



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 13-38

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 27 MAY 2022 – ACEPTACIÓN 14 JUN 2022

Subjetivación y desubjetivación poética: Autor, testimonio y escritura en Alda Merini y Sarah Kane¹

Poetic Subjectivation and Desubjectivation:

Author, Testimony and Writing in Alda Merini and Sarah Kane

Soledad Arienza

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Argentina

 arienza.s@gmail.com

Resumen

En textos literarios que presentan un yo poético constituido por un aparato psíquico sufriente, la escritura se presenta como escenario de la oscilación entre la subjetivación y la desubjetivación. Se parte de la pregunta de cómo abordar textos anclados en la experiencia del sufrimiento psíquico en relación con los conceptos de “testimonio”, “autor” y “escritura”. Los textos literarios seleccionados son: un corpus de poemas de la poeta italiana Alda Merini y la obra de teatro *4.48 Psychosis*, de la dramaturga inglesa Sarah Kane. En estos textos, el yo poético experimenta una desubjetivación producto de la experiencia con tratamientos psiquiátricos altamente invasivos. Los textos literarios analizados dan cuenta de esta experiencia [Benjamin] y se instauran como lugar de salud [Deleuze]; al hacerlo, no funcionan

¹ Este artículo se constituye como material parcial destinado a la producción de una tesis completa, en el marco de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

como instancia de resubjetivación, sino que mantienen presente la oscilación entre aquella y la desubjetivación.

Palabras clave: subjetivación – desubjetivación – autor – testimonio – escritura

Abstract

In literary texts that present a poetic speaker whose psychic apparatus suffers; writing becomes the site for the oscillation between subjectivity and desubjectivity. This paper poses the question on how to approach texts rooted in the experience of psychic suffering in relation to the concepts of “testimony”, “author” and “writing”. The selected literary texts are a group of poems written by the Italian poet Alda Merini and *4.48 Psychosis*, a play written by the English playwright Sarah Kane. In these texts, the poetic speaker experiences a desubjectivation produced by highly invasive psychiatric procedures. These texts account for this experience [Benjamin] and establish themselves as healthy practices [Deleuze]. By doing so, they do not function as instances of resubjectivation; instead, they retain the oscillation between resubjectivation and desubjectivation.

Key words: subjectivation – desubjectivation – author – testimony – writing

Introducción

En el campo de los estudios literarios, el análisis de los procesos textuales de subjetivación ha sido y es un eje recurrente. Ya sea en textos en prosa o en verso, aspectos como la configuración de la voz en un texto, los procedimientos puestos en juego en la caracterización de personajes o el trabajo con la materialidad de la lengua permiten considerar la escritura literaria como un modo particular de subjetivación. Sin embargo, a lo largo de la historia de la literatura, hay textos que también han dado cuenta, por el contrario, de procesos de desubjetivación. En este sentido, algunos textos funcionan como instancias en las que el lenguaje da cuenta de un sujeto desencajado, desubjetivado.

En esta oportunidad se trabajará con un corpus de textos literarios que presentan un yo poético constituido por un aparato psíquico sufriente. La hipótesis central de este trabajo consiste en sostener que, en estos textos, la escritura se presenta como escenario de la oscilación entre la subjetivación y la desubjetivación. Se parte de la pregunta de cómo abordar escrituras ancladas en la experiencia del sufrimiento psíquico en relación con los conceptos de “autor”, “testimonio” y “escritura”. Los textos literarios seleccionados son: un corpus de poemas de la poeta italiana Alda Merini y la obra de teatro *4.48 Psychosis*, de la dramaturga inglesa Sarah Kane. En estos textos, el yo poético experimenta una desubjetivación producto de la experiencia con tratamientos psiquiátricos altamente invasivos. Los textos literarios analizados dan cuenta de esta experiencia y se instauran como lugar de salud. Al hacerlo, no funcionan como instancia de resubjetivación, sino que mantienen presente la oscilación entre aquella y la desubjetivación.

En una primera instancia, se presentarán y situarán los textos literarios en relación con sus contextos de producción y con los conceptos elegidos. Se presentarán también dos sintagmas clave que la crítica ha elaborado en torno al corpus: “testimonio poético” para la obra poética de Merini [Martín Osorio] y “Poetic Drama” para el texto teatral de Kane [Saunders]. Se relevará de qué manera los conceptos “autor”, “testimonio” y “escritura”, respectivamente, han sido abordados, haciendo hincapié en su desarrollo durante el siglo XX. Los aportes de Agamben, Barthes, Foucault y Deleuze proveerán coordenadas centrales para dar cuenta de las constelaciones conceptuales que resultan a partir de los términos elegidos. En cada una de estas secciones, se articulará el trabajo conceptual y teórico con ejemplos y análisis de los textos literarios.

Merini y Kane en contexto

Ciertas zonas de la obra de las escritoras Alda Merini² y Sarah Kane³ resultan sumamente productivas para analizar los procesos de subjetivación y desubjetivación en la escritura literaria. Se repondrá brevemente la información contextual necesaria en ambos casos para ubicar los textos en relación con los problemas que interesan en este trabajo.

En cuanto a Merini, el corpus de trabajo consiste en tres poemas de diferentes poemarios de la autora, titulados “Alda Merini”, “*Toeletta*” y “*Abbiamo le nostre notti insonni*”. Estos corresponden al “período tarantino” de la autora, que se ubica entre los años 1984 y 1987, durante la estadía de Merini en la ciudad de Taranto, en el sur de Italia. El poema “Alda Merini” se encuentra publicado fragmentado en dos ediciones distintas: los primeros cuatro versos aparecen en el poemario *Canzoniere di Sylvia*, incluido en el volumen *Confusione di stelle* [2019], mientras que los restantes ocho, en *La gazza ladra. Venti ritratti*, incluido en el volumen *Vuoto d’amore* [1991]. Una primera edición de *Canzoniere di Sylvia*, compuesta por veintisiete poemas, se publica en 1985 en la revista *L’Albero*. Un año más tarde, se publica de

² Alda Merini (Milán, 1931-2009) comienza a frecuentar círculos literarios desde muy joven. Hacia 1947 conoce a figuras importantes de la época como Giorgio Manganelli o Maria Corti. En este mismo año, se comienzan a manifestar los primeros síntomas de su enfermedad mental. En 1949, el escritor y crítico Giacinto Spagnoletti incluye algunos poemas de Merini en su *Antología de la poesía italiana 1909-1949* (1950), por eso suele decirse que dicho escritor fue su “descubridor”. Durante los años cincuenta y sesenta publica textos como *La presenza di Orfeo* [1953], *Paura di Dio* [1955] o *Tu sei Pietro* [1961]. Desde 1965 hasta 1972 permanece internada en el manicomio Paolo Pini de Milán. Recién en 1979, luego de años de silencio, vuelve a publicar. En esta época encontramos textos como *La Terra Santa* [1984]. Desde 1983 a 1986 vive en Taranto, donde también experimenta otra internación en una institución psiquiátrica. Vuelve a Milán en 1986 y publica diversos poemarios. La última parte de su producción está dedicada a textos en prosa, como *L’altraverità. Diario di una diversa* [1986], *Il tormento delle figure* [1990], *Le parole di Alda Merini* [1991] o *La pazza della porta accanto* [1995]. Durante la década del noventa se le conceden dos premios: el Premio Librex-Guggenheim “Eugenio Montale” en poesía [1993] y el Premio Viareggio [1996].

