

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012026000623860>

45-62

**LA PALABRA QUE SANA. EL REENCUENTRO CON LA VOZ  
POÉTICA EN LA ELABORACIÓN ESCRITURAL DEL  
SUFRIMIENTO PSÍQUICO Y DE LA EXPERIENCIA EN EL  
MANICOMIO EN ALDA MERINI**

*The word that heals. The reencounter with the poetic voice in Alda Merini's scriptural  
elaboration of psychic suffering and the experience of the asylum*

MARTINA BORTIGNON

Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

<https://orcid.org/0000-0002-9774-8095>

[martina.bortignon@uai.cl](mailto:martina.bortignon@uai.cl)

Resumen

El artículo explora la función sanadora de la escritura literaria en contexto de sufrimiento psíquico e internación en manicomio, centrándose en el caso de la poeta italiana Alda Merini (1931-2009) y en tres de sus obras, escritas durante o poco después de su encierro en el hospital psiquiátrico. Planteamos que la escritura, en su ser actuada, es al mismo tiempo horizonte, medio y resultado de la reparación del vínculo de la poeta con su voz entre los extremos del grito y del silencio manicomiales, a través de etapas que van desde la reapertura del canal de la comunicación (*Cartas al doctor G.*, epistolario al terapeuta), pasando por la reactivación de la capacidad generativa de la palabra a pesar de obstrucciones y acallamientos (*La tierra santa*, poemario), para finalmente llegar a decir una y otra vez el trauma como enfrentamiento personal y denuncia pública de los horrores vividos (*La otra verdad*, diario).

Palabras clave: Alda Merini; psiquiatría; escritura; grito; manicomio; generatividad.

Abstract

The article explores the healing function of literary writing in the context of psychic suffering and asylum confinement, focusing on the case of the Italian poet Alda Merini (1931-2009) and three of her works, written during or shortly after her confinement in the psychiatric hospital. We propose that writing, in its being acted, is at the same time horizon, medium and result of the healing of the poet's link with her voice between the extremes of scream and silence that reign in the asylum. This happens through the following stages: the reopening of the communication channel (*Letters to Dr. G.*, a correspondence to the therapist), the reactivation of the generative capacity of the word in spite of obstructions and silencing (*The Holy Earth*, a collection of poems), the reiterated expression of the trauma as a personal confrontation and public denunciation of the horrors experienced (*The Other Truth*, a diary).

Keywords: Alda Merini; psychiatry; writing; scream; asylum; generativity.

Recibido: 24 febrero 2025

Aceptado: 11 abril 2025

## 1. SUFRIMIENTO PSÍQUICO Y ESCRITURA: “UN GRITO TERRIBLE...”

En una carta fechada 4 de febrero de 1970, perteneciente a una serie epistolar dirigida a su psiquiatra Enzo Gabrici, la poeta italiana Alda Merini<sup>1</sup> menciona que el sueño que está relatándole por escrito a su médico fue interrumpido por “un grito terrible [que] subió a mi garganta” (2018a, p. 960) y la despertó dejándola en un estado de shock. Merini cierra la carta expresando su inquietud por “conocer el alcance y el origen de ese grito que quiere salir de mi alma y que mantengo tan prudentemente escondido [...] para gritar se tiene que haber visto algo, en el pasado, que nos ha alterado a tal punto que una parte de nosotros mismos queda enmudecida”<sup>2</sup> (2018a, p. 961). El conjunto de cartas, publicado bajo el título de *Cartas al doctor G.* recién en 2008, es lo más relevante de la escasísima producción escritural que se conoce de Merini en el período que va desde 1965 hasta 1978, años en que estuvo internada en el Instituto Psiquiátrico Paolo Pini de Affori bajo la dudosa diagnosis de esquizofrenia<sup>3</sup>, después del precoz *exploit* lírico de su voz en el círculo más selecto de la poesía italiana de los años 50. El breve epistolario es de sumo interés en cuanto instala la cuestión de la función de la escritura en el horizonte de la enfermedad mental, escritura que deviene en una suerte de consecuencia y contrapeso del grito inarticulado que la poeta siente acechar en sus adentros. Significativamente, la escritura meriniana que, en los años sucesivos a la internación psiquiátrica, se propone dar cuenta del sufrimiento psíquico padecido y de su lucha para enfrentarlo, se despliega en géneros distintos, casi fuera necesario abordar el nudo del dolor por medio de estrategias y aproximaciones diferentes: al género referencial de las cartas, se suma el artístico-poético del poemario *La tierra santa* (1983) y el testimonial y prosístico del diario *La otra verdad. Diario de una diversa* (1986). En suma, se trata de tres géneros y tres momentos escriturales distintos, pero convergentes y

---

<sup>1</sup> Alda Merini (1931-2009) es una de las poetas más importante del siglo XX en Italia, marcando una posición excéntrica en el panorama literario tanto en lo estilístico como en lo temático. Comenzó a publicar a los 19 años, amparada en el círculo de Spagnoletti y Manganelli, haciendo conocer su voz única con el aclamado *La presencia de Orfeo* (1953). Después de un silencio poético de 20 años, coincidente con el período transcurrido en el manicomio, volvió a publicar numerosos volúmenes de poesía y prosa, recibiendo prestigiosos reconocimientos literarios y llevando la poesía a un público amplio gracias a su participación en programas de la televisión abierta.

<sup>2</sup> Todas las traducciones desde el italiano son de autoría de quien escribe.

<sup>3</sup> Según explica Merini en *La otra verdad*, la crisis que llevó a su internación en el hospital psiquiátrico se debió a un agotamiento nervioso (denominación que a mediados del siglo XX indicaba una depresión mayor), gatillado por la reciente muerte de su madre y por el cansancio mental y físico frente a las incumbencias de la maternidad (Merini en ese momento era madre de dos hijas pequeñas) y las tareas del hogar, en un contexto general de frustración por no poder expresar su genio artístico tal como se había manifestado en su adolescencia. En un brote de ira, se abalanzó contra el marido quien volvía a casa después de una ausencia injustificada; este llamó la ambulancia psiquiátrica y firmó los documentos necesarios a su internación forzada. Sin embargo, en *Delirio amoroso*, Merini precisa: “mi esquizofrenia, tan comentada por los críticos, no era otra cosa que el epílogo de una historia lúgubre vivida en la sombra de un grave accidente de una tragedia infantil” (2018b, p. 802), nudo de deseo y culpa que el Dr. Gabrici había intuido y estaba intentando hacer salir a flote por medio de la terapia psicoanalítica.

complementarios, en que la poeta ahonda, y a la vez intenta emerger, en y del horror del manicomio, así como de la sideral soledad del dolor psíquico. En su introducción al diario, Giorgio Manganelli –quien en su momento fue amante y mentor de una jovencísima Merini y representó un punto de referencia fundamental durante el resto de su vida– escribe:

la salvación es el bautizo verbal de la desesperación. Gracias a la palabra, quien escribió estas páginas nunca ha sido vencida, y, por el contrario, no ha sido excluida del diálogo con lo que aparentemente es mudo y ciego; la vocación salvífica de la palabra hace que lo deforme siga siendo tal y, al mismo tiempo, se transforme en la más mansa, indefensa e inatacable perfección de la forma (en Merini, 2021, p. 11).

