



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Identidades literarias: la (des)estabilización del personaje literario ante el
advenimiento del Postmodernismo en las novelas *El innombrable* de Samuel Beckett y
Ravenna de Antonio Pizzuto**

Tesis
que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Literatura Comparada)

Presenta
Israel Mireles Cristino

Tutora
Dra. Gabriela García Hubard
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., marzo de 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

En la ardua labor de concluir una investigación son muchos los momentos en los que los obstáculos parecieran ser infranqueables; es justo en esos instantes en los que el apoyo de algunas personas se vuelve fundamental e invaluable. Mi más profundo agradecimiento para quienes llenan el espacio simbólico de estas palabras y a quienes no puedo dejar de reconocer si bien brevemente.

En primer lugar a mi familia, quienes en todo momento han apoyado cada uno de mis pasos en el incansable camino de las letras. A mis padres: Enriqueta Cristino García y Armando Mireles González, y a mi hermana: María Eugenia Mireles Cristino.

Sin duda el agradecimiento más encarecido es para mi tutora, la Dra. Gabriela García Hubard, quien con sus agudas lecturas y lúcidos comentarios contribuyó para que esta investigación fuera mucho más rigurosa y detallada. Gracias por el profesionalismo y la amistad.

A los sinodales que leyeron esta tesis y la enriquecieron con aportaciones fundamentales: Dr. Fabrizio Cossalter, Dra. Aurora Piñeiro, Dra. Angélica Tornero y Dra. Nattie Golubov.

A los maestros que a través de sus seminarios contribuyeron en mayor o menor medida en el contenido de la investigación: Dra. María Stopen, Dra. Tamara Williams, Dr. Manuel Garrido, Dr. José Ramón Ruisanchez.

A la distancia al Dr. Massimo Rizzante, quien con sus textos me ha enseñado el camino a seguir en la literatura comparada.

A mis amigos, con quienes he recorrido ya un largo camino de vivencias: Carlos, Eduardo, Juan Carlos, Daniela, Astrid, Zara, Montserrat.

A Nuria, que me acompañó desde los primeros pasos de este proyecto.

Índice

Introducción	3
1. Consideraciones para el estudio de las identidades literarias	18
1.1 Crisis de la identidad o identidad de la crisis	28
2. Identidades literarias en <i>El innombrable</i> de Samuel Beckett	44
2.1 Sobre el Nouveau Roman	44
2.2 Samuel Beckett y el Nouveau Roman	53
2.3 Identidades literarias en <i>El innombrable</i> de Samuel Beckett	57
3. Identidades literarias en <i>Ravenna</i> de Antonio Pizzuto	72
3.1 Sobre la Neoavanguardia	72
3.2 Antonio Pizzuto y la Neoavanguardia	79
3.3 Identidades literarias en <i>Ravenna</i> de Antonio Pizzuto	83
4. Hacia una poética de la identidad: el personaje ante el advenimiento del Postmodernismo	95
Bibliografía	107

Preguntarse cómo es posible que los signos sobre una tabla de arcilla, los signos de una pluma o de un lápiz puedan crear *una persona* – una Beatriz, un Falstaff, una Ana Karenina – cuya sustancia excede en *su realidad*, en su longevidad personificada, la vida misma.

Enrique Vila-Matas

La muerte de esa identidad, a la cual sólo nos aproximamos en nuestra propia muerte, es decir, demasiado tarde, con lo que finalmente toda la operación queda en manos del tiempo entendido como proyección del pasado, presente y futuro.

Félix de Azúa

Introducción

La literatura ha estado acompañada desde sus inicios de grandes personajes. Bastaría repasar brevemente la historia de la literatura occidental para enunciar a algunos emblemáticos, desde Ulises, pasando por Don Quijote, Hamlet, Casanova y llegando hasta Emma Bovary, por mencionar a unos pocos que cubren un largo trayecto.¹ Teóricamente, las bases para el estudio del personaje fueron ya expuestas por Aristóteles en la *Poética*, teniendo una fuerte influencia hasta hoy en día, pudiéndose resumir de la siguiente forma:

Las posturas más tradicionales se encuentran mediatizadas por la noción de verosimilitud y tienden a ver en el personaje la expresión de personas, cuyo comportamiento se rige por móviles interiores o por la conducta de otros personajes: en suma, el personaje como expresión de la condición del ser humano. Por contra, los enfoques más recientes prefieren ver en el personaje un participante o actor de la acción narrativa conectado a otros actores o elementos del sistema.²

Así, las consideraciones en torno al personaje parecerían dividirse en tres grandes campos: un enfoque sociocrítico, un enfoque psicocrítico y lo que podría ser llamado un enfoque funcional. Estas tres posturas “coinciden con Aristóteles en la relevancia de la acción para la comprensión del personaje y en su naturaleza actancial”.³

Con la consolidación de la teoría literaria a inicios del siglo XX, en especial a partir del formalismo ruso, se procedió a una nueva consideración del personaje, ya no desde una perspectiva social o psicológica (como en los enfoques que habían imperado hasta entonces), sino a partir de su naturaleza funcional al interior del texto. El pionero en este

¹ De aquí que incluso hayan surgido obras que se centran en la consideración de los personajes como figuras emblemáticas. Vid. *Diccionario literario Bompiani de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora, 1988; Meyer, Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid, Siruela, 2008; Stassi, Fabio. *Il libro dei personaggi letterari. Da Lolita a Montalbano, da Gabriella a Harry Potter*, Roma, Minimum Fax, 2015.

² Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 78.

tipo de estudios fue Vladimir Propp, que con su *Morfología del cuento* habría de sentar las bases para los enfoques estructuralistas.

Este teórico ruso hacía énfasis en la naturaleza funcional, entendida como “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga”.⁴ De esta forma, lo realmente *esencial* es el *qué* del personaje, siendo el *quién* y el *cómo* cuestiones accesorias.⁵ Lo anterior llevó a Propp a establecer una tipología de personajes dividida en 7 categorías que corresponderían a determinadas funciones al interior del relato. Sin embargo, como el mismo autor ya lo apuntaba,⁶ este estudio y esta categorización responden sólo a las especificaciones del cuento maravilloso y, como veremos más adelante, la constitución de la identidad literaria está estrechamente ligada con el desplazamiento al interior del género.

Influenciado directamente por Propp se encuentra el modelo más importante de naturaleza actancial, el desarrollado por Algirdas J. Greimas. Este teórico distingue entre actores y actantes, centrándose en esta última categoría para definir ciertas oposiciones estructurales. Lo anterior lo lleva a establecer un modelo a partir de las categorías de Sujeto-Objeto, Destinador-Destinario y Adyuvante-Oponente, puestos en relación a partir de la acción del deseo. De esta forma, “un actante se construye a partir de un haz de funciones, y un modelo actancial se obtiene gracias a la estructuración paradigmática del inventario de los actantes”.⁷ Éste habría de ser el modelo más influyente en la narratología; sin embargo, resulta evidente ya desde este enfoque la problematización del personaje, lo

⁴ Vladimir Propp, “Morfología del cuento” en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ Algirdas J. Greimas, *Semántica estructural*, p. 289.

que se ve reflejado en la necesidad de buscar nuevos conceptos que definan su naturaleza meramente textual.

Un modelo cercano al de las tipologías desarrolladas por Propp y Greimas fue el propuesto por Northrop Frye.⁸ El teórico canadiense se basó en el concepto del arquetipo para definir lo que llama modos ficcionales. Así, a partir de una consideración de influencia aristotélica, se establecen cinco modos trágicos y cinco modos cómicos, en los que se coloca el héroe a partir de determinadas características fijas.

Estos tres autores representan los enfoques que han imperado en el estudio del personaje a partir de su consideración como una estructura del texto. Si bien estas aportaciones fueron fundamentales para dejar de lado la excesiva “humanización”⁹ que había caracterizado los análisis del personaje, no son pocas las críticas que se les pueden hacer. El principal problema radica en que

dichas propuestas responden a una concepción dramática del relato. En su interior cada agente tiene asignado un papel (o papeles) *determinados*, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa. [...] La aplicación de estos modelos supone que todos los relatos funcionan de idéntico modo, *homogeneizando* el comportamiento de los personajes. El personaje se desrealiza, convirtiéndose en un factor, en una pura función narrativa, cuyas claves se encuentran en los complejos códigos actanciales que regulan su funcionamiento en el marco del texto.¹⁰

Como resulta del estudio de estos teóricos, la abstracción de los modelos es tal que en muchas ocasiones se deja de lado la especificidad de ciertos textos que podrían verse limitados en su análisis, como veremos más adelante.

Sin embargo, ha habido otros intentos por estudiar la figura del personaje considerando la confluencia de diversos factores. Bal Mieke, a partir de los presupuestos de la

⁸ Vid. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

⁹ Vid. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 60.

¹⁰ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 94-97. (Las cursivas son mías.)

narratología, da un paso importante de la esfera de los actores (y los actantes) hacia la de los personajes. Para esta autora, “un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa”.¹¹ De esta forma, el personaje se concibe como “un actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje”.¹² Es importante remarcar esta naturaleza de efecto, pues a partir de ella se podrá considerar una zona que permita la confluencia de elementos no sólo meramente textuales. La misma autora sostiene que “el hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este aspecto humano”.¹³

Un acercamiento similar al desarrollado por Bal Mieke se encuentra en las aportaciones de Luz Aurora Pimentel en sus consideraciones sobre el relato. Para Pimentel, el punto de partida fundamental es concebir el personaje como un efecto, “que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”.¹⁴ Lo anterior permitiría dejar atrás los esencialismos y las categorizaciones actanciales que han marcado a gran parte de los estudios narratológicos. De igual forma, otra de las grandes aportaciones de esta autora es la consideración de la perspectiva, que introduce una visión sobre el mundo que atraviesa las representaciones y las figuras que dejan de ser fijas.

Como resulta de los modelos hasta ahora expuestos, la principal crítica que se les puede hacer es que todos han surgido a partir de una teoría mucho más general que involucra al relato y sus distintas instancias. Ninguno de estos autores ha partido de una teoría integral

¹¹ Bal Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, p. 87.

