

Neurosis y defensa de la palabra en “Storia di una malattia” de Amelia Rosselli

*Neurosis and defense of the word in “Storia di una
malattia” by Amelia Rosselli*

Francisco Salaris Banegas

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
franciscosalaris@gmail.com

Artículo enviado el 27/02/2020, aceptado el 31/05/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: *Storia di una malattia* de Amelia Rosselli es un breve texto en el que la narradora relata la tortuosa vigilancia que supuestamente sufre esta por parte de la CIA. Desde el comienzo, sin embargo, el lector advierte la manía persecutoria que corroe la mente de la narradora. El delirio, enquistado en su discurso, articula una problemática relación entre lo verdadero y lo real. En este sentido, el paranoico resulta incomprendido porque sus argumentos políticos son interpretados como síntomas médicos, y la respuesta permanente del sistema son las internaciones y los medicamentos. La tortura de la CIA radica en un robo de voz, en un efecto desgastador sobre las palabras de la narradora, que escucha repetir sin parar lo que piensa. El texto puede leerse entonces no solo como una confesión alucinatoria, sino también como una defensa de la palabra que impone la narradora sobre su propio decir.

Parole chiave: Amelia Rosselli; Neurosis; Persecución; Política; Palabra

~

ABSTRACT: *Storia di una malattia* by Amelia Rosselli is a short text in which the narrator recounts the tortuous surveillance she allegedly suffers from the CIA. From the beginning, however, the reader warns of the persecutory mania that corrodes the narrator's mind. Delirium, encysted in his speech, articulates a problematic relationship between the true and the real. In this sense, the paranoid is misunderstood because his political arguments are interpreted as medical symptoms, and the permanent response of the system is hospitalizations and medi-cations. The torture of the CIA lies in a theft of voice, in an exhausting effect on the words of the narrator, who listens to repeat without stopping what she thinks. The text can then be read not only as an hallucinatory confession but also as a defense of the word, a safeguard imposed by the narrator on her own words.

Keywords: Amelia Rosselli; Neurosis; Persecution; Politics; Word

1. INTRODUCCIÓN. La política fue siempre un vector importante en la vida de la poetisa italiana Amelia Rosselli, aunque no es necesariamente uno de los temas centrales de su obra poética. Su posición ideológica y su compromiso político tienen una fuerte huella paterna: Carlo Rosselli fue un conocido activista antifascista y teórico socialista asesinado en 1937 por orden de Mussolini. Aunque Amelia no replicó tan encarnizadamente la lucha de su padre, su posición política estuvo siempre vinculada a la izquierda italiana, con una marcada simpatía por el Partido Comunista.

Storia di una malattia, escrito en 1977 y publicado por primera vez en septiembre del mismo año en la revista romana *Nuovi Argomenti*, es uno de los pocos textos en prosa de Amelia Rosselli –otro es el famoso y más críptico *Diario ottuso*, publicado en 1983. Es, también, uno de los textos donde el carácter autobiográfico, un componente central en la producción literaria de Rosselli, está más explicitado, debido fundamentalmente a su estructura de crónica y a su prosa límpida y clásica. Desafiando el tema que anticipa su título, *Storia di una malattia* es un recuento pormenorizado de la supuesta tortura psicológica y física que sufrió la narradora por parte de la CIA. De esta tortura –voces americanas que repiten sus pensamientos y la atormentan con ironías, aumento de la corriente electromagnética de su apartamento, comidas envenenadas y misteriosos accidentes de tráfico– se desprende un sufrimiento tanto corporal como mental, luego entremezclado con lesiones en el sistema extrapiramidal y con Parkinson. La enfermedad cuya historia se reseña, sin embargo, parece no ser tanto el resultado patológico de la tortura como la tortura misma, que marca el cuerpo de la paciente, la confina a un lugar de marginalidad al vaciarla de credibilidad e imprime sus huellas en la escritura.

La manía persecutoria que domina el texto instituye y a la vez supera un hiato sorprendente entre la enfermedad, perteneciente al mundo íntimo, interno, de las personas, y la política y lo exterior y coyuntural. Este hiato no se resuelve en términos de causa y efecto, sino que instaura un nuevo espacio en donde lo político actúa como fachada del trastorno mental y, por lo tanto, escamotea el verdadero origen de la enfermedad: el origen *culpable*, puesto que se vincula directamente con la mente del individuo.

