



EL ESPEJO INVERSO

APROXIMACIONES A LA POÉTICA DE GIANNI CELATI DESDE LO INDECIBLE, LOS LÍMITES DEL LENGUAJE Y LA NO-ESCRITURA

Tesis que para obtener el grado de

Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas)

presenta

Virginia Sánchez Jiménez

Director de tesis

Dr. Fabrizio Cossalter

Colegio de Letras Modernas

Facultad de Filosofía y Letras

UNAM

Cd. Universitaria, D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Gianni Celati en el papel del Doctor en el Carnavale del Pilastro, 1976

Para Alfredo Lèal,
my endless love.

...and it really was a kitten, after all.

LEWIS CARROLL, *Through the Looking-Glass*

ÍNDICE

I.	Introducción: aproximaciones a la obra de Gianni Celati	9
II.	La angustia por lo indecible	19
III.	El sujeto de la enunciación	37
IV.	La fotografía como trabajo interpretativo	55
V.	Conclusión: el espejo inverso	71
	Agradecimientos	73
	Bibliografía	75

I

INTRODUCCIÓN: APROXIMACIONES A LA OBRA DE GIANNI CELATI

En el número 28 de la revista italiana *Riga*, Celati escribe un texto intitulado “Esercizio autobiografico in 2000 battute”. En éste, el autor corta en fragmentos muy sintéticos, separándolos por guiones largos y conformados por una sola frase o sintagma, los acontecimientos que resumen su vida. El primer párrafo comienza con su nacimiento, “Nato nel 1937, a Sondrio, due passi dalla Svizzera” (Celati, 2008:24) y concluye con su matrimonio, pasando por sus primeros estudios: “Liceo a Bologna. — Fine della vita in famiglia. — Viaggio in Germania e quasi matrimonio. — Ritorno a Bologna, studi di linguistica. — Passa il tempo. — Servizio militare. — Tesi di laurea su Joyce” (Celati, 2008:24). El segundo párrafo se centra en los acontecimientos que conforman su vida profesional como traductor y escritor, además de colaboraciones con fotógrafos, entre las que destaca su encuentro con el fotógrafo Luigi Ghirri, de quien realizará un documental. El tercer y último párrafo de este ejercicio autobiográfico habla de sus traslados, sus idas y vueltas de un país a otro, de Inglaterra a África, luego a Chicago, luego una vez más a África, a Berlín, hasta llegar a su

asentamiento en Inglaterra. De este párrafo llama la atención el fragmento “Tutto a monte, nessuna speranza, nessun timore” (2008a:24), como si hubiera encontrado una estabilidad pero no estuviera conforme con ella y, al mismo tiempo, reconociéndose en cierta estética posmodernista desde el momento en el que niega la esperanza, característica fundamental de quien espera el futuro, y el temor, sentimiento de quien teme que eso que espera no llegue.

Volvamos, pues, a Joyce, con quien concluye la etapa universitaria de Celati, centrada no sólo en la literatura inglesa sino en la lingüística, y con un marcado interés por la vanguardia. De ese momento se desprende una serie de intereses que lo lleva a colaborar en revistas de literatura y arte como *Marcatré* —en la que participaba Umberto Eco—, *Sigma*, *Il Verri*, *Quindici*, entre otras. Estas dos últimas revistas estaban focalizadas en la producción crítica y literaria a finales de los años sesenta y principios de los setenta que se estaba realizando en toda Europa. *Il Verri*, por ejemplo, justamente entre esos años, se definió como una revista de la *avanguardia* y estaba sumamente vinculada con los *Novissimi* y con el Gruppo 63. Los textos que se producían para dicha revista se valían del razonamiento minucioso de la realidad a través del lenguaje, de la conceptualización de la literatura y su relación entre técnica y autor. Neovanguardia, estructuralismo, fenomenología y psicoanálisis eran los temas centrales de la producción crítica de *Il Verri*, y, a su vez, daban las herramientas para realizar dicha crítica. De esta etapa es importante señalar que, a diferencia del panorama literario norteamericano —y, en consecuencia, mundial, dado que el centro del mundo estaba ya en los Estados Unidos—, en Italia la neovanguardia se aceptaba como tal, es decir, sin apelar a un vínculo secreto entre la idea estético-formal del posmodernismo y la vanguardia

de inicios del siglo XX, tal como lo propone Andreas Huyssen. Sin embargo, también en Italia persiste el sentimiento de que los años sesenta “can be regarded as the closing chapter in the tradition of avantgardism” (Huyssen, 1981:27).

Mientras Gianni Celati se colocaba dentro de estos grupos de críticos e intelectuales, igualmente se concentraba en su propia producción narrativa y de traducción; publicando, así, sus primeras traducciones, entre las que destaca *Colloqui con il professor Y* de Céline. En 1971 publica su primera novela, *Comiche*, bajo el sello editorial Einaudi. La primera edición corre a cargo de Italo Calvino (a quien Celati conoció), durante un periodo en el que contrajo hepatitis viral y había estado escribiendo como enajenado, intentando reproducir la manera de escribir de un enfermo mental; la idea surge luego de que un amigo visitara a Celati, a quien éste le leyera su incipiente producción enajenada. El libro llega a manos de Calvino y él incentiva a Celati a seguir con ese proyecto, que se convertiría, precisamente, en *Comiche*. La relación de Celati con Calvino es de suma importancia, no porque en la formación y en la obra de Celati haya muchísima influencia de Calvino sino porque hay demasiadas diferencias. No me detendré en todas ellas pero sí en una que resulta fundamental, pues marcará la obra de Celati: la primera edición de *Comiche* aparece censurada por Calvino, para quien muchos pasajes resultaban “sessualmente scabrosi, dicendo che gli altri della casa editrice avrebbero trovato da ridire”, tal como afirma el propio Celati (2007a:26) en una conversación con Marco Belpoliti y Andrea Cortellessa.¹

¹ En su “Nota a Comiche”, Calvino afirma: “il ‘parlato’ de Celati vuol essere quello ‘che non si parla con nessuno tranne quando si va in vacca o si impazzisce. Allora e solo allora lingua parlata vuol dire lingua che si sente nell’ orecchio come la voce d’ un fantasma dell’ aldilà, come una voce di qualcosa (un ‘mondo’) che non c’ è; solo i morti parlano una lingua parlata’. [...] Altro punto di riferimento da

Me parece que en la obra de Celati hay una división que tiene que ver con dos momentos diferentes de experiencia, escritura y producción literaria, marcados por esta primera censura calviniana que, ligada a su estilo (neo)vanguardista/posmodernista y a su formación lingüística, hará de sus primeros escritos una búsqueda de la reapropiación del lenguaje y la experiencia. Coincido con la afirmación de Giancarlo Alfano, quien propone que “la distinzione tra un primo e un secondo Celati è insomma conseguenza di una sopravvalutazione dei fatti linguistici rispetto alla vocazione ispiratrice di fondo” (2008:238). En un primer momento, entonces —que, sincrónicamente, podemos determinar desde *Comiche* (1971) hasta *Il lunario del paradiso* (1978)— la comicidad bajo corpórea, a la manera del misterio bufo medieval que confluye triunfalmente en Rebelais (y que luego es retomado por Céline y Romain Gary²) y la experiencia infantil forman la base de la escritura celatiana. En un segundo momento de la producción narrativa de Celati —que podemos determinar a partir de *Verso la foce* (1989), libro con el que Celati retoma la escritura y,

tenere presente è quello cinematografico: col suo ‘parlato’, Celati vuole mimare il movimento delle ‘comiche’ (soprattutto quelle del ‘muto’) evocate fin dal titolo del libro” (Calvino, 1971:168-169).

² La influencia rabelaisiana en Celati es materia de otro trabajo, de carácter mucho más lingüístico-filológico que el que ahora propongo, pues nos remontaría hasta el siglo XIII italiano y lo que Auerbach llama “el rudo realismo de la Edad Media” (1942:162) que sucede al drama cristiano medieval, realismo que, según Auerbach, se caracteriza por la espontaneidad de la expresión, un estilo “exagerado y chillón que en ese momento no parecía chocante” (1942:161). Lo mismo podemos decir con respecto a la influencia de Céline en Celati: si bien ésta es más que evidente, no sólo porque lo tradujo sino porque muchos de sus desbordamientos lingüísticos se acercan a esa espontaneidad de la expresión rabelaisiana renovada por Céline, sería menester comparar la obra de ésta con la de Celati para ver el modo en el que cada uno trabaja esta prosa —de acuerdo con Céline en una carta a Léon Daudet, “une sorte de prose parlée, transposée” (1987:51), prosa hablada que será retomada por Gary en su primera novela, *Le vin des morts* (1937), no obstante inédito hasta 2014, año del centenario de su nacimiento, por lo que aún no hay registros críticos de esta influencia, sin duda paralela a la que Céline ejerce sobre Celati y de donde también se puede obtener un estudio pormenorizado de lo carnavalesco en Celati —y, quizá, en el caso de la relación intertextual que se establece con Gary, más cercana a la picaresca— a partir de una postura comparatista.

probablemente, hasta *Cinema naturale* (2001)— la comicidad bajo corpórea cede su lugar a un marcado cinismo con respecto a la experiencia, el cual hace de la idea de intelectualidad una imagen falaz y risible, a través de una prosa de imágenes bien encuadradas, lustrosas y pulcras; una prosa que, en muchos sentidos, se aproxima más a la fotografía como trabajo interpretativo (de la experiencia) que a la búsqueda lingüística realizada anteriormente. Volveré a este punto en el tercer capítulo de esta tesis.³

Por el momento, es preciso mencionar que gran parte de las investigaciones que hay sobre la obra de Celati (los trabajos de Belpoliti, Manganelli y Giuliano Gramigna, entre otros) versan precisamente sobre lo que he definido como el primer momento de su producción, es decir, ese que tiene que ver con la comicidad, con la importancia del lenguaje carnalesco y con la figura del pícaro. Una segunda revisión de su obra se encamina hacia la experiencia del viaje y el encuadre geográfico de los textos de Celati, para luego detenerse un poco en los paisajes y hablar sobre las apariencias. Giulio Iacoli, por ejemplo, dedica dos libros a estas dos cuestiones, el primero, *Atlante delle derive*, publicado en el 2002, cuya primera parte está dedicada a hacer una revisión “geográfica” de la obra de Celati, en el sentido de apuntar al estilo del escritor de la región de la Emilia como un estilo de visiones claras y sin ondulaciones:

E qui l' autore, fattosi osservatore e cantore delle lande tra la via Emilia e il Po, risolve a favore del modello “magro”: nei *Narratori [delle pianure]* “Stanlio trionfa imponendo la sordina a Ollio e riducendo il mondo del racconto a una scrittura quanto più possibile senza ondulazione, piatta come la pianura padana da cui prende spunto”

³ Este momento deviene el pre-texto para la producción documental de Celati, desde su trabajo sobre Luigi Ghirri, hasta *Visioni di Case che crollano* y *Strada provinciale di anime*, todas ellas aparecidas en la primera década del siglo XXI, es decir, después de *Cinema naturale*.

(Almansi citado por Iacoli, 2002:61). “Il carattere malinconico, il freddo, l’ assenza di sporgenze, di emergenze dal terreno divengono i filtri attraverso cui guardare a una terra che rinuncia ad essere ripresa (descritta) mediante l’ uso delle fascinazioni, della ‘truccheria’ proprie del cinema” (Iacoli, 2002:25)

Iacoli realiza un estudio más cercano a la geocrítica, aunque volverá a estudiar la comicidad bajo corpórea en *La dignità di un mondo buffo* (2011) y pasará por los problemas de la narración y el imaginario cinematográfico. En Iacoli se encuentran, pues, los dos momentos de la producción celatiana reunidos bajo un aspecto crítico, por lo que será éste uno de los principales ejes que retomaré a lo largo de este estudio.

En este sentido, el presente trabajo consta de tres aproximaciones a la poética de Celati desde las que, a mi parecer, son las principales características. En primer lugar, la angustia por decir lo indecible, que se convierte o quizás incluso provenga de la incapacidad de “decir” la experiencia, para la cual realizaré un análisis de *Alice disambientata*. En segundo lugar, correspondiente al capítulo segundo y ligadas a esta angustia, las limitaciones del lenguaje en los narradores de *Cinema naturale*, para las cuales me basaré en el estudio que realiza Marjorie Perlioff de la obra de Gertude Stein y de Beckett con base en una lectura wittgensteiniana. Finalmente, un estudio de la fotografía como trabajo interpretativo de la experiencia. Ahora bien, para explicar por qué he de abordar estas tres problemáticas en el orden en el que aparecen, es necesario exponer la tesis que las engloba: la poética de Gianni Celati debe ser leída como una imagen que se mira a sí misma, es decir, como un espejo que refleja la realidad. Pero no cualquier realidad, no cualquier espejo. Se trata de un espejo inverso, es decir, no un espacio donde se mira la realidad sino uno desde donde es posible mirarla, distorsionada por las condiciones producidas por la angustia por lo indecible, las

limitaciones del lenguaje y el lugar de quien enuncia. Dicho de otro modo, no es la imagen misma de la realidad la que se invierte (aquello que, en términos de Barthes, podría definirse como el *studium* de la realidad⁴) sino el punto desde el cual se la mira. En la obra de Celati, las cosas son exactamente como “parecen” serlo en el reflejo que vemos y, sin embargo, nos engañan con una silueta invertida, con un desplazamiento, aunque sea mínimo, del objeto con respecto a su representación.

Para entender un poco mejor la proposición anterior, he de valerme del estudio sobre el estadio del espejo de Lacan⁵: la imagen reflejada en el espejo es una proyección esquizoide de una “realidad” que no puede ser tocada ni mimetizada, es decir, que no puede ser una realidad como tal. En este sentido, *el espejo inverso celatiano* al que me refiero es justamente *esa proyección psicotizada y esquizofrénica que pretende reflejar o mimetizar la realidad pero que no lo consigue*. Y es que la obra de Celati es siempre un constructo de proyecciones de la realidad, ese *afuera* del espejo, desde ese plano, ya de por sí inasible, que es la escritura. En otras palabras, si lo que refleja el espejo es la

⁴ Para Barthes, el *studium* es “le champ très vaste du désir nonchalant, de l’ intérêt divers, du goût inconséquent: *J’ aime/Je n’ aime pas, I like/I don’ t*. Le *studium* est de l’ ordre du *to like* et non du *to love*; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir; c’ est la même sorte d’ intérêt vague, lisse, irresponsable, qu’ on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu’ on trouve « bien »” (Barthes, 1980:193).

⁵ Basta para [crear una estructura ontológica del mundo humano] el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*. [...] Para las *imago* [*sic.*], en efecto —respecto de las cuales es nuestro privilegio el ver perfilarse, en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficacia simbólica, sus rostros velados—, la imagen especular parece ser el umbral del mundo risible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta la alucinación y en el sueño de la *imago del cuerpo propio*, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus discapacidades, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato de espejo en las apariciones del *doble* en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas (Lacan, 1949:100-101)

posibilidad del reconocimiento de sí, que es al mismo tiempo la imposibilidad de un conocimiento real de las cosas y del espacio donde se encuentran, podría decirse que ese reflejo se encuentra en un espacio de desambiente donde no es más que el rebote de lo que en realidad es. El reflejo, en Celati, se detiene en ese lugar, en esa inversión de la “realidad” que podría definirse como un no-sistema. De este modo se estructura la poética de Gianni Celati: una realidad mirándose desde interior del espejo, por lo que todo es distorsión, desplazamiento, marginalidad.