³ Sarah Kane (1971-1999) comienza su producción dramática hacia 1991 con la representación de tres monólogos en el Festival de Edimburgo. Entre su producción, se encuentran los textos *Blasted* [1995], *Phaedra’s Love* [1996], *Skin* [1997], *Cleansed* [1998], *Crave* [1998] y *4.48 Psychosis* (estrenada en el año 2000 de manera póstuma). Su producción suele considerarse parte del movimiento *In Yer Face*, surgido en Inglaterra en los años noventa. En los textos de la autora se pueden identificar referencias a otras poéticas como el teatro del absurdo o el expresionismo.

nuevo, con siete poemas menos, bajo el título de *La gazza ladra. Venti ritratti* [Redivo: xxi]. En este segundo volumen, el poema “Alda Merini”, un autorretrato, es publicado sin sus primeros cuatro versos. Son estos los que, por decisión editorial, han sido incluidos en la 28ª reimpression del *Canzoniere* de 2019, como un poema independiente [Redivo: xxi]. A los fines de este trabajo, el poema se leerá y analizará como un solo poema unificado, tal como fue publicado originalmente.

En cuanto al poema “*Toeletta*”, este forma parte de *La Terra Santa*, publicado en 1984, incluido en el volumen *Vuoto d’amore* [2019]. Para Laura Martín Osorio aquel es:

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

De esta cita, se destaca el sintagma “testimonio poético”, con el que Martín Osorio elige definir el volumen en cuestión. Inscribir este poemario en el campo del testimonio nos permitirá vincularlo con los aportes de Agamben en relación con dicho tipo textual y trabajar la tensión entre subjetivación y desubjetivación.

En cuanto a Sarah Kane, su producción también presenta sujetos sufrientes desde lo psíquico. Si bien la obra de Kane está compuesta por textos teatrales, estos rompen múltiples convenciones de la dramaturgia y, casos como *4.48 Psychosis* (representado por primera vez en el año 2000), se deslizan, por momentos, hacia estructuras, ritmos y un trabajo con la lengua que se acerca a la poesía. El crítico Graham Saunders engloba esta obra y *Crave*, otro texto de la autora, bajo la categoría de “Poetic Drama” (drama poético) debido a su carácter experimental, que involucra trabajo con el ritmo, fragmentación y la ausencia de una caracterización tradicional de los personajes y de direcciones escénicas [Saunders: 32]. Así, el poder de

estos textos reside en el trabajo con una lengua que busca dar cuenta de “lo que le sucede a la mente de una persona cuando las barreras que distinguen la realidad de las formas de la imaginación simplemente desaparecen” [Kane en Saunders: 81, la traducción me pertenece].

De esta primera contextualización de los textos del corpus se destaca la hibridación de diversos tipos textuales, presente en ambos casos. En Merini, los poemas del corpus devienen autorretratos y testimonios. En Kane, el texto teatral deviene poesía. Esta hibridación desencadena, asimismo, la tensión entre subjetivación y desubjetivación, ya que tanto el autorretrato como el testimonio y la poesía permiten problematizar la relación entre palabra poética y sujeto que escribe desde una psiquis sufriente.

El Autor en cuestión

Desarrollos teóricos

La problematización del concepto “autor” en los discursos filosóficos y de la crítica literaria ha sido fundamental para repensar la relación entre el sujeto que escribe y el material textual que lleva su firma. En esta sección se relevarán los aportes de Roland Barthes, Michel Foucault y Giorgio Agamben en torno a dicha temática, intervenciones que desubjetivizan la figura del autor.

En “La muerte del autor” [1968], Barthes señala al autor como un personaje moderno, “producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en la que esta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo, o dicho de una manera más noble, de la ‘persona humana’” [76]. Para el pensador francés, esta presencia contundente de la figura del autor tiene consecuencias en los modos de leer. Por ejemplo, se tiende a explicar una obra por su autor, ya que, según esta visión, aquel expresaría sus pensamientos, confidencias, sentimientos en el texto. Este comportamiento, a su vez, clausura el texto, ya que el autor funciona como significado último [Barthes: 81]. El riesgo de simplificar de este modo un texto se pone

de manifiesto particularmente en los textos que tienen algún componente autobiográfico, como es el caso de los textos del corpus de este trabajo. Para Barthes, es el poeta francés Stéphane Mallarmé quien produce un primer corrimiento en la relación entre autor y texto, ya que aquel deja de concebirse como propietario del lenguaje y revela que es el lenguaje, y no el autor, el que habla. Escribir, entonces, “consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no yo” [Barthes: 77]. En el camino hacia esta visión performativa de la escritura, contribuyen para Barthes otros autores como Proust, Valéry, el movimiento Surrealista y ciertos aportes de la lingüística como la teoría de la enunciación⁴.

Estas transformaciones hacen que el Autor deje de ser concebido como un ser inspirado, un genio: “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras” [Barthes: 80]. No hay texto original, sino que se vuelve a la etimología del término y todo material textual pasa a ser visto como un tejido de citas [Barthes, 80]. A su vez, el texto deja de ser un material que haya que “descifrar” en función de intenciones ocultas de determinado autor: el sentido se instaura y se escapa, ese es el movimiento propuesto por la escritura [Barthes: 81].

En “¿Qué es un Autor?” [1969] Foucault piensa el autor como una función. En sintonía con Barthes, sostiene que “escribir [...] no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” [4]. Se encuentra aquí nuevamente la idea de la desaparición, de la tensión entre una presencia y una evasión. Foucault reflexiona acerca del hecho de que el nombre de un autor hace mucho más que designar a determinado individuo; es un nombre que opera de determinada manera sobre ciertos discursos, que da cuenta de su acontecer y de su estatuto [8]. Es por eso que se puede hablar del autor en tanto función. Como sintetiza Agamben en “El autor como gesto” [2005], la función

⁴ Los desarrollos de Émile Benveniste son centrales en ese sentido, al postular que los pronombres personales son apropiados por cada hablante en cada situación comunicativa y son, por lo tanto, intercambiables.

autor tiene determinadas características: marca un régimen de apropiación; posibilita la distinción entre textos literarios y científicos; permite autenticar textos mediante la formación de un canon; dispersa la función enunciativa en múltiples sujetos; posibilita construir una función transdiscursiva (mediante la cual algunos autores se convierten en instauradores de discursividad) [83]. La puntualización de estas características permite entender que al autor no se lo encuentra ni fuera del texto (en quien escribe) ni dentro del mismo: “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio [el narrador]; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia” [Foucault: 11].

