trauma con carácter experimental” y reconoce que “puede ser un medio de dar testimonio, poner en acto, repasar y elaborar en alguna medida el trauma, sea este una experiencia personal, algo transmitido por personas muy cercanas o percibido en el contexto cultural y social” (LaCapra, 2005: 122). Más allá de los límites o riesgos que encuentra LaCapra en el discurso literario, se puede decir que su potencia en tanto testimonio no estaría tanto en la referencialidad con respecto a los hechos históricos, sino en la posibilidad de ejercer la lengua de manera tal que ese uso mismo, particular, sea en sí lo que testimonie. Al postular un pacto de lectura diverso al del testimonio, al proponer determinados procedimientos o estrategias narrativas y poéticas, el discurso literario es un espacio productivo para poner en juego lengua, cuerpo y memoria.

**“Laggiú dove morivano i dannati”: testimonio poético**

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se analizará poema elegido, “Laggiú dove morivano i dannati”[[4]](#footnote-4), incluido en el poemario *La Terra Santa*, publicado en 1984. Acerca de este volumen, Laura Martín Osorio comenta que es:

un poemario que recopila cuarenta textos, que reconstruyen su dolorosa pasión durante los años transcurridos en el hospital. A ese testimonio poético se le sumará otro en prosa, aguda e incisiva, en el que narra de modo detallado la cotidianeidad infernal en el Paolo Pini: *L’altra verità. Diario di una diversa*, de 1986. En ambos volúmenes, se pone de manifiesto el estado de indefensión en el que las personas internadas en ese sitio viven diariamente. Son marginadas, alejadas de una sociedad que se las ha sacado de encima por incompetentes, y violentadas por una reglamentación que opera dentro de ese régimen privado (Martín Osorio, 2019: 44).

De esta cita, se destaca el sintagma “testimonio poético”, con el que Martín Osorio elige definir el volumen en cuestión. Inscribir este poemario en el campo del testimonio permite vincularlo con los ejes de la experiencia, el cuerpo y la escritura. En estos cuarenta textos, Merini da cuenta de su experiencia como paciente del Paolo Pini: transforma la vivencia en experiencia y escribe en tanto sobreviviente del sistema opresivo y deshumanizador del manicomio. No es casual que el cuerpo y la escritura tengan, en el volumen y en este poema, un lugar central. Es un cuerpo doble, el tangible de Merini, quien ha sobrevivido al manicomio, y a su vez el escrito, configurado en los textos. Es un cuerpo vulnerado por el uso indiscriminado de psicofármacos, por el electroshock, por maltratos.

Del primer verso del poema, “Laggiú dove morivano i dannati”, se destacan tres términos: el adverbio “laggiú”, el verbo “morivano” y el sustantivo “dannati”. El primero es central porque instaura lo que será una constante en el poema: la idea de descenso, que desarrollaremos en este análisis. “Morivano” también instala determinado campo de sentido: es en el manicomio, un espacio que en teoría es de “restablecimiento” del psiquismo, donde los pacientes encuentran, en muchos casos, la muerte. Por último, “dannati” resulta central ya que instaura determinada mirada hacia los enfermos: ellos son “malditos” o “condenados” por haberse apartado de las normas afectivas y del sentir de la sociedad y, por lo tanto, deben ir al manicomio a resarcirse[[5]](#footnote-5). A partir de estos tres términos, se pueden analizar los procedimientos que presenta el poema para configurar el espacio del manicomio y los personajes que allí se encuentran: la disposición de los elementos en la página, la isotopía semántica, la antítesis (arriba-abajo; yo-tú), el cuerpo y la mirada.