No es coincidencia, pues, que la de Celati sea, en gran medida, la tarea de darle voz al sujeto desplazado, marginal, desambientado; el sujeto que aparece en la realidad (el afuera del espejo) como un loco y un desadaptado que, aunque aparentemente ocupa un centro, aunque aparentemente lo habita, en realidad es visto desde una perspectiva que lo deforma por tratarse de una perspectiva invertida, de una perspectiva que, desde la marginalidad en sí misma, se construye como crítica de los modelos literarios que abundan en Occidente y que no sólo ya no se comprometen con una realidad social o socio-política concreta sino que son, a su modo, una forma de escapar de ésta. Neovanguardia, entonces, en el sentido doble de la palabra: 1) como renovación de la vanguardia en tanto que búsqueda de la tradición (Huyssen, 1981:34); y 2) su acercamiento a la praxis vital (Bürger, 1974:49), es decir, a la transformación del mundo a través del arte. Por ello, la obra de Celati podría definirse como una obra incómoda: al lado de escritores y obras que ni siquiera se preocupan por definir el lugar desde el que hablan, desde el que dicen la “realidad” y unifican los criterios de estilo y las temáticas, la obra de Celati se erige como una reivindicación de la literatura como ese espacio que, desde que se concibió como tal, efectúa

una constante crítica de lo que la rodea criticándose, primero, a sí misma. No obstante, ¿en qué consiste esta crítica? Se trata, como lo dice Jitrik respecto a la “crítica ideal”, de

un deseo de borrar las fronteras tradicionales entre literatura y crítica, en la medida en que permite un ejercicio más amplio de una escritura y, por añadidura, “culturaliza” el trabajo crítico y muestra de manera menos secreta las relaciones de una obra con una significación amplia, sin dejar entrar, sin embargo, determinismos o causalismos reductores y mecanicistas (Jitrik, 1987:10).

Podría decirse, entonces, que no sólo por la condición socio-histórica en la que escribe y en la que, consecuentemente, se inscribe la obra de Celati sino precisamente como una respuesta, como una acción fundada en la praxis ante ésta, la obra de Celati, aunque se muestra bajo distintos géneros, es, antes que nada, una obra de crítica literaria donde las fronteras tradicionales se han borrado. En suma, el espejo inverso es la manera en la que poesía, cuento, novela, ensayo y cine documental invierten el sentido de la producción literaria en una condición constantemente crítica del arte y, consecuentemente, del mundo.

Ahora bien, dado que sería una empresa muy difícil aquella de pretender siquiera realizar un análisis comparativo de todos los libros de Celati como obras autónomas —quizá sería mejor, en todo caso y si fuera ésa la intención del presente trabajo, considerar la de Celati como una Obra, constituida por fragmentos que, en el conjunto, van dando forma a la totalidad teórico-crítico-poética que despliega—, me centraré ahora en el análisis de algunos de los aspectos que caracterizan esta forma de literatura que se encuentra en el límite entre la crítica y la narrativa como se le ha conocido históricamente, aspectos que, aunque aparecerán forzosamente reducidos debido al espacio mismo de este trabajo, podrían conformar, a mi parecer, un esbozo hacia la definición de la poética de

Celati, una poética de la desestabilización. Si bien, pues, este trabajo no aborda toda la obra de Celati, sí pretende ofrecerle al lector algunas bases críticas para que se aproxime a éste desde una visión crítica. Sea, en este sentido, una introducción a la obra de Celati, de la que queda mucho que analizar y decir.

II

LA ANGUSTIA POR LO INDECIBLE

Lo que sucedió en Bolonia entre el 10 y el 11 de marzo de 1977 es un hecho fundamental para comprender las bases analíticas de la recopilación de textos colectivos que forman parte del libro intitulado *Alice disambientata*, bajo la edición de Celati. Todo comienza con una asamblea conducida por los miembros del movimiento “Comunione e Liberazione”, un grupo eclesiástico católico, entre otras cosas, sumamente político, llevada a cabo en un aula de la Facultad de Anatomía. Menos de diez estudiantes pertenecientes a la *sinistra extraparlamentare* intentaban presenciar la asamblea cuando fueron echados del aula arbitrariamente:

...cinque compagni, cinque o sei, che si erano recati a questa riunione di Comunione e Liberazione sono stati letteralmente scaraventati fuori, cioè hanno fatto una rampa di scale senza toccare un gradino, senza che avessero detto niente, cioè non avevano detto nulla dentro questa assemblea, non avevano né fischiato, né detto niente, non avevano aperto parola. Stavano entrando. Sono stati scaraventati via, solo perché sono stati identificati ch’ erano compagni. (Autori molti compagni, 2007:37)

Luego de una manifestación en contra de tales acciones arbitrarias, los estudiantes comenzaron a ser atacados por la policía, la cual acudió al llamado de la Democrazia Cristiana y se internó hasta las aulas de la Universidad, ejerciendo una violencia irracional contra los universitarios. Ante tal situación, la respuesta por parte de los estudiantes fue inmediata y visceral: comenzaron a protegerse, a correr alejándose de las fuerzas policiacas que los atacaban con gas lacrimógeno, con golpes, según los testimonios registrados y transmitidos por Radio Alice:

Si sono scatenati lanciando lacrimogeni, picchiandoci, e così via, quando i compagni si sono ritirati verso Porta Zamboni e Via Zamboni, i poliziotti e i carabinieri si sono disposti a quadrilatero e hanno cominciato a sparare su qualunque cosa si muova, perché questa è la logica che oggi muove il regime democristiano, che muove i poliziotti, che muove i padroni, di sparare, di colpire qualunque cosa si muova e si opponga a quello che è il loro disegno, il loro disegno portato da quei servi sciocchi, schifosi e squallidi, che sono questi di Comunione e Liberazione. (Autori molti compagni, 2007:37)

Francesco Lorusso, estudiante de medicina y militante del movimiento Lotta Continua es asesinado por los policías en el transcurso de las siguientes horas:

Ai compagni che si sono organizzati e che hanno cercato di dare una risposta dapprima in via... non mi ricordo come si chiama, insomma la prima via che c'è in Via Irnerio, in secondo luogo in Via Mascarella, i carabinieri hanno risposto nel modo più duro. I compagni che si trovavano lì erano non più di 6 o 7 compagni. I compagni hanno tirato delle pietre. I compagni hanno resistito ai poliziotti. I poliziotti che hanno sparato al compagno Lorusso non erano fra quelli che hanno subito le pietre, ma erano da tutt'altra parte. Il compagno Francesco è stato ammazzato a 40 metri dall'incrocio di Via Irnerio e Via Mascarella, si è accasciato alla sinistra. (Autori molti compagni, 2007:37-38)

El asesinato de Francesco Lorusso se convirtió en el detonante definitivo para desatar una lucha en contra de las fuerzas de control político. Si

bien esta lucha se caracterizó por ser violenta, es importante destacar que contenía una carga intelectual y analítica de fondo, la cual se venía arrastrando, concientizando, fundamentando y construyendo desde años atrás. Pero ¿qué hacer cuando arrebatan tu palabra, cuando la reprimen o cuando finalmente la anulan, la suprimen con un tiro de pistola? Quizá sólo quede traducirla en el campo de lo físico a la violencia. La primera manifestación intelectualizada respecto a la inconformidad con el institucionalismo totalitario y los procedimientos fascistas característicos de los aparatos de control político y económico en la sociedad italiana se enunció en la revista *A/traverso*. Esta revista estaba dedicada al mundo de la periferia habiendo sido creada desde la periferia; *A/traverso* “era un nuovo modo di intendere l’organizzazione politica. Non più il partito, non più le grandi strutture politicizzate, ma un’organizzazione che nasce dal basso, dalla vita quotidiana, dai rapporti di amore e di amicizia, dal rifiuto del lavoro salariato e dal piacere di starsene insieme” (Collettivo *A/traverso*, 2001:10-11). De ahí nace también Radio Alice en 1976, la cual tomó parte fundamental en esta lucha. Radio Alice era el espacio para alzar la voz, “Radio Alice è la voce di chi non ha mai avuto la parola” (Collettivo *A/traverso*, 2001:12). Radio Alice se convirtió en una voz colectiva encargada de registrar y transmitir los testimonios de aquella tarde del 10 de marzo; desde esa plataforma se manifestaba y se enunciaba también la lucha, se enunciaban lo más posible la rabia, se enunciaba la inconformidad, sencillamente se enunciaba.

Radio Alice è il linguaggio al di là dello specchio. Ha costruito uno spazio nel quale il soggetto si riconosce non più come in uno specchio, come verità ristabilita, come riproduzione immobile, ma come pratica di un’ esistenza in trasformazione. E il linguaggio è uno dei livelli della trasformazione della vita. (Collettivo *A/traverso*, 2001:14)

Este acontecimiento se convierte en una pulsión por manifestar, en una primera instancia, un descontento, una inconformidad con las múltiples formas de la violentación por parte del poder y, en segundo lugar, una empatía, un reconocimiento de sí a partir del otro. Ahora bien, bajo la premisa de que el lenguaje es uno de los niveles de la transformación de la vida, comenzaron a abrirse espacios para la expresión, aun cuando había la conciencia de que existen cosas que sencillamente no se pueden pronunciar, que mayoritariamente el dolor y la rabia se retuercen en el campo de lo indecible. Todo ello no era más que una serie de ejercicios de expresión colectiva y Gianni Celati llevó a cabo su parte desde su labor como docente de la misma universidad.

A partir de estas manifestaciones de inconformidad, Celati abrió un espacio a una especie de asamblea con los estudiantes de la Universidad de Bolonia que formaban parte de su curso, y con otros tantos que sencillamente tenían ganas de participar para dar lugar a las diferentes perspectivas y opiniones respecto a las formas de violencia con las que proceden las autoridades. Todo este ejercicio terminó por dar pie a otras cuestiones que no estaban apartadas del eje central: la moral, la vida familiar, las reformas, la literatura, —entre otros temas, tomando siempre como base y dejando como huella la figura de Alicia de Lewis Carroll, pues de acuerdo con Celati “il nome di Alice era stato messo in giro dalla controcultura americana, ed era diventato una parola d’ordine per riferirsi a quel tipo di aggregazione sparsa e senza gerarchie che è stato chiamato ‘movimento’ ” (1977–1978:8). El nombre de Alicia se asociaba también al hecho de que este personaje de Lewis Carroll, en un primer momento, luego de atravesar el hoyo hacia Wonderland, actúa bajo la pulsión de querer conocer y sentir lo desconocido. De esta manera, bajo los efectos del hongo mágico que la hace crecer o encogerse, Alicia

llega al punto de no saberse más ella, de confundirse al grado de perder la capacidad para expresarse *ella misma*:

“Who are *you?*” said the Caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, “I—I hardly know, Sir, just at present—at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.”

“What do you mean by that?” said the Caterpillar, sternly. “Explain yourself!”

“I ca’ n’ t explain *myself*, I’ m afraid, Sir,” said Alice, “because I’ m not myself, you see” .

“I don’ t see” said the Caterpillar.

“I’ m afraid I ca’ n’ t put it more clearly” Alice replied, very politely, “for I ca’ n’ t understand it myself, to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing”. (Carroll, 1865:40-41)

No es la identidad lo que pierde Alicia, sino el lenguaje que le pueda dar acceso a ésta, el lenguaje que, acaso, pudiera definirla. Del mismo modo que Alicia, los estudiantes del curso de Celati que formaron parte del proyecto de escritura colectiva que tomaría el nombre de Alicia como núcleo semántico tenían en común precisamente eso: querer sentir lo desconocido, querer sentirse, desde la diferencia, en comunión, formar parte de un sentimiento nuevo a partir de la reflexión colectiva. Y, para llegar a cumplir ese deseo, debían atravesar el umbral de la lógica de la identidad y el lenguaje que sirve para expresarla; igual que Alicia, entendiendo su papel en el marco de una sociedad represiva e identificándose con la figura del inadaptado, del *desambientado*, encontraron precisamente en Alicia sus orígenes interpretativos. Y es que el lenguaje a veces ya no alcanza, se vuelve insuficiente cuando el mensaje se entiende desde su multiplicidad, desde la construcción en comunión pero también desde sus bases y las diversas vías de las que

proviene, desde esas múltiples cabezas. El lenguaje se revierte, o como está escrito en la historia de Radio Alice, el lenguaje se rebela.

Il linguaggio si ribella:

alla rabbiosa impotenza che ha accompagnato la trasformazione e la morte di Isidore Ducasse nel conte di Lautremont.

La mortificazione di un corpo funzionalizzato a una funzione lavorativa specifica che irrompe dentro il flusso del pensiero, che chiede la parola.

L' aritmia del non detto, del categoricamente escluso dentro il ritmo di ciò-che-vive-qui-e-ora.

Bisognerà mangiare la terra una volta. (Collettivo A/traverso, 2001:94)

Ahora bien, lo que significa Alicia como personaje de *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass* —y, asimismo, fuera de estas obras, recordando que Alicia está basada en esa niña que fuera “amiga” de Carroll, para quien éste escribiera los libros, a saber, Alice Liddell⁶— es precisamente un ser sometido siempre a un poder superior, uno que se mueve al margen de un centro indisoluble. Y esa marginalidad radica en que Alicia camina en un ambiente desprovisto de coherencia y de familiaridades respecto a la realidad, una realidad tanto desde la perspectiva de la adultez cuanto desde la perspectiva de la infancia.⁷

⁶ “Carroll convierte a la niña Liddell en el personaje de Alicia mediante un proceso de encarcelamiento negativamente opuesto al que consiste en otorgarle libertad al personaje —creado o tomado de la realidad—, en aceptar dejarlo a su suerte y someterse a sus condiciones, deseos y contrariedades, propias de una naturaleza humana imperfecta” (Lèal, 2007:96).

⁷ “Así, pues, aun cuando Carroll le dé como regalo las novelas a la niña Lidell, no son éstas novelas escritas para el goce de ella, para un “ahora” que era el momento de su infancia, pues, el discurso es tal que los textos devienen en una cárcel para las dos Alicias. Hugh Haughton lo sintetiza en su estudio introductorio a la edición del centenario cuando apunta que los niños que aparecen en trabajos literarios y fotográficos de Carroll “permanecen en muchos sentidos como objetos de la manipulación adulta”. Asimismo, apunta Haughton: “las historias nos dan no tanto el punto de vista adulto de la niñez sino el punto de vista de un niño sobre la adultez”. El acierto consiste, entonces —quizá de manera más perturbadora en *Through the Looking-Glass*—, en que Carroll consiga trasladar a su querida niña Alicia a un sitio donde confluyan formas de significación y metaforización hartamente dispares entre sí —maravillosas, monstruosas, infantiles— hacia una forma de enmascaramiento de la brutalidad toda del hombre, la

Alicia no es del todo una niña pero tampoco es una mujer adulta. En el ambiente adulto, Alicia no tiene la madurez suficiente para entender los convencionalismos fijados por el adulto adaptado y para seguirlos. Al contrario, los cuestiona, les busca un sentido, una explicación de ser en el marco en el que ella entiende su realidad. Prueba de ello es el inicio del primer capítulo correspondiente a *Alice's Adventures in Wonderland*, en donde Alicia habla sobre lo aburridos que son los libros que no contienen dibujos (Carroll, 1865:9). Para Alicia, los libros sin ilustraciones no tienen ninguna función, ningún atributo estético o de entretenimiento, por lo tanto son aburridos. Aquí Alicia se muestra en una actitud infantil respecto a la norma establecida por las mentes adultas de que un libro es interesante por el contenido argumentativo, sea histórico, literario o filosófico. Sin embargo, en Wonderland, ese mundo subterráneo en el que todo sigue la lógica del sin-sentido, apelando de una u otra manera a la imaginación infantil, Alicia, quien está tocada y viciada un poco ya por la norma, por los convencionalismos establecidos por el poder adulto, muestra también sus capacidades de extrañamiento respecto a aquello que no coincide con lo que en el ambiente adulto le han enseñado como verdad, realidad o norma. La suya es, entonces, una actitud de no pertenencia en donde quiera que se le sitúe.