En las argumentaciones de Barthes y de Foucault podemos encontrar múltiples puntos de contacto. Ambas cuestionan la preeminencia de la idea del autor en tanto genio y proponen, en cambio, conceptualizaciones del autor más desubjetivadas, en las que el autor desaparece, está presente en su carácter inasible. En “El autor como gesto”, de Agamben, encontramos otra propuesta que se complementa con las anteriores y que sigue tensionando los polos de la subjetivación y la desubjetivación. Agamben toma el texto de Foucault *La vida de los hombres infames*, y lee en él la clave de la conferencia “¿Qué es un Autor?”:

Es posible [...] que la vida infame constituya de algún modo el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra. Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” [Agamben 2005: 87].

En esta cita, se encuentra tensionada nuevamente la figura del autor en su par presencia-ausencia, cifrada esta vez como gesto⁵. Siguiendo

⁵ En “Notas sobre el gesto”, Agamben señala que “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” [53]. Prosigue: “El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser-en-el lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre,

el texto de las vidas infames, Agamben recupera otra oposición presentada por Foucault: palabra/texto versus vida. La puesta por escrito de esos nombres involucra las vidas de quienes los portan: las vidas infames “han sido ‘puestas en juego’ en aquellas frases, su libertad y su desventura han sido arriesgadas y decididas” [Agamben 2005: 88]. Así como esas vidas han sido puestas en juego por medio de las palabras en los registros, el autor, no dicho, marca el punto en el que una vida se juega en la obra [Agamben 2005: 91]. El autor, entonces, se mantiene inexpressado en la obra, y en esa ausencia, en la puesta en juego del lenguaje, atestigua su presencia.

En este apartado se han puesto en diálogo tres textos que problematizan la figura del autor y proponen nuevas conceptualizaciones alejadas de la noción de genio poético o autor proliferador de sentidos. A continuación, se hilarán estas constelaciones teóricas con el análisis del poema “Alda Merini”.

“Alda Merini” o el faltarse a sí misma

Más de un siglo antes de las teorizaciones en torno al autor revisadas en el apartado anterior, el poeta romántico inglés John Keats señalaba en una carta de 1818 a Richard Woodhouse que la desubjetivación es lo característico de la experiencia poética. Esto se manifiesta tanto en el yo poético como en la figura del poeta. Con respecto al primero: “En cuanto al carácter poético propiamente tal (me refiero a esa especie de la que, si soy algo, soy miembro)... no es él mismo, no tiene yo –es todo y nada- no tiene carácter” [Keats en Agamben 2014: 118]. Esta ausencia de identidad se ve presente en la figura del poeta: “Un poeta es lo menos poético de cuanto posee existencia, porque no tiene identidad, está continuamente tras de ella y ocupa cualquier otro cuerpo” [118].

Keats pone de manifiesto, según Agamben, “el incesante faltarse a sí mismo del yo poético y del poeta” [118]. Este es siempre algo distinto de sí, está siempre en lugar de otro cuerpo. Por esto, el enunciado “yo

en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje” [55]. Se retomará este concepto en el análisis del poema de Merini.

soy poeta” es una contradicción, y la experiencia poética es “la experiencia vergonzosa de una desubjetivación” [Agamben 2014: 118]. Hay un perpetuo corrimiento, una identidad siempre cambiante, camaleónica.

Esta reflexión constituye un interesante punto de entrada al poema “Alda Merini”, ya que una constante de este texto es la imposibilidad, para el yo poético, de anclarse en una sola figura. Lo primero que llama la atención es el título, ya que es el nombre de la autora. Este aparece también como sintagma presente en la versificación: “Io fui Alda Merini ma non so dirvi nulla/ se non che tre elementi come nell’universo/ giocarono dentro la mia parola:/ l’aria, il fuoco e la terra”⁶ [Merini 2019 a: 14]. Un primer rasgo importante es la elección de los tiempos verbales: los verbos están conjugados, mayoritariamente, en un pretérito, el *passato remoto*. Esto es crucial ya que inaugura cierto corrimiento de la figura del autor, según se viene desarrollando en los distintos textos teóricos y en la carta de Keats. El “yo” fue Alda Merini, no es, por lo tanto el principio de identidad es parcial, es un eco del pasado. Hay cierta identificación con ese nombre propio, pero en parte eso permanece ausente, vacante, ya que aconteció en el pasado.

Dicha vacancia del nombre propio se profundiza al leer completo el primer verso, en el que el yo poético enuncia “no sé decirles nada”. En el presente de enunciación, la palabra está imposibilitada. Aquel sujeto que debería poder decir, ya no sabe decir nada. Se asiste al lenguaje en tanto imposibilidad, por lo tanto la desubjetivación es doble: en el presente de enunciación, no hay identificación con el nombre propio. Además, en dicho presente, no hay posibilidad de encontrar una subjetivación mediante el lenguaje. Lo único que sí logra decir el yo poético es algo que, una vez más, aporta a su carácter camaleónico, desubjetivado: “tres elementos como en el universo/ jugaron dentro de mi palabra:/ el aire, el fuego y la tierra”. El yo poético, una autora, no es propietario del lenguaje. Si bien utiliza el adjetivo posesivo “mi”, cualquier atisbo de propiedad se difumina con

⁶ “Yo fui Alda Merini pero no sé decirles nada/ excepto que tres elementos como en el universo/ jugaron dentro de mi palabra:/ el aire, el fuego y la tierra [...]”. Nota: todas las traducciones de los textos de Merini citados en este trabajo me pertenecen.

la enumeración de los tres elementos que juegan en su palabra y la dicen.

Otra instancia en la que el concepto de autora tambalea es en los versos séptimo y octavo del poema, en los que el yo poético enuncia, refiriéndose a sus “dulcísimos amantes”: “E su questi intessei tele di ragno/ e fui preda della mia stessa materia”⁷ [Merini 2019 b: 47]. El yo poético teje telas de araña sobre sus amantes, pero al final termina siendo presa de su propia creación. La imagen visual de la tela de araña puede pensarse de manera análoga al lugar de la palabra en los versos analizados anteriormente. El yo poético de este texto teje palabras en torno a sus amantes, pero no es un sujeto autónomo, propietario del lenguaje. El lenguaje habla a través de ella, es presa de sus propias palabras. En el texto parece encontrar una operación de subjetivación que luego se desliza, una vez más, hacia la desubjetivación.