Queda patente, en estas líneas, la función salvífica asignada a la palabra, que, por un lado, dona a quien la ejerce una sensibilidad especial –la de ver y hacer ver la miseria humana por lo que es– y, por el otro, entrega la capacidad de vestir esta última con una forma y una intelección que la vuelven formalmente perfecta. Más allá de influir de manera positiva en los méritos artísticos de la obra, la función reparadora y salvífica de la palabra se despliega también en el ámbito de la psique de la poeta, si es cierto que, como ella misma afirma, su trastorno se originó en “una memoria invisible pero ardientemente engullida por el inconsciente que luego expresó esta plegaria de liberación en largas lamentaciones poéticas” (2018b, p. 802); es decir, hay una conciencia de que el trauma se canalizó en la escritura literaria. Además, Merini declara que, en su aislamiento social posterior a la internación, “la hoja blanca se transformó en [su] analista” (2018b, p. 849). Mucho se ha escrito respecto de si y cómo vincular la enfermedad mental con la vida y la obra de la poeta, debate en que ella también intervino en su momento; creemos que lo expresado por la crítica Magdalena Kubas capte con sensibilidad y sensatez el nudo de la cuestión, cuando escribe: “el lazo entre poesía y vivencia de la autora no merma el mérito de la primera; el relacionarse de un artista con el mundo, el abreviar en las fuentes de la experiencia, le regala al mensaje humano y poético de Alda Merini una fuerza muy concreta y ofrece una oportunidad de rescate de las humillaciones” (2010, p. 111).

Suscribiendo la idea de una fértil –aunque ciertamente sufrida– imbricación entre experiencia y poesía, el propósito de este artículo es explorar de qué manera las tres obras seleccionadas llevan las marcas de un recorrido de búsqueda y reencuentro de la poeta con su voz, en su periplo a través de las nieblas del sufrimiento psiquiátrico y de las vivencias atroces en el manicomio, tanto mientras estos ocurrían como a posteriori en la recolección de una memoria aún muy próxima. Dicho de otra manera, exploraremos cómo la escritura misma, en su ser actuada, es al mismo tiempo horizonte, medio y resultado de la reparación de ese vínculo, exponiendo los puntos de fragilidad y contradicción que hacen de ese intento –y de la poesía que de ello brota– una aventura tan desgarradora y tan humana. Para ello, dentro del marco teórico de los estudios psicoanalíticos sobre la función de la escritura y de la psiquiatría fenomenológica, nos

centraremos en los tres textos –y momentos vivenciales– mencionados, colocando el desanudarse de la voz poética entre los extremos del silencio y del grito. Entenderemos estos últimos como formas de expresión condicionadas por la institución manicomial que, sin embargo, por medio del ejercicio escritural, son resignificadas y desactivadas en su carga mortuoria. De esta manera, será posible, también, interrogar los modos y alcances del potencial transformador y sanador de la escritura para el sujeto que la actúa.

## 2. “ESCRIBO PARA DIALOGAR CON ALGUIEN”: *CARTAS AL DOCTOR G.*

Según relata Merini en el diario *La otra verdad. Diario de una diversa*, las jornadas de los pacientes psiquiátricos se dividían entre el silencio diurno, ya que se vedaban las conversaciones y se imponía una rutina de total inactividad, y el desenfreno sonoro de la noche, poblada de “gritos, invectivas, sobresaltos raros, maullidos, como si estuviésemos en un aquelarre” (2021, p. 20). El grito era la única forma de expresión permitida, de manera que, a veces, los internos gritaban “hasta recaer exhaustos en sus camas” (2021, p. 20). En la óptica de la psiquiatría de esos años<sup>4</sup>, al enfermo se le quitaba el derecho a la palabra articulada por medio de la imposición del silencio, pero se admitía que se desahogara a fuerza de gritos, haciéndolo así decaer a una categoría infra-humana. El manicomio en el que se vio internada Merini era una institución en la que aún se practicaba el electroshock, la contención física con camisas de fuerza, la despersonalización por medio de los aseos colectivos realizados con mangueras y la experimentación farmacéutica con altas dosis de psicofármacos, entre otros horrores. Merini, apasionada del *bel canto* y virtuosa del pianoforte, además que poeta, aprendió la ley férrea del silencio para poder sobrevivir; en todo caso, cuenta en el *Diario*, “la idea misma del canto había desaparecido de mi mente” (2021, p. 32). Sin embargo, el doctor Gabrici, a sabiendas de que su paciente era poeta, emprendió con ella la terapia psicoanalítica, convencido de que su inestabilidad de ánimo se debía a un trauma infantil y no a una enfermedad mental congénita. Por ende, no solo la invitaba a cultivar la palabra en el ámbito de la terapia psicológica, sino que, un día, le abrió su despacho haciéndole una sorpresa sin par.

---

<sup>4</sup> En el período en que Merini estuvo internada, la legislación que regía el manicomio desde 1904 decretaba: “Deben ser custodiadas y tratadas en los manicomios las personas afectadas por cualquier tipo de alienación mental, cuando sean peligrosas para sí o den escándalo público” (cit. en Riccardo Redivo, *Alda Merini: dall'orfismo alla canzone*, p. 84). Se trataba, por ende, de una institución de contención y aislamiento de personas que, por alguna razón –muchas veces ni siquiera relacionada con su salud mental– eran percibidas como una desviación del ideal social o resultaban un estorbo o una amenaza para las familias. Gracias a la revolución propiciada por la psiquiatría humanista y fenomenológica liderada por el Dr. Franco Basaglia, el 13 de mayo de 1978 se implementó la Ley 180, que determinó el cierre paulatino de la institución psiquiátrica y de sus prácticas deshumanizadoras tanto en el trato a personas afectas de trastornos mentales como en la relación médico-paciente y sociedad-sujetos en situación de sufrimiento psíquico.

“¿Ves ese objeto?” dijo “Es una máquina de escribir. Es para ti, para los momentos en que tengas ganas de decir tus cosas”. Yo me quedé avergonzada y confundida. Una vez escritos mi nombre y quién yo era, lo miré con una mirada desencajada. Pero él, con una actitud muy paterna, me apremió: “Venga, venga, escribe”. Entonces me acomodé sigilosamente en el escritorio y empecé “Vuelvo a ver tus cartas de amor...”. El doctor G. se me acercó y dulcemente me susurró al oído: “Este poema es antiguo. Quiero poemas nuevos”. Paulatinamente, día tras día, empezaron a florecer los versos en la memoria, hasta que retomé plenamente mi actividad poética. Este trabajo de recuperación duró dos años (Merini, 2021, p. 65).