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 59.

del personaje, sino que lo ha colocado al interior de una esfera mucho más amplia que lo pone en relación con otros elementos textuales. De igual forma, las limitaciones de algunos modelos quedan de manifiesto al pasar al análisis concreto, pues, como veremos en el trayecto del personaje en el siglo XX, parten de la gran tradición de la novela europea realista y se detienen en el momento de consolidación del Modernismo.

Como respuesta a estas problemáticas, sería necesario desarrollar una propuesta que englobe diversos aspectos y apunte hacia una consideración integral,¹⁵ tomando en cuenta lo que expone Antonio Garrido:

Puede que no pocos de los problemas asociados al personaje se originen frecuentemente en el olvido de que éste constituye una realidad sometida a códigos artísticos. [...] Pero el personaje responde, además, a las exigencias de otros códigos, principalmente los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos: político, económico, social, ético, religioso, etc. Es la presencia e intervención de códigos tan diversos lo que hace del personaje una realidad tan compleja y de difícil explicación.¹⁶

Por lo que habría que concebir el estudio del personaje como un procedimiento histórico y textual, no tanto como una relación de causalidad entre las esferas de la “realidad” y la “ficción”, sino como un espacio en el que se configuran las transformaciones que atraviesan a los textos mismos.

De esta forma, hay que dar cuenta del proceso de transformación profunda que afectó gran parte de los presupuestos del personaje durante el siglo XX. La crisis del personaje corrió un camino paralelo al de la crisis del sujeto, cuyas raíces más profundas se pueden encontrar en una crisis de la identidad que, más tarde, se habría de convertir en una identidad de la crisis. Por tanto, ya no es posible regresar a los análisis tradicionales,

¹⁵ Uno de los esfuerzos más recientes por desarrollar una teoría del personaje a partir del concepto de identidad de narrativa se encuentra en el libro de Angélica Tornero, *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, publicado en 2011.

¹⁶ A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 103.

incluso aquellos que surgieron con el estructuralismo, para dar cuenta de la nueva naturaleza de lo que es mejor considerar como entes o individuos ficcionales (en lugar de personajes), dado que, como hemos visto, la categoría de personaje remite en muchas ocasiones a la de persona¹⁷. Retomo la categoría de entes o individuos ficcionales a partir de los estudios de Lubomír Doležel:

Si cada texto construye y da vida al propio mundo narrativo, que representa su dominio de referencia, cada mundo narrativo podrá ser descrito dentro de los términos de sus ‘habitantes’, es decir de los individuos que existen en él. Recíprocamente, la descripción de tales individuos podrá ser efectuada sólo en función del universo que habitan, es decir de los protocolos de construcción (o restricciones de categorías) puestos en escena para dar vida a un determinado mundo ficcional. El personaje como noción intuitiva tiene que ser entonces reconducido dentro de la más amplia categoría de los ‘individuos ficcionales’, de los que este modelo legitima la existencia (textual) y el análisis.¹⁸

La categoría de individuos ficcionales ayuda a la comprensión de los cambios profundos que ha sufrido la figura del personaje literario. Sin embargo, la naturaleza meramente ficcional impide concebir zonas de contaminación que se enriquecen con la consideración del personaje también como proceso histórico. Para comprender un proceso que es entonces textual e histórico, adopto el concepto de “identidades literarias”.

En este estudio plantearé una propuesta para el estudio de los individuos ficcionales a partir del concepto de identidades literarias. Como punto de partida cabría entonces considerar las categorías tradicionales de personaje y de identidad, para derrumbar algunos presupuestos y apuntar hacia nuevas figuras que, tras el clima de renovación de gran parte de las vanguardias, encontrarán su máxima expresión en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁷ Vid. B. Mieke, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Margherita Botto, “Personaggio e semantica narrativa” en Francesco Fiorentino y Luciano Carcereri (eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, p. 182. (Las traducciones del italiano, salvo indicación contraria, son mías.) Sobre Lubomír Doležel, véase en especial su texto *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco libros, 1999.

Si he partido del personaje, habré de seguir con la identidad, para amalgamar un concepto que me permita pasar al estudio de las obras específicas. El punto principal, a partir de las profundas transformaciones del sujeto contemporáneo, será entonces negar la naturaleza axiomática de la categoría de identidad¹⁹ y postularla como una construcción inestable. Retomando las consideraciones resumidas por Eduardo Restrepo en su estudio sobre el concepto de identidad, para este estudio serán fundamentales los siguientes postulados:

- 1) Las identidades son procesuales, están históricamente situadas pero no son “libremente flotantes”.
- 2) Las identidades son múltiples.
- 3) Las identidades son discursivamente constituidas, pero no son sólo discurso.
- 4) Las identidades existentes son al mismo tiempo asignadas y asumidas.
- 5) La identidad se refiere al provisional, contingente e inestable punto de sutura entre las subjetivaciones y las posiciones del sujeto.
- 6) Los sujetos no son anteriores a las identidades.
- 7) En tanto prácticas significantes, las identidades son polifónicas y multiacentuales.²⁰

Todo lo anterior me permite adoptar un concepto que conjunte precisamente un proceso textual e histórico, pertinente para el estudio de figuras problemáticas al interior de la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. Partir del concepto de identidad para relacionarlo con los mundos ficcionales, como sostiene Maureen Whitebrook, “is not only a matter of the provision of appropriate models for, or occasions for reflection on, theoretical concerns but has a direct bearing on understanding narrative and identity”.²¹ Teniendo en cuenta estos aspectos, en el primer capítulo de la investigación trazaré un recorrido que ayudará a entender el clima de crisis y renovación profunda que transformó profundamente la figura del personaje. De esta forma, pasaré a las consideraciones del concepto de

¹⁹ Cfr. Carlos Castilla del Pino, “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje” en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, p. 21.

²⁰ Eduardo Restrepo, “Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio” en *Jangwa Pana*, núm. 5, pp. 25-31.

²¹ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, p. 5.

identidades literarias, definiéndolo a partir de cuatro conceptos clave: la temporalidad, la ficcionalidad, la fragmentariedad y la performatividad.

Al hablar de identidades literarias no las concibo como un concepto contrapuesto al de personaje. Ya algunos de los modelos que hemos visto al inicio de esta introducción postulaban la constitución de la identidad como uno de los aspectos fundamentales para la configuración de un personaje. Sin embargo, al hablar de identidad hacían hincapié en la individualidad y la caracterización (cuyos puntos de partida se encontraban en el nombre, los atributos y la conducta).²² En este estudio se verá que dichas categorías son problemáticas al acercarnos a textos que las ponen en serio cuestionamiento, en especial a partir del proceso de renovación de la novela a mediados del siglo XX. De esta forma, el concepto de identidades literarias es un primer acercamiento hacia un concepto que puede encontrar futuros desarrollos y una nueva terminología.

En este contexto remarcaré la importancia de dos autores en el proceso que llamaré de (des)estabilización del personaje. Haré referencia a este concepto utilizando los paréntesis, aludiendo así a la doble naturaleza de un proceso que no apunta a la desaparición del personaje, sino a su transformación precisamente a partir de la ruptura, es decir, como (im)posibilidad continua.

Para la primera parte de los capítulos segundo y tercero desplazaré a ambos autores al interior de los movimientos de renovación de la narrativa de sus respectivas tradiciones. Para la construcción de este contexto, tendré en cuenta algunos aspectos que me ayudarán a repensar el concepto de historia literaria y, en última instancia, relacionarlo con el de la identidad.

²² Cfr. L. Pimentel, *op. cit.*, pp. 63-69 y A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 77-78.

Tras los cuestionamientos lanzados desde los distintos frentes del postestructuralismo a las categorías fundacionales de la crítica y la teoría literaria, es pertinente entonces hacerse algunas preguntas: ¿es posible aún seguir hablando de historia literaria y, de ser así, qué debemos entender por ella al hacer el análisis de una obra o un autor?, ¿es pertinente seguir hablando de historia y, desde esta disciplina, amalgamar algo como la literatura? Comenzaré con dar algunas respuestas tentativas a estas preguntas.

En primer lugar habría que resaltar el papel fundamental de las historias literarias en la consolidación de los Estados-nación y, por ende, en la legitimación de una identidad nacional. El siglo XIX marcó el apogeo de los grandes proyectos histórico-literarios cuyo objetivo era la consolidación de un campo *homogéneo y hegemónico*. Sin embargo, dicho modelo entró rápidamente en crisis, sobre todo a partir del quiebre marcado por las dos guerras mundiales. La teoría surgida durante gran parte del siglo XX fue fundamental en este camino hacia la deconstrucción de los esencialismos nacionales basados en identidades fijas. Las literaturas nacionales comenzaron entonces a ceder terreno ante el surgimiento de la literatura comparada y, más tarde, de los estudios culturales y postcoloniales,²³ aunque habría que resaltar que proyectos como los de Bajtin o Auerbach partían ya de los presupuestos de una historia literaria comparada. Esta investigación no puede partir entonces más que de un proyecto de historia literaria comparada, pues en la dispersión de fuerzas y en la constante lucha al interior del campo pueden aprehenderse las instancias éticas y las rupturas estéticas en la reconstrucción de un contexto histórico-literario; “en lugar de elaborar un discurso histórico de una literatura canónica escrita en una lengua y en

²³ Para una reconstrucción histórica sobre el concepto de historia literaria véase Luis Beltrán Almería, “Antiguos y modernos en la historia literaria” y José Antonio Escribá, “Escenarios del debate sobre la historia literaria”. Para una reformulación del concepto desde los estudios culturales véase Mario J. Valdés San Martín, “Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria”. Los tres textos se encuentran en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escribá (comp.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

un área geográfica determinada, la historia literaria comparada concibe la literatura como un proceso de comunicación cultural.”²⁴ Esto nos permitiría superar el academicismo de la historia literaria tradicional que aún se ve reflejado en los programas universitarios que se estructuran en torno al concepto de literatura nacional.