Por último, este carácter oscilatorio del yo se encuentra presente con claridad en los últimos cuatro versos del poema: “In me l’anima c’era della meretrice/ della santa della sanguinaria e dell’ipocrita./ Molti diedero al mio modo di vivere un nome/ e fui soltanto una isterica”⁸ [Merini 2019 b: 47]. Estos versos presentan claras resonancias con las reflexiones de Keats acerca de la imposibilidad, para el poeta, de anclar su subjetividad. La escritura poética da cuenta de esta fluctuación que no se termina de fijar en una sola identidad. Se destacan las diferentes figuras femeninas evocadas, cada una de ellas relacionada con algún estereotipo adjudicado a las mujeres a lo largo de la historia (la santa, la prostituta, la mujer engañosa, la histérica). El yo poético parece, finalmente, entregarse a la denominación que proviene de afuera: con el término “histérica” el entorno aglutina esas diversas modulaciones, cancela la diversidad. Si bien este poema no hace referencia directa a la experiencia manicomial de la autora, en este verso se trasluce dicha experiencia⁹. Se puede relacionar el tono

⁷ “Y sobre estos tejí telas de araña/ y fui presa de mi misma materia”.

⁸ “En mí el alma era la de la meretriz/ de la santa de la sanguinaria y de la hipócrita./ Muchos dieron a mi modo de vida un nombre/ y fui solo una histérica”.

⁹ En *L'altra verità. Diario di una diversa*, Merini explica que su primera internación se debió en gran parte a su marido, quien ordenó que la internaran luego de una crisis nerviosa de la autora. La lectura de otros textos de Merini, tales como el diario, permiten inferir que las diferentes

del poema con lo que para Agamben es el gesto, “el gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje” [55]. Así, en tanto gesto, aparece la figura de la autora en este poema, en la imposibilidad de hallarse en ninguna de las diferentes denominaciones. El sustantivo “nome” (“nombre”) también es importante al vincularlo con el título y el primer verso del poema, en los que está presente el nombre propio de la autora, un nombre que tampoco es elegido por el sujeto que lo porta sino que les es adjudicado al nacer. Así, en este autorretrato, la autora permanece esquiva, fluctuante, hablada por el lenguaje. En el último verso hay cierta aceptación de la denominación que proviene de afuera. Sin embargo, al volver de allí al título y proponer una lectura circular, se ve cómo el sintagma del nombre propio alberga la multiplicidad. Así, la tensión del par presencia/ausencia permanece activa.

El análisis del poema “Alda Merini” ha permitido constelar los diversos aportes conceptuales en torno a la figura del autor. Se ha analizado de qué modos la figura autoral aparece tematizada en este texto. Su presencia es esquiva, múltiple y frágil; enuncia mayoritariamente en tiempo pretérito, es hablada por el lenguaje y su presencia es puesta en juego en esas múltiples identidades enumeradas. El poema, entonces, no fija la subjetividad, sino que mantiene abierta la posibilidad de la desubjetivación.

El testimonio

Esta segunda sección de la argumentación está centrada en trabajar con el concepto de testimonio y la tensión entre subjetivación y desubjetivación que este presenta. Mediante el análisis de dos poemas de Merini centrados en sus años de internación, se verá cómo la poesía deviene testimonio que da cuenta de la violencia del manicomio.

figuras que aparecen en el poema (desde la meretriz hasta la histérica) hacen referencia a voces escuchadas en el manicomio, a los modos en que otros enfermos o el propio personal de salud se referían a las mujeres internadas en el Paolo Pini de Milán.

En “El archivo y el testimonio” [1998], Agamben llama testimonio al “sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” [152]. La tensión entre posibilidad e imposibilidad de decir se comprende al reparar en los roles del superviviente, que testimonia, y el musulmán, quien es el testigo integral (ha visto todo), pero justamente por eso no puede testimoniar. Agamben repone la dialéctica imposible entre superviviente y musulmán en Primo Levi y explica:

El testimonio se presenta aquí como un proceso en el que participan al menos dos sujetos: el primero, el superviviente, puede hablar pero no tiene nada interesante que decir, y el segundo, el que ‘ha visto la Gorgona’, el que ‘ha tocado fondo’, tiene mucho que decir, pero no puede hablar. ¿Cuál de los dos es el que testimonia? ¿*Quién es el sujeto del testimonio?*” [126]

De este modo, se ve cómo, al igual que en el concepto de autor, en el testimonio se vuelve a plantear un interrogante por el sujeto. La respuesta por la pregunta que cierra esta cita es que el sujeto del testimonio es quien testimonia de una desobjetivación, a condición de no olvidar que “‘testimoniar de una desobjetivación’ sólo puede significar que no hay, en sentido propio, un sujeto del testimonio [...]”, que todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de objetivación y de desobjetivación [Agamben 2014: 127].

El volumen *La Terra Santa* [1984], de Merini, puede leerse en articulación con el concepto de testimonio. Como se ha citado anteriormente en este trabajo, Martín Osorio denomina a este poemario un “testimonio poético”, sintagma que articula las dos zonas que se vienen trabajando en este escrito, poesía y testimonio. La tensión entre objetivación y desobjetivación no está presente únicamente a través de dichos tipos textuales, sino que emerge además de la experiencia¹⁰ tematizada en el poemario: los años de

¹⁰ Se utiliza el concepto “experiencia” en el sentido de *Ehrfarung*, presentado por Walter Benjamin en “El retorno del *flâneur*” [1929]. En dicho ensayo, Benjamin distingue dos tipos de experiencias, “Hay un tipo de experiencia [*Erlebnis*] que anhela lo extraordinario, lo sensorial,

internación en el Paolo Pini de Milán. Para Merini, ese período se caracteriza por haber sido sometida a diversas situaciones violentas y desubjetivantes: la administración indiscriminada de psicofármacos, el maltrato físico y verbal por parte del personal del hospital o el sometimiento a terapias invasivas como el electroshock. Otros textos de la autora, como el diario *L'altra verità. Diario di una diversa*, también centrado en la experiencia del manicomio, dan cuenta de cómo algunos de los pacientes internados mueren allí; otros sobreviven, pero desubjetivados. Las mujeres comienzan a parecerse a brujas, sus cuerpos permanecen atados a las camas en contorsiones impensadas, murmuran frases que no se corresponden con ningún lenguaje articulado: adquieren, en síntesis, un carácter monstruoso¹¹ [Merini 2019 c: 32]. En este contexto, Merini testimonia. Ella logra sobrevivir al manicomio, sale de la institución, y en la década de 1980 escribe el poemario y los diarios que dan cuenta de esa experiencia. Su poesía es, como todo testimonio, “una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” [Agamben 2014: 153]. Merini puede hablar, por eso escribe; la potencia de sus textos adquiere realidad mediante la impotencia de decir de quienes no han sobrevivido o han sido despojados de su subjetividad en el manicomio. Esto implica una operación con la lengua que Agamben describe con claridad en el siguiente pasaje: “Testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, mas, en cualquier caso, fuera tanto del archivo como del corpus de lo ya dicho” [169]. Los poemas de Merini dan cuenta de una lengua manicomial que se