Podemos reconocer en el diálogo anterior la escena fundacional de una vuelta a la conciencia, a la identidad, a la fuente de la creatividad por parte de Merini: su médico la ve en su dignidad de artista y le hace entrega de un dispositivo de escritura, o sea un modo de producción de la palabra que trasciende la inquebrantable dicotomía silencio-grito vigente en el manicomio. En este despertar, la transferencia es un motor fundamental, según lo admite Merini en las cartas al terapeuta: no solo porque, como típicamente ocurre, en el médico la paciente proyecta la figura del padre, sino porque el vínculo afectivo activa la palabra en el diálogo: “He lanzado todo este amor sobre usted [...] he pasado con usted muchas horas de cálida confianza, he conversado, he penetrado en su alma y usted en la mía como un padre” (2018a, p. 966). Las conversaciones con el doctor reverberan en las cartas, dando impulso a un flujo de pensamientos que, según Mercedes Arriaga Flórez, imita la relación terapéutica por medio de “un coloquio narrativo, variante de la psicoterapia, en el que asistimos a una serie de desdoblamientos: la narradora enferma se transforma en algunas cartas en narradora-médico, en otras, en narradora-amante. Paralelamente el médico-analista se vuelve amado-confidente, amado-despechado, en un juego de espejos” (2018, p. 485).<sup>5</sup> Gracias a la energía afectiva implícita en este coloquio –imaginado o real poco importa– y a la asignación de la dignidad de sujeto dialogante a quien escribe las cartas<sup>6</sup>, la escritura epistolar le permite

---

<sup>5</sup> La estudiosa afirma que el conjunto correspondería a una “colección de cartas no enviadas y, por lo tanto, sin respuesta, que a posteriori se convertirán en un libro” (Arriaga, p. 484), de manera que se trataría más bien de un diálogo imaginado. Sin embargo, mis propias investigaciones en el Fondo Merini en el Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Universidad de Pavia, Italia, me llevan a pensar que, por la similitud formal de estas cartas con posteriores comunicaciones epistolares de la poeta, existe la posibilidad de que las cartas fueran efectivamente enviadas. La ausencia de respuesta podría deberse a que la relación médico-paciente excluía el diálogo epistolar y el Dr. Gabrici respondiera oralmente a las instancias y peticiones de su asistida, valorando más que ella pudiese ejercitar la pluma por su cuenta como forma terapéutica (de hecho, la invitaba a dar libre curso a la escritura). Ambas hipótesis no debilitan, a nuestro ver, el empuje vital que implica para Merini la posibilidad de escribir (dirigiéndose a alguien concreto por lo menos en el nivel diegético), en especial en el contexto difícil en que se encontraba.

<sup>6</sup> En efecto, estudios actuales sobre el rol de la comunicación en contextos de sufrimiento psiquiátrico confirman que lo que más necesitan los pacientes es ser validados y escuchados (Terminio, 2022, p. 71-73), especialmente en

a Merini reapropiarse de la posición enunciativa, explorando, como sugiere Arriagada, distintos lugares o roles desde los cuales pronunciarse. La escritura epistolar, por ende, es el ámbito protegido e íntimo que se constituye en una palestra de ensayo y error en la que Merini, rompiendo el silencio y desistiendo del grito imperantes en el manicomio, toma la palabra, aclara su voz y la repara. Tambaleante pero obstinada, la práctica de la escritura ayuda a Merini a enfrentar las dificultades cognitivas y emocionales que la han alejado de su anterior intimidad con el lenguaje poético. Escribe Merini: “Cuando estoy tumbada y doy libre curso a mis pensamientos, mejor dicho, a mis fantasías, encuentro palabras estupendas y concretas para describir mis estados de ánimo, pero cuando tomo el lápiz todo se me escapa, o por lo menos se altera de una forma muy rara” (2018a, p. 990). Sin embargo, esta constatación no se limita a registrar un *impasse* lingüístico, ni a nivel práctico ni a nivel poético. En este sentido, discrepamos de Arriaga cuando la estudiosa atribuye estas anotaciones meta-escriturales a “un desmantelamiento de las palabras en favor del silencio” y argumenta, a la luz del concepto de criptografía de Barthes (2003), que “la escritura se vuelve ilegible, impotencia, huella de la propia pasividad, de la propia amorfia y de la propia renuncia” (Arriaga, p. 496). En realidad, los cuestionamientos al porqué y para qué de la escritura que constelan el epistolario acompañan siempre un desahogo de los sentimientos que ocupan el ánimo de la sujeto; en el caso de la carta de la cita recién mencionada, sirven para abrir y sostener una confesión magmática de desazón, inseguridad, sentido de soledad e incomprensión, compasión por el destino de sus compañeros, anotaciones de los efectos secundarios de los psicofármacos, y desembocan en una confesión: “Escribo para dialogar con alguien. Dios me ha dejado este don previendo que habría estado tan sola en la vida, así puedo conversar con otros; qué pena que mis cartas solo sean aptas para los psiquiatras” (Merini, 2018a, p. 992). Queda así patente que las anotaciones meta-escriturales de Merini son nudos discursivos en que transluce el grado extremo de imbricación entre la fe en su salvación y la posibilidad de mantenerse “andando” en el cauce de la relación terapéutica y el diálogo que esta inició. Dicho de otro modo, la escritura acentúa las funciones fáctica y apelativa del lenguaje, entendiendo que, aunque la respuesta puntual a la carta no llegue, el canal de la comunicación sigue abierto gracias al acto de ponerse a escribir. Otro ejemplo es cuando Merini empieza con un “Querido doctor, quisiera escribirle muchas cosas, pero no me siento capaz” (2018a, p. 985), agregando que lo que la abrumó, hasta desear la muerte, fue el sentido de abandono que la invadió cuando la sesión finalizó: el hecho de escribir que no le es posible escribir es una forma de abordar y expresar su sentimiento de soledad extrema y la necesidad de la presencia del terapeuta. En otras ocasiones, la escritura dirigida al doctor viene incluso a sostener el cuerpo y su voluntad de vida: “Mi cuerpo estaba allí, muerto, insensible, incapaz de vida. En consecuencia, me levanté para

---

las instituciones manicomiales que, según el psiquiatra argentino Marcelo Percia, aún “descreen del valor de la palabra, de la potencia de quienes se dan cita para hablar la vida” (2018, p. 18).

escribirte” (Merini, 2018a, p. 979). De esta manera, Merini no solo nutre su palabra –que, como ella, se está recuperando lentamente– con el amor transferencial por su terapeuta, sino que utiliza la palabra escrita para invocar una respuesta a su sed de escucha y acompañamiento. El doctor G. –o mejor dicho la tensión dialógica con su figura; en ese sentido, es decidora la condensación del nombre del médico en la primera letra de su apellido, lo que lo transforma en un catalizador más que en un ser en carne y huesos– se constituye en el “fundamento” sobre el que Merini logra “cuidar y criar” su sueño y por ende escribir y vivir (Merini, 2018a, p. 985). Esto ocurre porque, en palabra del psiquiatra italiano Eugenio Borgna “el diálogo entre quien proporciona la cura y quien la recibe” es fuente de “la misteriosa intercambiabilidad de la comunicación, y de la donación de sentido que rescata el desierto *de la palabra* y el desierto *de las emociones*” (2016, p. 22, subrayado nuestro). La relación dialógica con el terapeuta es una lluvia salvífica en ambos desiertos y embebe cada línea de las cartas.

