

UNED

Identidad autorial femenina y comunicación epistolar

María Martos y Julio Neira *(Coords.)*



Identidad autorial femenina y comunicación epistolar

MARÍA MARTOS
JULIO NEIRA
(coordinadores)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

*IDENTIDAD AUTORIAL FEMENINA Y COMUNICACIÓN EPISTOLAR.
(0181030AS01A01)*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Universidad Nacional de Educación a Distancia
Madrid, 2018

*Librería UNED: c/ Bravo Murillo, 38 - 28015 Madrid
Téls.: 91 398 75 60 / 73 73
e-mail: libreria@adm.uned.es*

© María Martos y Julio Neira (coordinadores)

*ISBN: 978-84-362-7392-2
Depósito legal: M - 22.287-2018*

Primera edición: octubre de 2018

Impreso en España - Printed in Spain

*Maquetación e impresión: Grafo, S.A.
Avda. Cervantes, 51-edificio 21 - 48970 Basauri (Vizcaya)*

ÍNDICE

- Introducción.** Identidad autorial femenina y comunicación epistolar: una propuesta metodológica. *María Martos y Julio Neira* 7

Siglos XVI-XVIII

- Identidad autorial y recepción de las trobairitz en el Cancionero de Béziers. *Antonia Viñez Sánchez y Juan Sáez Durán* 25
- Las cartas de una monja capuchina de Pavía: sor Maria Marta Bicuti (1605-1661) y sus interlocutores. *Mariela Maitti* 41
- «Cada día mas sola sin ti»: autoridad y emoción en las relaciones epistolares de María Teresa de Austria. *Nieves Romero-Díaz* 61
- «Tu carta no me hartó de leerla»: el epistolario de Lucía Carrillo de Albornoz (1735-1805). *Gabriela Martínez Pérez* 93
- Privacidad y publicidad en el discurso epistolar femenino: el caso de la Marquesa de Alorna (1750-1839). *Vanda Anastácio* 113
- La autoridad femenina en las cartas de una ilustrada: María Lorenza de los Ríos y Loyo, marquesa de Fuerte-Híjar (1761-1821). *Catherine M. Jaffe y Elisa Martín-Valdepeñas Yagüe* 133
- A person who can write a long letter with ease, cannot write ill*: el estilo epistolar como sustrato de la narrativa de Jane Austen. *Antonio Ballesteros* 151

Siglo XIX

- Las cartas de María Rosa de Gálvez (1801-1805) o la voluntad de ser dramaturga. *Helena Establier Pérez* 163
- La identidad poética autorial en la correspondencia de la Comtesse de Salm. *Ángela Magdalena Romera Pintor* 187
- De la modestia a la reafirmación: Charlotte Brontë escribe a Robert Southey, Hartley Coleridge y G. H. Lewes. *Dídac Llorens Cubedo* . . . 207
- El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial. *Mercedes Comellas* 223

La identidad autorial en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda. <i>Ángeles Ezama Gil</i>	249
De mujer a mujer: correspondencia femenina en el epistolario de Blanca de los Ríos. <i>Ana María Freire</i>	273
Emilia Pardo Bazán, la creación de la figura pública en el espacio pri- vado de la carta. <i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	303
Un retrato de Rosalía de Castro a través de su correspondencia. <i>M.ª Pilar García Negro</i>	321
La poesía inédita de Concepción Arenal conservada entre su corres- pondencia con la familia Asuero. <i>Patricia García Sánchez-Migallón</i> . . .	335
Imposturas y silencios. El epistolario de la baronesa de Wilson a Nar- ciso Alonso Cortés o los enigmas biográficos de una mujer de letras en el siglo XIX. <i>Pura Fernández</i>	361

Siglos XX-XXI

La reconstrucción de una identidad autorial: la correspondencia de María Lejárraga. <i>Laura Lozano Marín</i>	383
La correspondencia entre Margherita Sarfatti y Ada Negri. <i>Alessandra</i> <i>Scappini</i>	397
La escritura privada como espacio de formación identitaria en Elena Fortún. <i>Ivana Calceglia</i>	417
Después de la tormenta, el silencio: a propósito de Elisabeth Mulder. <i>Pepa Merlo</i>	433
Escribir desde el otro exilio: el drama de la escritura en Carmen Laforet a través de la correspondencia con Ramón J. Sender. <i>Luca Cerullo</i> . . .	447
Imagen autorial de Ana Inés Bonnin en su correspondencia con el edi- tor Manuel Arce. <i>María Payeras Grau</i>	465
Alda Merini. Cartas desde el manicomio. <i>Mercedes Arriaga Flórez</i>	483
Correspondencia con poetas españolas a fines del siglo XX. <i>Sharon Keefe</i> <i>Ugalde</i>	501
Discursividad en las cartas de Carla Harryman y Lyn Hejinian en <i>The</i> <i>Wide Road</i> . <i>Manuel Brito</i>	517
Voces de lo femenino frente a la violencia: recreaciones de lo epistolar en <i>Witness the Night</i> (2010), de Kishwar Desai. <i>Carmen Escobedo</i>	539
Consideraciones sobre la identidad autorial de las poetas navarras ac- tuales en el correo electrónico. <i>Isabel Logroño Carrascosa</i>	557

ALDA MERINI. CARTAS DESDE EL MANICOMIO

Mercedes Arriaga Flórez

Universidad de Sevilla

marriaga@us.es

Las cartas que Alda Merini escribe a lo largo de diez años, entre 1965 y 1972 tienen un insólito destinatario, su médico psiquiátrico, Enzo Gabrici. Ciertamente no es menos insólita su remitente, por aquella época una poeta que ha dejado de escribir, encerrada en el manicomio a causa de una depresión *post partum*.

El doctor Gabrici no solo va a ser su destinatario y su interlocutor, sino además la persona que la ayudará en el proceso de sanación de su enfermedad mental, que a su vez se corresponderá con su restablecimiento como escritora. Entonces su figura es la piedra fundante, causa, motor, origen y punto de partida de estas cartas, que Alda Merini teclea con la máquina de escribir que él mismo le ha regalado, animándola a poner negro sobre blanco su mundo interior.

Por otra parte, este epistolario se configura como un laboratorio en el que se esbozan imágenes, temas y rasgos de su producción posterior, como son el uso de la contradicción, de la deriva, con todas las consecuencias que de ellas se deducen el desdoblamiento, el laberinto, el juego de espejos invertidos y deformados.