La segunda cuestión a tratar es la pertinencia de seguir concibiendo el fenómeno literario a partir de la Historia, entendida como disciplina. Una de las razones por las que el concepto de historia literaria ha sido fuertemente cuestionado ha sido su “incapacidad de articularse como una disciplina autónoma”.²⁵ Si bien la historia literaria es una reconstrucción de los momentos de emergencia de las obras literarias y del posicionamiento del autor en el campo, esta disciplina debe responder a las particularidades no sólo de un momento de producción y recepción sino, como expuso Bourdieu²⁶, también debe ser capaz de reconstruir la creencia del valor de las obras. Es por esto que los modelos de raíz formalista o estructuralista, así como los de carácter más historiográfico, como el Nuevo historicismo, han demostrado sus carencias, pues, partiendo de sus propios presupuestos, han dejado de lado las particularidades del campo literario y de los procesos de legitimación del valor de las obras²⁷. Sin embargo, también hay que aceptar la escasez de nuevos conceptos que permitirían describir en su totalidad el fenómeno literario, que es

²⁴ M. J. Valdés San Martín, *op. cit.*, p. 150.

²⁵ J. A. Escrig, *op. cit.*, p. 33.

²⁶ Vid. Pierre Bourdieu, *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*, consultado en <http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf>

²⁷ Como lo expone Alastair Fowler resumiendo los grandes momentos de la crítica literaria: “El New Criticism buscaba la “plenitud” en los textos cortos; su formalismo excluía el contexto y la biografía. El Estructuralismo exploraba una ciencia pseudosaussuriana de códigos binarios perfectamente trasquilada del contexto pragmático. La Deconstrucción comprendió la vaguedad de los códigos estructuralistas, pero excluyó la comunicación sobre la vida real guiada por la inferencia, en favor de un problema laberinto de “fallos” desvelados; el Nuevo Historicismo, dejando atrás el formalismo, se dedicó al contexto público y a la literatura como representación del poder opresivo, pero con exclusión de la experiencia estética, lo que excluye a la literatura misma excepto como materia para la digresión anecdótica”. Alastair Fowler *apud*. Azúa, Félix de, *Diccionario de las artes*, p. 109. Sobre los diversos enfoques, y desencuentros, de la teoría en torno a la historia literaria resulta esclarecedor el apartado que dedica al tema Antoine Compagnon en *El demonio de la teoría*, Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 233-267.

objeto de disputa de la teoría, la crítica y la historia. Más que una cuestión de terminología, la reflexión sobre la historia literaria debe ser “validada como una actividad verdaderamente histórica y cognitiva por su relación dependiente con la entidad histórica (la literatura) que aspira a conocer, y de la que deriva sus principios organizativos”.²⁸ El primer obstáculo consiste entonces en aceptar que la historia literaria es una categoría funcional más que ontológica.

Una vez respondidas estas cuestiones podemos pasar al planteamiento de algunos cambios de paradigma en la concepción de la historia literaria. Retomando a Foucault,²⁹ podemos plantear la historia literaria como una formación discursiva constituida a partir de sistemas de dispersión. Esto nos permitirá cuestionar categorías históricamente establecidas y evidenciar la particularidad y heterogeneidad de las obras al interior de dichas categorías, contrastando así el hecho de que “las historias de los movimientos son escritas frecuentemente sin tener conciencia de cómo cambian estos. A fuerza de buscar la coherencia, los críticos descuidan los procedimientos por los cuales los movimientos comienzan o concluyen, y olvidan la pluralidad de textos que componen un movimiento”.³⁰ Constituir lo que Mario J. Valdés llama una historia literaria efectiva permitirá ahora “informar, situar y contextualizar la literatura del pasado en una cultura literaria”.³¹

Este proyecto de una historia literaria comparada, y que también podría considerarse a partir de ahora efectiva, no puede sostenerse en el aspecto meramente histórico, por lo que es necesario colocar el hecho literario en su dimensión textual. La constitución del campo, como lo demostró Bourdieu, resulta fundamental para entender la historia literaria como

²⁸ Lee Patterson, “Historia literaria” en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (comp.), *op. cit.*, p. 56.

²⁹ Vid. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970.

³⁰ Ralph Cohen, “Teoría de los géneros, historia literaria y cambio histórico” en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig, (comp.), *op. cit.*, p. 249.

³¹ M. J. Valdés San Martín, *op. cit.*, p. 133.

una lucha de legitimación entre fuerzas autónomas y heterónomas. Sin embargo, la autonomía del arte es siempre ilusoria, pues “la ruptura ética es siempre [...] una dimensión fundamental de todas las rupturas estéticas.”³² Como veremos más adelante, los profundos procesos de transformación que, en especial desde la segunda mitad del siglo XIX, dieron paso a un campo “autónomo” en la literatura, daban cuenta de la crisis del individuo y, en general, de la experiencia. Esto será de suma importancia al analizar dos movimientos que se cimentaron históricamente en esta pretendida autonomía, es decir, el *Nouveau Roman* y la *Neoavanguardia*³³, que al ser objeto de estudios cuya “confianza [reposa] en las características formales limita el grado de definición de la perspectiva”.³⁴

Para concluir con este apartado hay que hacer sólo un par de anotaciones referentes al cambio de paradigma de una historia literaria. En primer lugar habría que resaltar que

el desmoronamiento de la categoría de literatura ha posibilitado que los historiadores literarios vean que la escritura literaria se entiende mejor no como una actividad diacrítica y libre, sino como una de las numerosas formas de producción cultural mediante las que los hombres y mujeres han construido su mundo. Lejos de estar divorciada del mundo, la producción literaria es en sí una forma de práctica social: los textos no sólo reflejan la realidad social sino que la crean.³⁵

Este es un primer paso fundamental para constituir la historia literaria como una disciplina autónoma, aunque es necesario establecer que dicha disciplina deberá ser siempre un sistema abierto, pues si la literatura es un sistema dinámico la historia literaria tendría que dejar de ser un sistema fijo. Por lo tanto, la historia literaria no podrá “ser meramente deconstructiva (de una autoridad del pasado) o reconstructiva (de un paradigma ideológico

³² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 98.

³³ A partir de ahora haré referencia a estos dos movimientos sin usar las cursivas. Como parte central de mi investigación, y en tanto que movimientos que se afianzaron al interior de sus respectivas tradiciones, sin llegar a adoptarse una forma castellanizada, he decidido normalizar ambas formas para dar una mayor fluidez al texto.

³⁴ R. Cohen, *op. cit.*, p. 225.

³⁵ L. Paterson, *op. cit.*, p. 62.

presente).”³⁶ En este breve punto, que es en última instancia un espacio de dispersión, deberá plantearse el surgimiento de constelaciones que sustituyan a la legitimación de un campo (canon) hegemónico. De esta forma, será posible entender las profundas transformaciones que acompañaron el clima de renovación de la narrativa en el siglo XX y reconstruir las constelaciones del Nouveau Roman y la Neoavanguardia. Al interior de estas constelaciones se posicionarán o, mejor dicho, se desplazarán las figuras de Samuel Beckett y Antonio Pizzuto, resaltando su carácter como presencias de inclusión sin pertenencia, como predecesores paradigmáticos de una nueva dominante cultural.

La segunda parte de los capítulos segundo y tercero estará dedicada al estudio de las obras específicas. Retomando las consideraciones históricas y textuales, expondré la (des)estabilización del personaje en las novelas *El innombrable*, de Samuel Beckett, y *Ravenna*, de Antonio Pizzuto. En este punto se plantea la pregunta del por qué dichos autores y estas novelas en específico.

Beckett es considerado como uno de los grandes renovadores de la literatura del siglo XX, instaurándose como pliegue entre la tradición de las vanguardias históricas y el paso hacia lo que será una nueva dominante cultural. Más que colocar a este autor de uno u otro lado de la línea, me parece pertinente concebir su figura como una zona de límites difusos en la que se anuncian ya los cambios que habrán de definir a gran parte de la narrativa de la segunda mitad del siglo XX, en especial a partir de lo que se podría considerar una poética de la identidad. En el trayecto de Beckett, la novela *El innombrable* constituye un punto definitivo en la (des)estabilización del personaje, como punto final del camino de la trilogía narrativa formada por *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. El estudio de esta novela

³⁶ M. J. Valdés San Martín, *op. cit.*, p. 190.

me permitirá así concebir un punto de no retorno que habrá de transformar profundamente a la figura del personaje, que ya no podrá ser considerado a partir de dicha categoría.

Pizzuto en cambio aparece como una figura marginal, estudiado por muy pocos críticos desde la publicación de sus obras y hasta nuestros días. Si el trayecto de las grandes vanguardias del siglo puede ser concebido precisamente a partir del camino que lleva de Joyce a Beckett, para el caso de la tradición italiana, con sus salvedades, lo concibo entre los pasos de Gadda a Pizzuto. La importancia de la obra de Pizzuto en la (des)estabilización del personaje radica en la profunda intervención sobre la lengua y sobre los mecanismos clásicos de representación, llevando a la novela hasta sus límites. En un camino similar al de Beckett, estudiaré la novela *Ravenna* como el punto definitivo de la llamada trilogía figurativa, compuesta por *Signorina Rosina*, *Si riparano bambole* y *Ravenna*. Así, remarcaré cómo en la obra de Pizzuto se vienen abajo los personajes totalizantes para dar paso a figuras fantasmáticas de las que sólo se percibe una huella.

Como punto de unión entre el estudio de ambas obras, el último capítulo, que servirá a manera de conclusión, esbozará la que podría ser llamada una poética de la identidad ante el surgimiento de la nueva dominante cultural amalgamada bajo el nombre de Postmodernismo. Retomando aspectos específicos de los autores estudiados respecto a la (des)estabilización del personaje, pondré en evidencia cómo anticipaban (y al mismo tiempo constituían) una nueva figura que puede ser estudiada precisamente a partir del concepto de las identidades literarias.

Está de más decir que esta propuesta no pretende ser totalizante, pues precisamente rehúye a las categorizaciones. Sin embargo, considero fundamental plantear modelos que respondan a la realidad cambiante y a las profundas transformaciones que ha sufrido un género configurado recientemente como la novela. Como sostiene Maureen Whitebrook:

“modern novels have something to say about modern lives”.³⁷ Como parte de un proceso de configuración genérica, es decir como identidades que se constituyen al interior de este género literario, este estudio puede ser un acercamiento útil hacia ciertas figuras que parecerían escapar al estudio del “personaje”.

³⁷ M. Whitebrook, *op. cit.*, p. 4.

1. Consideraciones para el estudio de las identidades literarias

Un personaje puede siempre preguntarle a un hombre quién es.
Porque un personaje tiene realmente una vida propia,
marcada por su carácter, por lo que siempre es 'alguien'.
Mientras un hombre puede no ser 'nadie'.