Además del tema tratado, el texto es de una enorme extrañeza dentro de la producción de Rosselli por su estilo tan transparente y afirmativo. Si en otros escritos la sintaxis y la lengua se rompen y el sujeto –el yo lírico– se desdobra y adquiere la máscara de diferentes personas gramaticales, *Storia di una malattia* posee un sólido carácter asertivo, en donde el yo asume las riendas de una confesión ordenada que deja aparentemente poco espacio para la duda. Todo es una afirmación incontestable, al punto de que la “Storia” bien podría ser uno de los numerosos *rapporti* que la narradora dice presentar en diferentes organismos institucionales para denunciar la tortura. La incoherencia abre, sin embargo, sutiles grietas en el texto, sacando a la luz un discurso neurótico y obsesivo que obliga a reconsiderar lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal.

Las características del relato neurótico han sido muy estudiadas desde diferentes áreas de las ciencias humanas y constituyen –sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial– una de las herramientas con las que la literatura renovó sus formas tradicionales de narrar. Obras de autores como Céline, Bernhard, Grass o Gadda están escritas muchas veces desde la neurosis, y de allí surge una prosa nueva que explota la sintaxis clásica y cuestiona su capacidad de representación y su propia identidad de artificio literario. Trazando una filosofía de la historia que sufre

un cambio radical con el fin de la Ilustración, Kristeva propone el concepto de *lo vreal* (*le vréal*) para pensar las nuevas formas de relación entre lo verdadero y lo real en el mundo moderno. Si antes la escisión del campo de lo real dejaba a la *locura-mística-poesía* por fuera del alcance de lo verdadero (Kristeva, 1985, p. 15), hoy en día “la *verdad* que buscan (que buscan decir) es lo *real* – “*Vreal*”, pues.” (ibidem). Así, la escisión se ha suturado y en “lo vreal” aparecen tanto los núcleos lógicos como aquello que lo rodea y que puede adoptar la forma del delirio.

El delirio como lugar de la escritura tiene una larga tradición literaria y ha sido muchas veces objeto de estudio del psicoanálisis. El caso más paradigmático es el de Daniel Paul Schreber, autor de las famosas *Memorias de un enfermo de los nervios* (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, publicadas por primera vez en 1903), libro que Freud analizó para sus estudios sobre la neurosis de 1910/11. También con un carácter fuertemente asertivo, Schreber da rienda suelta a sus delirios, el más impactante de los cuales fue su certeza de que Dios lo estaba convirtiendo en mujer. A diferencia de *Storia di una malattia*, en los textos que anteceden a su autobiografía (“Prólogo”, “Carta abierta al Señor Consejero Privado, Profesor Doctor Flechsig” e “Introducción”) Schreber asume el carácter delirante de sus confesiones y propone que “podría ser valioso para la ciencia y para el conocimiento de verdades religiosas posibilitar, mientras aún estoy con vida, cualquier tipo de observaciones sobre mi cuerpo y mis vicisitudes personales” (Schreber, 1999, p. 53). Es decir, la obra se prepara en un momento de asunción de la propia paranoia y, por lo tanto, el lector se predispone a leer una suerte de caso clínico, algo que no ocurre con *Storia*. Sin embargo, las similitudes entre el caso Rosselli y el caso Schreber son notorias en cuanto al padecimiento de la manía persecutoria: las historias clínicas dan cuenta de las misteriosas voces que acosaban a Schreber (Baumeyer, 2005).

Es conocida la distinción que establece Freud en *Moisés y la religión monoteísta* entre verdad histórico-vivencial (*historisch*) y verdad material, esta última concebida como resultado de una deformación y vinculada tanto a las construcciones de los discursos religiosos como al relato psicótico:

Hace tiempo hemos caído en la cuenta de que en la idea delirante se esconde un fragmento de verdad olvidada que en su retorno tuvo que consentir desfiguraciones y malentendidos, y que el convencimiento compulsivo que obtiene el delirio parte de ese núcleo de verdad y se difunde por los errores que lo envuelven (Freud, 1975, p. 82).