Toda su obra posee un carácter autobiográfico, marcado por su experiencia del manicomio y de su enfermedad mental, pudiéndose aplicar a su escritura lo que Derrida denomina «borde»: cruce entre la vida y la obra que atraviesa al mismo tiempo el corpus textual y el cuerpo de carne (DERRIDA, 1989). Si en otros libros Alda Merini renuncia a dirigir u ordenar sus recuerdos o los acontecimientos de su vida, en *Cartas al doctor G.* (2008), la narración procede de forma oscilante, sin *télos* o dirección definida, no solo por la inevitable fragmentación cronológica que impone el género epistolar, sino por la misma condición ontológica del sujeto que escribe, que no puede ampararse, ni en un sentimiento de continuidad temporal, ni de coherencia in-

terior. La fragmentación del yo se traduciría, como sostiene Butler, en su falta de control sobre la escritura (BUTLER, 2002: 75).

La utilización alternada de verso y prosa, conforman una escritura que busca su propia forma sin encontrarla del todo,¹ con dos registros muy diferentes: el verso, extremadamente idealizado, abstracto e incluso filosófico y la prosa enraizada en lo cotidiano, encarnado, en la materialidad de un cuerpo enfermo y de un lugar carcelario como el manicomio. Prosa y verso señalan dos direcciones contradictorias que conviven juntas en el texto: la de la fuga, la metáfora, donde el yo se presenta como activo, creador, apasionado, y la de la pasividad, la renuncia del yo paralizado, encerrado en el hospital. El resultado es una escritura que procede como una montaña rusa, con subidas y bajadas bruscas, llena de «intersticios» (BARTHES, 1989), por donde el «tema» se escapa constantemente. Por otra parte, como señala Duccio Demetrio, la geometría de una vida es informe, excéntrica y casi siempre tiene pocas líneas rectas (DEMETRIO, 1999: 40).

Siguiendo a Irigaray (1978), podríamos decir que Alda Merini articula no solo la conciencia, sino también lo inconsciente, un sujeto en devenir y, por lo tanto, capaz de expresar las diferencias que lo atraviesan. El yo epistolar se presenta como sujeto delirante que crea híbridos temporales, argumentales y, sobre todo, afectivos para exponer, pero al mismo tiempo resolver, sus conflictos (BODEI, 2000: 119).

LA IDEALIZACIÓN Y EL DESPLAZAMIENTO DEL INTERLOCUTOR-DESTINATARIO

Lettere al dottor G. es una colección de cartas no enviadas y, por lo tanto, sin respuesta, que a posteriori se convertirán en un libro, como ocurre con el cuaderno que Gertrudis Gómez de Avellaneda entrega a Ignacio de Cepeda con una breve autobiografía (GÓMEZ DE AVELLANEDA, 2006). Ambas autoras coinciden en la ambigua posición que ocupa el destinatario y su representación en el texto como interlocutor de la escritura. Ambos hombres serán objeto de amor y de deseo y, en torno a ellos las autoras tejerán toda una red simbólica de estrategias retóricas dirigidas a crear acercamiento e intimidad,

¹ La mezcla de prosa y verso está presentes en libros posteriores, como en *La pazza della porta accanto* (MERINI, 1995); *Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi* (MERINI, 1998).

pero también, e inevitablemente, terminarán por construir imágenes idealizadas, hasta convertirlos en fantasmas de su imaginación.

Las diferentes posiciones que el interlocutor-destinatario ocupa en *Cartas al doctor G.* se señalan ya en el encabezamiento. A veces demasiado formal: «egregio doctor», otras confidencial e íntimo: «querido profesor», o simplemente «querido», que no solo denotan la relación de proximidad-distancia, sino también la fluctuación en el carácter (enferma/médico, amante/amado) y los sentimientos de la relación que el yo epistolar mantiene con él (afectividad/agresividad, deseo/culpa).

La escritura epistolar no solo se presenta como expresión del yo, sino al mismo tiempo como método terapéutico (DEMETRIO, 1999), con el reparto de papeles de una enferma-narradora y un médico interlocutor que escucha. Una especie de un coloquio narrativo, variante de la psicoterapia, en el que asistimos a una serie de desdoblamientos: la narradora enferma se trasforma 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.

Se hace patente el esquema del análisis psicoanalítico, donde el yo no solo se va contando, sino también atribuyendo significados a su relato. «Questa notte ho sognato che mi avevano regalato un paio di orecchini a forma di bottiglia che invece che negli orecchie erano da mettere negli occhi. Ovviamente le bottiglie rappresentavano mio marito che è un accanito bebitore» (MERINI, 1980: 91, 92).²

Los recuerdos, sentimientos o sueños dejan de ser personales y privados para entrar en una dimensión social, que convierte la individualidad en un «caso clínico». La loca es una mujer despojada de su intimidad, paralelamente a su cuerpo desposeído de libertad: «Priva di tutto, nuda come un ramo» (MERINI, 1980: 63).³

Muchas veces la paciente Merini se coloca en el lugar de su médico para hablar de medicinas o procesos de curación, demostrando el conocimiento que tiene de su propia enfermedad y del psicoanálisis: «Mi pare che il Larga-

² «Esta noche he soñado que me regalaban un par de pendientes, con forma de botella que en vez de poner en las orejas eran para los ojos. Obviamente las botellas representaban a mi marido que es un bebedor empedernido».

³ «Carente de todo, desnuda como una rama».

til vada meglio dell'altro e per il resto mi trovavo assai bene con il Noritren, il Bellegirl, ecc., cose che ella mi aveva date. Ora la saluto, veda anche di saltarmi qualche flebo perché vado troppo zoppa. Grazie» (MERINI, 1980: 25).⁴

No faltan referencias a Freud ni los términos de su escuela: inconsciente, trauma, transfert, remoción: «Rendere interessante un ammalato ai suoi stessi occhi è una cosa davvero molto importante, è il cominciamento della sua guarigione e questo Freud l'aveva capito benissimo» (MERINI, 1980: 94).⁵ Significativamente, la primera carta, fechada el 4 de febrero de 1970, empieza precisamente con la descripción de dos sueños: «Egregio professore, so che lei interessa ai miei sogni e perciò gliene voglio raccontare due che ho fatto quasi contemporaneamente e che possono avere un contenuto forse interessante [...] y termina: «Non so se tutto questo la interessa, se no mi perdoni» (MERINI, 1980: 13).⁶