La disposición del poema en la página es clave en relación con la idea de descenso: los enfermos “malditos” descienden a este “Inferno” (v. 2) que es el “manicomio infinito” (v.3). Este descenso se configura visualmente con la alineación del poema. A medida que se suceden los versos, la alineación de los mismos se va desplazando hacia la derecha: esta disposición se asemeja a la de una escalera hacia abajo. Así, el verso 1 presenta una alineación a la izquierda, y a partir del verso 2 hasta el 30, estos se van alineando cada vez más hacia la derecha en bloques: versos 2-6, versos 7-12, versos 13-15, versos 16-22, versos 23-30[[6]](#footnote-6). De esta manera, se puede pensar cada bloque como un estadio más en el descenso hacia ese punto de no retorno en donde los enfermos ya perderían su cuerpo y su mente (punto en el que se transformarían en musulmanes, siguiendo a Agamben). La idea del descenso, además, se refuerza con la repetición del adverbio “laggiú” (“ahí abajo”) a lo largo del poema. Este adverbio introduce, además del primero, los versos 7 (“laggiú dove le ombre del traspasso/ ti lambivano i piedi nudi”[[7]](#footnote-7)), 13 (“laggiú, nel manicomio”), 20 (“laggiú nel manicomio”) y 23 (“laggiú tu vedevi Iddio”[[8]](#footnote-8)).

Como fue mencionado, la idea del descenso se relaciona con la configuración del manicomio en tanto infierno. Se teje una isotopía semántica constituida, además de por la palabra Inferno (v. 2), por otros términos relacionados con la religión cristiana, como las menciones a Dios (“Iddio”, v. 23 y “Dio”, v. 19) y al “paradiso” (v. 15, “laggiú, nel manicomio/ facile era traslare/ toccare il paradiso”[[9]](#footnote-9)). Otras referencias construyen la idea de espacio infernal, ardiente, como “le fascette torride”[[10]](#footnote-10) (v. 10), “la mente affocata”[[11]](#footnote-11) (v. 16) o “le mani molli di sudore”[[12]](#footnote-12) (v. 17). Además de la antítesis conformada por el par infierno-paraíso, se percibe la dualidad que para el yo del poema presenta el manicomio: en ese descenso en el que el cuerpo se pierde, es posible adquirir cierta visión de la divinidad, de un paraíso que preserve de la afrenta a la que el cuerpo está siendo sometido.

En relación con el cuerpo del paciente, este se presenta de una manera general y se particulariza por medio de una gradación, para luego alejarse nuevamente y ser observado desde un plano general. En el bloque de versos 2 a 6, se hace referencia al cuerpo en tanto “miembros”: “nell’inferno decadente e folle/ nel manicomio infinito,/ dove le membra intorpidite/ si avvoltolavano nei lini/ come in un sudario semita”[[13]](#footnote-13). El cuerpo aparece como un conjunto de “miembros entumecidos”: la adjetivación remite ya a la carencia de voluntad, a la indiferenciación. Son miembros que se revuelven entre sábanas, y se suma así otra referencia religiosa con la comparación “como en un sudario semita”.

En el segundo bloque de versos, 7 al 12, se asiste en cambio a una mayor diferenciación del cuerpo: se puntualizan determinadas zonas del mismo y sus particulares sufrimientos. “laggiú dove le ombre del traspasso/ ti lambivano i piedi nudi/ usciti di sotto le lenzuola,/ e le fascette torride/ ti solcavano i polsi e anche le mani,/ e odoravi di feci”[[14]](#footnote-14). Se descatan los “pies desnudos” que se recortan de las sábanas, y las muñecas o el pulso que se ven surcadas, escritas por la presión de los precintos que atan a los enfermos a las camas. También se recortan las manos, que huelen a heces. El uso del polisíndeton refuerza el efecto acumulativo de la opresión física a la que son sometidas estas zonas del cuerpo.

El bloque de versos 13 a 15, que constituye la mitad del poema, funciona también como espacio de transición. Une cuerpo y mente, une infierno y paraíso: “laggiú, nel manicomio/ facile era traslare/ toccare il paradiso”. El enfermo quizás pueda vincularse con el paraíso, pero sin dejar atrás aún su cuerpo, que sigue destacándose con más nitidez y sufre en el bloque siguiente: “Lo facevi con la mente affocata,/ con le mani molli di sudore,/ col pene alzato nell’aria/ come una sconcezza per Dio,/ laggiú nel manicomio/ dove le urla venivano attutite/ da sanguinari cuscini”[[15]](#footnote-15). Se recortan otras partes del cuerpo: manos, pene. El cuerpo mismo en su materialidad, con sus fluidos (heces, sangre), con sus órganos sexuales, se alza como una ofensa a Dios. Es un cuerpo que intenta ser vulnerado, atado, controlado, y en ese proceso justamente se destaca más, sobresale en su materialidad, se rehúsa a ser invisibilizado. Las imágenes refuerzan esto: una auditiva (“le urla venivano attutite”), una visual (“sanguinari cuscini”).