El delirio, entonces, sería una suerte de rodeo, de espiral tejido en torno a una verdad velada que se expresa de manera tangencial, distorsionada. A partir de esta conceptualización, Kristeva (1985) distingue entre el psicótico y el neurótico: el primero reniega de la realidad “histórica” ante su imposibilidad de contarla, de abarcarla, y el segundo reniega del *deseo*, es decir, de la posibilidad de transmitir significantes. La neurosis entonces no tiene como correlato un significante real – aquello que para el psicótico constituye el horizonte siempre desplazado–, sino “una verdad del síntoma del cuerpo sufriente o del lenguaje estupefacto” (p. 27). La ruptura del significante se compensa con un relato que es “invariablemente apariencia, verosímil pero nunca verdadero, y [que] solo en sus accidentes (lapsus, errores de razonamiento, etc.) lo acercan al primer caso, es decir a la “verdad” como “imposible” (pp. 27-28). El estilo límpido y verosímil de *Storia di una malattia* lo acercarían, según la propuesta de Kristeva, más al relato del neurótico que del psicótico: justamente las grietas que rompen la solidez de su estructura permiten entrever la dificultad de captación de un núcleo profundo, originario.

Este trabajo busca justamente analizar *Storia di una malattia* –texto, por otra parte, muy poco estudiado por la crítica– como un discurso neurótico, delirante, teniendo en cuenta las relaciones entre lo real y lo verdadero. La hipótesis es doble. Por un lado, la principal amenaza que detecta la paranoia de la narradora es la pérdida de la palabra, la expropiación de la voz por terceros desconocidos; contra ello opone su texto y las acciones que registra. Por otro lado, parece haber una suerte de conciencia secreta del trastorno mental, insinuada en varios pasajes del texto en forma de lapsus, de espacios en fuga.

2. SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD. La cronología resumida de los sucesos de *Storia di una malattia*, tal como los cuenta la narradora, es la siguiente: le sirven algunos capuchinos envenenados en un bar de Trastevere, escucha voces que critican su vinculación con el PCI –por lo que está segura de que su victimario es la CIA– descubre que sus comidas están envenenadas, tiene la sensación de estar siendo escuchada, oye voces, sospecha del portero, siente la habitación llena de ondas electromagnéticas, algunas personas en la calle comienza a acusarla de “«schizofrenica», «extremista», «idiota», «encefalítica» [...], «drogata» e sessualmente «deviata» o maniaca”¹ (Rosselli, 2010, p. 104), contrata un abogado, de quien luego descubre que tenía vinculaciones con el MSI², recibe un diagnóstico de salud mental íntegra y lesiones en el sistema extrapiramidal, tiene “incidenti vari” (p. 105) con vehículos, siente nuevas voces americanas que se burlan de ella, la amenazan y repiten su pensamiento, las ondas electromagnéticas se multiplican y le entumescen los músculos y la mente, escribe informes y denuncias a psiquiatras, a comisarías y a la Interpol, recurre a una abogada, un vehículo la ataca, las voces, las bebidas envenenadas y las ondas electromagnéticas se intensifican, escribe un informe a la Secretaría de Leone, al consulado inglés y a la embajada americana de Roma, sufre un nuevo envenenamiento que casi la mata, redacta informes a Umberto Terracini, senador, y a Sandro Pertini, presidente de la cámara, encuentra sus vestidos envenenados con ácido, advierte una disminución de los ataques durante el otoño de 1976, decide partir a Inglaterra, recibe nuevas amenazas, visita hospitales donde se la cree esquizofrénica, consulta con una rama especializada de la policía inglesa, ingresa en un hospital psiquiátrico “minacciando in caso contrario il suicidio” (p. 112), recibe electroshocks, sale del psiquiátrico a los tres meses, ingresa en un hospital diurno de asistencia social, ningún médico la cree, regresa a Italia, la tortura de la CIA se interrumpe en marzo de 1977, luego de la elección de Carter, ingresa una denuncia a la Comisión de Derechos Humanos de la ONU y finaliza comentando que los tormentos han regresado.

Resumir una cronología tiene sentido porque el texto posee forma de crónica, de informe que relata una sucesión *in crescendo* de acontecimientos. Lo interesante es que, aunque el lenguaje es frío y parco, ciertas expresiones resultan sorprendentes por su inventiva, por su capacidad de unir campos diversos. El segundo párrafo comienza con la expresión “La malattia era la Cia”³ (p. 103), una expresión que sobrevuela todo el escrito y que luego tiene un reflejo sorprendente hacia el final,

¹ “«esquizofrénica», «extremista», «idiota», «encefalítica» [...], «drogata» y sexualmente «desviada» o maníaca” (La traducción, como todas las que se incluirán a pie de página, son mías).