La anamnesis, autobiografía de lo profundo, de Alda Merini con respecto a sus vivencias y relación con la enfermedad, permite a médico y paciente colaborar en la construcción de su significado (VIRZI, 2007) y, por ello, se muestra un medio eficaz para acercarse al hombre-médico que desea, al que reconoce el papel de psicoterapeuta. Por otra parte, ella entra y sale de su condición de enferma, no solo poniéndose a su mismo nivel, sino incluso usando un tono de amonestación o superioridad: «dottor G. Aveva portato una cosa favolosa in mezzo a quel bailamme, la psicoanalisi, e se ne serviva in maniera spicciola, rudimentale per mancanza di tempo e di mezzi adeguati» (MERINI, 1980: 93).⁷

La prosa epistolar reconduce los esquemas de la confesión a la relación entre paciente y psiquiatra, pero, al mismo tiempo, también a la de amante-confidente. Ambos planos se confunden y se sobreponen constantemente: «Caro dottore, perdoni le mie licenze e anche di averla fatta oggetto di un amore che sta diventando ossessivo ma vede, se io non ho una base, non ho

⁴ «Me parece que el Largatil me va mejor que el otro y también me encontraba bien con el Noritren, el Bellegirl, etc., cosas que usted ya me había dado. Mire a ver si puede saltarme alguna flebo porque voy bastante coja. Gracias».

⁵ «Hacer que un enfermo se tenga interés en sí mismo es una cosa verdaderamente importante es el inicio de su curación y esto Freud lo sabía muy bien».

⁶ «Sé que usted se interesa por mis sueños y por ese motivo le quiero contar dos que tuve casi contemporáneamente y que pueden tener un contenido interesante».

⁷ «El doctor G. había traído consigo una cosa fabulosa en medio de aquel desorden, el psicoanálisis, y lo utilizaba como podía, de forma rudimental, por falta de tiempo y medios adecuados».

un sogno di custodire ed allevare dentro il mio cuore, non posso più scrivere e di conseguenza non potrei nemmeno vivere» (MERINI, 1980: 67).⁸

Una extraña historia de amor que la poeta sabe no correspondida, resultado de sus fantasías, pero a la que no quiere o no puede renunciar. Este amor-engaño, tema barroco donde los haya, concibe el «otro» diferente como a la vez presente en la supuesta «mismidad» del yo, un reflejo especular, un nos-otros.

Addio, amico, confidente, benefattore, insigne animo forse frustrato come il mio: [...] Addio dolce uomo disperso ancora romantico come sono romantica io, forse potevamo essere due colleghi invece il destino ci ha creato un rapporto di dipendenza e io vengo da lei come si va alla gogna o per scoprire il seno pugnalato da una mano ignota. Così, potevamo collaborare invece ci perdiamo sempre di vista. Addio mio caro e amatissimo dottore, sento che per me è la fine». (MERINI, 1980: 99, 100)⁹

La búsqueda de intimidad, la creación de un espacio compartido entre ambos y alejado del resto, es uno de los motivos que espolea la escritura: «Quando vengo da lei e le do del tu è come se parlassi con un angelo, qualche cosa che solo a me è dato di vedere e di sentire, qualche cosa di incorporeo che non ammette alcun desiderio» (MERINI, 1980: 31).¹⁰

El doctor G, desmaterializado, queda prisionero en la fantasía de nuestra autora, con el mismo procedimiento que utiliza Sor Juana Inés de la Cruz en su poema «Detente sombra de mi bien esquivo» (SOR JUANA, 1992). Las coincidencias son notables en el uso de los mismos términos: «Ignorata da te, ma ti raggiungo/ nella mia aperta fantasia gioiosa» [...] «Addio mio inganno/ Tacito e dolce come un grande lago» (MERINI, 1980: 21, 103, 104).¹¹

⁸ «Querido doctor, perdone las licencias que me he tomado y también haberle hecho objeto de un amor que se está volviendo obsesivo, pero mire, si yo no tengo una base, un sueño que custodiar y alimentar en mi corazón, no puedo escribir y por lo tanto no podría tampoco vivir».

⁹ «Adiós amigo, confidente, benefactor, insigne animo frustrado como el mío [...] Adiós tierno hombre disperso todavía romántico como romántica soy yo, quizás podíamos ser dos colegas, en cambio el destino nos ha dado una relación de dependencia y yo vengo a usted como se va a la picota o para descubrir el seno apuñalado por una mano ignota. Podíamos colaborar en cambio nos perdemos de vista. Adiós mi querido y amadísimo doctor, siento que para mí es el final».

¹⁰ «Cuando vengo a verle y le trato de tú es como si hablase con un ángel, algo que solo a mí me es consentido ver y sentir, algo incorpóreo que no admite ningún deseo».

¹¹ «Ignorada por ti, pero te alcanzo/ en mi abierta fantasía jubilosa» [...] «Adiós mi engaño/ tácito y tierno como un gran lago».

Tanto para Alda Merini como para Sor Juana amar se presenta muchas veces como un «verbo intransitivo», cuya importancia para el yo radica en las sensaciones-emociones que le suscita y, sobre todo, en la energía creativa. Amar se convierte en fuente primordial de vida espiritual y de la escritura. Para entender esta concepción del amor como terapia y de la pasión como motor de vida del yo, hay que considerar el origen de la enfermedad de Alda Merini, relacionada con el desafecto de las principales figuras masculinas de su vida: el padre y el marido: «Ieri parlando con Luigina le dicevo: Almeno se il Dott. Gabrici mi dicesse ‘ti voglio bene’ ma non me lo dice, non me lo ha detto mai nessuno. Per lo meno non me lo ha detto mio padre e vorrei che questa frase uscisse dalla sua bocca per vedere quale reazione avrebbe, magari violenta, ma qualcosa deve accadere (MERINI, 1980: 40).¹²

Según reconoce el mismo Gabrici, la recuperación de Alda Merini se produce gracias al reconocimiento del público que «ha sabido amarla y apreciarla como poeta y artista» (MERINI, 1980: 2), porque su enfermedad se había iniciado cuando su inclinación artística quedó sepultada bajo la desaprobación de su familia y el peso los problemas de la vida cotidiana. En definitiva, su psicopatología está ligada al desamor, al hecho de haber sido rechazada. En este contexto se forja la idea del amor pura espiritualidad, ancla de salvación:

Accetti questo dono come l'unica cosa vera, pulita, serena della mia vita. Saperla qui vicina a me e potere mormorare in segreto i bellissimi versi di Lorca «Chiamami amore, grida il nome mio non lasciarmi più sola al davanzale!» mi dà la forza di resistere in questa specie di riformatorio [...] Adesso vado a dormire, lì potrò liberamente pensare a questa mia gioia così grande, così libera, pensare che domani la vedrò sia pure di sfuggita e sentire tanta musica dentro il cuore da fare invidia ai migliori maestri. Buonanotte tesoro, il mio pensiero non ti sfiorerà mai con qualcosa di men che puro. Buonanotte. (MERINI, 1980: 67- 68)¹³

¹² «Ayer hablando con Luigina le decía “Si por lo menos el doctor Gabrici me dijera ‘te quiero’, pero no me lo dice, no me lo ha dicho nunca nadie”. Por lo menos no me lo ha dicho mi padre y me gustaría que esta frase saliera de su boca para ver la reacción que tendría, quizás violenta, pero algo tiene que suceder».