En los primeros versos del último bloque, 23 al 25, resalta la mente: “laggiú tu vedevi Iddio/ non so, tra le traslucide idee/ della tua grande follia”[[16]](#footnote-16). La visión de Dios se desprende del cuerpo, uno que presenta connotaciones mártires, detrás de la locura.

Por último, en los versos finales, del 26 al 30, se encuentra nuevamente el cuerpo desde una óptica que se aleja y lo contempla en un plano general: “Iddio ti compariva/ e il tuo corpo andava in briciole,/ delle briciole bionde e odorose/ che scendevano a devastare/ sciami di rondini improvvise”[[17]](#footnote-17). Los miembros diferenciados vuelven a ser un todo, “corpo”, pero un cuerpo que solo mantiene la unidad en la palabra que lo nombra, ya que en rigor, hacia el final del proceso de descenso, se desmigaja, se disuelve en migas olorosas. Este resto, lo que queda de este cuerpo en el último escalón del descenso, se impone frente a lo natural y vital (las golondrinas inesperadas, súbitas). Frente a esa naturaleza que se manifiesta al otro lado de la ventana del manicomio, el cuerpo se desgrana, vívido en su desmenuzamiento, en su aniquilación.

Un último punto para analizar del poema es el lugar que ocupan el yo y el tú en el texto. La voz poética le habla a un hombre que vivencia la internación en el manicomio. Esa vivencia es procesada lingüísticamente por el yo del poema. El uso del pretérito imperfecto a lo largo del mismo da cuenta de que esta situación, vivida por este “tú” en particular, es usual en el manicomio. Además, el hecho de que el protagonista del poema no presente nombre u otros rasgos particulares que lo identifiquen, refuerza la idea de que estas situaciones son usuales en el manicomio. El yo poético le explica al tú lo que le sucede en el cuerpo, plasma esa experiencia en el lenguaje. Otro camino posible sería interpretar que el yo se desdobla en un binomio yo-tú para contemplar desde afuera el descenso al que es sometido. La única instancia en la que aparece la primera persona es el verso 24, “laggiú tu vedevi Iddio/ non so, tra le traslucide idee/ della tua grande follia”. Es interesante destacar que el yo emerge desde la duda (“non so”, “no sé”), no la certeza, de que, detrás de la locura, el hombre que yace en esa cama accede a la divinidad.

Para concluir, el binomio yo-tú permite pensar la cuestión de la mirada. En el poema, hay un yo que detiene su mirada en este “condenado” en particular y en su proceso de descenso. Es pertinente recuperar lo que dice Jacques Rancière en “Las paradojas del arte político” en torno al arte y los procesos de visibilización: “[…] los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo” (Rancière, 2010: 65). Este poema en particular, y, en general, los textos de Merini que tematizan la vivencia en el manicomio, permiten redefinir lo visible de dicha experiencia. Es importante destacar que, siguiendo las palabras de Rancière, el sujeto que firma el volumen es una mujer, Merini, quien vivió en primera persona el tipo de situaciones que presenta el poema. Sus textos abren un nuevo lugar de enunciación, ponen en escena la lengua poética para configurar esta temática. Siguiendo con Rancière:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con los sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras (Rancière, 2010: 67).