² Movimento Sociale Italiano, partido político de extrema derecha.

³ “La enfermedad era la Cia”.

cuando la narradora dice: “Ma le torture Cia continuavano”⁴ (p. 112). “Cia” tiene una función adjetival para el sustantivo “torture”, lo que es llamativo no solo por la gramática sino también para la mezcla de la dimensión corporal con la dimensión política: el lenguaje se contorsiona y se distorsiona para asimilar el sufrimiento psíquico con el gran mundo exterior. La política adquiere un carácter patógeno, se percibe como un organismo vivo que se introduce en el cuerpo y lo coloniza –el entumecimiento de los músculos son una metáfora de esto. La expresión “visibilità e udibilità”⁵, que se repite a lo largo de toda la *Storia* y evoca la seguridad de Rosselli de estar siendo espiada, posee también una enorme extrañeza porque particulariza dos elementos generales, los hace parte del tormento físico.

Si la política adquiere forma de organismo, también lo mismo ocurre con el lenguaje, que, a pesar de estar mucho más controlado que en sus poemas, posee movimientos propios, formas de expresión que desautomatizan la prosa tradicional y que se muestran rápidamente como si su salida a la luz fuera accidental. Aunque se refiere a la poesía de Rosselli y no a *Storia*, esta frase de Mengaldo lo explica muy bien: “...il linguaggio vi è insieme forma immediata della soggettività e realtà autonoma che sta fuori e anche contro il soggetto”⁶ (2004, p. 995). El lenguaje es para Mengaldo también la enfermedad, sus células se reproducen con una insistencia tumoral que sobrecoge al paciente. Esta caracterización es discutida por buena parte de la crítica, justamente porque percibir el lenguaje como un motor propio que llega a moverse “contro il soggetto” desestima la potencialidad de Rosselli como escritora y limita su capacidad literaria a causas que, aun proviniendo de ella, le son ajenas y extrañas. Irene Cecchini lo expresa en estos términos:

Occorre mettere in discussione l’immagine ricorrente di un linguaggio malato, di una ‘lingua fisica impazzita’ che resta ambigua e oscura perché introspettiva. Questo mostrarsi di Amelia Rosselli avviene con un errore e una visionarietà in realtà studiatissimi, che tendono nella loro astrattezza ad una oggettività assoluta: ‘un’oggettività che d’altra parte si ha sempre l’impressione che venga dal fondo del soggetto’⁷ (Cecchini, 2016).

La reflexión de Cecchini, que acaba proponiendo el concepto de “soggettiva oggettività”, parte en realidad del análisis de *Diario ottuso*, pero permite problematizar las consideraciones críticas que se han hecho sobre la lengua de Rosselli. El eje subjetividad/objetividad es determinante porque ayuda a entender las relaciones entre realidad y lenguaje, entre trauma y representación, que son columnas vertebrales de la matriz estética de la poetisa Catà (2009) también habla de la intención –y la capacidad– de “conferire una forma oggettiva («fissa») al magma incandescente di un’intimità dolorosamente inconfessabile” (p. 151). La densidad de la realidad –de la realidad íntima– es tan espesa que el yo lírico deforma el lenguaje

⁴ “Pero las torturas Cia continuaban”.

⁵ “visibilidad y audibilidad”.

⁶ “el lenguaje es tanto forma inmediata de la subjetividad como realidad autónoma que está fuera y también contra el sujeto”.

⁷ “Es necesario poner en discusión la imagen recurrente de un lenguaje enfermo, de una ‘lengua física loca’ que permanece ambigua y oscura porque es introspectiva. Este mostrarse de Amelia Rosselli se realiza con un error y una capacidad visionaria en realidad muy estudiadas, que tienden en su abstracción a una objetividad absoluta: ‘una objetividad que, por otra parte, siempre parece venir del fondo del sujeto’”.

como estrategia de representación para abarcarla, para objetivarla⁸. El proceso podría resumirse con la expresión “tendenza all’oggettivazione che avviene proprio con una riduzione dell’io” (Cecchini, 2016). La disimulación a la que se somete el yo lírico – o el yo narrador– en *Diario ottuso* es un ejemplo de todo esto, y el resultado es un producto hermético y ambiguo, por lo que la palabra “objetivación” tiene que entenderse como “producción poética, metafórica” y no como petrificación transparente y comprensible. El adjetivo “autobiográfico” al que incita el diario parece así difuminarse y debe por lo pronto discutirse, partiendo de la dificultad que entraña aplicarlo a un texto en el que el yo se reduce hasta conformar una tercera persona: “Venne: perché si castrò da sola? Perché era sola e indesiderabile? Perché era conscia della sua scelta? o perché era nuova all’ingranaggio?”⁹ (Rosselli, 2010, p. 85).