Me he detenido en este brevísimo análisis de la situación de Alicia en las novelas de Carroll debido a que sirve de puente para entender lo que, en un apartado intitulado “Raccolta materiali sparsi, aprile 77”, se menciona, al margen del corpus del texto, sobre el desambientamento: “con la controcultura, il desambientamento da condizione negativa

cual interna, disciplinándola, a Alicia en una búsqueda de sí misma por medio de procesos lógicos ajenos a los que imperan en *ese mundo*” (Léal, 2007:97).

diventa un modo per non farsi catturare” (Celati 1977-1978:20). El desambientamento da pie, entonces, a estar siempre al margen, en movimiento, a no establecerse, a no alienarse, a fugarse siempre por múltiples vías. En este movimiento se evidencia lo que en las manifestaciones posmodernistas de los Estados Unidos estaba apenas presentido como una necesidad subyacente, pues el posmodernismo norteamericano se sabía derrotado antes incluso de comenzar. Siguiendo a Huyssen: “despite the power and integrity of its attacks against traditional bourgeois culture and against the deprivations of capitalism, there are moments in the historical avant-garde which show how deeply avant-gardism itself is implicated in the Western tradition of growth and progress” (Huyssen, 1981, 36). En Italia, por el contrario, “essere disambientati è stare in un posto non tuo, usare una lingua ufficiale per necessità, circolare a lato delle istituzioni” (Celati, 1977-1978:20). Estar en ese lugar “non tuo” es exactamente como la incapacidad de Alicia para hablar de *ella misma*. No sólo eso: este estar *al lado de* y no *implicado en* la institución se convierte en la característica por excelencia del desambientado: mientras que la contracultura norteamericana se sabe parte del sistema capitalista, la propuesta celatiana, proveniente de todo el contexto de violentación y represión que se vivía en Italia, es paralela a éste. Así, la diferencia de fondo entre la vanguardia posmoderna norteamericana y la neovanguardia italiana —ambas contraculturales pero determinadas por contextos opuestos— en la que se inscribe *Alice disambientata* es que esta última no se sabe derrotada sino, sencillamente, fuera del ambiente, en una exterioridad salvaje desde la que, como afirma Foucault, es imposible estar en lo

verdadero.⁸ Esta diferencia de fondo nos puede ayudar a entender el carácter de indecible que tiene el desambientamento:

La linea di pensiero è questa: le spiegazioni psicologiche parlano sempre dell' individuo chiuso nel *sancta sanctorum* di se stesso. Invece gli automatismi corporei o mentali fanno apparire movimenti esterni che condividiamo con altri; ad esempio, noi capiamo le mosse di Alice perché corrispondono ad automatismi che potrebbero essere nostri, ma *mai chiusi nell' interiorità privata di qualcuno*. Ed è appunto questa esteriorità a fare dell' allegria un movimento espansivo dove si annuncia una comunanza con gli altri” (Celati, 1977-1978:10. Las cursivas son mías).

Este estado “nunca cerrado en la interioridad privada” abre la puerta a la comunión, a la colectividad de ideas pero sobre todo a la colectividad de un sentimiento propio de la juventud de los 70 en Italia. La angustia no es una posibilidad abstracta que se presenta como una imposibilidad de unir interior y exterior, aun dialécticamente (Lukács, 1958:30-31); la angustia, en el caso del desambiente, es posibilidad concreta, el pensamiento mismo com-partido, a saber, aquello que no se puede decir porque escapa al sí mismo, al *myself* al que hace referencia Alicia. En una conversación con Massimo Rizzante, Celati afirma, luego de que Rizzante le pregunta si al escribir se pone una meta o si deja solamente fluir su escritura:

In questi termini non so rispondere. So però che scrivere è un rituale che noi impariamo a scuola, quando siamo bambini: una [*sic.*] rituale dove si cerca di mettere in moto il pensare-immaginare, per farsi venire in mente una frase, per ricordare una parola. Tutto questo fa parte di qualcosa che è molto costruito in noi, e va inevitabilmente insieme a un certo grado di fantasticazione. Poi c'è qualcos' altro, che è la distanza da cui si guarda la figurazione delle parole che sorge dai segnetti scritti (Rizzante, 2014:21)

⁸ “Il se peut toujours qu' on dise le vrai dans l' espace d' une extériorité sauvage; mais on n' est dans le vrai qu' en obéissant les règles d' une « police » discursive qu' on doit réactiver en chacun de ses dicours” (Foucault, 1972: 37).

De este modo, la clave de este movimiento de escritura colectiva se centra en la relación entre lo aprehendido desde la escuela y la capacidad para inconformarse con ello. En esos “segnetti scritti” está ya la traza de la inconformidad, lo que los miembros del colectivo *Alice disambientata* habrán de llamar “la figura”, precisamente porque, como concluían los alumnos de Celati, “una figura non si spiega, si segue” (1977-1978:23), justamente como se sigue una huella, una traza que se quiere mirar desde la distancia como parte del “pensare-immaginare”.

Ahora bien, esta “figura”, si bien cercana a la idea de “interpretación figural del acaecer” de Auerbach, no debe confundirse con la trascendencia que Auerbach reconoce en ésta, pues en ella se encuentra una atemporalidad que suspende las condiciones históricas de la inconformidad de la neovanguardia italiana.⁹ Para los alumnos de Celati, “l’ accadere è”, en cambio, “un’ apertura della comprensione. Inutile fare critica dell’ avvenimento; e inutile anche tenerlo come modello una volta che l’ hai vissuto” (Celati, 1977-1978:66). Habiendo vivido el acontecimiento no sirve de nada potencializarlo como modelo para el futuro porque el futuro no existe, no está pre-figurado en el acontecimiento. Así, la figura en *Alice disambientata* se presenta como “un circuito stampato: fa passare un impulso che viene distorto, filtrato, amplificato”, ¿en qué sentido?, en el sentido de que “è una forma chiusa con tante diramazioni” (Celati, 1977-1978:23). Ramificaciones que se asemejan al rizoma deleuziano, por lo que la figura, entonces, representa una forma no fijada de reflexión, de representación ni, tampoco, de identificación. “Ciò che per secoli ha

⁹ “[...] cada suceso, con toda su realidad vulgar, es, al mismo tiempo, miembro de una trama histórico universal, por la que todos los miembros tienen relación unos con otros, y han de ser considerados, por tanto, como fuera del tiempo, por encima de él” (Auerbach, 1942:150-151).

avuto un luogo preciso di circolazione e recitazione, e un senso secondo la circostanza in cui veniva recitato, appena fissato sulla pagina diventa nonsenso, insensateza verbale” (Celati, 1977-1978:43). Y esto, entonces, se podría decir también acerca de la naturaleza de la escritura que se fundamenta en la realidad, ya sea para criticarla o para mimetizarla. En *Alice disambientata* existe una conciencia de ello, por lo que todo se enuncia como una potencialidad. La potencialidad de la enunciación como crítica, como vía de escape, el no-sentido en tanto que la permanencia del discurso, si bien fijado en una página, no fijado como norma o modelo a seguir sino como lo que podría llamarse interpretación en devenir —volveré a este punto en el tercer capítulo de esta tesis con el análisis de la fotografía y su función dentro del sistema poético de Celati.

Ahora bien, si la figura está cerrada pero ramificada rizomáticamente, ¿es posible leer desde ella el lenguaje infantilesco al que había, antes de *Alice disambientata*, accedido Celati? Desde *Comiche* hasta *La banda dei sospiri*, ciclo que se cierra con *Alice disambientata*, lo que importa no es el regreso a la infancia en sí misma —como podría creerse, por ejemplo, en una lectura superficial de Carroll y en una interpretación unívoca de la contracultura como lucha contra la “madurez” del capitalismo— sino el motivo por el cual Carroll, y, siguiéndolo, Celati, *decide* efectuar ese regreso, pues éste corresponde a una angustia por decir lo indecible, que es, por una parte, como lo mencioné, no una posibilidad abstracta sino una posibilidad concreta, histórica; y, por otra, al menos como la comprende Benjamin, una especie de economía del lenguaje en pos de una pobreza de la experiencia.¹⁰ En este sentido, y al

¹⁰ Ahora bien, es preciso recordar que esta pobreza, “no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran

menos en términos de experiencia, parece casi lógico que la experiencia infantil del lenguaje sea precisamente una experiencia transmisible sólo a partir de una percepción particular, a saber, de una percepción que no conoce límites ni convencionalismos, de una percepción que se deja llevar por el impulso de las sensaciones.¹¹

De este modo, si bien en Celati no hay una eliminación del indecible por medio del lenguaje infantil, es posible reconocer algunos rasgos de un lenguaje que se preocupa por articular el pensamiento precisamente como lenguaje. Se trata de un balbuceo que no debe entenderse literalmente, o bien, en términos de Benjamin, el balbuceo del bárbaro como pobreza de la experiencia.¹² Celati es, en este sentido, el constructor de una pobreza de experiencia que será la base de una reflexión concreta, que dará cuerpo a su Obra. Es verdaderamente el que pone los cimientos para la construcción de una obra viva, que tiene una

un mundo entorno en el puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han “devorado” todo, “la cultura” y “el hombre”, y están sobresaturados y cansados (Benjamin, 1933:171).

¹¹ Es importante destacar, sin embargo, una propuesta de Agamben en este mismo sentido: “Se il rango proprio di ogni pensiero si misura secondo il modo in cui esso articola il problema dei limiti del linguaggio, il concetto di infanzia è, allora, un tentativo di pensare questi limiti in una direzione che non è quella triviale dell’ ineffabile. [...] Il concetto di infanzia è accessibile solo a un pensiero che abbia compiuto quella “purissima eliminazione dell’ indicibile nel linguaggio” (Agamben, 1978:VIII). Más adelante: “Colui che compie l’ *experimentum linguae* deve perciò rischiarsi in una dimensione perfettamente vuota (il *leerer Raum* del concetto-limite kantiano) in cui non trova di fronte a sé che la pura esteriorità della lingua, quell’ “*étalement du langage dans son être brut*” di cui parla Foucault in uno dei suoi scritti filosoficamente più densi. È probabile che ogni pensatore abbia dovuto impegnarsi almeno una volta in questa esperienza; è possibile, anzi, che ciò che chiamiamo pensiero sia puramente e semplicemente questo *experimentum*” (Agamben, 1978:XI).

¹² ¿A dónde lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo sin mirar a diestra y siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es *tabula rasa*. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores (Benjamin, 1933:169).

evolución o, mejor dicho, un proceso de evolución: va de lo bajo corpóreo (lo cómico) a la mente como cima donde se gesta la crítica (lo irónico). El balbuceo del lenguaje es, entonces, una aproximación —que, ya desde este primer momento, aparecerá “distorsionada”, es decir, que será vista en ese espejo inverso que es el espacio diegético en Celati— que consiste en desplazar los motivos que son reflexionados desde una condicionante posterior al momento que se presenta en el acontecimiento narrado. De ahí que pueda ser precisamente una re-flexión, es decir, lo que se vuelve a ver, lo que se re-fleja porque, antes que nada, se reconoce, desde la distancia. En suma, es una inocencia que se vehicula a partir de la crítica o bien una crítica que se disfraza de inocencia para hacerse ver como tal.

Así, encontramos, por ejemplo, en *La banda dei sospiri*, un pasaje en el que el narrador cuenta una anécdota de su padre (que pasa a ser su propia anécdota) con la indiferencia que caracteriza a los niños:

Quando tornava a casa nell' alba gli fiorivano spontaneamente sulla bocca una sfilza di ingiurie contro il mondo assassino, e poi gridava insulti contro sua madre defunta per colpa di averlo generato e messo al mondo. Diceva: quella porca se teneva le gambe chiuse. E poi con altri ragionamenti: avrebbe fatto meglio a fare una merda invece di farmi me. Nostra madre si preoccupava di calmarlo ma lui non si calmava mica. Ogni giorno che torna a casa sempre che ci svegliava nell' alba con la storia di sua madre o altre speculazioni personali. Il fratello faceva rimostranze ad essere svegliato così presto, perché lui studia e va a scuola e ha bisogno di dormire. E io anch' io urlavo dalla camera a dover sentire ogni mattina quella musica su sua madre porca che l' ha messo al mondo, che a me non m' interessava niente. E gridavo: basta (Celati, 1976:16).

En el fragmento anterior es posible ver cómo el lenguaje no debe forzosamente emular el lenguaje infantil para vehicular lo que la experiencia de la infancia implica. Hay, no obstante, un dejo de inocencia en la forma en la que el sujeto de la enunciación relata el

episodio, el cual no implica una inocencia verdadera sino, en todo caso, una crítica a la inocencia, puesto que, por esta misma y por la indiferencia, se entrevé una especie de cinismo —respecto al tema sobre el lugar que ocupa el sujeto de la enunciación en Celati, volveré en el segundo capítulo de esta tesis. Es posible decir, entonces, que, en la medida en la que Celati escribe cada una de sus obras y, con ello, despliega un espacio propio para la reflexión, también avanza hacia la desestabilización de las responsabilidades del narrador, es decir, de quien “transmite” la experiencia en el sentido y desde el momento en el que es incapaz de transmitirla. Esto puede entenderse a partir de lo que Ricœur llama la fenomenología del hombre capaz, concretamente en la capacidad de éste para “poder decir”. Según Ricœur, ésta capacidad implica, entre otras, la posibilidad de autodesignación.¹³ En *Le avventure di Guizzardi*, por otro lado, encontramos esta forma dialógica que hará del narrador un sujeto autodesignado que, como afirma Ricœur, contemporiza la alteridad:

Dopo che aveva perduto l' amato Mantovani la Coniglio le male parole a me più non si contavano como gli sgravi altezzosi. E persecuzioni alla grande della sua voce per tutti i momenti del giorno: “Cosa fai cretino?” Che proprio non avevo riparo contro simile isterica pazza. Pure ingoiando io benissimo qualunque rospo arrivatomi anche in forma di schiaffi sonori sulla faccia con finta di non badarci a ciò eccessivamente. Ma non sono passati tanti giorni che a furia di perpetui scacchi io casco colpito da febbre di cavallo in malattia a letto senza nulla capire o intendere. E delle volte chiedo: “È molto grave?” Nessuna risposta viene data dalla Coniglio con scarso interesse curativo al mio capezzale (Celati, 1972:43)

¹³ La autodesignación del sujeto hablante se produce en situaciones de interlocución en las que la reflexividad contemporiza con la alteridad: la palabra pronunciada por uno es una palabra dirigida a otro; además, puede responder a una interpelación que le haga otro. De este modo, la estructura pregunta-respuesta constituye la estructura de base del discurso, en cuanto implica al locutor y al interlocutor (Ricœur, 2004:161).

En este pasaje, el narrador se autodesigna como contrapuesto al otro que lo increpa. Sin embargo, no se trata de una interlocución entre personajes sino de una interlocución que se abre, o mejor dicho, que al menos por un momento sale del espacio de la ficción para “dialogar” con el lector.