Luigi Pirandello.

Consciente de la insuficiencia del concepto de personaje para el estudio que me propongo, en este apartado definiré entonces cómo se constituyen las identidades literarias, lo que me permitirá ampliar el análisis hacia ciertas obras que postulan nuevas posibilidades. No es mi intención en esta sede hacer una mitografía del personaje, como la llama Salvatore Battaglia en su monumental trabajo,¹ al cual remito para un estudio pormenorizado de los avatares del personaje desde la *Odisea* hasta la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. Pretendo aquí ofrecer, en cambio, algunas consideraciones teóricas a partir de ciertas fisuras que abren nuevos espacios para el estudio de las identidades literarias, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX y de cara al advenimiento de lo que habrá de ser llamado Postmodernismo.

Retomar el concepto de identidad para complementar la categoría de personaje requiere una diferenciación pertinente que establezca puntos de relación y divergencia entre diversas esferas. Como un concepto filosófico y antropológico, la identidad puede servir para anclar ciertos aspectos propios de las entidades ficcionales; remarcando siempre las características específicas, por una parte, de los mundos narrativos y, por la otra, de lo que, con todas las

¹ Salvatore Battaglia, *Mitografía del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

reservas, puede ser llamado la realidad.² Habrá que concebir entonces un espacio de contaminación, más que una relación dialéctica, en el que las identidades se articulan en un punto difuso entre el sujeto y el personaje. No pretendo entonces aquí equiparar *homo sapiens* con *homo fictus*,³ sino extraer ciertas consideraciones que aporten al estudio de figuras problemáticas en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX.

La crisis de este *homo fictus* se gestó ya a partir de la Ilustración⁴ y de los nacientes progresos de la ciencia moderna; la figura del personaje comenzó a ser cuestionada, el hombre gradualmente abandonaba el centro del universo (incluso ficticio) que había ocupado desde el Renacimiento y era arrojado a un mundo cada vez más desolado. El Romanticismo fue una primera respuesta a este proceso inminente de descentralización que habrían de sufrir los protagonistas y, en general, los personajes:

el siglo XVIII proromántico había ya marcado el destino impróvido del personaje, que se encuentra recorriendo o descubriendo en su vida y en la sociedad la tierra de la desolación. El naturalismo, el verismo, el decadentismo son formas históricas de la misma decadencia: y, al mismo tiempo, son otros tantos intentos de salvar al protagonista, de darle un rostro plausible cuando no preciso y de asignarle un papel importante cuando no seguro.⁵

El siglo XIX sería entonces fundamental para la consolidación y la decadencia del personaje en la novela, siguiendo el camino que lo llevaría desde el Romanticismo hasta el

² Mario Barenghi expone esta diferencia: “Si la novela tiene un rasgo distintivo, éste consiste en su propensión a poner en juego la percepción de la realidad. Alimento de la novela es la antinomia (consciente o inconsciente, tematizada o no) entre verdad e ilusión, entre invención y relación”. Barenghi, Mario, “Manifesti di poetica” en Franco Moretti (dir.), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, p. 304.

³ En su clásico libro sobre la novela, Edward M. Forster define de la siguiente manera este concepto: “El Homo Fictus es más escurridizo que su pariente. Es una creación de la mente de centenares de novelistas distintos con métodos de creación contrapuestos; así que no cabe generalizar. Sin embargo, podemos decir algunas cosas de él. Nace, por lo general, como un paquete, puede seguir viviendo después de morir, necesita poca comida, poco sueño y está infatigablemente ocupado en relaciones humanas. Y, lo más importante, podemos llegar a saber más de él que de cualquiera de nuestros congéneres, porque su creador y narrador son una misma persona”. Edward M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1995, pp. 61-62.

⁴ Vid. Giacomo Debenedetti, “Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo” en *Il personaggio uomo*, pp. 12-13.

⁵ S. Battaglia, *op. cit.*, p. 239.

Naturalismo y, posteriormente, a las vanguardias. Será pues el siglo de los grandes personajes de la *Comedia humana* de Balzac, pero, sobre todo, de la experiencia de un escritor que marcaría un punto de no retorno: Gustave Flaubert.

La obra de Flaubert, especialmente con *Madame Bovary*, representa un giro fundamental en la consideración ya no sólo de los personajes, sino de su identidad, que, a partir de este momento, comienza a ser cada vez más problematizada. Desde ahora es más evidente lo que René Girard ha llamado la “desviación de la necesidad de trascendencia”,⁶ pues la particularidad de Emma Bovary⁷ es que se constituye “‘fingiéndose’, inventándose a sí misma como personaje, contándose a sí misma su propia ficción, su propia novela, en un brillante juego intertextual de ficción, metaficción y ‘realidad fingida’. [...] En definitiva, como un personaje reduplicativamente literario: *como autonarración ficticia de una identidad fingida*”.⁸ Hay que remarcar desde este momento el carácter ficticio que definiría a gran parte de la narrativa del siglo XX, que considerará la cuestión de la identidad “precisamente desde ese creerse personaje”.⁹

Es éste un proceso gradual que habría de marcar una fisura en la consideración del personaje. Si bien con Flaubert, y en general con el Naturalismo, asistimos a una transformación de dicha figura, en este momento

el personaje obtenía, quizás por última vez, su estructura más acabada y articulada. Las grandes novelas del siglo XIX exaltan a protagonistas complejos y vistosos: héroes de la realidad y del destino. [...] A través de la vasta escena de la novela, la vida parece multiplicar sus situaciones y a sus actores. Incluso los personajes secundarios se volvieron importantes. En cada individuo se

⁶ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, p. 48.

⁷ Aunque hay que apuntar que ya con Don Quijote existe un antecedente directo que problematiza esta cuestión, por lo que habría que decir que el personaje de la novela moderna nació ya escindido.

⁸ Magdalena Mora, “La construcción de la identidad en el personaje novelístico. *Madame Bovary* (1857) y *La Regenta* (1884-1185)” en Carlos Castilla del Pino (comp.), *op. cit.*, pp. 87-88.

⁹ *Ibid.*, p. 79.

reconoció a un protagonista. Se tuvo la conciencia de que se dilataban e intensificaban todas las energías y las posibilidades del hombre.¹⁰

Tras este momento de estabilidad, la identidad de este héroe clásico sería puesta en duda, el camino habría de llevar hacia la crisis profunda del personaje a lo largo del siglo XX.

En este punto de transformación, Mijail Bajtín, si bien aún apuntaba hacia el héroe decimonónico, anticipaba ya algunas de las características de las identidades literarias, especialmente en su relación con la instancia del autor. El teórico ruso define esta relación como una “actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva”.¹¹ Para este estudio, precisaría la definición diciendo que se vuelve una arquitectura inestable, pues los puntos de apoyo tanto del autor como del personaje son cada vez más frágiles. El mismo Bajtín considera esta relación como “la lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje; lucha que es al final consigo mismo”.¹² Sin embargo, esta lucha no puede ya estar destinada más que a un fracaso, pues al final el autor y el personaje se dispersan y dejan de ser un punto fijo en la constitución del sentido: “el personaje y el autor no resultan ser los momentos de la totalidad artística de la obra, sino momentos de la unidad entre la vida psicológica y social”.¹³ Ahora bien, hay que remarcar que es ésta siempre una tarea en devenir,¹⁴ con miras de acceder a una conciencia posible que, como veremos, resulta ya imposible lograr.

¹⁰ S. Battaglia, *op. cit.*, p. 311.

¹¹ Mijaíl Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ Utilizo el concepto de devenir como lo concibe Deleuze: “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación de tal modo que uno ya no pueda distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: ni pasos imprecisos ni generales, sino imprevistos, no-preexistentes. [...] Se puede instaurar una zona de proximidad no importa con qué, a condición de crear los medios literarios.” Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*, pp. 13-14:

Bajtín tiene aún en mente al héroe de la novela del siglo XIX, como queda de manifiesto en la caracterización que hace de éste. Con las experiencias del siglo XX, es ya imposible hacer este tipo de categorizaciones; sin embargo, el teórico ruso anticipa una característica fundamental de las identidades literarias contemporáneas: “el personaje es su propio autor, comprende su propia vida estéticamente, está representando cierto papel; ese personaje es [...] autosuficiente y concluido de manera total”.¹⁵ Será éste entonces un personaje autorreflexivo, consciente no sólo de su existencia, sino de la fragilidad de la misma. Autor¹⁶ y personaje se fundirán en una sola voz, configurando algunas de las características que habrán de ser propias de las identidades literarias. Así, hay que apuntar que uno de los conceptos más importantes del pensamiento bajtiniano, es decir el de dialogismo, conduce a una “explosión de diferencias, que no apunta sólo a identificar voces de la diferencia, y menos la tan aludida unidad en la diferencia, sino la diseminación del yo, en yoes, en otros del propio yo, que se desgajan sin cesar”.¹⁷

El segundo embate profundo al personaje se dio con el surgimiento de las vanguardias. El héroe romántico y el héroe trágico se disgregaban y daban paso a una nueva búsqueda:

Para los grandes de la primera mitad de siglo, Joyce, Musil, Broch, Pirandello, se puede decir que vale la bien conocida actitud del “espíritu de frontera”: quien vive en estrecho contacto con el adversario, se ve obligado a exasperar su modo de actuar; estos grandes narradores se ven inducidos a invocar el camino de la excepción, de lo anómalo, de lo inverosímil. [...] Estos

¹⁵ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ El concepto de autor que utilizo a lo largo de este estudio deberá entenderse como lo concibe Roland Barthes cuando habla de un autor de papel: “el autor se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, aléctica, sino lúdica; se convierte, por decirlo así, en un autor de papel: [...] el yo que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un yo de papel”. Barthes, Roland, “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 92. Este autor podrá entenderse también como un autor implícito, es decir, como una estrategia textual, de acuerdo con las aportaciones hechas por Umberto Eco. Vid. Eco, Umberto, “El lector modelo” en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009, pp. 229-246.