¹³ «Acepte este don como la única cosa auténtica, limpia, serena de mi vida. Saber que está aquí cerca de mí y poder murmurar en secreto los bellísimos versos de Lorca. «Llámame amor, grita mi nombre y no dejarme sola en la ventana», me da fuerza para resistir en esta especie de reformatorio... Ahora me voy a la cama, allí podré pensar en esta alegría mía tan grande, tan libre, pensar que mañana le veré aunque sea de pasada y escuchar tanta música dentro del corazón que los mejores maestros envidiarían. Buenas noches tesoro, mi pensamiento no te tocará nunca con algo que no sea puro. Buenas noches».

El interlocutor de carne acaba desmaterializándose y ficcionándose hasta presentarse consecuentemente como «ángel» incorpóreo, guía y refugio, aun en la conciencia de su ficción. El yo femenino, romántico y apasionado, produce el amor de forma activa, llenando con su devoción la indiferencia del amado, su ausencia:

Vedi, un momento fa ero a letto presa dalla mia solita languidezza e ho provato (lo dico senza vergogna) a toccare il mio corpo. Ho capito che ciò che mi sarei aspettata per l'indomani era una povera illusione. [...] Perciò mi sonoalzata per scriverti. Ecco vedi fino a che punto tu possa essere un rifugio ma anche una scappatoia davanti alla realtà vera. (MERINI, 1980: 54)¹⁴

La *cupio dissolvi*, o el deseo de deshacerse de sí misma, del cuerpo de carne, para fundirse con el amado de forma espiritual, utiliza el instrumento de la escritura, canal de comunicación y de fusión con el amado. Pero ese deseo también constituye un «límite interior del yo», en el que pierde su coherencia y su voluntad en favor de la dispersión. Momento «estático de explosión/implosión, de riesgo y pérdida de sí» (DE LAURETIS, 1999: 77).

Ahora bien, la imagen idealizada del interlocutor encuentra su revés en otra de signo contrario que representa su aspecto esquivo y desdeñoso, en correspondencia con la doble y contradictoria representación como médico: ángel incorpóreo, que trae la salvación pero, al mismo tiempo, instrumento de una ciencia inhumana, carcelero, objeto de duras críticas: «L'altro giorno, quando lei mi ha estromessa dal suo studio, ne ho tanto sofferto [...] Non spero più niente perché lei mi ha rifiutata» [...] «Quindi ero in istato di delirio e avevo più che mai bisogno di una assistenza da parte sua. Pazienza. Mi pare che ora lei deserti il campo della mia malattia (MERINI, 1980: 71, 24, 25).¹⁵

El interlocutor se hace y se deshace en la imagen que de él construye el yo y acaba siendo fagocitado por sus deseos, despersonalizado y sin identidad: «A rivederci, non so a chi ma a rivederci lo stesso. Qualcuno bene o male avrà udito i miei singulti, forse una mano invisibile si sarà avvicinata ai miei cape-

¹⁴ «Mira, hace un momento me había invadido la solita languidez y he intentado (lo digo sin vergüenza) tocar mi cuerpo. Me he dado cuenta de que lo que me habría esperado para mañana era una pobre ilusión. [...] Por eso me levanté para escribirte. Ves hasta qué punto tú puedes ser un refugio y una vía de fuga ante la realidad verdadera».

¹⁵ «El otro día, cuando usted me ha echado de su estudio, he sufrido mucho [...] Ya no espero nada porque usted me ha rechazado» [...] «Estaba en estado de delirio y necesitaba más que nunca de asistencia por su parte, Paciencia. Me parece que ahora usted esté desertando el campo de mi enfermedad».

lli, liavrà accarezzati, sento che qualcuno è al mio fianco, ma per carità che questa sensazione non mi valga un altro elettrochoc!» (MERINI, 1980: 82).¹⁶

El doctor G. se convierte en una máscara detrás de la cual se esconden otros hombres, a su vez intercambiables. Un carrusel de rostros que se confunden y se sobreponen: marido, medico, padre, el profesor de violín de sus sueños, otros enfermos del manicomio: «Parlando con te io mi rivolgo a qualcun altro, forse al «padre» forse a tutta quella serie di uomini che ho amato nella mia vita e che adesso mi è impossibile ritrovare nella mia mente e nel mio cuore» (MERINI, 1980: 51).¹⁷ Como sostiene Remo Bodei, es característico del delirante esta confusión, distorsión entre la esfera cognitiva y el plano afectivo (BODEI, 2003: 106).

Su médico representa, como escribe la misma Merini, «la síntesis de una serie de afectos» y, por lo tanto, figura en el centro de la contradicción, amado y negado al mismo tiempo: «Caro dottore, da lei non mi aspetto proprio nulla, solo mio marito, con un cenno, un assenso, un atto di comprensione potrà guarirmi» [...] «Dacché mi hai abbandonata, la mia vita non è più vita ma un inferno. Riprendimi con te, ti supplico. Io le devo tutto, tutta la gioia che ho potuto avere nella vita» (MERINI, 1980: 29, 80).¹⁸

LA DERIVA Y LA DESFIGURACIÓN DEL YO EPISTOLAR Y SUS METAMORFOSIS

Las incertidumbres en la representación del interlocutor-destinatario son un reflejo de las posiciones del yo que escribe: a veces espíritu puro, otras amante apasionada o, al contrario, despechada, incomprendida o no correspondida, víctima hundida en la experiencia del dolor.

La falta de anclaje del yo textual, sujeto atópico y atípico, que se desplaza a la deriva sin la búsqueda de un sentido, está relacionada con la pérdida de

¹⁶ «Hasta pronto, no sé a quién, pero hasta pronto, lo mismo. Alguien bien o mal habrá oído mis sollozos, quizás una mano invisible se habrá acercado a mi cabello, lo habrá acariciado, siento que alguien está a mi lado, ¡pero por caridad que esta sensación no me procure otro electroshock!».

¹⁷ «Hablando contigo me dirijo a otra persona, quizás al padre, quizás a toda una serie de hombres que he amado en mi vida y que ahora me es imposible reencontrar en mi mente y en mi corazón».