Si existe, pues, un “poder decir” por parte del narrador-personaje en Celati —al menos en esta primera etapa de su Obra en la que reflexiona sobre, y con ello re-fleja, la experiencia de la infancia—, éste puede reconocerse en los rasgos que adopta el lenguaje para potencializarse en distintas direcciones, para transmitir (“representar”) la experiencia precisamente como experiencia de lo indecible que, al momento de llegar a la página escrita, al momento de, en efecto, decirse, se convierte ya no en una limitante sino en una posibilidad crítica que se encuentra en la base de la estructuración de los episodios novelescos. Lo que hace Celati es re-establecer una “tarea del narrador”: le quita (aparentemente, por supuesto) la responsabilidad respecto a lo que enuncia y con ello lo desplaza de su propio “ser” de narrador. Sin llegar a modificar del todo la diferencia propuesta por Benjamin entre el narrador y el novelista¹⁴, en obras posteriores, es decir, en las que ya no tocan la infancia, el narrador celatiano se convierte en un agente que ficcionaliza el lenguaje y niega las limitantes aparentemente intrínsecas de éste, lo que no quiere decir que sea ya capaz de decir lo indecible sino solamente de aproximarse a ello. Aun cuando no corresponde al

¹⁴ “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana” (Benjamin, 1936:115).

momento histórico de la obra de Celati al que me he referido, en *Sonetti del Badalucco* lo que hace Celati es inventar no sólo al narrador que cuenta la historia de Vecchiatto, el actor-poeta, de quien leeremos los sonetos, sino los sonetos mismos: más aún, Celati hace de Vecchiatto un personaje que traspasa, por medio del desplazamiento, las restricciones del espacio diegético, pues Celati afirma la existencia “real” de su personaje.

¿Dónde queda, entonces, la experiencia?, ¿en el narrador, en el personaje o en el propio Celati como artífice de la “realidad” de éstos dos? A manera de introducción a los sonetos, una “voz”, que no se sabe a quién pertenece —es quizás el propio Celati, o el propio Vecchiatto, o incluso un narrador (¿Enrico De Vivo?) cuya única función sería la de contextualizar o darle título a los sonetos, es decir, la de contemporizar la alteridad que se presenta en el soneto en cuestión—, se erige como la transmisora de la experiencia, la cual se presenta doblemente, a partir de un desdoblamiento como lo entiende Deleuze (1986:105), desde esta voz y en el propio soneto:

Esse est percipi. Dedicato agli italiani, dopo varie costatazioni su come l' opulenza e l' insolenza si sposano perfettamente nell' italicismo attuale

Non siamo altro che parvenza vivente,
materia d' ombre senza fissa luce,
vestito a collo stretto e dentro niente,
sostanza tutta fuori che ci induce

anche alla mascherata più impudente.
Guardate quello là come seduce
bischeri e becere, il papa e il potente!
Ah, bindolo da tivù che traduce

le sfarfallate d' un parlar demente
nel grugno e birignao dell' attor truce:
bamboccio a cui non manca proprio niente,

col petto in fuori sempre a far da duce.

Ma il poco o il niente, questo sì, qui manca,
nell' opulenza dove tutto stanca.

(Coda sullo stesso argomento)

Galera d' anime, potestà insolente,
squallor da squalo, fior di faccendiere,
quest' opulenza che nasconde il niente
riassume ciò che ognuno può vedere... (Celati, 2010:25).

Existe, pues, en Celati, un afán por desestabilizar no sólo la tarea del narrador sino al narrador mismo, traspasándolo a un plano al que no pertenece, es decir, en este caso, a la “realidad”. A esa realidad en la que vivimos “yo” (narrador), tú (lector), o él (Celati). Se trata, pues, de una forma de llevar la ficción a un plano al que no pertenece para, de esta manera, convertirlo en una “verdad” y así hacer de la ficción un ensamble genérico “deforme”.

El género que realiza Celati traspasa los géneros primarios y complejos de los que habla Bajtín¹⁵, puesto que hace de los sonetos y la vida de Vecchiatto “pequeñas totalidades” que, una vez que salen del plano estrictamente diegético —es decir, una vez que adquieren un cuerpo “real” fuera de las páginas del libro: de ahí, por ejemplo, la importancia del estudio/comentario que realiza Enrico De Vivo “(ex professore della scuola media)”, que busca legitimar la existencia de Vecchiatto—, ya no son solamente “acontecimiento artístico” sino, y sobre todo, verdadero “suceso de la vida cotidiana”. Quizá con esto

¹⁵ “[...] los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros [géneros discursivos], por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana” (Bajtín, 1979:250).

Celati buscaba romper con el “fin del arte de narrar” tal como lo había profetizado Benjamin, es decir que Celati no apela a la sabiduría sino que desestabiliza la “verdad” *desde* la ficción.¹⁶ Como lo dije más arriba, no creo que el proyecto de Celati se aleje del todo de la propuesta benjaminiana; sin embargo, es posible ver, en el decurso de su Obra, cómo el narrador va tomando cada vez una importancia distinta de la que le otorga Benjamin.

¹⁶ “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero este es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que confundirla con una ‘manifestación de decadencia’, o peor aún, considerarla una manifestación ‘moderna’. Se trata, más bien, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece. [...] El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna” (Benjamin, 1936:115).

III

EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN

¿Cómo es el narrador en Celati? En un primer momento podría decirse, con base en lo expuesto hasta ahora, que se trata de un narrador que lucha con el lenguaje, o bien, con los convencionalismos discursivos, desde el lenguaje mismo y, con ello, que “transmite” la experiencia, representándola de manera distorsionada, como si la pusiera siempre en ese espejo inverso que, aunque sea mínimamente, deforma el objeto; o, mejor aún, transmite la imposibilidad de transmitir la experiencia. Como afirman Deleuze y Parnet: “écrire, c’ est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu’ on est bien forcé de suivre, parce que l’ écriture nous y engage, nous y embarque en réalité” (Deleuze/Parnet, 1996:54).

Este es el caso de los narradores de cada relato que conforma *Cinema naturale*: cada uno de ellos es, a su manera, una línea de fuga de ese

cine que, desde múltiples direcciones, se inscribe en la “realidad” como un espejo de muchas caras donde ésta no podría sino aparecer deformada, mejor, deformada. El siguiente ejemplo de “Il paralitico nel deserto” puede ayudarnos a entender esta forma deformada de realidad:

Poi ha cominciato a sentire una voce che gli parlava. La voce era vicina, come se uno si fosse seduto al suo tavolo, o come se uscisse dal juke-box. Cosa impossibile, lo so, e qua ho paura che sembri solo una stramba fantasia. Ma tutto ciò va pensato a distanza, dopo anni a chiedersi se quel diner sia mai esistito, e se si è mai ascoltata una voce del genere. In breve, solo dopo molto tempo Giovanni ha capito che la voce che gli parlava quella sera era la voce dei momenti vuoti, quando tutto ha poco senso, l’ eternità ondeggia in apnea sopra la tua testa. Cioè, mi spiego meglio, l’ eternità ti sorvola la testa, portando una brezzolina come le ali d’ un angelo, proprio perché in quel momento non hai niente da fare, non hai nessuna esperienza da raccontare ai tuoi connazionali.

Poniamo che la voce sentita da Giovanni si chiamasse Jack. Ebbene, Jack gli stava parlando proprio di questo, e del fatto che i momenti vuoti, senza nessuna experiencia interesante, sono cose eternas que non si può neanche sapere se siano mai esistite (Celati, 2001:18)

Esos momentos cuya existencia ni siquiera es posible saber si es verdadera son precisamente los momentos que constituyen las líneas de fuga en *Cinema naturale*, son los que crean mundos y los que propician la apertura o potencialización de la inmanencia hacia su propia reconstrucción en el espacio de la re-presentación como partida, como huida, que Deleuze y Parnet encuentran principalmente en la literatura anglosajona.¹⁷ Entre los autores que destacan Deleuze y Parnet se encuentra uno que el propio Celati tradujo: Melville. Y no es coincidencia que el texto que tradujo de Melville sea precisamente

¹⁷ “On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leurs lignes de fuite, qui créent par lignes de fuite. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors. Ils créent une nouvelle Terre, mais ils se peut précisément que le mouvement de la Terre soit la déterritorialisation même” (Deleuze/Parnet, 1996, 47-48).

Bartleby, ese devenir-imperceptible, ese sujeto que problematiza el orden de las cosas mediante un discurso que se sustrae de la voluntad y no de las respuestas automatizadas de los procedimientos políticamente correctos, mecanizados, enajenados.

Mediante la potencialidad del pensamiento que pasa a ser entendimiento, Bartleby regresa a la voluntad cuando rechaza la práctica alienada/enajenada de escribir. Regresa a la “potencia de no” (Agamben, 1993:105) que en la doctrina aristotélica se entendería como una impotencia.¹⁸ Esta impotencia está atravesada por la contingencia, la cual, para Agamben, siguiendo a Aristóteles, es aquello que puede ser y no ser al mismo tiempo. Para hablar de la contingencia, sin embargo, Agamben toma como base el principio de no contradicción, articulado por el principio de irrevocabilidad del pasado y el principio de necesidad condicionada (Agamben, 1993:129). En este sentido, la voluntad es la única esfera que se sustrae al principio de no contradicción, puesto que no se puede tener voluntad sobre el pasado ni, como lo apuntamos antes con referencia a la neovanguardia en la que se inscribe *Alice disambientata*, sobre el futuro. Bartleby es entonces un ente contingente y su voluntad aparece en esa “potencia de no”, a su manera, una especie de indecible. A partir de esta influencia melvilliana que he explicado mediante Agamben, es posible proponer que en *Cinema naturale* —y, probablemente, en toda la Obra de Celati, incluida en ésta su traducción del *Bartleby* melvilliano¹⁹— no hay experiencia, no al menos experiencia

¹⁸ “Una experiencia de la potencia en cuanto tal es siempre también potencia de no (de no hacer o de no ser algo) la tabilla a describir tiene que poder también no estar escrita” (Agamben, 1993:105).

¹⁹ “Bisogna essere grati a Gianni Celati perché traducendo nella neonata collana ‘I classici’ dell’ editore Feltrinelli il racconto di Melville, ha interpretato un mito e ci ha reso testimonianza dell’ esperienza del *poco* e del *nulla* della scrittura, un’ esperienza di *consistenza* e di *potenza*” (Belpoliti, 1991:203)

heredada como un pasado que sería la pre-historia del presente, es decir, que lo explicaría de manera evolutiva, pues “such an evolutionist view would eradicate what is contradictory in historical processes and replace it with the idea that development is linear progress (Bürger, 1974:19). Desde el momento en el que Celati niega la continuidad lineal de la historia, es decir, la concepción positivista/progresista de ésta, a través de la potencia de no que determina a sus narradores como seres contingentes, no hay más límites del lenguaje siempre y cuando el narrador haya aceptado su incapacidad para *decir*. En Celati, todo apunta hacia una desestabilización de la contingencia, y la función de ésta se convierte, entonces, en la de crear una especie de mundo sin esencia o bien cuya esencia, cuya posibilidad de tener una esencia, más bien, está apenas esbozada; en suma, se trata de una acumulación de residuos.

En *Verso la foce*, Celati afirma: “Al mattino presto in queste pianure la luce è tutta assorbita dai colori del suolo. C’è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio” (Celati, 1989:78). En esa prosa poética que caracteriza *Verso la foce*, la palabra es la fragmentación de lo posible, de la potencialidad. Todo está ahí, disperso en el espacio, aunque desvanecido por la luz, una luz que no ilumina sino que vela las formas, que nos enceguece; y, después de todo, esa es la realidad. Ahora bien, si en el capítulo anterior hemos detectado los mecanismos por medio de los cuales Celati transmite lo que no se puede transmitir de la experiencia, es necesario puntualizar la manera en la que éstos funcionan con base en un análisis exhaustivo de uno de los cuentos, a mi modo de ver, más representativos, de *Cinema naturale*, “Il paralitico nel deserto”, que muestra de manera evidente la preocupación

por ironizar los modos de escritura y la legitimidad de las formas genéricas occidentales.

Este cuento se constituye por medio de una técnica narrativa que Barthes podría calificar de impresionista y aborda un tema, que, como hemos visto, es recurrente en Celati: la experiencia, que, a mi parecer sigue siendo benjaminiana. El argumento: un personaje al que no le alcanza su historia para convertirse en héroe, o bien, para decirlo en términos de Bajtín, “[...] un malhechor, un santo, un pecador común que [lleva] su principio personalista hasta las últimas consecuencias [...]” para recuperar su individualidad, (Bajtín, 1984:25). Una problemática, derivada de estos tres ejes, es la identidad. Como articulador de estos puntos de fisura en el discurso de Celati se encuentra un constructo: el personaje.

La técnica es la de pluralizar el texto, pues “cuanto más difícil es detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto” (Barthes, 1984:33). Esto es lo que hace Celati al crear la voz de un narrador que, en un principio, permanece oculto, un narrador que no lo sabe todo sino sólo lo que le han contado. Se trata, pues, de una narración que ha pasado por el filtro de otra y que, aun no pudiendo ser calificada de certera, no se cuestiona, tampoco, debido a que se trata de una narrativa impresionista, tal como la define Roland Barthes, en la que cada significante cobra libremente su propio sentido.²⁰ Las materias de partícula verbal en la narración creada por Celati funcionan casi como fotografías. Es decir, sólo contamos con cuadros bien definidos y casi

²⁰ “Los semas parecen flotar libremente, parecen formar una galaxia de pequeñas informaciones donde no se puede leer ningún orden privilegiado: la técnica narrativa es impresionista: divide el significante en materias de partícula verbal de las que sólo la concreción tiene sentido, juega con la distribución de un discontinuo (así construye el «carácter» de un personaje)” (Barthes, 1970:17).

estáticos —volveré a este tema en el cuarto capítulo. Sin embargo, más allá de tratarse de un recurso, en apariencia, limitado, este rasgo narrativo se convierte en una técnica más bien plural, pues la crítica que pueda surgir de estos cuadros no está definida, no es total ni permanente. Esta crítica se va edificando a medida en que las palabras construyen el cuadro de imágenes. Es por ello que no existe una intromisión directa —o, si la hay, funciona sólo a manera de sugerencia u observación— por parte del narrador acerca de lo que se está narrando, no existe una detracción fundada por el narrador; se trata, entonces, de una crítica que se va construyendo sola y que sólo nosotros como lectores podemos recoger, armar y cuestionar:

Al centro della cittadina c'è una vecchia piscina romana, dove Bugli andava a nuotare attorniato da bambini del luogo, che ammiravano il suo stile e la sua forza di atletico nuotatore. Così si è creato un codazzo permanente che lo seguiva dappertutto. I bambini lo portavano a vedere i dintorni della città, e spesso affittavano per lui una vecchia automobile in modo di fargli veder i miraggi del deserto. Gli avventori del bar di fronte scrutavano con sospetto il forestiero, e nel bar circolavano molte chiacchiere losche, dice il racconto di Bugli (Celati, 2001:30).