¹⁷ Angélica Tornero, *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, p. 96.

autores se proponen definir una nueva *antropología*, un nuevo orden universal de la condición humana; de sus páginas surge esbozado un *héroe*, un *personaje canónico*, que precisamente pueda volverse representante ejemplar de toda la humanidad, ser el Hombre con mayúscula.¹⁸

Hay que apuntar que ésta se volvió una búsqueda excéntrica, porque el Hombre ya no podía ser el ciudadano ejemplar de las crecientes naciones, sobre todo tras la devastadora experiencia de la Primera Guerra Mundial. Es por esto que en la obra de estos autores surge la figura del loco, el enfermo, el *clown*. Asistimos aquí aún a la búsqueda de una identidad, pero que ahora ya no puede ser sino degradada (contrapuesta a la del héroe decimonónico) ante la crisis de la Modernidad.

Dos son los nombres que destacan en este proceso de degradación del personaje que he venido trazando: Marcel Proust y James Joyce. Ambos, a partir de procedimientos distintos, condujeron al personaje literario a uno de sus puntos “críticos” y lo sumergieron en la crisis de la identidad que habría de ser característica de gran parte del siglo XX:

Comenzó entonces, para el personaje-hombre, una vida precaria: se lo encuentra intacto sólo en el punto en el que el círculo cierra el círculo y el inicio coincide con el final. Aparece, se le impone un nombre y un estado civil, después se disuelve en una infinidad de corpúsculos que lo hacen desaparecer de la escena, es apelado sólo en el momento en el que sirve para reunir sus diminutos pedazos. Así se explica que, desde los primeros contactos con los precursores de la narrativa moderna, se haya hablado de una huelga de los personajes.¹⁹

Es bien sabido el importante giro que marcó en el camino de la novela Marcel Proust con *En busca del tiempo perdido*. La innovación de su técnica narrativa trajo consigo una transformación en el tratamiento del tiempo y el espacio en el relato, lo que sería el punto de partida fundamental para gran parte de la narrativa posterior. La “realidad” y, por consiguiente, la experiencia comenzaron a descomponerse en fragmentos cada vez más

¹⁸ Renato Barilli, “La normalità ‘autre’ di Sanguineti” en Renato Barilli y Angelo Guglielmi (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, pp. 185. (Las cursivas son mías.)

¹⁹ G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 19.

pequeños, cuya totalidad es el punto de (no) llegada de un proceso complejo.²⁰ Las consecuencias en la consideración del personaje habrán de ser también fundamentales, pues su figura, por primera vez, se descompone en una multiplicidad de imágenes (y podemos ya decir aquí identidades) cuya aspiración a una forma completa es por demás problemática: “el protagonista ya no es tal porque ya no tiene una realidad dentro de la cual actuar. La crisis del personaje es ahora la crisis de la realidad misma”.²¹

En medio de esta realidad, la experiencia del personaje se diluye en una serie de instantes cuya importancia radica más en su trascendencia simbólica que en su consideración como parte de un proceso. Así, en un trayecto tortuoso que recorre años fundamentales para Europa, de 1913 a 1927, “en la parábola que la experiencia y el personaje de finales del siglo XIX recorren hacia las profundidades oscuras del ser, la obra de Marcel Proust abre el precipicio sin fondo”.²²

Como otro de los puntos trascendentales en la transformación del personaje aparece la novela de James Joyce, *Ulises*, publicada por primera vez en 1922,²³ es decir, justo en medio de los años de la concepción de la obra de Proust. Joyce aspiraba a lo que puede ser llamado un personaje totalizante, cuya imagen, sin embargo, sólo puede ser reconstruida a partir de momentos significativos, que el mismo autor llamó epifanías. La originalidad (que es también parte de un proceso iniciado ya desde el siglo XIX) radica en que dichos momentos provienen de los detalles más recónditos de la experiencia. Así, y a diferencia de Proust, la vida de un hombre puede condensarse en tan sólo un día: “la relación entre el

²⁰ Para definir la obra de Proust, Battaglia usa el concepto de *idolopèa*: “es decir una reproducción de imágenes (o ‘ídolos’) mediadas por un espejo, es decir reflejadas y reelaboradas a la luz de la mente y de la fantasía, donde lo real produce un proceso de intensificación y alucinación. S. Battaglia, *op. cit.*, p. 377.

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 386.

²³ La historia editorial del *Ulises* ofrece algunas dificultades al respecto. Si bien ya entre 1918 y 1920 se habían publicado algunos capítulos en la revista *The Little Review*, fue tal la polémica generada que la novela se editó en un solo volumen hasta 1922 en París.

personaje y las cosas – con la responsabilidad requerida o de la que se nos exige – se dispone en una arena narrativa de fragmentaria evocación: y las personas y las acciones son sombras o fantasmas que improvisamente se transforman en materia grave y pesada y en un instante vuelven a entrar en su umbrátil demora”.²⁴ Hay que remarcar el aspecto fantasmático de las evocaciones *joyceanas*, pues estas figuras evanescentes se convertirán en el centro focal de narraciones posteriores, como se verá en los casos de Beckett y Pizzuto. Sin embargo, es también necesario decir que en el *Ulises* no se asiste aún a una completa dispersión del personaje, pues la aspiración hacia una figura totalizante le otorga aún rasgos de protagonismo,²⁵ dando así a estas figuras una “doble situación [...], que, por un lado, parecen disiparse en un vórtice de moléculas infinitesimales, y, por el otro, se intensifican al interior de sí mismas, colmando la propia conciencia con todos los hechos del mundo”.²⁶

Sería por demás reductivo fijar las profundas transformaciones en la figura del personaje en el siglo XX a partir de las experiencias de dos autores, si bien sus obras han sido trascendentales para gran parte de la narrativa posterior. La crisis era ya el reflejo de la decadencia de la Modernidad,²⁷ que, con la experiencia de la Primera Guerra Mundial, demostró cómo su proyecto había conducido a la anulación del hombre. En este clima fueron también entonces fundamentales otros autores que desestabilizaron al personaje.

²⁴ S. Battaglia, *op. cit.*, p. 462.

²⁵ Considerados desde diversas perspectivas, la construcción de esta figura totalizante en el caso del *Ulises* se da a partir del contrapunto, o contraposición, que se establece entre los personajes de Leopold y Stephen, quienes aún responden a una fisonomía y a una identificación a partir del nombre propio.

²⁶ S. Battaglia, *op. cit.*, p. 466.

²⁷ Hay que hacer hincapié en que, si bien el proyecto de la Modernidad apuntaba a un sujeto unitario y homogéneo, ya desde su surgimiento dicho sujeto comenzó a ser cuestionado, llegando a su primer gran punto de crisis con la aparición de la llamada hermenéutica de la sospecha (Marx, Nietzsche, Freud), que habría de propinar un fuerte embate a la fragmentación del sujeto. *Vid.* Jerrold Seigel, “La mort du sujet: origines d’un thème” en *Le Debat*, n. 58, janvier-février, 1990.

Desde la literatura *Mittleuropea* se minaron las bases del *Bildungsroman*, quizás el género por excelencia del hombre moderno.²⁸ Kafka, Musil, Hofmannsthal, entre otros, construyeron una serie de personajes cuyo inevitable destino habrá de ser el fracaso, cuya experiencia ya no puede conducir a ningún tipo de formación: “en el horizonte de lo ‘posible’, dentro del cual el mundo y la vida multiplican al infinito sus sentidos y significados, incluso el hombre termina perdiendo su peculiar fisionomía. Es de hecho en este punto donde acontece en la novela la desaparición de la identidad acabada y definida”.²⁹ Son seres que se retraen hacia una interioridad que también ya ha dejado de ser un lugar definido y seguro, para convertirse en un “laboratorio sobre las capacidades de resistencia del individuo”.³⁰

Para terminar con este cuadro de la primera mitad del siglo XX, hay que remarcar que, si bien la narrativa italiana ocupó cada vez más un puesto marginal, hubo algunos autores de trascendencia europea cuya obra debe ser considerada en este trazo del personaje, en especial la de Luigi Pirandello. Antes de que explorara todas las potencialidades de esta crisis en el teatro, alcanzando uno de sus puntos cumbre con *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello había desestabilizado al personaje en la novela, incluso anticipándose a lo que pasaría en el resto de Europa: “ya desde 1904 con la novela *El difunto Matías Pascal* el protagonista es quebrantado, su identidad se frustra hasta lo inverosímil. Vive y muere y vuelve a morir sin un verdadero rostro. La personalidad que dieciocho siglos de

²⁸ Sobre la importancia de estos autores en la desestabilización del personaje Vid. Ascarelli, Roberta, “Il personaggio perduto” en Francesco Fiorentino e Luciano Carcereri (eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 153-170. En la relación entre centro y periferia habría que remarcar que, a partir de la nueva dominante cultural, el *Bildungsroman* parece desplazarse hacia las llamadas narrativas poscoloniales, en las que aún se plantea la posibilidad del camino hacia el descubrimiento de una identidad que, de cualquier forma, se encuentra atravesada por conceptos tales como el multiculturalismo o el hibridismo

²⁹ Daniela Nelva, “Il personaggio tra dissolvenza e costruzione. *Uomo senza qualità* di Musil” en Franco Marengo (coord.), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, p. 418.

³⁰ R. Ascarelli, *op. cit.*, p. 164.

Cristianismo habían tratado de reconstruir al interior de la conciencia, como adquisición y unificación de todos los instantes de la experiencia, ahora se desvanecía de repente”.³¹ La identidad en la novela de Pirandello es ya intercambiable, difusa, un punto de conflicto, más que un aspecto de integridad e identificación. En una relación incluso de corporalidad, no es extraño que el autor se haya volcado al teatro, donde la máscara (como rasgo mutable) se convertirá en el punto central de su producción.

Muchos de los estudios en torno a la crisis del personaje se detienen en este punto,³² como si los autores de inicio de siglo hubieran ya zanjado la cuestión, reduciendo al hombre moderno a una realidad desalentadora y fragmentada. Sin embargo, es necesario matizar algunos aspectos, retomando a Giacomo Debenedetti, uno de los grandes estudiosos del personaje en la novela del siglo XX, quien apunta: “Las *esencias* buscadas por estos dos escritores [Joyce y Proust] parecen volverse accesibles, comunicativas sólo en los fragmentos infinitesimales, corpusculares, producidos por las explosiones. [...] Pero quizás un observador menos iniciado notará que los fragmentos de la explosión alcanzan, si así puede decirse, *una identidad más intensa que aquella que se ha disuelto*”.³³ Así pues, aún se concibe aquí un personaje totalizante y se construye una novela que, si bien ya no es antropocéntrica (herencia de una cultura humanista), sigue siendo antropomórfica.