Teniendo en cuenta esta plataforma de observaciones sobre el lenguaje rosselliano, el caso de *Storia di una malattia* parece muy diferente. Aquí el yo se centraliza como el único agente –en tanto víctima– de la acción y refuerza su participación con la repetición del pronombre personal y con un estilo de gran transparencia. La distorsión del lenguaje existe, pero se da por momentos, sutilmente, como si fuera un descuido del narrador. La caracterización de “autobiográfico”, sin embargo, presenta también enormes dificultades en tanto lo narrado no surge de una conjunción lógica entre el mundo exterior y el individuo, sino de un malentendido, de una percepción perturbada de la realidad. Carletti (2015), utiliza la expresión “schizomorfo” –tomada en realidad de Alfredo Giuliani¹⁰– para referirse a la distorsión que sufre la realidad en el proceso de filtración poética (p. 4), definición que para *Storia di una malattia* podría reformularse de esta manera: distorsión que sufre la realidad en el proceso de percepción, previo a la filtración literaria. Aquí se expresa bien la pérdida de significante en el discurso neurótico de la que habla Kristeva: la objetivación de la realidad resulta imposible en tanto la paranoia corta los lazos con la realidad, la pervierte y la incorpora a una subjetividad enfermiza. El yo sufriente no emana ya de un dispositivo metafórico de captación –de fijación– de la realidad, sino que se cuele por entre los intersticios del discurso cerrado, en donde el mundo exterior parece plasmarse con la frialdad de la descripción.

La verosimilitud de discurso que destaca Kristeva –y de la que también hablan otros teóricos que se ocuparon del discurso neurótico, como Consoli (1985)– es lo que da cohesión y coherencia a *Storia*, lo que lo distancia del lenguaje poético de otros escritos de Rosselli. La narradora se esfuerza en muchas ocasiones por teñir sus presunciones de lógica, como cuando alude a la existencia de “drogas pesadas” que les permitirían a las voces que la atormentan leer su pensamiento: “Compresi più tardi che si trattava di persone drogate: pare che tramite l’uso di certe droghe pesanti sia possibile la lettura del pensiero, abbastanza esatta anche se si tratta di lettura degli strati consci, superiori, del pensiero immediato”¹¹ (Rosselli, 2010, p. 106). La

⁸ Baldacci propone que, por su relación con la realidad, la poesía de Rosselli se puede definir como “forma del finimondo” (2007, p. 9).

⁹ “Vino: ¿por qué se castró ella misma? ¿porque estaba sola y era indeseable? ¿porque era consciente de su elección? ¿o porque era nueva en el engranaje?”.

¹⁰ “La visione ‘schizomorfa’ con cui la poesia contemporanea prende possesso di sé e della vita presente” (Giuliani, 1972, p. XVIII).

¹¹ “Más tarde entendí que se trataba de personas drogadas: parece que a través del uso de ciertas drogas pesadas es posible la lectura del pensamiento, bastante exacta incluso si se trata de la lectura de los estratos conscientes, superiores, del pensamiento inmediato”.

explicación está mediada por una ambigüedad, introducida por la expresión “pare che...”, que escamotea la fuente científica de la afirmación. El texto posee muchas imprecisiones de este estilo que parecen señalar la presencia de una tercera persona que emite opiniones de autoridad. Tras uno de los tantos supuestos envenenamientos, la narradora decide juntar todas las comidas para enviarlas a un laboratorio, pero inmediatamente agrega, sin ningún tipo de explicación: “Mi si consigliò di buttare tutto quanto”¹² (p. 110). ¿Quién se lo aconsejó?

Estos vacíos que deja el texto, sumados a las distorsiones del lenguaje para encontrar nuevas formulaciones que expliquen el caso, parecen delatar una consciencia que de alguna manera conoce –aunque sea tangencialmente– los problemas de perturbación. El trastorno paranoide late en cada una de las frases de la *Storia* y es en su mismo proceso de ocultamiento que a veces se devela, se deja entrever efímeramente.