En el cauce abierto por la comunicación epistolar y su tracción afectiva, florecen los poemas. En total, hay 22, de los que 9 están dedicados de manera explícita al Dr. Gabrici y otros le son ofrecidos por medio de una frase introductoria en las cartas que los contienen –ratificación del hecho de que la invención poética se ha despertado y se mantiene operativa gracias al referirse a esta figura y, tal vez, literalmente gracias al tiempo, espacio e instrumento escritural ofrecidos por él, según comentado en la anécdota de la máquina de escribir. De estos poemas, centrados en los temas del amor, el sufrimiento, el cuerpo, la añoranza de una trascendencia, nos limitamos a rescatar dos aspectos –ya que una exploración detenida en el género poético se dará en el próximo apartado. Por un lado, observamos la forma apelativa que, desde la dedicatoria, muchas veces se expande al discurso poético dirigido a un tú amoroso o cristológico, inaugurando cada vez la “búsqueda de un interlocutor imaginario a quien dirigirse con rencor y desesperación” (Alunni, 2008, p. 70). Por el otro, señalamos algunos pasajes que se refieren al grito y al silencio; al plasmar estos dos fenómenos en poesía, Merini está desactivando sus respectivas cargas mortuorias y reconfigurándolos desde un sentido poético y existencial. El grito se hace invocación de ayuda que se eleva hacia un Cristo sufriente: “Largos días / cual negro pájaro avanzaré dando voces / en el fervor nocturno” (Merini, 2018a, p. 970); por otro lado, el silencio es anhelado como un bálsamo y se hace sinónimo de un “desierto / [en el que] yo quisiera habitar en ayuna / para saborear tu sonido, tu voz [de Cristo]” (2018a, p. 974). Bajo esta perspectiva, los poemas y las cartas funcionan de forma similar al caso vocativo en la reflexión del filósofo Giorgio Agamben: el vocativo es el caso de la apóstrofe, del llamar el nombre de otro que indica “el puro darse de una instancia de palabra [...] allí y en ese momento hay una voz” (2023, p. 25). El fruto añorado del ejercicio de escritura en las *Cartas al doctor G.* es precisamente la reconquista de una voz que trascienda tanto el grito como el silencio: es el “canto verdadero” (2018a, p. 976) entregado como invocación desollada de amor a un otro.

3. “SOLO UN CANTO / PUEDE TRASLUCIR AHORA A TRAVÉS DE MI PIEL”: *LA TIERRA SANTA*

Cronológicamente, la obra literaria que sigue las *Cartas al Doctor G.* es el poemario *La Tierra Santa*. Publicado en 1984 por Scheiwiller, el editor histórico de Merini, recoge y complementa un conjunto de líricas aparecido dos años antes en la revista *El Caballo de Troya*. Los poemas son un vertiginoso tobogán hacia el horror y la ternura, la desesperanza y la salvación del período manicomial, lo que produce un testimonio de las situaciones vividas, pero también un cuerpo verbal que registra el tortuoso intento, por parte de una psique creativa mermada por la enfermedad y las vejaciones del ambiente psiquiátrico, de reconectarse con su capacidad de generar. La crítica Roberta Alunni sugiere que Merini, al trazar esos versos, “vuelve a emerger de su propia zona sumergida, logra manejar y manipular su propia regresión a la condición de enferma para (re)crear un mundo hecho de palabras, de personajes y objetos completamente metabolizados. Volver al lenguaje después del silencio es como aprender a hablar por segunda vez” (2008, p. 72). Planteamos que la metabolización de las vivencias y el re-aprendizaje del habla mencionados por la estudiosa sí se observan en los poemas que describen el espacio manicomial y sus habitantes, pero no serían tan completos y definitivos en textos de naturaleza metapoética, donde, más bien, dejan traslucir su propia fragilidad y puntos de crisis. La calidad artística y humana del poemario reside, precisamente, en la alternancia de soluciones estéticas más tersas con otras más ambiguas.

El poema 24 ejemplifica este doble registro. Leído desde la primera hebra interpretativa, reconocemos en él la irrupción del impulso poético que determina un giro en la toma de conciencia y la voluntad de expresarse de la sujeto:

Estoy segura de que nada, nunca jamás, ahogará mi rima,  
el silencio lo he retenido encerrado por años en mi garganta  
como una trampa para el sacrificio,  
ha llegado la hora de cantar  
las exequias sobre el pasado (Merini, 2005, p. 71).

A la rima y al canto se les atribuyen la urgencia y el ímpetu de un grito que toma posesión de la garanta, órgano que por años había sido ahorcado por el silencio. La palabra desempeña aquí un papel regulatorio, porque anuncia que se pronunciará un canto de “exequias sobre el pasado”, lo que implica una mirada retrospectiva hacia lo vivido que cierra una etapa. Los críticos concuerdan en observar que, formalmente, el verso meriniano alcanza en *La tierra santa* una *perspicuitas* desconocida en la etapa poética órfica anterior al período manicomial, concretándose en imágenes simples y claras (Redivo, 2009, pp. 98-99). En este sentido, “el teatro de la mente” (Alunni, 2008, p. 74), tiene una función salvífica porque objetiva de manera casi didascálica el misterio del mal transformándolo en “un personaje [...] que se pued[e] narrar” (Alunni, 2008, p. 74). En

esta línea, estudios psicológicos y psicoanalíticos sobre la función de la escritura en contextos de sufrimiento psíquico establecen que el ejercicio escritural posee un potencial reparador en cuanto activa una catarsis que “hace posible desahogar los pensamientos y sentimientos penosos” (López Mondéjar, 2021, p. 20) y permite la construcción de una narrativa en lo posible coherente sobre los sucesos que desorganizaron, en su momento, la subjetividad (Ruini y Mortara, 2022). Es así como el poema analizado enunciaría la voluntad de “extraer” del mundo interior una materia ardiente y celebrar un ritual que, al codificarla, la distancie. Esto corresponde a una estrategia escritural que consiste en producir una serie de polaridades (alto-bajo, sucio-limpio, eros-muerte, entre otras), las que tienen resonancias no solo poéticas sino psicológicas, es decir de elaboración, interpretación y reordenamiento de lo vivido. Desde este punto de vista, el binomio silencio/grito es ciertamente una dicotomía organizadora. El manicomio es paragonado a “una gran caja de resonancia”, donde “el delirio se vuelve eco” (Merini, 2005, p. 46) de “gritos ahogados / por sanguinarios cojines” (p. 67), que sin embargo los internos entonan cual “coro que nos desintegra la boca” (p. 66) frente al muro de silencio del personal sanitario –“a nosotros nadie nos hablaba / sino con combos y patadas” (p. 70). La poeta, por otro lado, se autorrepresenta como “un pájaro / con un blanco vientre gentil, / alguien me cortó la garganta [...] Alguien paró mi viaje / sin ninguna caridad de sonido” (p. 54), encarcelado “dentro la celda muda” (p. 50). Su condición es de mudez en un infierno de gritos desesperados y cruel sordera.