El punto más alto de esta crisis de la identidad, que ahora también podría ser llamada identidad de la crisis, se dio tras la Segunda Guerra Mundial. En Europa, el proyecto de los Estados-nación desencadenó en la destrucción y aniquilación del ser humano mismo. El concepto de las literaturas nacionales perdió su fuerza, arrastrando en su camino la figura

³¹ S. Battaglia, *op. cit.*, p. 431.

³² Incluso los estudios de Debenedetti y Battaglia, que llegan a este momento de la crisis de la representación del personaje, se detienen sólo en unas breves consideraciones sobre la nueva narrativa. La consideración de estas nuevas figuras en la segunda mitad del siglo XX debería ser parte de un proyecto aún por terminar o recién concluido, del que este estudio propone un acercamiento.

³³ G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 17. (Las cursivas son mías).

de un personaje que, dentro de su complejidad, aspiraba siempre a una unidad. Los procesos de búsqueda de esta unidad fueron disgregados y el escritor se encontró ante la absoluta incertidumbre. En este pliegue el personaje se transforma y, con las *neovanguardias* y más tarde con el Postmodernismo, da paso a nuevas posibilidades. Es necesario en este punto considerar cómo la problematización histórica del concepto de identidad y de personaje puede ayudar a la consideración textual de las identidades literarias, en especial a partir de los procesos de transformación en la narrativa de mediados del siglo XX.

1.1 Crisis de la identidad o identidad de la crisis

Este proceso histórico que he venido trazando no deja de ser textual, pues, como sugiere Jonathan Culler, las identidades son como un significado.³⁴ Retomo entonces como punto de partida una pregunta planteada por este estudioso: “¿cómo se construye la identidad y qué papel desarrollan en esas construcciones las prácticas discursivas, entre ellas la literatura?”³⁵

La identidad debe ser considerada como un proceso histórico relativamente reciente. Dicho concepto surge casi de la mano de la consolidación de los Estados-nación,³⁶ como lo explica claramente Zygmunt Bauman:

³⁴ Vid. Jonathan Culler, “Identidad, identificación y sujeto” en María Stopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, p. 408. Al postular la identidad como un significado hay que entenderla como un proceso complejo que no se limita al acto de la enunciación ni a la mera relación directa con un referente.

³⁵ J. Culler, *op. cit.*, p. 417.

³⁶ Haciendo uso de una herramienta virtual podemos tener una primera aproximación para la consideración del concepto de identidad. Realizando una búsqueda con la aplicación de Ngram Viewer, que nos permite cotejar la presencia de una palabra cualquiera en un corpus de textos, restringiendo dicha búsqueda a un periodo en especial, en este caso desde el 1600 hasta el 2000, se obtienen los siguientes resultados consultando el concepto de identidad en algunas de las principales lenguas occidentales:

La idea de “identidad”, una “identidad nacional” en concreto, ni se gesta ni se incuba en la experiencia humana “de forma natural”, ni emerge de la experiencia como un “hecho vital” evidente por sí mismo. Dicha idea entró a la fuerza en la *Lebenswelt* de los hombres y mujeres modernos y llegó como una *ficción*.

La identidad sólo podía entrar en la *Lebenswelt* como una tarea, como *tarea no completada, todavía no culminada*, un deber y una instancia a la acción, y el moderno Estado naciente hizo todo lo que estuvo a su alcance para que este deber fuera obligatorio para toda la gente que vivía dentro de su estado soberano.³⁷

Hay que resaltar entonces el carácter construido de las identidades colectivas que planteaban dichos proyectos, haciendo hincapié en la imposibilidad de plantear una identidad dada y unificada, a pesar de los esfuerzos de los Estados-nación. La gran revelación en este primer momento de surgimiento y consolidación del concepto es su concepción como una *tarea* siempre por cumplir.

Así como el sujeto se constituye en este contexto a partir de un sentimiento de pertenencia, de la mano de los proyectos de literaturas nacionales el personaje se conforma como una entidad ficcional perteneciente a una tradición específica. De esta forma, en el estudio de las identidades literarias se puede establecer un paso de ese carácter construido a la ficcionalidad de figuras que se volverán cada vez más complejas.

inglés

https://books.google.com/ngrams/graph?content=identity&year_start=1500&year_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cidentity%3B%2Cc0;

francés

https://books.google.com/ngrams/graph?content=identit%C3%A9&year_start=1500&year_end=2000&corpus=19&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cidentit%C3%A9%3B%2Cc0;

español

https://books.google.com/ngrams/graph?content=identidad&year_start=1500&year_end=2000&corpus=10&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cidentidad%3B%2Cc0;

italiano

[https://books.google.com/ngrams/graph?content=identit%C3%A0&year_start=1500&year_end=2000&corpus=22&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cidentit%C3%A0%3B%2Cc0.](https://books.google.com/ngrams/graph?content=identit%C3%A0&year_start=1500&year_end=2000&corpus=22&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cidentit%C3%A0%3B%2Cc0;)

Estos resultados muestran ya algunos momentos que, como se ha visto, son fundamentales en la consideración sobre las identidades literarias, siendo de particular interés los picos que aparecen en la primera mitad del siglo XVII y, sobre todo, el creciente aumento a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. No son casuales estas fechas que, en la consideración genérica, habrán de marcar el nacimiento y la consolidación de la novela. Para un estudio pormenorizado de la relación entre novela y Estado-nación, *vid.* Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea*, Madrid, Trama, 2001.

³⁷ Zygmunt Bauman, *Identidad*, pp. 49-50. (Cursivos en el original).

Existe aquí otro aspecto menos evidente pero de vital importancia para la consideración de las identidades en la literatura, y es lo que he llamado la configuración genérica. En este mismo momento histórico, es decir entre los siglos XVIII y XIX, se consolidaron a la par las literaturas nacionales, especialmente a partir de un género que habrá de ser característico de la Modernidad: la novela.³⁸ Como ya he mencionado, el personaje moderno vivió su gran estación de la mano de la novela y es también aquí donde se empezó a problematizar la cuestión, si bien en una primera instancia los personajes se definían a partir de su nacimiento, su condición social o su destino:³⁹ “in realist novels the autonomous individual of the liberal tradition is reproduced in literary terms as the omniscient author/narrator figure. The depiction of characters with fixed motivation moves towards a fixed or conventional ending and emplotment is tied to clear pursuit of certain outcomes”.⁴⁰ Era aún posible hablar de un héroe, como lo hicieron Bajtín y Lukács.

Como parte entonces de un proceso textual, y a la par del cuestionamiento de las literaturas nacionales, fueron de suma importancia las aportaciones hechas por Ferdinand de Saussure, quien al exponer la arbitrariedad del signo lingüístico minó muchos de los presupuestos que habían fortalecido los proyectos de las literaturas nacionales, pues ya no era posible considerar unas lenguas superiores a otras. Revolucionando desde el campo de la naciente lingüística, la teoría de Saussure tuvo un impacto fundamental en muchas otras disciplinas:

la idea de que la lingüística ha de ser útil para estudiar otros fenómenos culturales se basa en dos concepciones fundamentales: primero, la de que los fenómenos sociales y culturales no son objetos o acontecimientos simplemente materiales, sino también objetos o acontecimientos con

³⁸ Vid. nota 36.

³⁹ El ejemplo paradigmático de este tipo de personaje se dio con el surgimiento del Naturalismo, en el que el personaje y el medio social formaban parte de un proceso de dependencia.

⁴⁰ M. Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, p. 12.

significado y, por tanto, signos; y segunda, la de que no tienen esencia, sino que los define una red de relaciones, tanto internas como externas.⁴¹

En el papel que juegan las prácticas discursivas en la constitución de las identidades (entendidas como un significado), como lo exponía Culler, este punto habría de ser de vital importancia para derrocar los esencialismos y concebir la identidad como un complejo relacional en el que la lengua juega un papel fundamental.

De esta manera, la teoría saussureana de la lengua asestó un fuerte embate en el proceso de descentralización del sujeto; al escindir el signo lingüístico, el sujeto se volvió un elemento más de una cadena en la que ya no existe un centro determinado:

Una vez que el sujeto consciente se ve privado de su función como fuente de significado – una vez que se explica el significado en función de sistemas convencionales que pueden escapar a la comprensión del sujeto consciente – ya no puede identificarse al yo con la conciencia. [...] Y como se ve depuesto de su función de centro o fuente, el yo acaba pareciendo cada vez más una construcción, el resultado de sistemas de convención.⁴²

Para la cuestión de las identidades literarias, dada su naturaleza textual, hay que recalcar que los entes ficcionales se constituyen a partir de la lengua: si el sujeto ya no ocupa el centro, hay que seguir reconociendo que “aunque ya no sea el origen del significado, el significado ha de pasar a través de él”.⁴³ La intervención en la lengua como mecanismo para reflejar la “realidad” ha acompañado el camino de la literatura desde sus orígenes.⁴⁴ Algunos movimientos históricos, como el caso del Barroco, no podrían concebirse sin esta profunda intervención no sólo sobre las formas, sino sobre la lengua misma. Sin embargo,

⁴¹ J. Culler, “El fundamento lingüístico” en Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre (eds.), *Teoría literaria: selección de lecturas*, pp. 149-150.

⁴² *Ibid.*, pp. 164-165.

⁴³ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁴ Es en parte a esto a lo que hace referencia Shklovski cuando habla del efecto de extrañamiento. *Vid.* Shklovski, Victor, “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 55-61.

en esta investigación trato de remarcar la importancia que tiene dicha intervención en su relación con la crisis del personaje. Más adelante veremos que la constitución de las identidades literarias en su relación con la lengua se dará a partir de un proceso de performatividad.