En el pasaje anterior podemos notar que con la última sentencia del narrador (“dice il racconto di Bugli”) éste se deslinda de cualquier tipo de responsabilidad respecto al texto y las observaciones que hay dentro del mismo. Con esto, entendemos, entonces, que esas observaciones no son suyas, es decir, que esos puntos de vista no son del narrador sino que son meras paráfrasis de la narración del protagonista, Bugli. Existe, entonces, un movimiento anterior a toda esta narración, a saber, aquel de haber sido ya narrado lo que estamos leyendo, es decir, existe, antes de la narración a la que tenemos acceso como lectores, una primera narración a la que no hemos tenido acceso directamente. La historia de Bugli, contada, en un principio, por Bugli mismo, no es la misma historia que

leemos. Como afirma Celati en una conversación con Marianne Schneider, “non esiste l’ opera ‘originale’ . C’ è sempre un pullulare di motivi che vengono da tutte le parti” ; y, más adelante: “la riscrittura è un modo di prolongare lo stato di non-fissazione che c’ è nei flussi immaginativi” (Celati, 2007b:46-47).

Las preguntas que se desprenden de la sugerencia anterior son ahora las siguientes: si la historia de Bugli no es contada desde su propia voz, es decir, la del personaje mismo, ¿ello es porque no se nos quiere contar la historia *de* Bugli? ¿Qué es, entonces, lo que sí se nos quiere contar? En palabras de Celati: “il raccontare, che è sempre recupero d’ un passato che ci appartiene attraverso l’ etica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine, cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza d’ un taglio” (Celati, 1975:199). *Cinema naturale* es precisamente esa colección de trazas, de huellas que son testimonios de cortes. Es necesario retomar la propuesta que hicimos más arriba, es decir, aquella de que, en el momento de convertir al narrador del cuento en un personaje más, se crea una pluralidad narrativa. Se trata, en este caso, de un juego de protagonismos, mismo que crea una especie de incertidumbre a lo largo del texto y que se gesta a partir de que nos preguntamos quién es el que está narrando, cómo es que sabe la historia de Bugli y por qué se incluye, en momentos, al menos, como personaje de la misma.

Un giorno i bambini portano il forestiero a vedere l’ oasi appena fuori dalla cittadina, luogo pieno d’ alberi e di orti ben coltivati, attraversato da canaletti che vagano tra gli orti e rendono l’ aria sempre fresca e profumata. Un posto bellissimo, calmo, verde, ombreggiato, come un grande giardino con tanti frutti e alberi di datteri, dove si poteva stare in pace lontano dal mondo. *Io quell’ oasi l’ ho vista e posso assicurare* che ispirava subito l’ idea di starsene

lontano dal mondo, seduti in pace con i propri pensieri, magari senza più aprire bocca (Celati, 2001:30-31).

Con este pasaje se abre la posibilidad no sólo de calificar al texto como un texto plural por el hecho de que identificar al narrador nos es imposible hasta el momento sino, sobre todo, de identificar que es necesario —dentro y como propuesta del texto— tener una experiencia directa para que sea posible narrar algo y sobre todo para poder tener una injerencia crítica hacia esta narración, desde ella y para ella. En este sentido, tratar de narrar una experiencia pasa del ámbito de lo indecible al ámbito de la polifonía bajtiniana.²¹ En el cuento de Celati, el “yo ajeno” al que se refiere Bajtín es el que toma la narración de Bugli, el narrador que hace de la narración del protagonista objeto de su propia “experiencia”. Por ello es que su relato tiene las características de un fracaso: no alanza a afirmar el “tú eres” que es Bugli y, con ello, la voz del narrador no está predeterminada sino por él mismo, por el presente de su narración. Decimos que se trata de un relato polifónico porque en él “aparecen nuevos principios de combinación artística de los elementos y de estructuración de la totalidad; [...] aparece el contrapunto” (Bajtín, 1984:70). Las voces estarán contrapunteadas: el narrador se superpondrá a la narración de Bugli y, sin embargo, sólo le será posible narrar porque este personaje ha narrado algo antes que él.

De lo anterior se desprende el medio por el cual se consigue la trasposición de la narración, es decir, el carácter impresionista del

²¹ “El consolidar el “yo ajeno” —el “tú eres” — es precisamente aquel problema que [...] han de resolver los personajes [...] para superar su solipsismo ético, su conciencia idealista aislada y para convertir al otro hombre de una sombra en una realidad verdadera. [...] [L]os personajes fracasan porque no pueden afirmar plenamente al otro, al “tú eres”. La afirmación (y la no-afirmación) pues, del otro “yo” por el héroe viene a ser el tema [de la literatura polifónica]” (Bajtín, 1979:22).

personaje y ya no de la narración en sí misma; un carácter que separa en materias de partícula verbal la “totalidad” de Bugli a partir de la capacidad, propuesta por Benjamin, de intercambiar experiencias.²² En este inter-cambio de experiencias —que, en Benjamin, es lo que nos acerca al final del arte de narrar y al principio del imperio del novelista²³, es decir, el paso de la épica a la novela burguesa—, el narrador de “Il paralitico nel deserto” está distanciado del lector desde el momento en el que se ocupa de narrar algo que, naturalmente, le es ajeno. No obstante, es preciso destacar las limitaciones del narrador en tanto permanezca probablemente sujeto a la experiencia. Estas limitaciones se deben, precisamente, a que existe una conciencia de que aquello que nos cuenta el narrador no sólo ha pasado ya por el filtro de otra narración, como lo dije arriba, sino que el personaje al que conciernen estos datos (fotografías determinadas mediante las cuales avanza el relato) es otro. En otras palabras, no sólo la narración le es ajena sino que ésta —en tanto que no es una experiencia directa—, no le pertenece al narrador. Lo que el narrador de “Il paralitico nel deserto” narra es su incapacidad para narrar, o bien, su “potencia de no”.

Es claro que, si somos severos con la naturaleza de los narradores que reciben información y la narran desde su perspectiva, podríamos decir que está en su esencia narrar una historia que le sea ajena. Desde esta perspectiva, todo narrador sería incapaz de narrar y sólo transmitiría

²² “El narrador —por muy familiar que nos parezca el nombre— no se nos presenta en toda su incidencia viva. Es algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa a alejarse aún más. [...] Dicha distancia y ángulo visual están prescritos por una experiencia a la que casi cotidianamente tenemos posibilidad de acceder. Es la misma experiencia que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien que es capaz de narrar algo con probidad. [...] Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable [al narrador], la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 1936:111-112).

²³ Cfr. Supra, Nota 13.

información. Sin embargo, este rasgo, en el cuento de “Il paralitico nel deserto”, es particularmente diferente en el sentido de que esta carencia se está evidenciando a todo lo largo del texto. Con esto, el relato narrado por el otro se está también concientizando. Es decir, no es arbitrario el hecho de que Celati haya creado a un narrador que se deslinde directamente de aquello que está contando porque este narrador evidencia su distanciamiento con la experiencia que le es propia al protagonista del cuento, el cual, por otra parte, le deja la tarea de narrar *su* experiencia a otra voz.

¿A qué se debe, pues, este ir y venir de voces, de experiencias? La respuesta es, aparentemente, sencilla: se trata de un problema de identidad, como lo había mencionado arriba. Sin embargo, la explicación de esta respuesta no es tan sencilla como la proposición lo deja entrever, y, dado que esto nos lleva a nuestro cuarto punto a tratar en el presente capítulo, retomaremos esta problemática un poco más adelante. Por el momento —ahondando en el problema de la experiencia del narrador— es preciso determinar el argumento del cuento que nos compete. Se trata, como ya lo dije, de la historia de un personaje al que no le alcanza su experiencia para convertirse en héroe. Bugli es el protagonista de esta historia, un enfermero que lleva una vida sin preocupaciones mayores a las cotidianas. Éste se desenvuelve en un ambiente laboral burocrático bastante patético y sombrío (ecos melvillianos e incluso kafkianos); a la par de sus cuatro amigos, se dedica a una vida de satisfacciones carnales; es un hombre al que le va muy bien con las mujeres: siempre logra llevarlas a la cama y esto lo hace sentirse un tipo especial. Sin embargo, después de haber estado en una de las orgías a las que asistía con regularidad, Bugli comienza a

pensar en su individualidad. Así, pues, la historia de Bugli comienza con un extrañamiento:

Ma uscendo nell' alba ha udito i propri passi risuonare nel vuoto. Allora gli sono venuti strani pensieri, che ha comunicato all' altro infermiere di nome Brizzi, con queste parole: "Io non capisco una cosa, Brizzi. Ogni volta che una donna ci sta, io mi sento un tipo speciale. Dopo poi vedo in lei solo un pezzo di carne cruda, ma intanto, io mi sento un tipo speciale solo perché lei ci sta. Cosa vuol dire? [...] Lo faccio per credermi davvero il grande Bugli e non una nullità come tutti. [...] Ma guarda laggiù nell' acqua, vedi il ponte riflesso? Mettiamo che domani è nuvolo e tu non vedi più il ponte riflesso. Quel ponte lì è una cosa diversa da quando non c' è nessun ponte riflesso nell' acqua?". [...] Qui Brizzi ha capito di non aver capito niente, e chiedeva: "Cosa c' entra il ponte riflesso?". Allora Bugli ha spiegato il suo pensiero: "Te lo dico subito cosa c' entra. Perché se parliamo di riflesso, parliamo di una cosa che non c' è, anche se sembra che ci sia. Lo stesso noi quando ci sentiamo dei tizi speciali perché andiamo con le donne, [...] io mi sento un tizio speciale, ma in realtà sono come quel riflesso nell' acqua, un niente" (Celati, 2001:25-27).

Todos estos cuestionamientos surgen a partir de que Bugli se da cuenta de que las acciones que llevaba a cabo estaban siempre en función de un "sentirse especial" y, sobre todo, en apariencia, diferente a todos los demás. La paradoja consiste en que una vez habiendo poseído a una mujer, ésta no es más que "un pezzo di carne cruda" que, no obstante, lo hace sentir un tipo especial "solo perché lei ci sta". Es por ello que Bugli repara, a partir de la analogía con el puente y su reflejo en el agua, en que no es tan diferente de sus amigos y de que todos, incluyéndose, son nada. El extrañamiento, entonces, surge en el momento en que se desautomatiza el pensamiento de Bugli. No obstante, lo que cabe destacar a este respecto es que la des-automatización en el pensamiento de Bugli, en el relato, no es una injerencia por parte del narrador, sino que hay un genuino extrañamiento en Bugli desde el momento en que éste retoma pequeñas imágenes de su vida como parte importante en la narración de su experiencia. De este modo, "la huella del narrador queda adherida a la

narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Benjamin, 1936:119). Así han pasado las “huellas” de la inquietud que de sí tiene Bugli a la narración y, con ello, su experiencia.

Ahora bien, en el párrafo anterior hablamos de extrañamiento. Es importante decir que, en el seno del formalismo ruso, éste se entendía casi como sinónimo de lenguaje poético. En este sentido, es posible apoyar nuestra tesis de la experiencia de Bugli transpuesta en la narración a partir de una afirmación de Shklovski: “[1]a poesía es una manera particular de pensar: *un pensamiento por imágenes*; de esta manera permite cierta economía de fuerzas mentales, una ‘sensación de ligereza relativa’, y el sentimiento estético no es más que un reflejo de esta economía” (Shklovski, 1917:55. Las cursivas son mías). Esta forma de “pensamiento por imágenes”, principio del extrañamiento, coincide con lo que hemos llamado a lo largo de este texto como “fotografías” determinadas que conforman la narración impresionista. En ese sentido, aunque esté en cierto modo fuera de la narración, Bugli es quien, al cuestionarse, construye la narración tanto en su contenido como en su estructura. Dicho de otro modo, a partir de la reflexión de Bugli acerca de su condición como hombre —a partir de que se reconoce en el espejo inverso—, es decir de su colectividad y no de su individualidad, éste comienza a conflictuarse debido a que deja de saberse individuo: no es más el tipo especial, diferente, es otro idéntico a sus compañeros, es nada y, por lo tanto, no puede decir, desde su propia voz, *su* experiencia, puesto que tampoco puede encontrarla. No existe una experiencia a partir de la cual podamos identificarlo como individuo (siempre ficcional, claro) y su reconocimiento es falaz: lo que ve en el espejo es el otro al que no tiene acceso; no, al menos, desde *su* lenguaje.

Resumamos el recorrido que hemos hecho hasta ahora: 1) el narrador del cuento de Celati es un ente ajeno a la experiencia del personaje; 2) lo que nos cuenta, sin embargo, es la experiencia de este personaje (Bugli), obtenida a partir del relato que éste le cuenta; 3) las huellas de la experiencia de Bugli se filtran a la narración como fotografías, como estampas impresionistas que el narrador colecciona coherentemente. En suma, Bugli, personaje que, en un principio, aparece al interior del discurso del narrador, es en realidad el narrador del cuento de Celati; o bien, es el narrador del cuento que es el origen del cuento de Celati, lo que se inscribe en la lógica de la prefiguración del doble de la que habla Iacoli:

Andrea Cortellessa ha puntualizzato giustamente che il *Cinema* tutto di Celati è costruito su una strategia duplice di racconto, quello, si potrebbe dire, messo in atto da un' istanza *ab alto* che ordina le sette storie per mezzo di narratori delegati, e quello virtuale, nel mezzo del quale i personaggi vengono rappresentati e dotati di uno statuto identitario grazie al loro costituirsi in soggetto narrante e materia narrata. Ne viene "l' impressione che i personaggi vivano ogni loro esperienza solo in quanto già prefigurano quel suo doppio larvale che è la narrazione relativa" (Cortellessa citado por Iacoli, 2011:86).

Con esto sobre la mesa podemos pasar al problema de la identidad y contestar a nuestra pregunta: ¿qué es lo que en verdad se quiere narrar en el cuento "Il paralitico nel deserto"? Trabajaremos la problemática de la identidad, la cual se encuentra desde la narración de Bugli y pasa, como su experiencia, a la narración que constituye el cuento mismo, es decir, a la narración a la cual tenemos acceso como lectores, en cuyo interior, específicamente en la relación entre intriga y narración, surge, según Ricœur, el personaje.²⁴ El problema de la identidad del

²⁴ "Para dar sentido al concepto de 'historia de una vida' no carecemos de instrumentos lingüísticos de carácter analítico. El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar

personaje surge, entonces, a partir de que éste se sabe un otro idéntico y no un sí mismo diferente de los demás. Es por ello que Bugli busca un cambio radical en su vida, quiere convertirse en un héroe para tener una historia individual y única y de esta manera destacarse de entre los demás. Sin embargo, no busca separarse de ellos, de los demás, sino regresar al punto donde estaba para destacarse de entre los iguales a sí de los que se ha separado. La historia de su vida tiene sentido en tanto que es la búsqueda por una historia —lo que no quiere decir que ésta tenga que llevar consigo, inmanentemente, una experiencia; en cierto modo, pues, la experiencia, esa que pasa como huella a la narración a la que, de hecho, tenemos acceso, es sólo una exteriorización del interior de Bugli, al cual éste no tiene acceso. Después de ver el oasis, Bugli

decide di installarsi lì. Gli sembra il posto adatto per rimuginare su quei pensieri che gli erano spuntati dopo l'orgia con la moglie del primario. Vuole levarsi dalla testa quelle illusioni che lo spingevano a darsi delle arie, a fare sempre il galletto, per potersi credere un individuo di qualche importanza. Vuole proprio convincersi d'essere un niente, ossia una cosa non molto diversa *da un sorcio* o da un cane, da un sasso o da un albero. Vuole... (Celati, 2001:31).