Sin embargo, ni la potencia poética de la palabra ni su eficacia psíquica se agotan en el acto de darle una cara al dolor por medio de la construcción de un teatro de memoria dantesca y mitológica. Como en el caso de las cartas, la problematización del nudo enunciativo exhibe el tránsito inacabado y las contradicciones de un decir que coincide irrevocablemente con el trauma y el cuerpo ofendido y –por ende– no es tan simple de “transferir”, sin más, a la página. En los textos en los que la voz se busca a sí misma, parece surgir un atolladero que atasca la expresión y la mantiene en un estado de trance, como si nos encontráramos asistiendo a un alumbramiento que no acaba de finalizar. El mismo poema analizado al inicio de esta sección, considerado desde este segundo punto de vista, con sus expresiones de tiempo en futuro propone una postura más bien incoativa, de propósito más que de hecho consolidado, lo que pone en entredicho el impacto real de la voluntad expresada. Queda además patente la fricción entre el campo semántico de las exequias, que se pronuncian con compostura sobre alguien muerto, y la rima que explota como un *geiser*: un oxímoron similar al de los célebres versos de Dylan Thomas acerca de la muerte: “Do not go gentle into that good night [...] Rage, rage against the dying of the light” (Thomas, online). Efectivamente, la voz poética arrastra un potencial autodestructor en el momento en que vuelve a conectarse con el trauma y a decirlo: “Yo he escrito para ti arduas sentencias, / he escrito para ti todo mi declino; / ahora me aniquilo, y nada puede salvar / mi voz devota” (Merini, 2005, p. 56). A la inmolación del sujeto y

de su escritura, solo sobrevive un “canto” orgánico que transpira de su “piel” (p. 57). Es más, hay una suerte de obstrucción respecto al desplegarse de la voz, situación que es expresada por medio de la metáfora vegetal. En el poema 15, creando un paralelismo entre sí y la yerba, la hablante invita al “dulce pasto” a amansarse y “no tocar la tierna armonía / de las cosas vivas” (p. 60). La segunda y última estrofa recita:

Amánsate pasto verde  
no te yergas en las zanjas  
con tu canto de luz,  
oh, permanece bajo tierra  
desnudo en tu semilla  
como yo lo hago y no doy  
pasto de una sola palabra (Merini, 2005, p. 60).

Se puede notar que se reprime el verbo humano de la misma manera como se acalla la música de la naturaleza, lo que genera una sensación de presión interior extrema: ¿es acaso posible detener el nacimiento y crecimiento del pasto? A la represión de la génesis del pasto-palabra se corresponde, en el poema 33, el movimiento contrario: la hablante dialoga con un tú –identificado en un punto con la “madre”– y le anuncia: “inútilmente ahogas tu voz / en las raíces-espirales de los árboles [...] porque yo iré a buscarte, / cavaré en tu revuelo” (Merini, 2005, p. 81), evidencia de que no es posible acallar el síntoma de la vulneración. Esto ocurre porque el lenguaje no se puede escindir del cuerpo-psique, es marcado por las mismas heridas y traumas, hasta el punto de que darle finalmente curso al primero conlleva una metamorfosis en el segundo, como establece el siguiente poema:

Una armonía resuena en mis venas,  
entonces, similar a Dafne  
me transmutó en árbol esbelto,  
Apolo, para que no me frenes.  
Mas yo soy una Dafne  
cegada por el humo de la locura,  
no llevo ni flores ni hojas;  
aun así, mientras me trasmigro,  
nace profunda la luz  
y en la soledad arbórea  
despliega una tríade de deidades (Merini, 2005, p. 49).

Como en el caso del pasto del poema anterior, acá también existe una “armonía” sonora que resuena desde adentro de las cosas y pone en movimiento la acción –concretamente, la transformación de Dafne en laurel. Lo que surge a raíz de esta metamorfosis de un cuerpo en instrumento musical y poético es una “profunda luz”, una proximidad mística con lo divino. Es una alternativa expresiva que evade tanto del silencio ensordecedor como del grito

deshumanizado. Al reformular un mito canónico de metamorfosis, Merini alude, ciertamente, a su consagración a un destino poético (Apolo mediante) incluso en el encierro del manicomio. Sin embargo, el árbol es representado sin flores y sin hojas –es un árbol cegado, quebrantado. Esta imagen la encontramos en un sueño que Merini le relata al doctor G. en una de sus cartas: “Soñé que era un árbol, con un tronco poderoso pero sin ramas; se me hacía imposible florecer” (2018a, p. 990) y retoma también en el *Diario*, estableciendo así una singular isotopía en la metaforización de su experiencia en el psiquiátrico. Como lo sugiere el poema, si la metamorfosis del sujeto se ha producido de manera fluida, por el contrario la fertilidad sigue vulnerada y la capacidad generativa mermada, marcando un corte entre un antes y un después.

De producirse un alumbramiento, la nueva vida sería de todos modos irremediabilmente destinada a perderse. El poema que cierra la obra relata cómo la hablante concibe un hijo con otro paciente<sup>7</sup>, mientras sus vísceras y el firmamento aúllan frente a la ofensa, a pesar de que nace “una niña gentil / con una sonrisa dulcísima / y todo fue perdonado” (Merini, 2005, p. 88). Sin embargo, no queda perdonado el insulto que conlleva la procreación por parte de dos “locos”, porque la niña es entregada a “manos más ‘santas’” y la madre se dice ultrajada: “pero yo sufrí el agravio, yo que ascendí los cielos / por haber concebido una génesis” (p. 88). Con un vuelco hacia lo desmedido, la hablante se pinta a sí misma en tonos bíblicos, evocando la visión celeste de “la mujer vestida de sol [que] estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento” (Apocalipsis 12:1-2). El poema refleja la sustracción, realmente ocurrida, de ambas hijas recién nacidas a Merini<sup>8</sup>, quien responde a este trauma irreparable y terminal con una suerte de delirio de omnipotencia. Este esconde, pero no desagravia, la oquedad esencial de la orfandad biográfica de la madre respecto a las hijas y viceversa; en *Delirio amoroso*, Merini afirmará que “mis vísceras han gritado por ellos [mis hijos] cada día” (2018b, p. 843). Transmutándose en una metáfora de la generatividad artística, el hijo parido y robado interpreta el misterio de la alteridad y el desgarrar carnal que es el arte cuando se vive desde el cuerpo y la psique: “una mitopoiesis del sí mismo” (Redivo, 2009, p. 98) que sabe que está, desde siempre, en plena pérdida. Es así como la palabra, en su valencia tanto poética como terapéutica, encuentra su límite en la confusión y coincidencia de contrarios: la génesis es un robo, la bendición es un ultraje, el amor es una violencia, la hija es la madre. El ordenamiento de la experiencia que puede otorgar la palabra a determinadas escenas cede aquí a su revés, la proliferación obstruida del delirio lúcido que –aun así– grita la evidencia de su porfía. En suma, en este