y otro tipo [*Erfahrung*] que busca en cambio la eterna uniformidad” [Benjamin en Jay: 384]. Mientras que el primer tipo de experiencia se asocia con la vivencia, lo sensorial y la percepción, el segundo se vincula con la narración, ya que hace referencia a la comunicabilidad de la vivencia. Esta deviene experiencia cuando pasa por el lenguaje.

¹¹ La siguiente cita refleja con claridad dicho panorama: “Las caras de las pacientes eran, y es poco decir, monstruosas. Habían perdido todo rasgo femenino y al mirarlas [...] me venían a la mente las brujas de *Macbeth*. De hecho, estas personas no hacían otra cosa que murmurar todo el día a unos artilugios extraños debidos o queridos de su fantasía. Caras con anchas manchas de vino, uñas torcidas, grandes batas que usaban a modo de delantal, y una mueca feroz entre los labios que te hacía erizar la piel” [Merini 2019 c: 32].

articula en la intersección entre la lengua muerta de los testigos integrales, imposibilitados para hablar (lengua que se toma como viva) y la lengua viva de la sobreviviente (devenida lengua muerta para dar cuenta de la desubjetivación).

Testimonios (poéticos) en lengua manicomial

El corpus de análisis de esta sección está compuesto por los poemas “*Toeletta*” y “*Abbiamo le nostre notti insonni*”. Cada uno de ellos presenta diferentes procedimientos mediante los cuales se da cuenta de la oscilación entre subjetivación y desubjetivación.

En “*Toeletta*”, el yo poético es un observador de una situación determinada, el momento del aseo de los pacientes internados. El campo semántico está conformado por una serie de términos que presentan a esas vidas en el polo de lo no-humano, retomando la oposición señalada por Agamben entre lo viviente y el *logos* [141]: “La triste toeletta del mattino,/ corpi delusi, carni deludenti,/ attorno al lavabo/ il nero puzzo delle cose infami”¹² [Merini 2019 d: 119]. Los términos “corpi” (cuerpos), “carni” (carnes), “cose” (cosas) articulan la lengua muerta que es imposible de ser proferida por esos mismos cuerpos. De esa escena se recorta una figura más o menos individualizada: “Oh, questo tremolar di oscene carni,/ questo freddo oscuro/ e il cadere piú inumano/ d’una malata sopra il pavimento”¹³ [Merini 2019 d: 119]. Al denominar a dicha figura como “enferma”, se está dando cuenta de la desubjetivación que produce la lengua del manicomio. Además, la adjetivación contribuye a reforzar la idea, al referirse al caer de la mujer como “inhumano”.

Esta figura también podría leerse como un desdoblamiento del yo lírico: la voz del poema se desdobla y testimonia acerca de lo humillante de la escena en tercera persona, como si fuera otro personaje del manicomio. Así se estarían tensando, nuevamente, los

¹²“El triste aseo de la mañana/ cuerpos desilusionados, carnes desilusionantes,/ en torno al lavabo/ el negro olor de las cosas infames”.

¹³ “Oh, este temblor de obscenas carnes/ este frío oscuro/ y el caer más inhumano/ de una enferma sobre el piso”.

polos entre subjetivación y desubjetivación: una voz incorpórea, un *logos* (yo poético), que testimonia, contrastado con la mujer, testigo integral, que da cuenta de la imposibilidad de hablar. Las últimas tres estrofas del poema concluyen: “questa l’infamia/ dei corpi nudi messi a divampare/ sotto la luce atávica dell’uomo”¹⁴ [Merini 2019 d: 119]. Además de la reaparición de los cuerpos, esta vez desnudos, se advierte la pasividad de los mismos, vehiculizada a través del uso de la voz pasiva. Estos son “puestos a estallar bajo la luz atávica del hombre”. Además, también articulan una antítesis al ser contrastados con la figura del “hombre”, bajo cuya luz estallan estas figuras desubjetivadas. Dicha luz puede asociarse con la máquina antropológica que produce y asiste a dicha desubjetivación sin inmutarse ni dar cuenta de ella. Es la voz del yo lírico la que testimonia acerca del hecho, voz que, como se ha mencionado, se tensa entre la subjetivación y la desubjetivación.

En “*Abbiamo le nostre notti insonni*” encontramos otros procedimientos que dan cuenta de esta oscilación. Mientras que en “*Toeletta*” el yo lírico permanece por fuera de la escena (o se desdobla), en el segundo poema se identifica con un “nosotros”. En cuanto a la estructura externa, hay una primera estrofa conformada por un solo verso (“*Abbiamo le nostre notti insonni...*”¹⁵ [Merini 2019 d: 124] en el que se articula la primera persona del plural, luego un blanco en la página, y luego la estrofa central de veinticuatro versos. Para esta puede proponerse una estructura interna que consta de dos partes: los versos dos a doce conforman una primera sección centrada en la figura de los poetas, mientras que los versos trece a veinticinco están centrados en lo que le sucede al colectivo al que el yo lírico se refiere con el pronombre “nosotros”, y del que forma parte. Acerca de los poetas, el yo lírico dice: “Eppure i poeti sono inermi,/ l’algebra dolce del nostro destino./ Hanno un corpo per tutti/ e una universale memoria,/ perché dobbiamo estirparli/ come si sradica l’erba

¹⁴ “esta la infamia/ de los cuerpos desnudos puestos a estallar bajo la luz atávica del hombre”.