3. LA AMENAZA A LA PALABRA. El principal método de tortura de la CIA son las misteriosas voces que la narradora siente con creciente intensidad desde 1969. Al principio eran “reazioni psicologiche di divertimento o minaccia”¹³ (p. 103) que se escuchaban en los teléfonos intervenidos y luego, hacia 1973, se convirtieron en voces americanas ya más claramente delimitadas, femeninas y masculinas:

Cominciarono con commenti per metà apparentemente umoristici, tanto da fare poi pensare che si trattasse d’una compagnia d’attori disoccupati. Questo frammisto però a minacce. Al mio chiedere «cosa fate qui» ebbi risposta «non siamo qui per farti piacere». Notte e giorno veniva ripetuta la parola «good» («bene»), in maniera che a me da prima pareva soltanto ridicola ma che in realtà serviva ad interrompere ogni mia forma di pensiero continuato...¹⁴ (p. 106).

El tono de las voces es un tanto ridículo en tanto combina humor –como si se tratara de una compañía de actores desocupados, de un “gruppo cineastico” como dirá después (p. 107)– con amenazas, pero fundamentalmente resulta tortuoso porque dificulta la continuidad de pensamiento, la capacidad de crear una secuencia lógica y coherente. Esto se intensifica cuando las voces comienzan a repetir los pensamientos de Amelia: “Queste due donne si davano un daffare impressionante nel ripetermi, già prima ch’io finissi di «pensare» una frase, le sue prime parole in modo da rendere una qualsiasi interiorità o *privacy* di opinioni o analisi impossibile”¹⁵ (p. 106).

La intromisión, entonces, no solo se da al plano de lo dicho sino también de lo no dicho, aquello que constituye el mayor secreto humano. Se trata de una apropiación de la palabra regulada y del pensamiento libre, únicas libertades últimas del sujeto. El proceso, además, conlleva una repetición que desgasta el lenguaje, le

¹² “Me aconsejaron que lo tirara todo”.

¹³ “reacciones psicológicas de diversión o amenaza”.

¹⁴ “Comenzaron con comentarios aparentemente medio humorísticos, tanto que hacían pensar que se trataba de una compañía de actores desempleados. Esto, sin embargo, mezclado con amenazas. A mi pregunta «¿qué hacéis aquí?», obtuve la respuesta «no estamos aquí para complacerte». Noche y día se repetía la palabra «good» («bien»), de una manera que al principio me parecía solo ridícula, pero que en realidad servía para interrumpir todas mis formas de pensamiento continuo”.

¹⁵ “Estas dos mujeres se tomaban un trabajo impresionante al repetirme, incluso antes de que terminara de «pensar» una frase, sus primeras palabras, para hacer imposible cualquier interioridad o privacidad de opiniones o de análisis”.

quita su brillo primigenio, aún no expresado, y lo introduce en el juego de intercambio económico de la lengua. La corriente electromagnética, otra de las formas de tortura, también conspira para borrar la fuerza autónoma del lenguaje, provocando la “ipertensione [...] di pensiero”¹⁶ (p. 107). Esto tendrá un correlato en los electroshocks durante su estancia en el hospital psiquiátrico, con lo que la CIA se equipara al aparato médico, que, con su discurso cerrado, rechaza comprender al paciente.

Todo esto se produce en una atmósfera fuertemente febril, que, al entremezclar componentes grotescos, convierten la denuncia en una alucinación. Entre las voces humorísticas la narradora parece distinguir la de Richard Burton y esto la llevará luego a dirigirse a la embajada americana de Roma para advertir “dell’uso abusivo e costante che questi americani facevano del nome di Richard Burton”¹⁷ (p. 109). La tortura y la denuncia adquieren así visos absurdos, como si todo se tratase de una gran mascarada televisiva. La palabra no solo se expropia y se repite sino que además se teatraliza de la peor forma, falseada por actores aficionados.