En este fragmento, Rancière proporciona claves para pensar el poema como un testimonio poético de la experiencia manicomial. El discurso literario produce disenso: desde su lugar de enunciación como mujer salida del manicomio, Merini configura una voz que revisita los mecanismos de desubjetivación y control para con los internados. Como indica Rancière, su trabajo con la lengua modifica las coordenadas de lo representable. Por medio de los recursos analizados (disposición de los versos en la página, binomios y antítesis, imágenes, isotopías semánticas, modos de representar el cuerpo), el poema reconfigura la experiencia manicomial. Lo presentado en el poema, en el volumen *La Terra Santa*, en los diarios de Merini, no se opone a lo fáctico de la experiencia manicomial en la Italia de los años sesenta. Configura lo real desde el disenso, abre una fisura en el discurso de la experiencia para habitarla de otro modo, lo que habilita nuevas maneras de aprehenderla.

**Conclusión**

En este trabajo se han comenzado a explorar los vínculos entre la literatura y su posible carácter testimonial. El concepto de “experiencia” según Benjamin ha permitido situar la importancia del cuerpo y del lenguaje en relación con la vivencia sensorial. Las consideraciones de Agamben y LaCapra han servido para situar de manera sucinta los principales problemas en torno al testimonio.

Este marco teórico ha permitido abordar el poema de Merini situando la importancia del cuerpo, de la voz y de la experiencia de la poeta. El análisis ha permitido detectar recursos que dan cuenta de la experiencia manicomial. Si bien se sabe por diversas fuentes (autobiográficas y externas) que Merini efectivamente estuvo internada en el Paolo Pini de Milán, el poema testimonia dicha experiencia, y no únicamente por su adecuación a hechos verificables. Los diversos recursos presentes en el poema dan cuenta de un estado de lengua que configura y ha sido configurado por la experiencia del manicomio. El poema abre así, en palabras de Rancière, un tejido disensual que complementa o potencia los discursos testimoniales no ficcionales. Más allá de funcionar como modo de elaborar lo sucedido para la autora, el texto en sí da cuenta de una lengua “posmanicomio”, de un cuerpo y una voz que intentan ser anulados y en ese mismo proceso se destacan, se (re)escriben, y piden ser recuperados. La literatura deviene así textualidad que testimonia por sí misma y que instala una experiencia nueva, diversa, de narración y de lectura en torno a esta temática.

**Bibliografía**

**Textos literarios**

Merini, Alda (2019). “Laggiú dove morivano i dannati” en *La Terra Santa*. Turín: Einaudi.

**Textos críticos**

Agamben, Giorgio (2014). “El archivo y el testimonio”. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2.

Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

LaCapra, Dominick (2005). “Testimonios del Holocausto. La voz de las víctimas”. En *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Martín Osorio, Laura (2019). “Subversión de la locura: (d-es)escribiendo el encierro. *La Terra Santa* y *L’altra verità* de Alda Merini” en *Revista de Literaturas Modernas. Vol. 49*, Jul.-Dic. 2019: 37-50. Universidad Nacional de Cuyo.