¹⁸ «Querido doctor, de usted ya no me espero absolutamente nada, solo mi marido, con un gesto, con un asentimiento, un acto de comprensión me podrá curar» [...] «Desde que me has abandonado, mi vida ya no es vida, es un infierno. Vuelva a aceptarme, se lo suplico. Yo le debo toda la alegría que he podido tener en esta vida».

su origen, identificado con la figura del padre: «E pure in questo momento penso a Cristo, a quando pregava tutto solo nel deserto e diceva: «padre allontana da me questo calice», a me pare di bere nello stesso calice di fiele e di abbandono. Solo che non ho un padre a cui rivolgermi» (MERINI, 1980: 81).¹⁹ De hecho, Merini atribuye al doctor G. su curación, porque «assomigliava in modo straordinario a mi padre» (MERINI, 1980: 95).²⁰

Podríamos leer estas cartas como la historia de una violencia doméstica, cuyas raíces son la incomprensión y la imposibilidad de comunicar con quien se ama y, al mismo tiempo, como la historia de una violencia simbólica a través de la cual se acepta el hombre amado en su dualidad de salvación y condena, dentro de la claustrofóbica construcción de lo masculino como universo material y simbólico del que no se puede escapar.

El manicomio se convierte en ese no lugar o lugar vacío de la vida desde donde escribir, pero también representa la utopía del espejo, utopía del abismo, como la define Foucault (1999), que permite al yo mirarse donde está ausente, en su inadecuación y su marginación. En este horizonte se produce su desfiguración y sus metamorfosis, puesto que tres de los elementos que lo componen, el material, espiritual y social, se encuentran dañados.

El yo material, representado a través del cuerpo físico, se inscribe en la deformidad de lo abyecto: «Ma le mie mani sono sozze e dure/ per il pianto che le ha trasfigurate» (MERINI, 1980: 22),²¹ o en la lejanía de la no pertenencia: «Il mio corpo era lì, morto, insensibile, incapace di vita» (MERINI, 1980: 54),²² en el completo rechazo y atribución de la culpa:

Questo corpo che mi ha tradito
Io lo voglio punire,
Lo punirò con uno sparo,
Secco, tagliente, [...]
Questo corpo che io volevo di cristallo
E che è un impasto di limo. (MERINI, 1980: 96)²³

¹⁹ «Y sin embargo, en este momento pienso en Cristo, en cuando rezaba en el desierto completamente solo y decía: «padre aparta de mi este cáliz», y a mí me parece beber en ese mismo cáliz de hiel y de abandono. Solo que no tengo un padre a quien dirigirme».

²⁰ «Se parecía extraordinariamente a mi padre».

²¹ «Mis manos están sucias y duras/ por el llanto que las ha desfigurado».

²² «Mi cuerpo estaba allí, muerto, insensible, incapaz de vida».

²³ «Este cuerpo que me ha traicionado/ yo lo quiero castigar/ Lo castigaré con un disparo/ seco, cortante [...] Este cuerpo que yo quería de cristal/ y que es un amasijo de limo».

El yo espiritual se encuentra manchado por las huellas del pecado, «E mi carico sempre di peccati/presso le porte delle meretrici» (MERINI, 1980: 21).²⁴ La loca es una mujer anormal y fuera de la legalidad, que se sustrae al aparato jurídico, y que, por lo tanto, es necesario corregir y castigar (FOUCAULT, 2002). El manicomio es en sí un espacio «otro», habitado por quienes se salen de las normas, perverso en su sentido literal de des-viación, que se refleja en la forma que el yo adopta para representarse también como perverso y des-viado. Alda Merini es plenamente consciente de ello y hace de su representación una bandera que enarbola la marginalidad como un privilegio, una ventaja, una posición de superioridad en la que confluyen la poesía, el misterio, el milagro: «Nulla più che mi basti e piango e rido/come una folle sopra la mia stella» (MERINI, 1980: 57).²⁵

Ahora bien, el yo social lleva la peor parte, no solo por encontrarse ignorada, inadecuada, sino sobre todo, marcada y estigmatizada: «Sono cattiva lo so ma quando mi sono sentita guardare da tanti occhi che mi giudicavano l'ho sentita nel mio petto la «lettera scarlatta», la famosa A che significa adultera, ma il mio è adulterio antico anzi è un incesto» (MERINI, 1980: 41).²⁶ La pérdida de la identidad social es la pérdida del sentido de pertenencia, la falta de «parecido», la radical diferencia, a través de la cual el yo asume sobre sí el proceso de discriminación, la marca de la «oveja negra». Faltando el reconocimiento de los otros, los cercanos y los lejanos, el yo no puede mantener una imagen positiva de sí misma, entonces sus estrategias no son, ni la defensa ni la autoafirmación, sino todo lo contrario, la negación de sí misma, la escritura autolesionista y autodestructiva:

Io mi sono una donna che dispera
che non ha pace in nessun luogo mai
che la gente disprezza, che i passanti
guardano con sospetto e con rancore,

²⁴ «Y me cargo de pecados/ ante las puertas de las meretrices».

²⁵ «Nada ya que me baste y lloro y río/ como una loca sobre mi estrella». Algunos de los títulos de sus libros, como *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986), *La pazza della porta accanto* (1995), *Folle, folle, folle d'amore per te* (2002) exhiben el nombre de la «loca» sin rodeos, como un título de dignidad».

²⁶ «Soy mala, lo sé, pero cuando me he dado cuenta de que tantos ojos me miraban y me juzgaban he sentido en mi pecho la letra escarlata, la famosa A, que significa adúltera, pero el mío es un adulterio antiguo, es más, un incesto».

sono un'anima appesa ad una croce
calpestatà derisa sputacchiata. (MERINI, 1980: 42)²⁷

El yo se desdobra para mirarse a sí misma como un objeto, en un proceso de enajenación. Este desdoblamiento está marcado lingüísticamente en el texto italiano por dos pronombres, «Io» y «mi» y un sujeto en tercera persona «Una donna», que señalan la condición de doble víctima de nuestra autora: en ámbito privado y familiar por la incomprensión, sobre todo de su marido,²⁸ pero también de sus hijas, y en el ámbito social porque se encuentra recluida en la prisión del manicomio, sometida a los violentos e inhumanos tratamientos psiquiátricos que se practicaban en aquellos años: electroshock y drogas químicas.²⁹

No es baladí la elección de esta imagería, en la que la autora se identifica con la pasión de Jesucristo, a quien encontramos en este epistolario y en otras obras, equiparado con los locos y con la locura misma:

Cristo era Gesù
Era un pazzo divino
Così reputava che fosse
la gente del suo Calvario. (MERINI, 1980: 85)³⁰

Esta identificación trastoca la imagen de la víctima, que deja de ser solo pasiva, para convertirse en «mártir», poniendo de manifiesto el carácter arbitrario, la injusticia de la que es objeto. Entonces la destrucción del yo adquiere un sentido y un significado trascendente y superior. Su victoria consiste precisamente en señalar, a través de su sacrificio, la equivocación de quienes lo han cometido. Remo Bodei explica que el delirante utiliza estos dos semblantes, por una parte, su yo se presenta como perseguido, «señalado

²⁷ «Soy una mujer que se desespera/ que nunca encuentra paz en ningún lugar/ que la gente desprecia, a quien los transeúntes/ miran con sospecha y con rencor,/ soy un alma clavada en una cruz,/ a la que han golpeado, burlado, escupido».

²⁸ Del que escribe en una de las cartas: «Io non conosco libertà alcuna, pressata in ogni modo da un marito possessivo e antiquato, non so che cosa voglia dire la libertà in un animo femminile». «Yo no conozco la libertad, oprimida por todas partes por un marido posesivo y anticuado. No sé lo que significa la libertad en un alma femenina» (MERINI, 1980: 35, 36).

²⁹ Alda Merini fue también esterilizada en el manicomio sin su consentimiento, como ella misma sostiene en una entrevista a Mercedes Arriaga (2001).

³⁰ Cristo era Jesús/ Era un loco divino/ Así pensaba que era/ la gente de su calvario».

con el dedo, o por el contrario, en la convicción de gozar de una inmensa y luminosa superioridad sobre los demás» (BODEI, 2003: 111).

El sentimiento de soledad y abandono, se convierte en un elemento clave dentro de las cartas, que volverá en una antología sucesiva, significativamente titulada: *Clínica del abandono* (2003).³¹ «Avevo voglia d'amore,/Nessuno che me ne desse» [...] «So benissimo che al mondo nessuno si occupa di me o per lo meno è un'impressione che ho avuto sin da quando ero bambina» (MERINI, 1980: 74, 76).³²

El abandono, como el mismo manicomio, se configura como un no lugar, que termina en una propia metafísica de la ausencia: «E ti seguo, io, ombra del tuo anello» MERINI, 1980: 21),³³ contrapuesta, como sostiene Derrida, a la metafísica tradicional, que anhela un origen para todo, una presencia objetiva, un asidero (DERRIDA, 1989). Este vaciamiento del sujeto, su falta de localización, su movilidad y su delirio desembocan en una identidad camaleónica, que a traviesa incluso las categorías de género, en un desplazamiento entre cuerpos y símbolos femeninos y masculinos. Así Alda Merini imagina a su doctor como una mujer:

Così, se tu venissi, amor mio dolce,
a dissetarmi, basterebbe un lieve
premere trepido di dita
sulla freschezza delle spalle tue
o sullo sboccio dei tuoi seni in fiore.
(Beninteso tu non sei una donna). (MERINI, 1980: 59)³⁴

Señala el mismo doctor G. en la introducción que hace de este epistolario, que su paciente: «nei periodo acuti sognava di essere uomo, perché in questo vedeva la grandezza del potere contro la fragilità della sua femminilità, nonostante la forza e la creatività del suo amore femminile, evidenti nella confessione delle emozioni provate in ospedale» (MERINI, 1980: 6, 7).³⁵

³¹ Hay traducción castellana de Delfina Muschietti: *Clínica del abandono* (2008).

³² «Tenía deseo de amor/Nadie que me lo diera»; «Se muy bien que en el mundo nadie se ocupa de mí o por lo menos es una impresión que tengo desde que era niña».

³³ «Y te sigo, yo, sombra de tu anillo».

³⁴ «Así, si tu vinieras, mi dulce amor,/ a quitarme la sed, bastaría un leve/ cálido rozar de dedos/ sobre la frescura de tu hombro/ o sobre el abrirse de tus senos en flor/ (Quedando claro que tú no eres una mujer)».

³⁵ «En los periodos más agudos de su enfermedad soñaba con ser hombre porque en esto veía la grandezza del poder contra la fragilidad de su feminidad, a pesar de la fuerza y la creatividad de su amor femenino, evidentes en las confesiones de las emociones que probó en el hospital».

Ahora bien, lo que no considera el doctor Gabrici es que en Alda Merini, la fuerza creativa de lo femenino es también fuerza destructora y, por lo tanto, alejada del aspecto «amable» o domesticado de la feminidad: «Ogni vergine donna ha il suo momento/primigenio nel grembo; ma io tremo/di generare cosa che mi atterri» (MERINI, 1980: 22).³⁶ El yo femenino, narrante o poético, como en otras partes de su obra, sufre, asume e incluso subraya la indeterminación simbólica que recae sobre lo femenino dentro del sistema patriarcal, explorando su laberinto y sus incongruencias.

La indeterminación del sujeto crea una red de yoes, caracterizada por muchos personajes que van pasando por el papel de protagonistas o shifters. Kristeva lo llama «estructura del fantasma» o alucinación psicótica» (KRISTEVA, 1999: 303). En este contexto el juego de identidades e identificaciones se amplía. Alda Merini, a veces, se identifica con la Magdalena: «E se anche ho tanto amato nella mia vita ciò non significa che la società mi debba condannare se nemmeno il Cristo ha condannato Magdalena ma l'ha ammessa fra i suoi seguaci» (MERINI, 1980: 31).³⁷ Otras veces con la misma Virgen María:

Fa che amore
mi riporti al tuo seno, io sono tua
sino da quando mi posasti in seme
dentro grembo di donna, io sono tua. (MERINI, 1980: 63)³⁸

Es muy significativa esta dualidad y ambigüedad entre las dos figuras que sintetizan lo femenino en nuestra cultura: María la pecadora carnal y María virginal espiritual. Alda Merini pasa de una a otra sin cuestionar ninguna de las dos, aceptando ambas con la misma naturalidad que reduce a cero la distancia entre el Cristo crucificado y la loca encerrada en el manicomio. En este sentido, colapsa constantemente con el espacio de la profanación, en el significado que Agamben (2005) da a este término, como un uso humano de algo sagrado, una simbiosis en la que la esfera divina está siempre a punto de transferirse en la humana y viceversa. Se trata, como sostiene Lévinas, de una «profanación que no es una negación del misterio, sino una forma de

³⁶ «Cada mujer virgen tiene su momento/ primigenio en su seno, pero yo tiemblo/ a la idea de generar cosas que me aterren».