En el proceso de desestabilización del personaje que he estado trazando, y que llega a lo que he llamado la identidad de la crisis, la experiencia de la Segunda Guerra Mundial representó el punto álgido que fragmentaría totalmente al ser humano. Ahora las identidades

titubean entre el sueño y la pesadilla y no se dice cuándo lo uno se transformará en lo otro. La mayoría de las veces estas dos modernas modalidades líquidas de identidad cohabitan, incluso aunque estén situadas en diferentes niveles de conciencia. En un moderno y líquido escenario vital, las identidades constituyen tal vez las encarnaciones de *ambivalencia* más comunes, más agudas, más profundamente sentidas y turbadoras.⁴⁵

Y no sólo de ambivalencia, pues las posibilidades son múltiples y la identidad es ahora sólo un punto de dispersión en el que confluyen innumerables posibilidades, “not locked into stability nor drifting through constant change, but rather as something that is multiple, contradictory, and distributed over time and place”.⁴⁶ Como se verá en el análisis de las obras específicas, la manera en que la identidad se posiciona en el tiempo y el espacio habrá de sufrir transformaciones profundas ante el advenimiento de la nueva dominante cultural.

Siguiendo todo este trayecto de dispersión, el personaje de la segunda mitad del siglo XX se fragmenta en la multiplicidad de sus identidades, concebidas siempre como un espacio de fronteras porosas. Aquí son importantes las aportaciones de Paul Ricoeur en

⁴⁵ Z. Bauman, *op. cit.*, pp. 73-74. (Las cursivas son mías.)

⁴⁶ Michael Bamberg, “Who am I? Narration and its Contribution to Self and Identity” en *Theory and Psychology*, vol. 21, núm. 1, p. 7.

torno a lo que él llama la identidad narrativa, especialmente a partir de la diferenciación que hace entre los conceptos de *idem* e *ipse*:

la identidad *idem* (el mismo) se relaciona con el sustancialismo y el fenomenismo, lo cual quiere decir que se presenta como sustancia inmutable o como pura subjetividad. La identidad *ipse* (sí mismo) se refiere a lo propio, lo cual quiere decir que la identidad no es una única y para siempre. [...] Así, la *ipseidad* incluye el cambio en la cohesión de una vida. La identidad narrativa es el resultado de la integración de lo heterogéneo en la historia narrada.⁴⁷

En esta diferenciación se condensan las transformaciones históricas que he estado evidenciando, concibiendo ambas esferas de la identidad no como entidades independientes y autónomas, sino como espacios difusos que definen a determinados contextos y a determinados géneros: de un personaje que se forma a partir del carácter en la novela del siglo XIX llegamos aquí a una “disociación casi total entre *idem* e *ipse*, [...] donde lo que llamamos impropriamente disolución de la identidad personal, pone al desnudo la pregunta ¿quién? convertida en el único testigo de la *ipseidad*”.⁴⁸

Precisamente en esta concepción como un espacio difuso, ficcional y siempre en devenir, la identidad se configura como un procedimiento textual, como lo expone claramente Carlos Thiebaut:

Construimos, así, nuestra identidad en un conjunto de actividades y relaciones que pueden definirse como un conjunto, y metafóricamente, como un espacio. Podemos llamar “texto” a ese conjunto, a ese espacio de actividades. El “texto” es el espacio donde acontece la construcción de nuestra identidad, donde acontece el nombrarnos. [...] Con ese término se nos facilita suponer esa relación entre el espacio de nuestra identidad (nuestra identidad como el *ser en un texto*) y la actividad de construirla y de realizarla (nuestra identidad como el *hacer un texto*). Con esa metáfora –“texto”– podemos entender los procesos de construcción de nuestra identidad como si acontecieran en una articulación compleja, y de la que puede ser modelo el texto literario tal como se ha presentado en el “giro textual”, como un paso ulterior en el giro lingüístico del pensamiento contemporáneo. Así, cabe definir el término “texto” en nuestra perspectiva como el lugar en que se genera la construcción de identidad de un sujeto y en el que éste se constituye

⁴⁷ A. Tornero, *op. cit.*, p. 150. Para el estudio pormenorizado de los conceptos de *idem* e *ipse* vid. Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996; en especial los estudios V y VI, en los que el autor plantea la cuestión de la identidad narrativa.

⁴⁸ A. Tornero, *op. cit.*, p. 151.

como el resultado de las actividades y como el conjunto de los elementos y relaciones que son pertinentes para esa identificación.⁴⁹

El punto central de esta definición es entender la identidad como un espacio textual, tomando precisamente como punto de partida el giro lingüístico marcado por Saussure y las implicaciones que, como hemos visto, tuvo en el descentramiento del sujeto y, desde esta perspectiva, en la desestabilización de las identidades. Si éstas se constituyen como un texto, como el espacio en el que se articulan no sólo las múltiples relaciones, sino también los fragmentos de *las* identidades mismas, el paso hacia *hacer un texto* representa el punto crucial para la consideración de las identidades literarias, ya no como un mero efecto, sino como la textualidad misma de los entes ficcionales. El punto problemático ahora será entonces dónde situar ese lugar en el que acontece nombrarnos, especialmente si el nombre y la corporalidad⁵⁰ han perdido la trascendencia que caracterizaba al personaje hasta inicios del siglo XX.

Un primer punto para problematizar esta cuestión se encuentra en la consideración de la fragmentariedad como parte constitutiva de las identidades literarias. ¿Qué es lo que fragmenta y dispersa radicalmente al ser humano tras la Segunda Guerra Mundial? Considerar al hombre post-hiroshima no es sólo tener en cuenta la capacidad de destrucción del ser humano sobre sí mismo, sino también concebir la división de sus partículas más pequeñas, es decir, el átomo. En la relación entre ciencia y literatura, en especial tras los avances de la física cuántica, en un original ensayo de finales de los años 60, Giacomo Debenedetti percibe ya estas profundas transformaciones, pasando de lo que llama

⁴⁹ Carlos Thiebaut, "Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur" en Carlos Castilla del Pino (comp.), *op. cit.*, pp. 123-124.

⁵⁰ Entiendo siempre dicha corporalidad como textual, es decir como resultado de ese lugar en el que acontece nombrarnos.

personaje-hombre al personaje-partícula. En este momento la concepción de la novela y del personaje cambia y “las ideas [de los novelistas] sobre la legalidad o los principios que se derivan son muy análogas, a menudo idénticas, a las de los físicos submicroscópicos”.⁵¹ El “personaje” (que ya empieza a ser una etiqueta incómoda), se descompone en miles de partículas cuya unidad ya no es el punto central o de llegada del relato. Así, retomando lo dicho por Bauman, la ambivalencia que habría de definir a las identidades de la segunda mitad del siglo XX, forma ahora también parte de los personajes, desplegándose en lo que ahora puede ser llamado identidad literaria. Se da así entonces el paso de una “dominante epistemológica” a una “dominante ontológica”,⁵² en la que “el personaje es abandonado totalmente, en medio de un mundo también abandonado, y entre los dos no es posible el entendimiento, ya que se presentan el uno al otro como absurdos. El mundo ha dejado de responder al personaje”.⁵³

Esta atomización será una parte fundamental en el proceso de fragmentariedad de las identidades literarias, concebidas como acontecimiento en el que orbita un yo que ha sido disuelto y que ya no encuentra una unidad en el proceso narrativo.⁵⁴ Como expresión de un “y” y no de un “es”,⁵⁵ la multiplicidad y dispersión de las figuras a partir de las voces, o de lo que se llamará variaciones ficcionales, será entonces visto más como una huella (un efecto de ausencia) que como una presencia. Éste último aspecto me lleva a la

⁵¹ G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 16.

⁵² Tal como concibe estas dominantes Brian McHale: “I will formulate it as a general thesis about modernist fiction; the dominant of modernist fiction is epistemological. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as: How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? [...] This brings me to a second general thesis, this time about postmodernist fiction: the dominant of postmodernism fiction is *ontological*. That is, postmodernism fiction deploys strategies which engage and foreground questions like: Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 9-10.

⁵³ G. Debenedetti, “Personaggi e destino” en *Il personaggio uomo*, p. 107.

⁵⁴ Vid. M. Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, p. 5.

⁵⁵ Vid. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 260. No debería existir aquí una contraposición, como lo demuestra el juego de palabras que crea el autor con las palabras en francés “et” y “est”, poniendo en evidencia que el ser encierra ya en su interior la diferencia.

consideración de un concepto final en torno a las identidades literarias: el de la performatividad.

Cierro este apartado con el concepto de performatividad, pues me permite encontrar un punto de anclaje en el que los procesos textuales e históricos que he venido exponiendo se condensan para entender la pertinencia de la consideración de las identidades literarias. En este caso, la performatividad se sustenta precisamente a partir de ese constituirse en un texto, pues, como señala Ricoeur, “el personaje es también, en cierto modo, un cuerpo, en la medida en que mediante su acción interviene en el curso de las cosas, produciendo cambios en el mismo”.⁵⁶ La performatividad, considerada siempre como un proceso textual, es fundamental para problematizar cuestiones sobre lo que he llamado la identidad de la crisis:

“Somos” quiere decir, pues, dos cosas: en primer lugar, que soy narrado, como resultado de mi texto (la textualidad de mi identidad, en el sentido que mi identidad siempre exige un texto en el que aparece y del que es fruto) y, en segundo lugar, que soy narrador, como el sujeto de actividad que exige las palabras que pone ese texto para poderse decir (esa identidad *performativa* que señala que para ser necesito construir un texto). Por así decirlo, entonces, somos un resultado, un efecto final producido, un perlocutivo, que se induce por el hecho y la manera que nos narramos, el locutivo de nuestra identidad, y que se construye en la actividad que efectuamos en el hecho mismo de narrarnos, el ilocutivo de ser seres autonarradores.⁵⁷

A partir de estas consideraciones sobre cómo es que se constituye este “somos”, para desarrollar brevemente el concepto de performatividad y cómo repercute en el proceso de constitución de las identidades literarias, retomo algunas de las aportaciones más importantes en torno a dicho concepto y a la manera en que se ha aplicado a los estudios literarios.

⁵⁶ Paul Ricoeur, “La identidad narrativa” en María Stoopem (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, p. 350.

⁵⁷C. Thiebaut, *op. cit.*, pp. 124-125.