¹⁵ “Tenemos nuestras noches insomnes...”

impura?¹⁶ [Merini 2019 d: 124]. En estos versos se asiste nuevamente a la desubjetivación del poeta, al señalar que tienen “un cuerpo para todos” y una “memoria universal”. Los poetas son quienes, en esa memoria universal, albergan las historias de quienes no han podido testimoniar acerca del manicomio. Si bien el yo lírico del poema no se identifica con los poetas, sino con el bando de quienes han sufrido la violencia hospitalaria, articula una lengua manicomial que, a través de la forma poética, le permite testimoniar por quienes han sido desubjetivados. El yo poético da cuenta de las noches insomnes en el manicomio: “Abbiamo le nostre notti insonni,/ le mille malagevoli rovine/ e il pallore delle estasi di sera,/ abbiamo bambole di fuoco/ così come Coppelia/ e abbiamo esseri turgidi di male/ che ci infettano il cuore e le reni/ perché non ci arrendiamo...”¹⁷[Merini 2019 d: 124]. En estos versos se advierten diversas imágenes y referencias a la internación que aparecen en otros textos de la autora, tales como la imposibilidad de dormir o lo ruinoso. La referencia a las muñecas de fuego es muy elocuente debido a que pueden vincularse con la desubjetivación. En cierto sentido, en el manicomio los mismos pacientes son muñecos y muñecas que pierden paulatinamente la movilidad y la capacidad de proferir un lenguaje articulado. Su presencia, entonces, funciona como una puesta en abismo de la situación manicomial. Además, de los versos dieciocho al veinte se articula una constelación de términos relacionados con la enfermedad, al hacer referencia a “seres turgentes del mal/ que nos infectan el corazón y los riñones/ porque no nos rendimos” [Merini 2019 d: 124]. Estos versos dan cuenta, una vez más, de la tensión entre subjetivación y desubjetivación en los pacientes internados mediante la imagen del mal colonizando los cuerpos (corporalidades que, en el poema anterior, eran dóciles, inermes). A esto se le opone la intención de resistir y no rendirse, de que quede un resto.

¹⁶ “Sin embargo los poetas son indefensos, el álgebra dulce de nuestro destino./ Tienen un cuerpo para todos/ y una memoria universal,/ ¿por qué debemos extirparlos/ como se arranca la hierba impura?”

¹⁷ “Tenemos nuestras noches insomnes,/ las miles ruinas fatigosas/ y la palidez del éxtasis de la tarde,/ tenemos muñecas de fuego/ como Copelia/ y tenemos seres turgentes de mal/ que nos infectan el corazón y los riñones/ porque no nos rendimos”.

En “*Abbiamo le nostre notti insonni*”, entonces, el yo lírico testimonia acerca los procesos de desubjetivación producidos en el manicomio a partir del discurso poético. Se posiciona desde una primera persona del plural, un “nosotros” que son los pacientes del manicomio en el intento por resistir aquellos procesos. Debido a que el yo lírico da cuenta de la desubjetivación justamente mediante la poesía, la escritura no tiene un efecto resubjetivante, y esto es debido a que en este punto se articulan los dos conceptos desarrollados hasta el momento en el trabajo. La resubjetivación no se produce, en primer lugar, porque poesía y yo lírico no tienen una identidad fija, son mutables. En segundo lugar, porque el yo lírico testimonia desde la lengua imposible, muerta, de quienes han vivido *todo* en el manicomio. Ambos extremos se mantienen, una vez más, en tensión.

Con el análisis de estos dos poemas de Merini se han podido articular las teorizaciones de Agamben con respecto al testimonio con el género lírico para profundizar el sintagma “testimonio poético”, mediante el cual Martín Osorio define el volumen *La Terra Santa*. Como se ha revisado, el testimonio implica, para el testigo, ubicarse en determinada relación con una lengua “muerta”. Por esto, si bien la escritura contiene al sujeto desubjetivado por los excesos del manicomio (ya que el pasaje por el lenguaje permite transformar, utilizando conceptos benjaminianos, la vivencia en experiencia), estos poemas-testimonio no clausuran la subjetivación. En el apartado siguiente se verá de qué modos este tipo de escrituras puede abrirse a nuevas desubjetivaciones.

La escritura

En esta sección se problematizará el concepto de “escritura” literaria en tanto dispositivo que pone en juego la materialidad de la lengua. Este trabajo permite detener la máquina antropológica y enfatiza la tensión entre polos como “sonido/sentido” o “lo poetado/lo vivido”. Se trabajará con fragmentos del texto de Kane 4.48 *Psychosis* en los que los parlamentos teatrales devienen poemas. Se rastreará el trabajo con el yo desde la escritura y los procedimientos que tensan los polos subjetivación-desubjetivación.

El texto teatral elegido presenta un personaje aquejado por un aparato psíquico sufriente. Es un monólogo, si bien se pueden encontrar cinco diálogos en los que se logra inferir la voz de un médico que interroga al personaje principal [Saunders: 34]. Con respecto al lugar de la patología mental en el texto, Saunders cita una reseña de Caridad Svich en torno a la puesta en escena original de la obra, la cual hizo una gira por Estados Unidos en el año 2004: “La enfermedad mental no está expuesta como caso de estudio aquí; a la audiencia se le pide, más bien, que ingrese en el estado de la enfermedad; que experimente con una distancia ingeniosa el dolor de pensamientos fracturados, aparentemente divorciados del ser” [Svich en Saunders: 35, la traducción me pertenece]. Esta escisión entre pensamiento y sujeto se vincula con una reflexión de Agamben en “La vergüenza o del sujeto” [1998] acerca de la desubjetivación presente en todo acto de enunciación:

El paso de la lengua al discurso es, si bien se mira, un acto paradójico, que implica al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación. Por una parte, el individuo psicosomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro shifter ‘yo’, absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia de discurso. Pero, una vez que se ha despojado de toda realidad extralingüística y se ha constituido como sujeto de la enunciación, descubre que no es tanto a una posibilidad de palabra a lo que ha tenido acceso, cuanto a una imposibilidad de hablar; o, más bien, a una situación en que siempre se le anticipa una potencia glosolálica sobre la que no tiene control ni ascendencia. [122]

Agamben resalta dos puntos provechosos para analizar los ejemplos del texto de Kane. En primer lugar, la desubjetivación producto del ingreso en lo que Benveniste denominó el aparato formal de la enunciación. Como dice Agamben, este ingreso implica identificarse con el pronombre de primera persona, una signo vacío cuyo referente cambia según la situación comunicativa. En segundo lugar, la potencia glosolálica que siempre acecha al tomar la palabra. Esto se pone de manifiesto en segmentos de la obra de Kane en los que abundan juegos con el ritmo y repeticiones de frases o palabras que le dan al parlamento del personaje un aspecto incoherente e irracional.