El narrador interrumpe aquí su relato porque no será sino más adelante cuando se defina lo que para Bugli es ser “un niente”, lo cual será para él una manera de ser superior a los demás, casi un precepto budista —¿quizá “malentendido”? No obstante, el narrador aún no puede saber esto porque Bugli mismo no lo sabe. Lo que contará, entonces, será la búsqueda de esa forma de identidad a la que se someterá Bugli. Si “la experiencia del cambio corporal y mental contradice [la] mismidad” (Ricoeur, 1998:217), en este sentido, podemos decir que el cuento quiere narrar ese cambio corporal y mental que va en contra de la mismidad de

directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte de ese modo en una historia contada” (Ricoeur, 1998:216).

Bugli. Esto tendrá sentido cuando Bugli regrese al medio de donde partió, es decir, al hospital y con sus amigos, siendo ya no un sí mismo pero tampoco, al menos no todavía, otro, es decir, ni el héroe ni el santo en el que se quería convertir. Mientras tanto, a los habitantes del desierto donde se “interna” —paradoja entre el afuera que es carcelario y el adentro que está abierto— los puede quizás engañar con su “nueva” apariencia y con sus respuestas “místicas” :

Hanno creduto di vedere un individuo veramente speciale, e sono andati a parlargli con rispetto: “Sei l’ infermiere Bugli?”. Risposta: “No, sono un niente dell’ universo”. Domanda: “Hai bisogno di qualcosa?”. Risposta: “Sì, ho bisogno di dimenticare me stesso”. Detto questo, l’ uomo magrissimo s’ era coperto il capo con uno straccio, in segno di penitenza e non aveva più parlato (Celati, 2001:36).

Irónicamente, cuando Bugli intenta parecer serio es cuando más parece una caricatura de sí mismo. Quizá sea por ello que, cuando regresa con sus amigos del hospital e intenta hacerse pasar por un héroe, el héroe en el que creía haberse convertido, la respuesta de toda la gente, incluyendo a sus compañeros, es una sentencia crítica a su pretensión. Pero será el propio narrador quien califique el afán de heroicidad de Bugli como una farsa ridícula después de haber escuchado, ya, toda su historia:

“È meglio che sbassi la testa, sai infermiere? Piantala con quei discorsi sul deserto, che la tua storia ormai puzza di marcio”. Il nostro infermiere sostiene che il sorcio gli parlava in dialetto, con accento di campagna. Naturalmente ha raccontato il fatto solo a pochi intimi, perché un sorcio che parla non è credibile, e la gente poteva dargli del matto (Celati, 2001:39).

El problema de la identidad de Bugli termina por resolver el problema de la identidad del narrador: el “sorcio parlante” que se devela al final del relato termina por legitimarse a través del problema que ha contado de Bugli, desapareciendo así a éste. En este punto podemos retomar a Ricœur para decir que la identidad de Bugli es el principio que, aunque

la legitime²⁵, pondrá también en duda la identidad del narrador, del “sorcio parlante”, es decir, será el principio a partir del cual el narrador y el relato que ha tomado de la experiencia de Bugli sean cuestionados por el lector.²⁶ Variaciones imaginativas o fotografías imaginarias o imágenes poéticas; para el caso es casi lo mismo: lo que le sucede a Bugli es que pierde su identidad en la medida en la que construye aquella del “sorcio parlante”. Su intento por esclarecer su identidad, convirtiéndose en héroe o santo, termina favoreciendo a la identidad del “sorcio parlante”. Éste, aun habiéndose beneficiado de la identidad del personaje, queda insatisfecho con los resultados obtenidos. Es decir, no le alcanza para convertirse, él, en héroe. Pero, ¿es eso lo que quiere o se trata más bien de un acto del narrador para degradar aún más al personaje? Como quiera que fuere, el personaje, entonces, se determina por un marco ético que lo sobrepasa, el marco ético de una ambición total por la posesión de la voz, la experiencia, y la identidad del otro.

²⁵ Se puede decir que el texto de Celati es posmoderno pues le otorga una preponderancia al carácter paródico e irónico de la historia de Bugli en el marco de una construcción sociopolítica que lo engloba como personaje y que hace que su discurso pueda ser “legitimado” sólo a partir de la rescritura que realiza el “sorcio parlante”. Si bien, entonces Bugli parece no estar consciente ni de sus actos ni de su relato, el “sorcio parlante”, en cambio, tiene una conciencia superior que lo legitima sin reflejar la sociedad a la que pertenece. Como afirma Linda Hutcheon, “the postmodern appears to coincide with a general cultural awareness of the existence and power of systems of representation which do not *reflect* society so much as *grant* meaning and value within a particular society” (Hutcheon, 1989:8).

²⁶ “Al igual que en algunas formas contemporáneas de escritura, la identidad del personaje, en última instancia, parece desvanecerse, también puede parecer que las normas de evaluación planteadas por el narrador se encuentran más allá de cualquier criterio de evaluación moral. Lo cual no quiere decir, sin embargo, que el personaje eluda completamente la problemática de la imputación: al contrario, entra a formar parte del mismo ámbito de experimentación que la propia identidad narrativa del personaje, mediante la operación que hemos caracterizado a través de la noción de ‘variaciones imaginativas’ ” (Ricœur, 1998:226).

Una vez que ya se ha determinado la identidad del narrador es inútil seguir con la historia de Bugli porque ésta era solamente el medio para que el narrador saliera a la luz, para que la historia diera un giro de la experiencia de Bugli hacia la experiencia del “sorcio parlante” : “[a] me sarebbe molto piaciuto che Bugli fosse diventato un vero santo, perché racconti sui santi non se ne scrivono più, e questo avrebbe potuto essere uno” (Celati, 2001:39). Al final, el “sorcio parlante” escucha la opinión de un tercero a quien denomina como un amigo y de quien escucha otras historias acerca de Bugli: “al mio amico sono rimaste impresse certe strane frasi che ha sentito borbottare da Bugli, un giorno che sono andati a pesca assieme sul fiume Trebbia. Ma qui è inutile ripeterle, perché il racconto è finito, e tra l’ altro è anche poco credibile per via del sorcio parlante” (Celati, 2001:39). El narrador, al final del relato, se deslinda de esas narraciones sobre Bugli que no hayan sido directamente contadas de éste al “sorcio parlante” porque entonces se pondría en duda la veracidad y la legitimidad del relato. El narrador, el “sorcio parlante”, termina por deslindarse de sí mismo, afirmando que sería poco creíble que un cuento fuera narrado por un “sorcio parlante”. Es decir, deviene-imperceptible en el acto mismo de su narración. De este modo, el lector es el que posee, finalmente, la experiencia y la identidad del “sorcio parlante”; sólo le falta la técnica para llevarlas a la forma del relato. El relato de Celati, en este sentido, permanece a la espera de ser, una vez más, rescrito, contado por aquel que carezca de experiencia y de identidad. El de Celati es, como afirma Luca Sebastiani,

un raccontare visionario, la sua lingua non ha intenti mimetici. Nasce dal “si dice”, dal “pare che”, dal “forse”, dal “mi sembra”. Insomma, da quell’ esigenza del raccontare non per spiegare, ma per provare a far emmergere ciò che la coscienza imperante circoscive al di

fuori di sé; con la “vaghezza” dei referenti e la precisione della lingua, che chiama il lettore entro i confini di uno spazio visionario, in cui tra elementi per poggiarsi e altri sconosciuti, il lettore è chiamato a vivere un’ esperienza della disponibilità ad una realtà non univoca, non segnata, non nevrotica (Sebastiani, 2006:220)

El de Celati es, en pocas palabras, un estilo narrativo que no pretende definir o explicar la realidad, sino mirarla siempre desde un afuera, desde el dentro/fuera del otro lado del espejo.

IV

LA FOTOGRAFÍA COMO TRABAJO INTERPRETATIVO

En el capítulo anterior analicé un relato en el que todo el juego que hace Celati respecto a la voz narrativa y su importancia no es más que una ironía sobre los modelos “tradicionales” de escritura. Se trata de una crítica hacia los modelos establecidos de la narrativa, que además se gesta mediante la ejemplificación del absurdo, del sin-sentido. Ahora bien, este sin-sentido no hay que entenderlo como una falta de coherencia en las acepciones gramaticales, ni tampoco en la proposición de los sintagmas. Siguiendo a Perloff y su estudio sobre el sentido del lenguaje en la poesía de Gertrude Stein, hay una diferencia entre el no-sentido y el no-efecto. El sentido es el que se cobra en el contexto “when a sentence is called senseless, it is not as it were is sense that is senseless. But a combination of words is being excluded from the language, withdrawn from circulation” (Perloff, 1996:83). De acuerdo con

esta proposición, no es que la escritura de Celati no tenga un efecto, sino que en el contexto del no-sentido, del rebote de las imágenes que se ven a través del espejo inverso y del desambiente, el lenguaje se “comprende”, se “conforma”, bajo las funciones de un sentido distorsionado.

Las aproximaciones que he realizado a la poética de Celati confluyen en esta de-formación gramatical en el efecto de su narración. A este respecto, es preciso decir que, a lo largo de los años, el trabajo narrativo de Celati ha sido, más que una simple propuesta estética, una especie de resistencia respecto a la concepción y los modelos occidentales de la narrativa y de la escritura en general. Sin ser del todo vanguardista, al menos no formalmente ni forzadamente —es más, quizás, a primera vista, las obras de Celati parezcan “tradicionales” o “simples” —, es posible decir que Celati ha establecido una propuesta fundamentalmente gramática en su narrativa, lo cual lo hace no un conservador de la lengua italiana sino que, al parodiarla, ridiculizarla y obviar esas preferencias estilísticas propias de la cultura italiana, se convierte un constante crítico de esa lengua y, por lo tanto, de la cultura que vehicula.

Quizás esta propuesta de resistencia sea más evidente en su obra después de la trilogía de infancia, *Parlamenti Buffi*, es decir, en aquella obra que tiene como base fundamental el movimiento, la experiencia del viaje, partiendo quizá como una especie de esbozo de esa resistencia que es crítica al mismo tiempo, desde *Narratori delle pianure* (1988) y *Verso la Foce* (1989) para hacer una pausa en otra proposición crítica respecto a la verosimilitud y legitimidad de los estudios literarios, de las investigaciones respecto a la importancia de tal o cual autor, con *Recita dell' attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*

(1996) —retomada posteriormente en *Sonetti del Badalucco nell' Italia odierna* (2010), para llegar al comienzo de una plasticidad más evidente con los cuentos de *Cinema Naturale* (2001), pasando por la invención de una comunidad, sus costumbres, pero sobre todo, intentado esbozar una episteme que se fundamenta en un lenguaje imposible de aprehender; me refiero a *Fata Morgana* (2005). La escritura de Celati se va difuminando al mismo tiempo en el que va tomando cada vez más fuerza. Se trata de una degradación sobre la importancia del decir, pero, sobre todo del escribir.

Ya entre las líneas de *Finzioni occidentali* (1975), Celati dejaba ver un descontento, una decepción por las formas, por la inasibilidad de todo cuanto existe mediante la escritura: “Credo si possa dimostrare che in questo universo la scrittura non compare come un sostituto dall' antico sapere trasmesso dalla parola orale, ma all' inverso come una pratica senza un sapere specifico, più o meno un parlare senza oggetto com' è la retorica sofista secondo Platone” (Celati, 1975:145). Una vez realizado el experimento de contar historias que le son ajenas a su propia experiencia con los cuentos de *Narratori* y *Cinema*, Celati abre la posibilidad de crear una tierra que no se puede pisar, un mundo hecho desde el principio de puro lenguaje, es decir, la comunidad de los habitantes de Gamuna en *Fata Morgana*. En el pasaje noveno del libro, donde el narrador se refiere al olvido del origen y la falsificación de los nombres, la imposibilidad de recordar los “verdaderos” nombres, vemos cómo la comunidad de Gamuna es tal precisamente por una característica lingüística común: como el título del pasaje lo indica, “el nombre como alucinación” .

9. *I nomi come allucinazioni comuni*

La popolazione di Gamuna Valley deve essere l'erede d' un grupo di dispersi durante una migrazione, che aveva perduto contatto con le tribù d' origine. Quei dispersi forse hanno vagato nelle zone del sud ovest, scacciati e bastonati da altre tribù, finché hanno dimenticato tutto del loro passato. Dei nomi degli antenati, dei miti e tradizioni ancestrali, sono rimaste confuse memorie che nessuno riesce più a distinguere dalle invenzioni e falsificazioni correnti. Per questo i Gamuna fissano la loro origine dal momento in cui gli antenati fondatori sarebbero spuntati da dietro una duna di sabbia. Secondo Wanghi [un nativo de Gamuna] sarebbero sorti da un tremolio nell' aria, così come sorgono i miraggi di fata morgana. I loro veri nomi? E chi si ricorda? Si dice che li guidasse un certo Pachi, un certo Tichi, un certo Fonghi, o un certo Monghi, secondo le falsificazioni genealogiche del momento. Ma anche quello è un miraggio del deserto: è il comunissimo miraggio dei nomi, la noiosa illusione dell' identità, che sono altre allucinazioni molto diffuse, dice lo strabico Wanghi Wanghi (Celati, 2005:25-26).

En Gamuna Valley no sólo se pierde el contacto con el origen y el recuerdo, la experiencia, se hace inaccesible, sino que las mutaciones de la vida y del lenguaje se muestran como “miraggi”, es decir, espejismos de algo que no alcanza a tomar forma pero que, en el lenguaje al menos, en esa gramática no sin-sentido sino que produce un efecto, el efecto del uso mismo del lenguaje y no de la gramática como norma que, simplemente, le da un nombre a las cosas²⁷, se concretiza como la ilusión creadora. Espejismos, entonces, como fragmentos de una realidad inaccesible que, no obstante, está ahí, en el libro. En palabras de Belpoliti, “Celati aspira a una forma di vita che è al di là della letteratura stessa, o più probabilmente prima di essa, e che cerca di raggiungere attraverso la parola, il racconto” (Belpoliti, 2005:217). La palabra, en *Fata Morgana*, adquiere, del mismo modo que la figura que he analizado para el caso de *Alice disambientata*, una especie de trascendencia que no es precisamente

²⁷ “From a Wittgensteinian perspective, [the] correspondence between word and thing, visual layout and verbal referent, reduces meaning to the process of naming. Words, Wittgenstein argues throughout the [*Philosophical*] *Investigations*, are not to be viewed as pointers designating particular objects; their meaning depends on their function in the specific context of action we call the language game” (Perloff, 1996:98).

a la que aspira el místico o el héroe que necesita rehacer su experiencia, sino una trascendencia sobre la realidad impresa de la página. La palabra trasciende lo que está dicho en la página escrita porque ésta es, antes que nada, un vacío que se colma con esa indeterminación del pensamiento de lo real.

Es verdad que la intención que nos deja entrever Celati a través de su *Fata Morgana* —y, una vez más, quizás en toda su Obra— es ese afán por darle un sentido nuevo al orden de las cosas, a la literatura, a la cual, por cierto, Celati se refiere siempre como la escritura. Para Celati no podría haber otra relación más profunda con la vida que la propia escritura; a este respecto, Belpoliti afirma que “la vita e la letteratura hanno uno strano rapporto dal momento che entrambe si nutrono di cerimoniale, di riti, ovvero di racconti; vivere significa intessere racconti e raccontare è il modo migliore per appaesarsi nella nostra sconclusionata vita” (Belpoliti, 2005:218). Llama la atención, entre las palabras de Belpoliti, el hecho de que narrar sea el mejor modo para tomar tierra, echar raíces en una vida inconclusa, pues sería tanto como decir que para Celati la vida carece de sentido y lo busca en la escritura. Para Celati, sí, narrar será la vida pero no a la inversa. Es cierto, sin embargo, que Celati recurre siempre a la problemática de las formas de la escritura, de su legitimidad, de su moldeabilidad, del embrollo que se puede construir a partir de éstas, lo cual no quiere decir, no obstante, que el suyo sea un deseo de modificar su vida en la narración. Lo importante para Celati en cuanto a la narración se refiere es llevarla hasta sus límites. Su propósito sería, en todo caso —y esta es una de las propuestas que más me interesa de su poética— modificar los convencionalismos narrativos sin desear, por ello, legitimar de algún

modo los procedimientos de escritura, es decir, el modo de producción de la literatura.