---

<sup>7</sup> “Lo que nosotros deseábamos en aquel lugar desacralizador era “crear”; y lo habíamos logrado, nosotros dos, considerados locos, habíamos dado a luz una criatura y ahora nadie podía separarnos” (Merini, 2021, p. 111). No se trataba de un embarazo real, sino más bien vivenciado en la mente y, como lo demuestra la cita, encarnación de un impulso generativo de más amplio alcance.

<sup>8</sup> Merini tuvo que entregar en adopción a las dos hijas que concibió en los breves paréntesis entre un internamiento y otro en y, en una oportunidad, tuvo que parir amarrada a la cama.

poemario –el segundo camino que la palabra recorre en búsqueda de su resonancia, de su peso y de su capacidad de hacer algo con la experiencia– el punto es asistir el alumbramiento de un cuerpo carne-psyque: “¿Sabes ustedes qué es la locura? Para mí ha sido una enorme, inconfesable extenuación amorosa. Una extenuación tan dolorosa y espástica que parecía a un trabajo de parto” (Merini, 2018b, p. 44).

4. “UN ACTO DE AMOR Y UNA DESPIADADA CONSTATAción DE LOS HECHOS”: *LA OTRA VERDAD. DIARIO DE UNA DIVERSA*

En el segundo diario sobre el período manicomial, *Delirio amoroso*, que Merini escribió en 1989 y que aquí consideramos como fuente secundaria para el análisis del primerio, la poeta afirma que la esquizofrenia que le fue diagnosticada al ingreso al psiquiátrico dio origen, junto con el trauma del miedo sufrido durante el aislamiento inicial de quince días, a “un proceso de decadencia y retrocesión de mi personalidad poética. El yo se disolvió en muchos fragmentos diminutos, difíciles de volver a juntar, sin la intervención del análisis. [...] Nació así mi gran desnivel y mi incapacidad de reunirme sino por medio de una portentosa ayuda. En lugar de este, encontré [...] la institución manicomial” (Merini, 2018b, p. 801-802). La poeta es consciente tanto de una disgregación del yo que debe ser resuelta por medio del uso del psicoanálisis, como del daño irrevocable que le provocó la psiquiatría deshumanizante aplicada en el Paolo Pini. A la palabra creativa –que es precisamente la que queda truncada por el trauma– parece quedarle el rol de organizar, a posteriori, la memoria de lo sucedido. Surge la pregunta de si la escritura literaria tiene efectivamente la capacidad de sostener la convergencia entre las partes reventadas y dispersas de la experiencia, de la misma manera como Merini lo supone, para el caso de las partes del yo, respecto de la palabra que se utiliza en las sesiones psicoanalíticas. Esa oportunidad parece encarnarse en *La otra verdad. Diario de una diversa*, que Merini escribe, según ella misma lo afirma, “en un momento particularmente sereno (veinte años después), si serena de puede definir la lenta despedida del cónyuge” (2021, p. 138), aludiendo a que lo escribió durante la enfermedad terminal del marido, sacando de “la voluntad misma de vencer la enfermedad del otro, de lograr vencerla con la palabra” (p. 138) la fuerza para retomar también su viaje hacia el abismo negro que habitaba su propio pasado. La crítica Roberta Alunni recalca que el diario es

la formalización de un proceso de exploración del pasado que ha remontado los años, con el único objetivo de recuperar y reunir los cabos de sí misma. Demasiados vacíos angustian todavía a la poeta, demasiadas acciones permanecen abandonadas por su significado para no volver a considerarlas. Así nace el *Diario*. Como un acto de comprensión, un punto firme desde el cual, eventualmente, retomar camino (2008, p. 87).

La estudiosa contrasta los relámpagos desgarradores de los poemas de *La tierra santa* con el ritmo más pausado de la prosa, que “vuelve más manejable el dolor, atenuado por la distancia de una entera página escrita” (Alunni, 2008, p. 93). La revisión que hemos llevado a cabo sobre los manuscritos originales del Diario, en el Fondo Merini conservado en el Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Universidad de Pavia, Italia, revelan una realidad compositiva distinta, en la que la angustia y la ira no quedan ajenas al gesto escritural. La grafía se muestra más rápida y grande que en manuscritos merinianos de otra naturaleza, casi si hubiese sido actuada en un trance. Algunas palabras –evidentemente clave para la autora– resultan marcadas en el papel con mayor fuerza, son subrayadas por múltiples líneas y acompañadas por varios signos de exclamación, que no aparecen en la versión publicada. El flujo textual se va organizando, a medida que avanza, alrededor de un eje central, es decir, en lugar de volver a empezar la siguiente línea en el borde izquierdo de la hoja, Merini escribe a partir del centro de la página pocas palabras por línea, creando un efecto plástico con la materia verbal. El uso del espacio de la página, la rapidez e intensidad del trazo, la insistencia y presión de la mano en ciertos puntos, nos llevan a pensar que el proceso de escritura fue quizás menos pausado y tranquilo de lo que afirma Merini en su rememoración del período de composición y de lo que deduce Alunni considerando solo la naturaleza del género literario elegido, supuestamente reflexiva y retrospectiva. Es probable que la selección de la prosa como medio estilístico no sea reflejo y consecuencia de un estado anímico y un sentimiento más acompasado en la autora, sino que el sentimiento se va descargando –y temporáneamente apaciguando– precisamente por medio del acto de escribir en prosa, que supone acaso una fluidez e inmediatez del andamento verbal y del gesto escritural mayores que las de la poesía.