Entre la enfermedad y la salud, devenir informe

Para provocar al estado de la enfermedad que menciona Svich, hay un concienzudo trabajo con el aspecto material del lenguaje. En relación con esto, las reflexiones de Gilles Deleuze en “La literatura y la vida”, ensayo incluido en *Critique et clinique* [1993] permiten pensar nuevas articulaciones entre escritura literaria y enfermedad. Frente al mundo como un conjunto de síntomas, la literatura es salud: “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Pertenece a la función fabuladora de inventar un pueblo” [Deleuze: 17]. La invención de dicho pueblo faltante puede pensarse como la apertura de una grieta en el lenguaje que habilita voces vedadas. En esto radica la potencia de la literatura, que implica tejer una lengua *otra*: “Lo que hace la literatura surge con más evidencia en la lengua: como dice Proust, allí traza precisamente una suerte de lengua extranjera, que no es una lengua distinta, ni un dialecto regional recuperado, sino un devenir-otro de la lengua, una aminoración de esa lengua mayor, un delirio que se apodera de ella, una línea mágica que se escapa del sistema dominante” [Deleuze: 19]. Esta lengua extranjera que se traza a partir de la lengua dominante o mayor surge a partir de un trabajo con su materialidad, en particular, con su sintaxis:

Creación sintáctica, estilo, este es el devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que trabajen por afuera de los efectos de sintaxis en los que se desarrollan. De tal modo que la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que efectúe una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también en la invención de una nueva lengua en la lengua, por creación sintáctica. [Deleuze: 19]

En este punto se vuelve a detectar la tensión entre la subjetivación y desubjetivación que se ha analizado en apartados anteriores, ya que la escritura menor, este trazo que abre una nueva enunciación, implica desubjetivarse de las estructuras lingüísticas previas, las dominantes. Sin embargo, como veremos a continuación en los textos de Kane, esa nueva lengua dentro de la lengua no aglutina al hablante en una nueva subjetividad fija. Esto lo señala Deleuze de la siguiente manera: “Escribir no es ciertamente imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura está más bien del lado de lo informe, o de

lo inacabado [...]. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida” [13].

Este deslizamiento hacia lo informe se puede ver en diversas instancias de 4.48 *Psychosis*. La descomposición de la lengua materna y el advenimiento de esa lengua menor, que habilita el devenir hacia lo informe, se ve, por ejemplo, en una página en la que el parlamento del personaje principal está dividido en cuatro micropoemas de cuatro líneas cada uno. En estos, los ítems léxicos que se repiten, combinados en distinto orden en cada bloque, son infinitivos, verbos en primera persona, sustantivos e interjecciones: “slash wring punch burn flicker dab float dab/ flicker burn punch burn flash dab press dab [...]”¹⁸ [Kane: 231]. Esta secuencia aparentemente ilógica no presenta articulación sintáctica ni signos de puntuación, por lo que se percibe el trabajo al que apunta Deleuze. La abolición de dicha sintaxis dominante produce la desobjetivación del hablante. A su vez, mediante esa desobjetivación, se da cuenta de la existencia de ese “pueblo menor” (en este caso, quienes sufren algún tipo de inestabilidad psíquica). El parlamento citado juega con la tensión entre sentido y sonido, explota las oposiciones en cada uno de estos niveles del lenguaje. En el nivel conceptual, del sentido, todos los infinitivos remiten a diversos sentidos de la violencia, pero su valor y diferencia emerge por oposición al resto. En el nivel material, del sonido, la oposición de los signos resalta lo fónico y configura, en ese contraste, el yo atormentado que habla y la potencia glosolálica a la que se refiere Agamben. Así, mediante la sintaxis y lo fónico se logra ingresar en el estado enfermizo y desobjetivante antes mencionado. Esta misma operación es a su vez salud, al inventar una lengua faltante.

¹⁸ “tajo retorcer paf quemado luz aplicar flotar aplicar/ luz quemado paf quemado flash aplicar presionar aplicar [Kane: 212].

Nota: todas las citas traducidas del texto de Kane incluidas en este trabajo corresponden a la traducción de Rafael Spregelburd.

Entre la apropiación y lo impropio

El vaivén entre lengua establecida, dominante, y lengua nueva, menor puede ponerse en relación con dos conceptos que introduce Agamben en “*Inapropiada manera*” [1999], el estilo y la *manera*, ya que estos también se relacionan con la pertenencia y la no pertenencia. Mientras que el estilo es el rasgo más propio del artista, la *manera* involucra lo inverso, la impropiedad y no pertenencia [Agamben 2016 a: 173]. Ellos son “dos polos en cuya tensión vive el gesto libre del escritor: el estilo es una *apropiación inapropiada* (una negligencia sublime, un olvidarse de sí mismo), la *manera, impropiedad apropiada* (un presentirse o un recordarse en lo impropio)” [Agamben 2016 a: 174]. En diversos pasajes, el personaje del texto de Kane da cuenta de la tensión entre el olvido de sí y el recordarse en lo que no le es propio: “Here I am/ and there is my body/ dancing on glass”¹⁹ [Kane: 230]. La antítesis entre los deícticos “here” and “there” marca esa distancia. Además, hay una escisión en el personaje, ya que de un lado se encuentra el “yo”, mientras que del otro está el cuerpo. Este último parece no ser propio, pero a la vez genera cierta identificación porque está precedido por el adjetivo posesivo “my”. La disposición de los elementos en la página refuerza estos dos polos, ya que los primeros dos versos están alineados hacia la izquierda, mientras que el tercero está centrado. En esa fisura entre estilo y *manera* (que en este poema es, además, visual) se ubica, para Agamben, la escritura:

la escritura, en su extremo, consiste exactamente en el intervalo —o en el hiato— entre ellos. Porque acaso en todo ámbito, pero notoriamente en la lengua, todo uso es un gesto polar: por una parte, apropiación y hábito; por la otra, despojamiento y no-identidad. Usar (de aquí la amplitud semántica del término que significa tanto *servirse de* como *acostumbrar a*) significa propiamente oscilar entre una patria y un exilio: habitar”. [Agamben 2016 a: 174]

El personaje del texto de Kane habita este gesto polar: “It is myself I have never met, whose face is pasted on the/ underside of my mind”²⁰

¹⁹ “Aquí estoy yo/ y allí mi cuerpo/ bailando sobre vidrios” [Kane: 120].

²⁰ “Es a mí a quien nunca conocí, cuyo rostro está pegado por/ el lado interno de mi mente” [Kane: 136].

[Kane: 245]. En estos versos (los anteúltimos de la obra) se evidencian, por un lado, el hábito del uso de pronombres personales de primera persona para la identificación propia (“I”, “myself”) y la apropiación (“my mind”). Por el otro, se marca el despojamiento y la no identidad: el personaje no se conoce a sí mismo, su rostro aparece disociado, dado vuelta, y cuerpo y mente aparecen dislocados. En ese intervalo, se instalan la escritura y el sujeto.