¿Qué otros modos de narración encuentra Celati? Si, para él, todo puede resumirse y sobre todo, amplificarse en la forma de “escritura”, ¿cómo encuentra Celati el modo de seguir narrando sin importar qué soporte resguarde dicha narración? Un ejemplo de otro tipo de narración es el cine y en el caso particular de Celati, el cine documental y, con ello, la fotografía. En uno de sus textos, intitulado “Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo”, Celati habla sobre la “objetividad” (en términos deleuzianos: imagen-tiempo²⁸) de las imágenes y la sobriedad de la mirada. El viaje que hizo junto a los veinte fotógrafos que menciona Celati en su texto, entre los que se encontraba, por supuesto, Luigi Ghirri, fue una tarea sin pretensiones estilísticas, artísticas o de documentación etnográfica, sociológica, en fin, académica, que, finalmente, está destinada al fracaso si el documentalista no se reconoce como una entidad extranjera a lo que documenta.²⁹ Los fotógrafos con los

²⁸ “L’ image-temps est devenue direct, aussi bien que le temps a découvert de nouveaux aspects, que le mouvement est devenu aberrant par essence et non par accident, que le montage a pris un nouveau sens, et qu’ un cinéma dit moderne s’ est constitué après guerre” (Deleuze, 1985:356).

²⁹ A este respecto, llama la atención la legitimación académica que tiene este tipo de documentales. Un caso paradigmático es el de Eduardo Subirats, quien narra, en su texto intitulado “Arte popular y cultura digital: ‘el último artista’ ”, el modo en el que se interna en las profundidades del Amazonas, auspiciado por el *Hemispheric Institute* de la Universidad de Nueva York, en busca del último artista brasileño. La narración del fracaso de esta empresa es desgarradora, en el sentido en el que Subirats se reconoce como parte de ese aparato que está contribuyendo a la pérdida de las memorias orales. La narración se encuentra dentro del propio artículo y corresponde a una carta dirigida a Diana Taylor, directora del *Hemispheric Institute*, “una confesión”, dice el propio Subirats, de su fracaso: “[...] vi un proyecto de restauración de memorias que implicaba un proceso social y hermenéuticamente dudoso de traducción y conversión digitales, insensible a sus efectos colonizadores sobre las memorias orales. [...] Lentamente me reconocía a mí mismo como una superficie vacía que registraba lo real, ya fuera la agonía de un último artista, o los espectáculos de destrucción financiera y militar del planeta, como la irrealdad de un efecto digital en la pantalla y de su clasificación y falsificación nominalistas. De pronto me vi en el interior de mi mirada espectral en la

que viajó Celati y él mismo se concentraron en recorrer el entorno con una mirada simple, en “rivedere la poetica del paesaggio italiano” (Celati, 2000:126). Pues, en el entendido de que para Celati y sus compañeros de viaje, “la fotografia non è una fotocopia della realtà, ma una misura geometrica e affettiva per guardare quel che è rimasto fuori dall’inquadratura, ossia per immaginare il mondo com’è” (Celati, 2000:127); la captura de pequeños encuadres resultaba ser solamente un corte violento, un pequeño residuo de experiencia o, incluso, la destrucción definitiva de ésta.

La fotografía, entonces, entendida como una manifestación de los restos, de las ruinas, para decirlo en términos benjaminianos, toma una significación simbólica del narrar. Se convierte, pues, en un sistema subjetivo e indefinible: un trabajo interpretativo. La fotografía como representación queda en el mismo estrato de inaccesibilidad a la realidad que el lenguaje, la narración o la escritura. No obstante, Celati apunta a la reivindicación del fotografiar con la idea de la dimisión, del cese de cualquier tipo de intención de representar, de mimetizar, al fotografiar el “qualsiasi”. Se podría decir que sus fotografías

sono vedute di luoghi qualsiasi, ma dove è proprio l’elemento “qualsiasi” a tenerci con gli occhi. Perché l’elemento “qualsiasi” ha questa caratteristica: non è né significativo né insulso, né bello né brutto, né elevato né volgare. Nel “qualsiasi” si annullano queste antinomie e si fa avanti un’altra nozione, quella dell’accadere —il fatto che quelle cose semplicemente “sono là”, così come sono, nel mondo, e che tutto il mondo sia costituito di cose e persone e abitudini che semplicemente “sono là”, come sono. A questo è legata

que los códigos del espectáculo volatilizan la realidad en el mismo acto que la designan. [...] Y yo me veía en [la mirada del último artista] como una presencia ausente, como una entidad fantasmal, como la espectral superficie de registro de un mundo de conocimientos, dolor y violencia, del que yo, el observador digital y académico, no podía participar, ni tampoco comprender. [...] Quería cegarme la visión de mi propia conciencia muerta” (Subirats, 2004:193-195).

l' esperienza del vedere e del fotografare: a uno stato dell' essere come accadimento (Celati, 2000:129).

Si el acaecer del ser abre la posibilidad de la comprensión, como ya lo habían apuntado los alumnos de Celati en *Alice disambientata*³⁰, ¿cómo es que la permanencia de la imagen, la fotografía, el residuo, puede abrir el espacio a la comprensión?, ¿qué tipo de comprensión, entonces, es a la que se hace referencia? ¿Será precisamente la comprensión de que ningún arte contiene en sí mismo, ni propone, una utilidad práctica?

El simple acaecer de las cosas podría entenderse solamente en la absoluta ignorancia del resto. Justamente en la mirada simple de las cosas que están dispuestas allí nada más y que no tienen ningún valor significativo en el marco de una sociedad que masifica el arte, que encierra en pequeños espacios determinados lo que cree que el mundo quiere contemplar y atesorar.³¹ La tarea de los fotógrafos y de Celati fue la de buscar lugares de excepción,

posti che nessuno va a vedere, posti spesso considerati desolati: scenari di tutto ciò che l' utilitarismo considera privo di valore, banale, negativo, inservibile, sorpassato —ma dove stanno nasconde le grandi forze della *Stimmung*, come diceva Walter Benjamin: le forze d' un desiderio che si manifesta come ricerca d' altro, esperienza del nostro limite e ricerca di incontri (Celati, 2000:129).

En suma, la búsqueda de siempre otra cosa resulta ser un trabajo de interpretación de las cosas, más no de representación mimética de éstas. Y es esto lo que intenta hacer Celati en su obra filmográfica,

³⁰ Cfr. *Supra*, p. 19.

³¹ “En toda la historia artística moderna, el arte, como forma de actividad humana creadora, se concentra en un sector privilegiado de la sociedad; el espectador contempla pero no crea. La actitud contemplativa entraña un reconocimiento de la capacidad creadora objetivada en la obra, y, en cierto sentido, nos hace conscientes de nuestras posibilidades creadoras. Pero la obra es un objeto a contemplar, una creación cerrada. Ahora bien, si el hombre es ante todo un ser creador, sus posibilidades creadoras deben ser actualizadas, en mayor o menor grado, no sólo en individualidades excepcionales, sino a escala social” (Sánchez Vázquez, 1972:183).

principalmente en *Strada provinciale delle anime* (1991) o, más aún, en *Visioni di case che crollano* (2003); es decir, que Celati presenta el mundo tal y como parece ser.

En el caso de *Visioni di case*, los paisajes italianos, las casas abandonadas entorno al Po y la solemnidad del paisaje se despliegan sin ninguna presencia humana, o no al menos como propósito de aparición para el documental. Se trata de una intención por mantener las visiones intactas, por respetar la forma sencilla de las cosas. Sin embargo, quizá podamos decir, finalmente, que ni siquiera bajo el lente de la mirada humana, las cosas sean como las miramos. En palabras de Celati, “non si da mai percezione pura, non esiste un’ esperienza del vedere che non sia interpretazione di quello che si vede, e non sia un movimento immaginativo basato sulle leggi della simpatia” (Celati, 2000:134). Siempre movidos por la voluntad, por la contingencia, nunca estamos exentos de la subjetividad. Todo es interpretación y, por lo tanto, reescritura. O, en el caso concreto de los documentales realizados por Celati, no-escritura, no en el sentido vulgar de esta acepción que hablaría simplemente de lo que no se escribe, sino en un sentido amplio: Celati no tiene la menor intención de modificar lo que ve y representa, de “escribir” sobre esa superficie de inscripción, como la llama Déotte, siguiendo a Benjamin³², sino que intenta alejarse de ella lo suficiente como para que pueda manifestarse por sí misma. Celati es medio y no fin para esos pasajes/paisajes que documentaliza, que fotografía. Es

³² “¿Qué sería entonces una era —de la desaparición— sobre la cual no había (prácticamente) testigos? Debería llegarse a la idea de una era que no tendría la estructura del acontecimiento: un espectro de era, una era espectral. Redoblada por el hecho de que, en nuestra era, en razón de la nueva definición de la superficie de inscripción (en términos de virtualidad, de digitalización) el acontecimiento espectral no encuentra frente a él más que una acogida virtual. Se dirá que si la era no tiene al estructura del acontecimiento, este también es el caso de la esencia de la época, la epocalidad” (Déotte, 2004:33).

a través de él que la fotografía toma cuerpo, pues en el cuerpo de Celati, en lo que sus extremidades dibujan sea en el papel (en modo de narración), sea en la imagen (en narración como modo), el mundo se corporaliza de otro modo.

De esto se desprende, nuevamente, la idea de la indecibilidad. Nada está quieto, nada permanece y ni siquiera la realidad que miramos es una determinación de nada, de todo, de algo o de “lo que sea”. A esto me refiero también con el espejo inverso, a que nada de lo que capturamos con la lente de la mirada humana es en verdad como está dispuesto: “non esiste un’ immagine in sé. Ogni immagine è un sistema complesso, che combina nostre percezioni, i desideri del vedere, i riferimenti alla realtà e i loro riflessi immaginativi, su una superficie che funziona come una casella vuota da riempire con le nostre proiezioni o interpretazioni” (Celati, 2000:133). Esta, pues, es la problemática recurrente en la poética de Gianni Celati: la inasibilidad de las cosas. Es por ello que Celati formula las cosas desde esa inversión del espejo: no es su entorno el que describe, sino un sí mismo que intenta mirar ese entorno, criticarlo siempre y, con ello, criticarse. Reinventarse. Reinventar la escritura y no hacer determinismos de ninguna especie. Pareciera incluso que Celati se rehusara a considerar la escritura como un estado en que las cosas permanecen definidas para siempre, o, bien, proporcionarle a ésta la etiqueta de una emulación de lo verdadero —por lo que podríamos decir, por ejemplo, que Gamuna Valley no existe sino hasta que el lector pasa los ojos sobre las palabras de *Fata Morgana*; cuando cierra el libro, este lugar vuelve a desaparecer, vuelve a su lugar de indeterminación.

En su texto, “Il narrare come attività pratica”, Celati habla sobre el fenómeno de las lecturas críticas y, aún con más precisión, de la

narratología como disciplina que para él resulta ociosa, pues, en sus propias palabras, “la narratologia non si occupa delle narrazioni, ma piuttosto di formule che ricostruiscono un oggetto ideale, come le espressioni di logica formale —le quali, i logici lo sanno bene, non si riferiscono a nulla di fatto, e non servono a nulla di fatto” (Celati, 1998:101). Esta crítica a la narratología como expresión de una lógica formal que construye un objeto ideal coincide con la crítica que, desde Wittgenstein, Perloff realiza al lenguaje “poético”, en oposición al lenguaje ordinario, a través de la “terrible materialidad de la superficie del mundo” en *Watt*, de Beckett.³³ Ninguna disciplina contiene en sus fundamentos ni en sus procedimientos la fórmula para develar la verdad ni el origen de donde provienen las cosas, o la realidad o la imaginación de la que parte la episteme para construirse como escritura. Es sólo en el lenguaje como uso que

tutto quello che ci rimane in mano d’ una narrazione non è altro che il senso cangiante d’ una atmosfera, d’ una corrente d’ aria a cui siamo rimasti esposti. Con ciò voglio dire che una narrazione è tempo nel tempo, perché attiene esattamente al momentaneo; dunque, posso dire una cosa in un certo momento e questa cosa ha una direzione, e poi posso ripetere la stessa cosa un momento dopo, e quella cosa ha un’ altra direzione —cambia di senso, e cambia il tipo di luce gettato sul mondo (Celati, 1998:103).

Sabemos bien, sin embargo, que esta proposición sobre la relatividad de las cosas en el espacio-tiempo y la re-lectura como re-escritura no es

³³ Perloff se pregunta cómo es que Beckett “disuelve” esta “terrible materialidad de la superficie del mundo”. La respuesta: “not, Beckett confides to Kaun, by woshiping the Word [la propia Perloff ha citado antes un pasaje en el que Beckett se refiere al *Ulysses* joyciano como una “apoteosis of the Word”] in all its figural and aural properties (the Joycean way). Rather, Beckett turns to the “logographs of Gertrude Stein, ” which have made language “porous”. What Beckett means here, I think, is that “official English—what we would now call the dominant discourse—can only be dismantled if language is “efficiently misused” if, that is, the “unword” (the unpoetic, ungainly, ordinary, everyday word, phrase, and sentence, as well as the unanticipated pause, the odd silence) is allowed to intrude on the text, to disrupt the sound surface” (Perloff, 1996:121).

nueva, pues ya en “Pierre Ménard autor del Quijote” (1944), Borges estaba proponiendo desde la forma ficcional del cuento esa teoría: cada nueva lectura que hacemos de un texto hace de éste uno nuevo. Y no sólo eso: es posible escribir, superficialmente al menos, el mismo texto, con las mismas palabras, pero el contexto de lectura será siempre otro, nuevo, lo que no abole la historia sino que la congrega en una amplificación historiográfica.³⁴ Así, pues, el narrador de “Pierre Ménard autor del Quijote”, al poner en la página un fragmento de la novela de Cervantes, escrita tres siglos atrás, y proponer que lo que estaba ahí era de la autoría de Pierre Ménard, aunque era idéntico al párrafo que estaba firmado con el nombre de Cervantes, lo que hace Borges es formular la idea de que, precisamente, en cada espacio-tiempo determinado, las cosas toman diferentes significados. O como lo diría Celati, cada re-lectura toma un nuevo sentido, una nueva dirección y lanza una nueva luz sobre el mundo. Como en Borges, en Celati podemos considerar esta intromisión de la ficción en la realidad como una propuesta que se sostiene en su propio quehacer artístico, pues es un autor que siempre está re-trabajando y re-leyendo sus propios textos. Celati ha llevado hasta sus límites esa concepción de la escritura y la narrativa al mantenerse siempre al pie de la página con nuevos comentarios o

³⁴ Esta amplificación historiográfica es lo que Derrida define como la problemática de la intencionalidad en y a través de la iterabilidad: “if the law of iterability, with all its associated laws, exceeds the intentional structure that it renders possible and whose teleo-archeology it limits, if it is the law not merely of intentionality [...] then the question of the specificity of intentionality in this fields without limit remains open: what *is* intentionality? What does ‘intention’ properly mean as the particular or original work (*mise en œuvre*) of iterability?” (Derrida, 1977:130). En pocas palabras, si la re-escritura crea su propio contexto, ¿qué hay del contexto “original”?, ¿dónde queda éste? La respuesta es, sencillamente, que no hay tal cosa como contexto original, no hay especificidad intencional sino, como lo he mencionado, ampliación historiográfica, a saber, la suma de contextos en un acto de re-escritura, de apertura social de la creación.

fragmentos. Evade la permanencia, la ironiza, la critica, se burla de ella y de todos nosotros. La reescribe, la reformula cada vez.