Alessandrini (2016) dice sobre *Storia di una malattia* que “rivela operazioni mentali estreme, al limite della sopravvivenza, attuate a costo di distorcere la realtà psichica”¹⁸ (p. 45). La palabra *sopravvivenza* es clave porque el drama de la narradora consiste en ver coartadas sus posibilidades de expansión: su vida pública, su trabajo, su intimidad. Dos de los pasajes más llamativos del texto son aquellos que se refieren a la sexualidad: “Io sapendo d’essere vista in casa anzi non avevo vita sessuale” (p. 104); “Alla questura sentii commenti di un paio di poliziotti riguardanti «il giardino di Lezzi», che sarebbe stata la mia casa dove ovviamente ero vista anche nuda”¹⁹ (pp. 107-108). Las frases esconden una fuerte carga de anhelo sexual que se expresa de dos formas: como un lamento por la vigilancia que le impide desatar sus deseos y como la compulsión perversa de referirse a su intimidad. Es en estos lapsus²⁰ de enorme extrañeza que salta a la vista su voluntad de defender la palabra como el último refugio posible de la vida.

Storia di una malattia, con su constante reafirmación del yo que narra, debe entenderse como la respuesta al robo de voz, a la despersonalización del sujeto y al desgaste de la palabra que aún no se pronunció. En las incontables denuncias que Amelia ingresa en diferentes instituciones debe leerse una afrenta al valor comercial del verbo, principal oponente de la poesía. Con sus voces impostadas y actuadas, los

¹⁶ “hipertensión del pensamiento”.

¹⁷ “del uso abusivo y constante que estos americanos hacían del nombre de Richard Burton”.

¹⁸ “revela operaciones mentales extremas, al límite de la supervivencia, puestas en práctica a costo de distorsionar la realidad psíquica”.

¹⁹ “En la comisaría escuché comentarios de un par de policías sobre «el jardín de Lezzi», que habría sido mi casa, donde obviamente era vista también desnuda”.

²⁰ La palabra *lapsus* tiene una enorme carga cuando se habla de la producción literaria de Amelia Rosselli. Pier Paolo Pasolini, en su consagratoria “Notizia su Amelia Rosselli” (1963), resalta la importancia del lapsus como conectivo lingüístico, y lo vincula fundamentalmente a los momentos en que se escapa a los esquemas que regulan la sociedad liberal. Catà, en su artículo “Il lapsus della critica italiana novecentesca: il caso letterario ‘Amelia Rosselli’” (2009) considera esta concepción muy limitante y prefiere vincular el lapsus al “manifestarsi di qualcosa che non è essenzialmente intenzionale –in quanto non è strettamente soggettivo–” (151). Giudici (2003) propone en cambio que el lapsus está en la misma palabra poética, que recobra su carácter autoinventivo y se despoja de la mecanicidad.

agentes de la CIA convierten la poesía en un show, y por lo tanto la intimidad dolorosa no encuentra formas de expresión que la satisfagan.

4. CONCLUSIONES. *Storia di una malattia* es un texto fundamental de Amelia Rosselli porque permite calibrar la importancia de la palabra y las dificultades de representación de la realidad que serán constantes en el resto de su producción literaria. El lenguaje poético cobra un nuevo valor ante un escrito antipoético, con la estructura de una denuncia pero que sin embargo da cuenta de la posibilidad amenazante de perder la voz íntima. También puede ser leído como un ejemplo paradigmático del discurso neurótico, como una fachada de forzada verosimilitud que falsea la verdad porque no puede acceder a ella. Lejos de presentar una gran cosmología como la de *Memorias de un enfermo de los nervios* de Schreber, la *Storia* muestra un mundo cotidiano perturbado por las amenazas de la política exterior, como si en la vida de Rosselli se reflejara el destino de su padre Carlo, representante del pensamiento político de la izquierda europea y asesinado en 1937. Podría hipotetizarse, como germen para un futuro trabajo, que la manía persecutoria que aparece en la *Storia* tiene sus raíces en el trauma de la muerte del padre, y constituiría una suerte de compulsión de repetición en la propia historia de Amelia.

Uno de los últimos fragmentos de la *Storia* es el siguiente:

Del resto anche lì i medici mostrarono di non credere alla mia versione realistica riguardo alla Cia, supponendola frutto di squilibrio. Qualche dubbio passò per la loro testa senz'altro, ma il caso era secondo loro piuttosto medico e non altro. Io non presi i medicinali che venivano ordinati e poco a poco mi staccai da questo centro assistenziale anche perché avevo oramai preso la decisione di ritornare in Italia, rivendendo l'appartamento acquistato a Londra. Il trattamento Cia s'era interrotto a marzo del 1977 qualche tempo dopo le elezioni di Carter²¹ (p. 113).