³⁷ «Y si he amado tanto en mi vida, eso no significa que la sociedad me tenga que condenar por ello si ni siquiera Jesucristo condenó a la Magdalena, sino que la admitió entre sus discípulos».

³⁸ «Haz que el amor/ me devuelva a tu seno, yo soy tuya/ Desde que posaste su semen/ Dentro de mi vientre de mujer, yo soy tuya».

relacionarse con él» (LEVINAS, 1948: 185). «Io so che tu sei un buon cattolico ed io lo sono del pari ma devo dire che io la religione la vivo e la gusto in chiave poetica, il che la rende molto interessante e assai più libera» (MERINI, 1980: 54).³⁹

LAS DIFICULTADES DEL LENGUAJE O LA IMPOSIBILIDAD DE DECIR: SILENCIO Y DOLOR

Muchas de las reflexiones de este epistolario tienen que ver con la inadecuación entre realidad y lenguaje, con el desmantelamiento de las palabras en favor del silencio:⁴⁰ «Le vorrei dire molte cose ma in questo momento, con la confusione che ho in testa, non mi resta che ritirarmi nel silenzio» [...] «Le scrivo perché a voce non so bene parlarle» [...] «Caro dottore, vorrei scriverle molte cose ma non ne sono capace. Forse è venuto il momento che sia lei a parlare in vece mia» (MERINI, 1980: 23).⁴¹

Usando la terminología de Roland Barthes, podríamos decir que se trata de una «criptografía», donde la escritura se vuelve ilegible, impotencia, huella de la propia pasividad, de la propia amorfia y de la propia renuncia. Una escritura que «quebranta el sujeto y lo disuelve» (BARTHES, 2003) que proclama el fracaso de su lenguaje.

No saber decir, la imposibilidad de escribir, las dificultades del lenguaje que aparece en diarios como los de Alejandra Pizarnik (2003), están presentes en estas cartas donde el yo parece estar en contacto con la «experiencia de una materia ininteligible» (DERRIDA, 1989: 463): «Quando sono sdraiata e do libero corso ai miei pensieri, anzi nelle fantasie, trovo parole stupende e concrete per descrivere i miei stati d'animo ma quando prendo in mano la penna tutto mi sfugge o per lo meno si altera in modo strano» (MERINI, 1980: 76, 77).⁴²

³⁹ «Yo sé que tú eres un buen católico y yo lo mismo que tú, pero tengo que decir que la religión la vivo y la gusto en clave poética, lo que me la hace muy interesante y mucho más libre».

⁴⁰ Un tema que significativamente vuelve en otros libros como *L'intima morte della parola* (1999).

⁴¹ «Le querría decir muchas cosas, pero en este momento, con la confusión que tengo en la cabeza, no me queda que retirarme al silencio» [...] «Le escribo porque de palabra no se bien hablar». [...] «Querido doctor, me gustaría escribirle muchas cosas, pero no soy capaz. Quizás ha llegado el momento de que hable usted por mí».

⁴² «Cuando estoy acostada y dejo que mis pensamientos fluyan libremente, es más, en mis fantasías, encuentro palabras estupendas y concretas para describir mis estados de ánimo, pero cuando cojo la pluma en la mano todo se me escapa o por lo menos se altera de forma extraña».

El epistolario ejemplifica la estrecha relación que existe entre dolor y silencio, la inoperatividad de la palabras ante ciertos hechos: «Lei ormai queste cose le conosce, ma per gridare occorre avere visto qualche cosa, nel passato, che ci ha talmente sconvolti da rendere muta una parte di noi stessi. Su questo argomento quindi mi è sempre impossibile parlare e quando sono sul punto di «ricordare» (MERINI, 1980: 18).⁴³

El dolor indecible se vuelve visualización de la carne, como los cuadros de Frida Khalo:

Ora che se ne va sembra mi cada
questo lungo mantello e denudata
è la mia carne e presa dentro i ceppi
dell'abbandono. (MERINI, 1980: 38)⁴⁴

Como en Alejandra Pizarnik, asume cromatismos nocturnos y semblanzas de bestia, en las que lo humano se metamorfosea en lo animal sin palabras, en voces o sonidos inarticulados. Un yo femenino que se presenta como cuerpo, ante la imposibilidad de la palabra y que, como sostiene Cixous (2001), está enteramente en su voz, materializando físicamente su sentimiento.

E mentre io ululavo
Come una lupa o una iena
Queste mani premevano il buio
E devastavano notti (MERINI, 1980: 72).⁴⁵

A te volgo la mente
e il sospiro profondo. Lunghi giorni
simile a un negro uccello andrò vociando
nel fervore notturno, lunghi giorni,
padre celeste, e senza una parola,
lugubre diverrò come una tomba.

⁴³ «Usted ya estas cosas las conoce, pero para gritar es necesario haber visto algo, en el pasado que nos ha conmocionado de tal modo que ha enmudecido una parte de nosotros mismos. Sobre esto, por lo tanto, me resulta siempre imposible hablar».

⁴⁴ «Se me caiga/ esta larga túnica y desnuda/ está mi carne y presa dentro a los cepos/ del abandono».

⁴⁵ «Y mientras yo aullaba/ Como una loba o una hiena/ Mis manos apretaban la oscuridad/ y devastaban noches».

Né io spero risorga, tanto dura
è la mia morte e tanto a te lontana. (MERINI, 1980: 38)⁴⁶

CONCLUSIÓN

El yo delirante de Alda Merini, en su falta de confines, borra en este epistolario las divisiones ente interior/ exterior, dimensión personal/ social, realidad/ sueño, pasado/ presente, sagrado/ profano.⁴⁷ El delirio opera como pura conciencia de las cosas, sensaciones que «constituyen un saber oscuro» (JASPER, 1964: 103). El yo delirante se coloca en una diferente y peculiar posición en relación con el mundo. A través de sus epifanías ofrece una interpretación personal de la realidad, no compartida por quienes la rodean y alejada del sentir común, de lo obvio.

Es así como el yo se muestra *idios*, único, y en contraposición al *koinos*, colectivo, pero sin abandonar su misión de redención de la humanidad entera.