Algo similar puede decirse del punto de enunciación, que, en lugar de mantenerse anclado a una posición externa y posterior, parece, como sostiene Manganelli, cabalgar las “epifanías, delirios, nenas, canciones, revelaciones y apariciones” (Merini, 2021, p. 9) que se asoman a la memoria de la poeta apenas ella remueve la superficie del abismo de su pasado –que en verdad no ha pasado. La enunciación, más que la cumbre de un flujo ordenado de pensamientos, es similar a un portal a través del cual pasa una y otra vez la marea del recuerdo y del dolor, en ocasiones derrumbando sus frágiles columnas. De esta manera, no solo la autora revive, en el cuerpo de la escritura, el grito ahogado que la acompañó en esos años, sino que reproduce en su escrito la mortífera repetición de las horas y la serialidad de las acciones en el espacio manicomial. Como explica Lisa Bentini, “los eventos narrados se superponen y se repiten continuamente, si bien se defina como un diario, no es el hilo cronológico que mantiene juntos los recuerdos, sino la reiteración de las mismas imágenes” (2008, p. 239). Es así como los retratos de algunos internos introducidos en un primer apartado vuelven a aparecer, y estos son otra vez presentados como si no se hubiesen encontrado antes, en un segundo o tercer punto del texto.

Alusiones se repiten, acciones se reiteran, y no hay un enfoque progresivo de lo narrado, sino un andamento recursivo, espiralado. Pareciera como si la autora necesitara dejar emerger el recuerdo traumático una y otra vez, con leves variaciones entre una presentación y otra, que lo transforman en una pesadilla recurrente. En este contexto, cabe preguntarse si la reiteración de lo dicho es un medio que deshilacha el trauma y vuelve así manejable el lado ominoso de la experiencia. La sección “Añadiduras al margen”, que acompaña la reedición del diario fechada 1997, invita a ahondar en esta idea. El post-scriptum n. 1 recita: “La confusión deliberada de dos textos (o momentos de escritura)<sup>9</sup> sirve para indicar que no existe la contemporaneidad del dolor, sino que el estremecedor delirio onírico del *Diario* se vuelve extenuante y remoto si se lo restituye a la realidad ‘vaginal’ de un secuestro” (Merini, 2021, p. 145). Se trata sin duda de un pasaje de difícil interpretación, sobre todo pensando que, desde el punto de vista psicoanalítico, precisamente es el presentarse en el aquí y ahora de un dolor sin nombre lo que pone en jaque la psique de quien sufrió un trauma. Merini, por el contrario, afirma que el dolor no es contemporáneo, sino que la materia verbal de su escrito pertenece a un tiempo “extenuante y remoto” –el primer adjetivo es, en italiano, *massacrante*, lo que recuerda por contigüidad el sustantivo *masacre*. Es como si la escritura remontara a una herida sufrida en un pasado tan antiguo que ha sido reprimido, volviendo su acción sobre el presente más letal y arcana de lo que podría hacer un dolor simplemente recordado y racionalizado en la narración. Es, más bien, la “invaginación” de una masacre, que propaga sus ondas de shock en todo el cuerpo psíquico y escritural de manera reiterada. La consecuencia, ya observada en la (des)organización de la materia literaria, es la de un *loop* que ocasionalmente explota y vuelve a reunirse en patrones cada vez levemente distintos. Es más, en otro *appendix*, titulado “Conclusión”, Merini despista a sus lectores, indicando que la escritura del diario no se rige por los parámetros de “lo verdadero ni verosímil. Se trata de una historia que podría ser inventada y, por el contrario, es un acto de amor y despiadada constatación de los hechos [...]. Ha sido escrito con el lenguaje simple de quien en el manicomio ha olvidado todo y *ya no quiere* [destacado de la autora] recordar. Los hechos son simbólicos y así sus protagonistas” (2021, p. 133). Es decir, Merini rompe las convenciones del género del diario íntimo no solo por medio de la ausencia de referencias temporales (lo que ella escribe no sería, *strictu sensu*, un diario personal, porque la escritura no acompaña temporalmente los hechos y porque faltan fechas y un ordenamiento diacrónico), sino desde la construcción de una supuesta ficcionalidad montada sobre un rechazo al acto de recordar<sup>10</sup>. Por otro lado, en la

---

<sup>9</sup> Merini se refiere a *Delirio amoroso* de 1989.

<sup>10</sup> En *Delirio amoroso*, Merini añade: “Como ya lo he indicado, el *Diario*, escrito veinte años después, no es verosímil en cuanto los horrores han sido olvidados y desplazados. Todos nosotros, cuando vivimos un momento terrible de nuestra existencia y nos sobreponemos, tendemos a olvidar la ofensa padecida” (2018b, p. 805). Parece

dedicatoria que introduce la sección “Añadiduras al margen”, leemos una *boutade* más: “Como ya admitido públicamente, el verdadero *Diario* nunca ha sido escrito y yo sola – mi alma– es la única depositaria de él” (p. 135). El trauma, al parecer, quedaría fuera del alcance del lenguaje compartido y compatible socialmente. Aun así, más allá de la enunciación disonante y contradictoria, la mera insistencia en verbalizar los vendavales de una memoria que, incrustada en la psique y el cuerpo, aún sangra, testimonia el sentido terapéutico del gesto escritural, toda vez que, como escribe Maria Grazia Calandrone,

incluso la repetición obsesiva de los relatos manicomiales, mientras sea ella [Merini] quien decide actuarla, le sirve sin duda para vaciar el trauma de su contenido emotivo, reproduciéndolo hasta volverlo lo más inofensivo posible, pero sirve también a reafirmar, en cada ocasión, que ahora es ella quien decide acerca de su desnudez, la cual ella transforma de humillación y dejadez en una afirmación de libertad (2021, p. 32).

Efectivamente, en conexión con la voluntad de Merini de publicar y comunicar su experiencia al mundo, es decir el ejercicio de su autodeterminación, se perfila la realidad inexcusable de lo que la poeta denomina una “despiadada constatación de los hechos”, modulada como una “revancha única en el mundo” (p. 138): la rememoración, aquí, conecta el ámbito subjetivo e íntimo con la dimensión social y colectiva bajo el signo de la denuncia. Para entender el valor de la escritura del *Diario* desde dicha perspectiva, acudimos a una reflexión que el psicoanalista Nicolás Termino formula a propósito de Marsha Linehan, psicóloga estadounidense iniciadora de la terapia dialéctico-comportamental, quien pasó un período de su juventud recluida en un manicomio. Allí, ella también se expresó por un tiempo por medio de gritos. Termino propone que el punto de autenticidad e impacto social en el testimonio de Linehan se produjo, más allá de lo alcanzado con su obra terapéutica y teórica, cuando ella decidió escribir su biografía. Allí, “externalizó la imposibilidad de decir que afloraba en ese antiguo grito” (Linehan, 2022, p. 80): en lugar de reprimir el grito, se reconectó con él y lo transformó en enunciación, para beneficio de otras personas que se encontraran en una situación análoga a la que ella vivió. La escritura autobiográfica de Linehan sería “eficaz –para quien la escribe, y acaso también para quien la lee– solo si logra escribirse como huella del grito” (Termino, 2022, p. 82). Podemos decodificar el *Diario* de Merini a partir de la idea de una apropiación de la posición enunciativa que no esconde el grito, sino que lo relanza hacia la colectividad, hacia un otro. En particular, desde esta veta más pública, Merini reconoce que escribió este texto no tanto para “el gusto de desahogar libremente sus memorias” (2021, p. 118) ni tampoco “para hacer una novela” (p. 120) sino para denunciar las distorsiones y las violencias que la psiquiatría del manicomio ha actuado sobre ella y sobre otras personas.