El uso de la palabra “realística” –que no solo aparece en este pasaje– podría dar pie a reflexiones sobre el realismo en la obra de Rosselli o sobre el realismo en el discurso neurótico, aunque estos temas exceden el marco del presente trabajo. Lo que deja en evidencia la cita es la incompatibilidad entre el discurso médico, que pretende hacerse cargo de la interioridad somática, y el discurso del paciente, que habla de conspiraciones de política exterior. Estos dos ejes subvierten el tratamiento que la literatura ha dado tradicionalmente al discurso médico, y que puede encontrarse en textos paradigmáticos como *El enfermo imaginario* o *La muerte de Ivan Illich*. En realidad, la *Storia* exagera la injerencia despiadada que ha tenido la política en las vidas humanas durante el siglo XX y propone leer cualquier síntoma psicofísico como un síntoma histórico, todo esto aderezado por la paranoia de la narradora. Mengaldo lo explica de este modo: “Gli stessi contenuti religiosi o politici [...] si trasformano, per l'incessante identificare l'altro a sé, in dilatazioni della scena

²¹ “Después de todo, incluso allí los médicos demostraron que no creían a mi versión realista de la Cia, suponiéndola fruto del desequilibrio. Algunas dudas pasaron ciertamente por su cabeza, pero el caso era, según ellos, más médico que otra cosa. No tomé los medicamentos que me ordenaron y poco a poco me separé de este centro de atención, también porque había tomado la decisión de volver a Italia, revendiendo el apartamento adquirido en Londres. El tratamiento Cia se interrumpió en marzo de 1977, algún tiempo después de la elección de Carter”.

tenebrosa della psiche individuale”²² (2004, p. 995). La fortaleza del yo narrador esconde entonces elementos externos, los acopla en el vértigo de la conciencia perturbada. En su defensa de la palabra amenazada los elementos circundantes contribuyen en la autoidentificación, introducen un temido principio objetivo – aunque distorsionado, mal leído– en el seno de la subjetividad.

²² “Los mismos contenidos religiosos o políticos [...] se transforman, por la incesante identificación del otro a sí mismo, en dilataciones de la escena tenebrosa de la psique individual”.

Referencias bibliográficas:

- Alessandrini, M. (2016). La risposta alla psicosi nelle poesie di Amelia Rosselli. *L'altro*, 19, 38-48.
- Baldacci, A. (2007). *Amelia Rosselli*. Bari: Laterza.
- Baumeyer, F. (2005). El caso Schreber. En O. Masotta, J. Jinkis (eds.), *Los casos de Sigmund Freud. El caso Schreber* (pp. 7-41). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carletti, E. (2015). Il chiarore che deforma. Processi deformanti nella poetica di Amelia Rosselli. *Rivista Altrelettere*. Recuperado de https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-27
- Catà, C. (2009). Il lapsus della critica italiana novecentista: il caso letterario 'Amelia Rosselli'. *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 38(1), 149-174.
- Cecchini, I. (2016). La poesia e la prosa in Diario Ottuso di Amelia Rosselli. *Foravera. Rivista di poesia e poetica*. Recuperado de <https://formavera.com/2016/12/05/irene-cecchini-la-poesia-e-la-prosa-in-diario-ottuso-di-amelia-rosselli/>
- Consolli, S. (1985). El relato del psicótico. En J. Kristeva (ed.), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico* (pp. 49-103). Madrid: Fundamentos.
- Freud, S. (1975). *Obras completas*, vol. 23. *Moisés y la religión monoteísta*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giudici, G. (2003). Prefazione. En A. Rosselli, *Impromptu* (pp. 11-19). Génova: San Marco Giustiniani.
- Giuliani, A. (1961). *I Novissimi: poesie per gli anni '60*. Milán: Rusconi e Paolazzi.
- Kristeva, J. (1985). Lo vreal. En J. Kristeva (ed.), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico* (pp. 15-49). Madrid: Fundamentos.
- Mengaldo, P. V. (2004). Amelia Rosselli. En AA.VV., *Poeti italiani del Novecento* (pp. 993-997). Milán: Mondadori.
- Pasolini, P. P. (1963). Notizia su Amelia Rosselli. *Il Menabò di letteratura*, 4, 66-69.
- Rosselli, A. (2010). *La libellula e altri scritti*. Milán: SE.
- Schreber, D. P. (1999). *Memorias de un enfermo nervioso*. Buenos Aires: Perfil.