Come vorrei farglielo intendere e come vorrei pure che ella capisse che tutta la mia confusione altro non è che un grande contenuto dolore, tanto grande, quanto grande può essere la misura di un sacrificio umano. L'ho stancata per dei mesi e forse lo farò ancora, stamattina mi aveva promesso delle medicine che poi non mi ha prescritte facendomi così intendere che mi trattava da povera esaltata. Ma se il dolore è esaltazione allora posso dire che tutto il genere umano è in questo stato e il mio dolore, il mio lutto per la morte della mia coscienza è il dolore di tutta la nostra povera comunità umana. (MERINI, 1980: 28)⁴⁸

Como sostiene María Zambrano solo «delirando la verdad increíble se vuelve cierta», porque «los delirios pasan a través de la verdad y entran en la razón»

⁴⁶ «A ti dirijo mi mente/ y mi suspiro profundo. Largos días/ símiles a un negro pájaro/ iré voceando/ en el fervor nocturno, largos días,/ padre celeste y sin una palabra/ lúgubre seré como una tumba./ Ni yo espero resurgir, tanto dura/ es mi muerte y para ti tan alejada».

⁴⁷ La utilización consciente de este procedimiento narrativo-poético se refleja en el título de otro de sus libros: *Delirio Amoroso* (1993).

⁴⁸ «Como me gustaría que entendiese que toda mi confusión no es otra cosa que un gran dolor contenido, tan grande cuanto grande puede ser la medida de un sacrificio humano. Le he cansado durante meses y quizás lo haré todavía, esta mañana me había prometido medicinas que después no me ha prescrito, dándome a entender que me trataba como una pobre exaltada. Pero si el dolor es exaltación, entonces puedo decir que todo el género humano está en ese estado y mi dolor, mi luto por la muerte de mi conciencia es el dolor de toda nuestra pobre comunidad humana».

(ZAMBRANO, 1996: 169-170). La verdad personal y privada del delirio (LORENZINI, 1992) de Alda Merini termina convirtiéndose en verdad pública, en reivindicación de los sentimientos, pasiones y emociones que nos hacen humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALUMNI, Roberta (2008). *Alda Merini. L'io in scena*. Firenze: Le lettere.
- ARRIAGA FLOREZ, Mercedes (2001). «Dopo Il Tunnel. Intervista con Alda Merini». *L'immaginazione*, 180, 13-14.
- (2017). «Alda Merini. Le madri non vanno in Paradiso». En *Nei cieli di carta*. 356-365. Bari: Procredit.
- ARRIGONI María Pia (1998). *Narrazione e psicoanalisi, Un approccio semiologico*. Milano: Cortina.
- BALLERINI, Arnaldo (2008). *Riflessioni sul delirio*. Fioriti Editore.
- BARTHES, Roland (1989). «Variaciones sobre la escritura». En *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003). *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- BODEI, Remo (2000). *Las lógicas del delirio*. Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Madrid: Paidós.
- CIXOUS, Eleine (2001). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- DE LAURETIS, Teresa (1999). *Soggetti Eccentrici*. Milano: Feltrinelli.
- DEMETRIO, Duccio (1999). *Escribirse. La autobiografía como curación de sí mismo*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDÀ, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- FOUCAULT, Michel (1999). «Los espacios diferentes». En *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Los anormales*. Madrid: Akal.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2006). *Autobiografía. Cartas a Ignacio de Cepeda*. Palencia: Simancas.
- IRIGARAY, Luce (1978). *Speculo. Espejo del otro sexo*. Madrid: Saltés.
- JASPERS, Karl (1964). *Psicopatologia Generale*. Roma: Il Pensiero Scientifico.
- KRISTEVA, Julia (1999). *El lenguaje ese desconocido*. Madrid: Fundamentos.
- LORENZINI, Roberto (1992). *La verità privata. Il delirio e i deliranti*. Roma: Carocci.
- MERINI, Alda (1986). *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano: Scheiwiller.
- (1993). *Delirio Amoroso*. Génova: Il Melangolo.

- MERINI, Alda (1995). *La pazza della porta accanto*. Milano: Bompiani.
- (1998). *Lettere a un racconto. Prose lunghe e brevi*. Milano: Rizzoli.
- (1999). *L'intima morte della parola*. Lecce: Manni.
- (2002). *Folle, folle, folle d'amore per te*. Milano: Salani.
- (2003). *Clinica dell'abbandono*. Torino: Einaudi. Trad Castellana de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Bajo la Luna. 2008.
- (2008). *Lettere al dottor G*. Milano: Frasinelli.
- PIZARNIK, Alejandra (2003). *Diarios*. Madrid: Lumen.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1992). *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- VIRZI, Antonio (2007). *La relazione medico-paziente*. Milano: Franco Angeli.
- ZAMBRANO, María ([1998] 2000). *Delirio e destino*. Milano: Raffaello Cortina.

CORRESPONDENCIA CON POETAS ESPAÑOLAS A FINES DEL SIGLO XX

Sharon Keefe Ugalde
Texas State University
su01@txstate.edu

Los estudios epistolares relacionados con la literatura suelen enfocarse en cartas del siglo XVIII o XIX o de principios del XX y, frecuentemente, en cartas de un solo autor. Este trabajo se diferencia del modelo habitual porque las cartas analizadas son de hace apenas treinta años y firmadas por varias autoras. La correspondencia en cuestión se inició en relación con dos proyectos de libro, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, que contiene entrevistas con diecisiete poetas, y *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los años 50 y 70*, con una muestra de poemas de treinta y tres autoras (UGALDE, 1991; 2007). En otros casos, el carteo surge en el contexto de la organización de una serie de *Encuentros de mujeres poetas* entre 1996 a 2002 o de algún trabajo crítico. Se creó un archivo epistolar, ordenado alfabéticamente por poeta y cronológicamente por carta. Hay catalogadas 285 cartas de 49 poetas españolas nacidas entre 1925 y 1967. El número de cartas de cada autora varía, desde 36 en el caso de María Victoria Atencia (Málaga, 1930), a una sola. Las cartas están fechadas entre 1987 y 2012. Se propuso indagar el epistolario colectivo con el propósito de averiguar qué historias podrían contar sobre el género epistolar y sobre poetas españolas del fin-del-milenio. Los resultados contribuyen a esclarecer el estado del género epistolar, el contexto histórico de las escritoras, el ámbito femenino literario, y la intimidad de las escritoras. Lo que sigue es una especie de cuaderno de bitácora de la travesía por un mar de 285 cartas.

CARTA-OBJETO

Ver las cartas, tocarlas, tenerlas en la mano es una experiencia visual y táctil placentera, también reflexiva, al apreciar la misteriosa presencia del pasado en el presente. La materialidad se manifiesta en las dimensiones del pliego, la calidad y color del papel, la modalidad —papel de carta, tarjeta, fax, tele-