Rancière, Jacques (2010). “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

1. La siguiente ponencia es parte de la tesis que se encuentra en proceso en el marco de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (UBA). [↑](#footnote-ref-1)
2. Alda Merini (Milán, 1931-2009) comienza a frecuentar círculos literarios desde muy joven. Hacia 1947 conoce a figuras importantes de la época como Giorgio Manganelli o Maria Corti. En este mismo año, se comienzan a manifestar los primeros síntomas de su enfermedad mental. En 1949, el escritor y crítico Giacinto Spagnoletti incluye algunos poemas de Merini en su *Antología de la poesía italiana 1909-1949* (1950), por eso suele decirse que dicho escritor fue su “descubridor”. Durante los años cincuenta y sesenta publica textos como *La presenza di Orfeo* (1953), *Paura di Dio* (1955) o *Tu sei Pietro* (1961). Desde 1965 hasta 1972 permanece internada en el manicomio Paolo Pini de Milán. Recién en 1979, luego de años de silencio, vuelve a publicar. En esta época encontramos textos como *La Terra Santa* (1984). Desde 1983 a 1986 vive en Taranto, donde también experimenta otra internación en una institución psiquiátrica. Vuelve a Milán en 1986 y publica diversos poemarios. La última parte de su producción está dedicada a textos en prosa, como *L’altra verità. Diario di una diversa* (1986), *Il tormento delle figure* (1990), *Le parole di Alda Merini* (1991) o *La pazza della porta accanto* (1995). Durante la década del noventa se le conceden dos premios: el Premio Librex-Guggenheim “Eugenio Montale” en poesía (1993) y el Premio Viareggio (1996). [↑](#footnote-ref-2)
3. En este trabajo, y en las citas del texto de Merini, puede encontrarse el término “manicomio” para hacer referencia al hospital psiquiátrico en el que estuvo internada la autora. Esta terminología responde al hecho de que, antes del año 1978, cuando se sancionó la “ley Basaglia” o Ley 180 de salud mental, las instituciones psiquiátricas, en Italia, eran conocidas como “manicomios”. La ley Basaglia propuso directivas para la “desinstitucionalización de las instituciones psiquiátricas” (Evaristo, 2011: 345), al proponer un gradual reemplazo de las mismas por centros comunitarios de salud mental. [↑](#footnote-ref-3)
4. “Allí abajo donde morían los condenados”. El mismo se anexa al final de este trabajo. Citaremos el texto en lengua original, pero en todos los casos proporcionaremos traducciones propias en notas al pie de página. [↑](#footnote-ref-4)
5. En *Diario di una diversa*, Merini puntualiza justamente de qué modo, para ella, el enfermo mental es un constructo elaborado por la misma sociedad de la que es expulsado: “L’uomo è socialmente cattivo, un cattivo soggetto. E quando trova una tortora, qualcuno che parla troppo piano, qualcuno che piange, gli butta adosso le proprie colpe, e, così, nascono i pazzi. Perché la pazzia, amici miei, non esiste. Esiste soltanto nei riflessi onirici del sonno e in quel terrore che abbiamo tutti, inveterato, di perdere la nostra ragione” (Merini, 2019, 123). En español, “El hombre es socialmente malvado, un sujeto malo. Y cuando encuentra una paloma, alguien que habla demasiado despacio, alguien que llora, le tira encima las propias culpas y así nacen los locos. Porque la locura, amigos míos, no existe. Existe solamente en los reflejos oníricos del sueño y en aquel terror empedernido que tenemos todos de perder nuestra razón”. [↑](#footnote-ref-5)
6. Se ha adjuntado una fotografía de la edición impresa del poemario ya que en las versiones en Internet no se ha respetado la alineación original, central en nuestro análisis. [↑](#footnote-ref-6)
7. “ahí abajo donde las sombras del fallecimiento/ te rozaban los pies desnudos”. [↑](#footnote-ref-7)
8. “ahí abajo tú veías a Dios”. [↑](#footnote-ref-8)
9. “ahí abajo, en el manicomio/ fácil era trasladar/ tocar el paraíso”. [↑](#footnote-ref-9)
10. “los precintos tórridos”. [↑](#footnote-ref-10)
11. “la mente ardiente”. [↑](#footnote-ref-11)
12. “las manos blandas de sudor”. [↑](#footnote-ref-12)
13. “en el infierno decadente y loco/ del manicomio infinito,/ donde los miembros entumecidos/ se envolvían en los linos/ como en un sudario semita”. [↑](#footnote-ref-13)
14. “ahí abajo donde las sombras del fallecimiento/ te rozaban los pies desnudos/ salidos de debajo de las sábanas,/ y los precintos tórridos/ te surcaban los pulsos y también las manos,/ y olías a heces”. [↑](#footnote-ref-14)
15. “Lo hacías con la mente ardiente,/ con las manos suaves de sudor,/ con el pene alzado en el aire/ como una indecencia hacia Dios,/ ahí abajo en el manicomio/ donde los gritos eran amortiguados/ por sanguinarios almohadones”. [↑](#footnote-ref-15)
16. “ahí abajo tú veías a Dios/ no sé, tras las ideas traslúcidas/ de tu gran locura”. [↑](#footnote-ref-16)
17. “Dios se te aparecía/ y tu cuerpo se desmigajaba,/ en migas rubias y olorosas/ que descendían a devastar/ enjambres de golondrinas inesperadas”. [↑](#footnote-ref-17)