Lo poetado/ lo vivido

Un último aspecto para comentar en relación con la escritura poética de Kane es el vínculo entre esta y la vida. Como indica Saunders, muchas veces la crítica se ve tentada a realizar una lectura biográfica de *4.48 Psychosis*. Uno de los temas de la obra es el suicidio y abundantes lecturas conectan esto con el hecho de que Kane misma atenta contra su vida en 1999. Las reflexiones de Agamben en torno a la poesía en “*Inapropiada manera*” abren una vía para articular de un nuevo modo los polos “poesía” y “vida”:

[...] la experiencia del poeta afirma que, si poesía y vida divergen infinitamente en el plano de la biografía y la psicología del individuo, vuelven a confundirse sin residuos en el momento de su recíproca desubjetivación. En ese punto se unen, aunque no inmediatamente sino a través de un medio. Ese medio es la lengua. Poeta es aquel que, en la palabra, crea la vida. La vida, que el poeta crea en la palabra, se sustrae tanto a lo vivido del individuo psicósomático como a la indecidibilidad biológica del género. [Agamben 2016 a: 167]

A partir de este pasaje se puede pensar la vida ya no como la biografía de Kane en tanto individuo psicósomático, sino en tanto aquello que es creado por su palabra. El texto se desubjetiva así de la autora y puede comenzar a desplegar sentidos más allá de la lectura biográfica. En esa sustracción, el texto de Kane detiene la máquina antropológica y da cuenta de cómo la poesía puede transformar en inoperosas las obras humanas, porque, tal como se pregunta Agamben en “¿Qué es el acto de creación?": “¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?”

[Agamben 2016 b: 49]. En los fragmentos líricos del texto analizado, las funciones utilitarias de la lengua quedan a un lado y esta hace estallar sus otros modos potenciales de decir.

En esta sección se han desarrollado distintos puntos concernientes al concepto “escritura”. La exploración de aspectos tales como la escritura en tanto salud y devenir informe; la potencia glosolálica; el estilo y la *maniera*; lo poetado y lo vivido, han dado cuenta de los modos en que la escritura sostiene en tensión los polos de la subjetivación y la desubjetivación. En ese *entre* habita el yo del texto de Kane, un yo desubjetivado por la afección psíquica. Para esta voz, la escritura no es un regreso a una subjetividad previa, que clausura, sino que es apertura a nuevos devenires.

Conclusión

En este trabajo se ha procurado evidenciar cómo, en una serie de textos cuyas voces sufren desde lo psíquico, se asiste a una oscilación entre subjetivación y desubjetivación. Se han trazado constelaciones conceptuales entre los términos “autor”, “testimonio” y “escritura” para explorar de qué modo la poesía de Alda Merini y la dramaturgia poética de Sarah Kane habilitan distintos modos de enunciación. El trabajo con el concepto de “autor” en tanto función o gesto ha enriquecido la lectura de los textos del corpus, que poseen matices autobiográficos. Se ha analizado cómo la figura autoral aparece en el texto a condición de permanecer inasible. La inclusión del nombre propio como sintagma en la versificación o la elección de los tiempos verbales son recursos presentes en el poema analizado que marcan dicha huida del autor. Las revisiones en torno al concepto de “testimonio”, por su parte, han explorado la tensión entre posibilidad e imposibilidad de decir en los dos poemas de Merini propuestos. En ellos, se han relevado procedimientos como la adjetivación, el desdoblamiento, el uso de la primera persona o la puesta en abismo, cada uno de los cuales articula el acto de testimoniar con la lengua poética. A su vez, dichos procedimientos dan cuenta del carácter desubjetivado del testimonio, cuya lengua se ubica en el vaivén entre lengua viva y lengua muerta. Finalmente, el desarrollo del concepto “escritura” ha habilitado la exploración de oposiciones como

enfermedad/ salud, sonido/ sentido, estilo/ manera o vivido/ poetado. Cada uno de estos pares opositivos plantea un hiato en el cual emerge una escritura no clausurada, en devenir.

Como se ha analizado, los textos del corpus presentan voces cuyas subjetividades están horadadas a causa de tratamientos psíquicos violentos. Estos despojan a las voces de su subjetividad, al mismo tiempo que las resubjetivan bajo figuras estigmatizantes como “la enferma” o “la histérica”, que clausuran. En cada texto se abre una lengua que da cuenta de la patología e instala así una posibilidad de salud, al inventar esa enunciación faltante y huir de las categorías fijas propuestas por la mirada patologizante. Esta inscripción en una lengua menor mediante la escritura testimonia estas operaciones sobre la subjetividad, pero no vuelve a clausurar al sujeto en denominaciones o identidades preexistentes. Al desencajar la sintaxis, jugar con el nombre propio y con la primera persona, la escritura poética mantiene vivas estas voces en una tensión entre presencia y ausencia. Las autoras se ausentan de su escritura y, en esa huida, mantienen abierta las posibilidades del devenir.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2014. “El archivo y el testimonio” y “La vergüenza, o del sujeto”. Antonio Gimeno Cuspinera. trad. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio. 2005. “El autor como gesto”. Edgardo Dobry, trad. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio. 2010. “Notas sobre el gesto”. Antonio Gimeno Cuspinera, trad. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio. 2016 a. “Inapropiada manera”. Edgardo Dobry, trad. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio. 2016b. “¿Qué es el acto de creación?” Ernesto Kavi, trad. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- BARTHES, Roland. 2009. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. 2006. “La literatura y la vida”. Silvio Mattoni, trad. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.

- FOUCAULT, Michel. 1999. "¿Qué es un autor?". Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila, trad. *Literatura y conocimiento. Revista de estudios literarios*. Caracas: Saber-Ula.
- JAY, Martin. 2009. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- KANE, Sarah. 2001. *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
- KANE, Sarah. 2009. *Ansia. 4.48 Psicosis*. Rafael Spregelburd, trad. Buenos Aires: Losada.
- MARTÍN OSORIO, Laura. 2019. "Subversión de la locura: (d-es)escribiendo el encierro. *La Terra Santa y L'altra verità* de Alda Merini". *Revista de Literaturas Modernas*, 49, Universidad Nacional de Cuyo, jul-dic: 37-50.
- MERINI, Alda. 2019a. *Confusione di stelle*. Turín: Einaudi Editore.
- MERINI, Alda. 2019b. *La gazza ladra. Venti ritratti en Vuoto d'amore*. 28° reimp. Turín: Einaudi Editore.
- MERINI, Alda. 2019c. *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milán: Bur Rizzoli.
- MERINI, Alda. 2019d. *La Terra Santa en Vuoto d'amore*. Turín: Einaudi Editore.
- REDIVO, Riccardo. 2019. "Nota al testo". Merini, Alda. *Confusione di stelle*. Turín: Einaudi Editore.
- SAUNDERS, Graham. 2009. *About Kane: the Playwright and the Work*. Londres: Faber & Faber.