En suma, existen dos problemas de fondo: el primero, ese que he venido proponiendo, que se relaciona con la imposibilidad de un sentido único y permanente; el segundo está relacionado con la falsificación y la legitimación de las cosas. A este respecto, el ex profesor de la escuela secundaria, Enrico De Vivo, tiene un estudio muy interesante intitulado “Letteratura come imbroglio” en el que remarca la función, pero también el valor, de la mentira y la falta de importancia que damos hoy en día a ella y al embrollo. “Il nostro mondo non capisce gli imbrogli”, dice De Vivo, y continúa: “non ha più orecchio per l’ arte che li anima, l’ arte di fingere e falsificare semplicemente per rendere più credibile ciò che ci circonda” (De Vivo, 2008:226). Lo que propone Enrico De Vivo es que apelamos siempre a una verdad que corresponda con la realidad en la que vivimos. Demandamos la legitimación del arte y reclamamos los orígenes de su realización y su verosimilitud.

Per le folle moderne quasiasi cose va bene purché faccia riferimento alla “realtà”, alla “vita reale”, e cioè alla “verità” che qualcun altro ha deciso essere in un certo momento importante per tutti (lo stipendio troppo basso, la sicurezza, l’ inquinamento...). Con la società di massa nell’ epoca della sua massima espansione, scompare anche l’ arte di incantare il pubblico con invenzioni strabilianti, che trasportano in altri mondi allo scopo di farci capire meglio nel mondo falso nel quale viviamo (De Vivo, 2008:226-227).

Es curioso que sea el mismo Enrico De Vivo quien se ocupe de hablar del tema de las mentiras y las falsificaciones con una prosa, por demás, irónica. Hay en sus palabras un dejo de cinismo sospechoso. Y es que no se puede dejar de pensar —pero esto es materia para un trabajo comparatista más extenso— en De Vivo como en un personaje más de Celati, justamente ese personaje de *Sonetti del Badalucco* que lo conoció en

persona y le dio hospedaje al actor Attilio Vecchiatto. El juego del testimonio y la construcción de este personaje místico han sido sumamente cuidadosos por parte de Celati. Podría decir que en verdad no importa quién es Attilio Vecchiatto, que no importa en verdad si es un constructo de la fantasía y del juego de legitimidad celatiana o sí realmente existió. O bien, lo mismo podría decir de Enrico De Vivo, quien solamente un año antes de la publicación de *Sonetti del Badalucco* se da a conocer como escritor con un libro intitulado *Divagazioni stanziati* (2009), con presentación de Gianni Celati, y es el colaborador más importante de la revista electrónica *Zibaldoni e altre meraviglie*; podría decir, pues que nada de eso importa, sin embargo no, no es posible hacer tal afirmación porque en verdad importa, al menos para efectos de este estudio y en el entendido de que la nuestra, la mía, ha sido una tarea, si no por asir, por intentar asimilar la poética de nuestro autor.

¿Por qué apunto a esto, esta falsificación, esta máscara que se podría llamar Enrico De Vivo? Sencillamente porque no creería descabellada la idea de que Celati se haya dado a la tarea de jugar con el ilusionismo de la realidad, con el afuera del espejo, con nuestra incapacidad —la tuya y la mía como lectores, como investigadores y analíticos de la literatura— de concebir las cosas y aceptarlas con relación solamente a la imaginación.³⁵ Podría calificarse de esquizofrénica esta lectura, o como todo lo que se quiera calificar bajo un sello de autoridad legitimadora, sin embargo, no importa. Pues son justamente ese tipo de

³⁵ En este punto es imposible no pensar en el gran falsificador por excelencia: Romain Gary, cuya obra publicada bajo el heterónimo (no sólo tuvo ese) de Émile Ajar le proporcionó una especie de resurrección, la capacidad para verse a sí mismo morir y renacer. Como apunta en *Vie et mort d'Émile Ajar*, su testamento, publicado inmediatamente después de suicidarse: “On imagine ma joie profonde. La plus douce de toute ma vie d'écrivain. J'assistais à quelque chose qui, en littérature, n'intervient en général qu'à titre posthume, lorsque, l'auteur n'étant plus là et ne gênant plus personne, on peut lui rendre son dû” (Gary, 1981:19).

juicios los que se abren desde los centros de poder a los que critica Celati con su Obra, desde su Obra: la entronización de ese mismo autor muerto a manos de Barthes desde finales de los 60 y que, hoy en día, es una especie de autor con muchas cabezas, escribiendo el mismo libro por todo el mundo, desde Rushdie hasta Fresón, pasando por Murakami, Kundera, Vargas Llosa... Solamente faltaba, para que la poética de Celati tomara forma completamente, traspasar los límites de la escritura, traspasar la ficción al mismo plano en el que nos movemos, para finalmente borrarla, anularla. De este modo, la transposición, la dislocación de la ficción, nos lleva a poner nuevamente en duda el mundo como lo conocemos. La anulación de la verdad y la necesidad, al mismo tiempo, que tenemos de ella, es lo que Celati nos adelanta como indicio de un fin: la no-escritura es lo que nos resta.

V

CONCLUSIÓN: EL ESPEJO INVERSO

A lo largo del presente trabajo he intentado mostrar el modo en el que es posible aproximarse a la poética de Gianni Celati desde tres ejes que son fundamentales para su visión tanto del mundo cuanto de la escritura: 1) la angustia por lo indecible, que no debe entenderse como una posibilidad abstracta, a la manera de las primeras manifestaciones vanguardistas del siglo XX, sino como la concretización del pensamiento de una época en la que el deseo por hacer comunidad es lo que coordina las múltiples voces, las múltiples perspectivas; 2) los límites del lenguaje, entendidos como la manera en la cual la experiencia es intraducible a la narración, al menos en un aspecto convencional, y cómo ésta se convierte no sólo en vehículo de una cultura que Celati critica desde dentro sino en lo que, a través de ese vehículo, es posible exteriorizar; y 3) la no-escritura, entendida como el alejamiento del sujeto de la enunciación, la negación a modificar la realidad y esa necesidad, siempre inaccesible, de mostrarla tal como parece ser.

Sin embargo, es preciso decir que, en el desarrollo de esta investigación, me di cuenta de que la de Celati es una poética que está ligada a los movimientos de ruptura de los 70, siendo, a veces, una respuesta a ellos (como es el caso del posmodernismo norteamericano al que le responde la neovanguardia italiana), un deseo por salir de ellos, criticándolos. Asimismo sucede con la fotografía y la narración, que se encuadran en un marco de desestabilización de los modelos institucionales tanto de producción cuanto de crítica. En suma, la poética de Celati se encuentra en dos momentos decisivos: su participación directa en el devenir-historia de la Historia de la Literatura Italiana, desde el primer rompimiento con Calvino, hasta el alejamiento de cualquier tipo de corriente —comúnmente generada desde la Editorial y para un público determinado— o grupo para construir, desde su propia Obra, un modo diferente de criticar el arte y, con ello, la propia vida en la que éste se inscribe.

Finalmente, quedan muchos cabos sueltos, problemas que se abren dado que la poética de Celati es una poética de la apertura: su relación intertextual con Borges —y, por consiguiente, con Macedonio Fernández—, que no deja de ser un problema no sólo temático sino formal; su labor documental como recuperación imposible de las memorias colectivas, en la que entraría en juego una lectura intermedial desde la que podría hacerse una comparación con sus diversos modos de narrar (sea en el cine, sea en la novela o, incluso, en el ensayo); y, por último, ese espectro que es Enrico De Vivo, proyección, quizás, del propio Celati, última jugada, para decirlo en términos de Huyssen, que Celati realiza para abrir al arte a una nueva forma de participación social, sobre todo desde las redes sociales virtuales y lo que en ellas va de enajenación/alienación del hombre. Queden, pues, estos temas para posteriores trabajos.

AGRADECIMIENTOS

Por el cariño y los consejos siempre acertados: Dr. Fernando Ibarra, Dra. Mariapia Zanardi Lamberti Lavazza, Dr. Guillermo Lescano, Dra. Sabina Longhitanno Piazza, Mtra. Gabriela Villanueva, Mtro. Edward Bush, Lic. Mariano Villegas Osnaya, Lic. Pilar Carrillo Farga, Lic. Clara Ferri; Luly y, por el amor que le guardo y me sigue sosteniendo, mi madre. Finalmente, una especial mención al Dr. Fabrizio Cossalter, por su interés, comprensión e infinita paciencia durante el desarrollo de este trabajo. En palabras de Cerati: “¡Gracias... totales!”

BIBLIOGRAFÍA³⁶

1. Obras de Gianni Celati

Comiche [1972–1973], a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Quodlibet, 2012.

Le avventure di Guizzardi. Storia di un senza famiglia [1972] in *Parlamenti Buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989.

Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura [1975], terza edizione riveduta, Torino, Einaudi, 2001.

La banda dei sospiri. Romanzo d'infanzia [1976], Milano, Feltrinelli, 1998.

Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza [1977–1978], a cura di Gianni Celati, postfazioni di Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007.

Lunario del paradiso [1978], Milano, Feltrinelli, 1996.

Narratori delle pianure [1985], Milano, Feltrinelli, 2012.

Quattro novelle sulle apparenze [1987], Milano, Feltrinelli, 2012.

Verso la foce [1989], Milano, Feltrinelli, 2011.

Cinema naturale [2001], Milano, Feltrinelli, 2003.

³⁶ Entre corchetes, inmediatamente después del título, indico la fecha de la primera publicación de la obra o artículo. Esta fecha es la referida en el corpus del texto.

Fata Morgana [2005], Milano, Feltrinelli, 2013.

“Il narrare come attività pratica” [1998], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 100-105.

“Viaggio in Italia con 20 fotografi, 20 anni dopo” [2000], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 126-135.

“Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa” [2007a], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 25-37.

“Riscrivere, riraccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider” [2007b], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 45-49.

“Esercizio autobiografico in 2000 battute” [2008], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 24.

Sonetti del Badalucco nell' Italia odierna [2010], Milano, Feltrinelli, 2010.

2. Obras críticas parcial o totalmente sobre Gianni Celati

Alfano, Gianfranco, “Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà” [2008], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 234-242.

Belpoliti, Marco, “Celati non ridete dei Gamuna” [2005], in *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 217-219.

- _____, “Terribile mitezza di Bartleby, lo scrivano che sa dire di ‘no’ ” [1991], *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 201-203.
- Calvino, Italo, “Nota a *Comiche*” [1971] *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 168-169.
- Ghirri, Luigi, “Una carezza al mondo” [1985], *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 176.
- Iacoli, Giulio, *Atlante delle derive* [2002], Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2002.
- _____, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’ opera di Gianni Celati* [2011], Roma, Quodlibet, 2011.
- Rizzante, Massimo, *Dialogo sulla fantasia con Gianni Celati* [2014], archivio di saggi 26, <http://www.massimorizzante.com>, 2014.
- Sebastiani, Luca, “Quello stile tutto di Celati” [2006], *Riga*, Num. 28, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sirioni, Milano, 2008, pp. 220-221.

3. Obras teóricas y críticas en general

- Autori Molti Compagni, *Bologna marzo 1977 ...fatti nostri...* [1977], Rimini, NdA Press, 2007.
- Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia* [1978], Torino, Einaudi, 2001.
- _____, “Bartleby o De la contingencia” [1993], en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, versión castellana de José Luis Pardo, traducción de *Bartleby el escribiente* por José Manuel Benítez Ariza, Valencia, Pre-Textos, 2005.

- Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, México, FCE, 2006.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal* [1979], traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski* [1984], traducción de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1998.
- Barthes, Roland, *S/Z* [1970], traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 2011.
- _____, *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Gallimard/Seuil, 2008.
- Benjamin, Walter, “Experiencia y pobreza” [1933], *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- _____, “El narrador” [1936], *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introducción y selección de Eduardo Subirats, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2001.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* [1974], translation from the German by Michael Shaw, foreword by Jochen Shulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva* [2001], a cura di Bifo e Gomma, Milano, ShaKe Edizioni, 2007.
- Deleuze, Gilles, Claire Parnet, *Dialogues* [1996], Paris, Champs, 1996.
- _____, *Cinéma 2. L’ image-temps* [1985], Paris, Minuit, 2009.
- _____, *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2006.
- Derrida, Jacques, “Limited Inc a b c ...” [1977], *Limited Inc*, translation by Samuel Weber, Illinois, Northwestern University Press, 1988, pp. 29–110.

- Déotte, Jean-Louis, *La época de los aparatos* [2004], traducción de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970* [1971], Paris, Gallimard, 2005.
- Hutcheon, Linda, "Representing the postmodern", *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.
- Huyssen, Andreas, "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", *New German Critique*, Num. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), pp.23-40.
- Jitrik, Noé, *La vibración del presente* [1987], México, FCE, 1998.
- Lacan, Jacques, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" [1949], en *Escritos I*, edición revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez, México, Siglo XXI, 2009.
- Léal, Alfredo, "Las dos Alicias" [2007], *Metapolítica*, Num.63, enero - febrero 2009, p.96-97.
- Lukács, Georg, *Significación actual del realismo crítico* [1958], traducción de María Teresa Toral, revisada por Federico Álvarez, México, Era, 1984.
- Perloff, Marjorie, "Grammar in use: Wittgenstein/ Gertrude Stein/ Marinetti", *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* [1996], Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- Ricœur, Paul, "La identidad narrativa" [1998], *Historia y narratividad*, introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, traducción de Gabriel Aranzueque Sahuquillo, Barcelona, Paidós, 2009.

- _____, *Caminos del reconocimiento. Tres estudios* [2004], traducción de Agustín Neira, México, FCE, 2006.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Socialización de la creación o muerte del arte” [1972], *A tiempo y destiempo*, prólogo de Ramón Xirau, México, FCE, 2003, pp. 171-189.
- Shkolovsky, Víktor, “El arte como artificio” [1917], en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shlokovsky, Vinogradov, Tomashevski, Propp*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1978, pp. 55-70.
- Subirats, Eduardo, “Arte popular y cultura digital: ‘el último artista’ ” [2004], *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, México, FCE, 2004, pp. 155-195.

4. Obras literarias complementarias

- Carroll, Lewis, *Alice’s Adventures in Wonderland* [1865] and *Through the Looking-Glass and what Alice found there* [1872], the Centenary Edition, edited with an Introduction and Notes by Hugh Haughton, London, Penguin Books, 1998.
- Céline, Louis Ferdinand, “Que le monde change d’âme, je changerai de forme. Lettre à Léon Daudet”, *Le style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres* [1987], préface de Lucien Comble, Paris, Éditions Complexe, 1987.
- Gary, Romain, *Vie et mort d’Émile Ajar* [1981], Paris, Gallimard, 2009.