---

haber una compulsión inconsciente en la necesidad de acudir a la invención como medio para volver a visitar el pasado y sus traumas.

Es decir, la escritura excede el beneficio psíquico individual para transformarse en una herramienta de cambio, de conocimiento del mundo psíquico desde adentro, por ejemplo para señalar que, según su experiencia, la enfermedad mental posee una raíz emocional. La escritura abreva en el pasado para dirigirse hacia el futuro, porque ambiciona producir un efecto palpable en la vida de otras personas y en los estudios psiquiátricos. El *Post Scriptum* n. 2 consigna una suerte de testamento en este sentido: “con este volumen, Alda Merini pone a disposición de otros sus experiencias, para un proficuo avance del psicoanálisis y para una emancipación humanística de la psiquiatría” (2021, p. 145). En lugar de sofocar el grito, tal como lo hizo durante los años del manicomio –“esa rebelión que tenía adentro mío, se volvió un sufrimiento tan agudo e insostenible que, en lugar de gritar, me desmayé” (2021, p. 66)– Merini decide con el *Diario* darle voz, dejarse salvar por él y proyectar su potencial sanador en el mundo.

##### 5. CONCLUSIONES: “INCLUSO EL VEGETAL GRITA”

En *Reato de vida*, Merini observa que “cierta psiquiatría ha querido comprender y catalogar de qué manera un poeta grita [...] alguien encoge las plantas gigantes y las vuelve enanas, olvidando que incluso el vegetal grita, gime y forcejea en su maceta” (Merini, 1994, pp. 60-61). La travesía escritural y humana de Merini a través del infierno del sufrimiento psíquico y de la brutalidad manicomial se traduce en la recuperación y reivindicación de ese grito, que nada, ni siquiera la medicina, puede sofocar. Como hemos visto, la escritura lleva las marcas de esta reapropiación y metamorfosis. En un primer momento, en *Cartas al doctor G.*, Merini ocupa el género epistolar para abrir el surco de la voz en cuanto comunicación, a partir del vínculo afectivo con su terapeuta. Esto le permite volver a colocarse en la posición enunciativa y despertar su voz escritural después de años de acallamiento manicomial en el que la única manera de expresarse era gritando. Ya concluido formalmente el período de la internación psiquiátrica, una segunda etapa está marcada por el poemario *La Tierra santa*, cuando el horror vivido es organizado en la escritura por medio de oposiciones, entre las cuales el grito y el silencio son ciertamente fundamentales. La voz busca su camino y su vocación generativa entre estas polaridades, desnudándose sin embargo en la precariedad de un alumbramiento truncado. La enunciación poética se revela, desde el trauma, mucho más ambigua de lo esperado, aunque, como lo atestiguan las metáforas de generación vegetal y maternal, imposible de sofocar. Por último, con las prosas de *La otra verdad. Diario de una diversa*, Merini entra en contacto con su propio grito de dolor y rebelión para que la palabra cruce los umbrales de la memoria impregnada de las emociones del trauma, descargue estas últimas en la página por medio del gesto escritural y luego se lance al mundo como una denuncia de los oprobios de la institución psiquiátrica. En todos estos escenarios vivenciales y géneros literarios, la escritura es presagio, testigo y medio de sanación de la voz poética y del sujeto que la pronuncia; es grito de amor y petición de salvación dirigidos a un otro –sea este su

terapeuta, sus hijas, el lector— y a la energía misma de la creación artística; es fuga inacabada desde aquel abismo de silencio donde precipitan la angustia y la soledad de la locura.

---

Este artículo es producto del Proyecto ANID Fondecyt Regular N° 1230246, titulado “Locas madres. Un estudio comparado de autoras del siglo XX sobre ambivalencia y creación en el nudo maternidad-psiquiatría”, del que Martina Bortignon es investigadora responsable.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2023). *La voce umana*. Quodlibet.
- Alunni, Roberta (2008). *Alda Merini: L'io in scena*. Società editrice fiorentina.
- Arriaga Flórez, Mercedes (2018). Alda Merini. Cartas desde el manicomio. En M. Martos y J. Neira (Coords.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar* (pp. 483-499). UNED.
- Barthes, Roland (2003). *Variaciones sobre la literatura*. Paidós.
- Bentini, L. (2008). “Il tempo che intercorre”. *Tempi della vita e tempi della poesia nell’opera di Alda Merini*. En E. Graziosi (Ed.), *Il tempo e la poesia: un quadro novecentesco* (pp. 227-249). CLUEB.
- Borgna, Eugenio (2016). *Di armonia risuona e di follia*. Feltrinelli.
- Calandrone, María Grazia (2021). *Una creatura fatta per la gioia. Biografía poetica di Alda Merini*. Solferino.
- Kubas, Magdalena María (2010). Il “De profundis” si Alda Merini. *Esperienze Letterarie, Rivista trimestrale di critica e di cultura*, 1(2), 111-118.
- López Mondéjar, Lola (2021). *Literatura y psicoanálisis. Si digo agua, ¿beberé?* Enclave.
- Merini, Alda (2021). *L'altra verità. Diario di una diversa*. Bur (1986).
- (2018a). *Lettere al dottor G*. En A. Merini, *Il suono dell’ombra* (pp. 257-1004). Oscar Mondadori (2008).
- (2018b). *Delirio amoroso*. En A. Merini, *Il suono dell’ombra* (pp. 789-849). Oscar Mondadori (1989).
- (2005). *La terra santa*. En A. Merini, *La terra santa* (pp.43-88). Scheiwiller (1983).
- (1994). *Reato di vita. Autobiografía e poesia*. Melusine.
- Percia, Marcelo (2018). Prólogo. En AA. VV. *Clínicas insurgentes* (pp. 11-44). La cebra.
- Redivo, Riccardo (2009). *Alda Merini: dall’orfismo alla canzone*. Asterios.
- Ruini, Chiara y Mortara, Cristina (2022). Writing Technique Across Psychotherapies. From Traditional Expressive Writing to New Positive Psychology Interventions: A Narrative Review. *Journal of Contemporary Psychotherapy*, 52, 23–34.

*Martina Bortignon*

Terminio, Nicolás (2022). *Autobiografie dell'Inconscio. Psicoanalisi, scrittura e trasformazione*. Mimesi.

Thomas, Dylan (2025). Do not go gentle into that good night. *Poets.org*. Recuperado el 12-02-2025.



Esta obra está bajo licencia internacional  
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.