El concepto de enunciados performativos⁵⁸ fue desarrollado por John L. Austin principalmente en su texto *¿Cómo hacer cosas con palabras?* La definición básica dada por Austin, concibe así al acto performativo “cuando el acto de expresar la oración es realizar una acción”.⁵⁹ El ejemplo paradigmático de estos casos se encuentra en los juramentos y los nombramientos, en los que al decir “yo juro” o “te nombro” no sólo estamos refiriendo un acontecimiento, sino instaurándolo. La importancia de esta nueva categoría para la filosofía del lenguaje radica en la postulación de que, en muchas ocasiones, “decir algo es hacer algo; porque decimos algo o al decir algo hacemos algo”.⁶⁰ Sin embargo, una de las principales críticas que se le ha hecho a Austin (y como veremos con Derrida) es la consideración de la dimensión eminentemente oral y el estudio pormenorizado que hace de los infortunios. Es más bien en lo que este autor llama “parásitos del lenguaje”,⁶¹ y que considera como un infortunio (como en el caso de una representación teatral), desde donde este hacerse diciendo ha aportado interesantes consideraciones para el estudio de la literatura, cuyos mundos ficcionales se constituyen precisamente a partir de ese postulado. Como sostiene Thomas Pavel, frente a los usos parasitarios habría que considerar que dicha “marginalidad” es a menudo “a manifestation of the creative side of social behavior”.⁶²

Tras los estudios de Austin, la teoría literaria comenzó a apropiarse del concepto de performatividad, problematizando especialmente la relación que se establece entre los enunciados “ficcionales” y los enunciados “reales y cuestionando así la consideración de los infortunios. En el caso de los personajes, entendidos incluso en su acepción tradicional,

⁵⁸ En el caso de Austin, este concepto ha sido traducido como *realizativo*. En este estudio prefiero el anglicismo *performativo*, pues también da cuenta de la dimensión del ser dicho, como se verá más adelante.

⁵⁹ John L. Austin, *¿Cómo hacer cosas con palabras? Palabras y acciones*, p. 45.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 148.

⁶² Thomas G. Pavel, “Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Words” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, num. 2, p. 172.

el acto mismo de asignarles un nombre propio es ya un acto performativo, pues en ese momento se constituye su realidad como *homo fictus*: “pueden llevar a cabo precisamente la función de autenticación porque están exentos de la evaluación de verdad, son actos de habla performativos”.⁶³ De igual forma, los procedimientos característicos de la novela, como la descripción y la narración son parte de un proceso mediante el cual el personaje se constituye diciendo o siendo dicho, entrando en acción gran parte de los mecanismos expuestos por la narratología, en especial la intrusión de un narrador en primera o tercera persona; si bien, como sostiene Dolezel, “los discursos narrativos no consisten en un mero juego con los pronombres o la focalización”.⁶⁴ De esta forma, más que situarnos en primera instancia en la figura del narrador, sería pertinente hacerlo al nivel del *acto* de narración, lo que permitiría complementar “the analysis of performativity *in* narrative with the analysis of the performativity *of* narratives. On this account, the narratological study of performativity offers the potential of complementing structural analysis of narrative with analysis of its communication situation that is culturally and historically specific”.⁶⁵ Es este un aspecto que permite considerar la transformación del personaje, y la concepción de las identidades literarias, como un proceso no sólo textual, sino también histórico.

El acto de enunciar en la literatura es así un acto constitutivo, que vacila a partir de un “presente” diverso de un “presente continuo”,⁶⁶ es decir, como una construcción que constantemente se renueva. Para el caso de las identidades literarias, dicho proceso es aún más complejo, pues las instancias tradicionales de narrador y personaje son ya imposibles de asir y no se reducen a una función ni meramente lingüística, ni meramente estilística:

⁶³ L. Dolezel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, p. 210

⁶⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁵ Ute Berns, "Performativity" en Hühn, Peter et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, consultado en hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Performativity&oldid=2039

⁶⁶ Vid. J. L. Austin, *op .cit.*, p. 99.

“the narrator, reliable or not, the voices of the characters, distinct from one another or more or less mixed together, make spurious any attempt to comment on fiction as if it had one well-individuated originator”.⁶⁷ Como veremos más adelante ante la nueva dominante cultural, este aspecto será fundamental, pues los entes ficcionales de la *nueva* narrativa serán en muchas ocasiones autorreflexivos y conscientes de su naturaleza ficticia, precisamente a partir del acto constitutivo de la palabra a partir de su fuerza performativa.

El siguiente paso para matizar el concepto se encuentra en las aportaciones de Derrida, quien, partiendo de los postulados de Austin, habla del performativo poniendo énfasis en sus usos “parasitarios”. Para Derrida este hacerse diciendo “supone en su surgimiento pretendidamente presente y singular la intervención de un enunciado que en sí mismo no puede ser sino de estructura repetitiva o citacional, o más bien, dado que estas últimas palabras se prestan a confusión, iterable”.⁶⁸ Para el caso de las identidades literarias, la iterabilidad estará relacionada con lo que aparecerá como variaciones ficcionales. Si las identidades literarias se caracterizan por ser inestables y variar constantemente, por definirse a partir de la diferencia, habrá que remarcar también que conservan aún la *marca* de presencias que provocan un *efecto* de ausencia. De esta forma, como sostiene Shoshana Felman, “the reference [en esto caso lo que atañe a la constitución de las identidades] is no longer simply a preexisting substance, but an *act*, that is, a dynamic movement of modification of reality”.⁶⁹

Derrida pone en evidencia el carácter textual de la performatividad (haciendo una crítica del fonocentrismo), que ya no puede ser sólo un hacerse diciendo, sino también siendo

⁶⁷ T. G. Pavel, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁸ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, p. 368.

⁶⁹ Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction on Two Languages*, p. 51.

dicho. Así, para el caso de las identidades literarias, su constitución será a partir de un hacerse diciendo o siendo dicho, entendido no como “una modificación continua de presencia, sino como una ruptura de presencia”.⁷⁰ Es problemático en este caso apelar a una ausencia, pues precisamente las identidades literarias se caracterizan por una fuga en la que no se llega nunca a un punto de desaparición, sino a un constante reenvío o, como lo llama Derrida, una marca. De esta forma, para el análisis de las obras específicas habrá que buscar conceptos que ayudarán a apelar a la naturaleza volátil de las presencias: puede hablarse de sombras, en los casos en los que existe la proyección de una figura que conserva aún los últimos rastros del personaje; puede hablarse de huellas, para hacer referencia a una presencia que existe sólo como rememoración y como reconstrucción.

Más allá de las polémicas que contraponen a Austin (en especial a sus seguidores, como el caso de Searle) y Derrida, es de vital importancia su consideración conjunta para el caso de las identidades literarias a partir de la zona de contaminación como proceso histórico y textual. Sandy Petrey, en su libro sobre actos de habla y teoría literaria, sostiene que “speech act theory understands society as a dynamic process tangible in the words through which human beings interact, and deconstructive commentaries on the words enhance the fascination of the tangibility”.⁷¹ Estos dos aspectos pueden funcionar como un contrapunto para entender cómo es que la crisis del sujeto moderno tiene algo que decir en torno a la crisis del personaje y cómo es que éste se transforma al interior de los textos literarios. Como lo resume el mismo Petrey: “language performs in history even though it deconstructs itself outside of it”.⁷²

⁷⁰ J. Derrida, *op. cit.*, p. 357.

⁷¹ Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, p. 144.

⁷² *Ibid.*, p. 128.

De esta forma, como lo resume Culler en su estudio sobre el concepto de la performatividad en los estudios literarios, son dos los aspectos fundamentales para el planteamiento del estudio de las identidades literarias:

We can say that the literary work accomplishes a singular, specific act. It creates that reality which is the work, and its sentences accomplish something in particular in that work.

[...]

But on the other hand, we could also say that a work succeeds, becomes an event, by a massive repetition that takes up norms and, possibly, changes things. If a novel happens, it does so because, in its singularity, it inspires a passion that gives life to these forms, in acts of reading and recollection, repeating its inflection of the conventions of the novel and, perhaps, effecting and alteration in the norms or the forms through which readers go on to confront the world.⁷³

Así, las identidades literarias de la segunda mitad del siglo XX apelan a una constante fuga y orbitan en torno a ese centro difuso que ha dejado la ruptura de la presencia. De aquí el aspecto fantasmático de muchas de las figuras que aparecerán en estas obras, como se verá sobre todo en una novela como *El innombrable*. La dispersión y, aún más, la (des)estabilización del personaje, parte entonces de esta performatividad, que le permite construirse y al mismo tiempo, como veremos a continuación, disgregarse en la multiplicidad de identidades que caracterizan al hombre contemporáneo. Más que llegar a una solución de continuidad, este proceso debe concebirse como “*the impossibility of choice: the impossibility of keeping the promise of meaning, of consciousness; the impossibility of not continuing to make this promise and to believe in it*”.⁷⁴

Se pueden extraer ahora algunas conclusiones previas sobre la posición de las identidades literarias. El punto fundamental es postularlas como una arquitectura inestable, siempre a punto de alcanzar una concretización pero al borde del abismo; “de esta forma vemos cómo

⁷³ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, pp. 105-106.

⁷⁴ S. Felman, *op. cit.*, p. 46.

vacila y se derrumba el personaje de la novela”.⁷⁵ Se derrumba el personaje pero no desaparece, se vuelve ahora un punto de dispersión que se disgrega en las identidades, siempre como un devenir, como una zona de aproximación.

Hago aquí hincapié en que, como demostraba gran parte de la teoría posestructuralista, el autor, y el personaje, no desaparecen o se vuelven intrascendentes, sino que entran en un proceso de transformación y contradicción profunda: trazo y borradura;⁷⁶ margen y centro; inclusión sin pertenencia, gozne, sutura, frontera, (des)estabilización. En el fondo está siempre la cuestión sobre el origen de la voz, pues “si el no-sujeto no fuese aún una figura del sujeto, incluso en forma negativa, no nos interesaríamos por ese drama de la disolución y quedaríamos perplejos ante el mismo. Alguien plantea una pregunta: ‘¿quién soy?’, y recibe una respuesta: ‘nada o casi nada’, pero se trata todavía de una respuesta a la pregunta ¿quién?, llevada, simplemente, a la desnudez de la cuestión”.⁷⁷

Sin embargo, la constitución de las identidades literarias no podrá ser nunca axiomática, sino habrá de considerarse como ese *hacerse texto*, como una “repetición con diferencias, es decir, como reproducción que tiende a disolver la presencia”,⁷⁸ por lo que será de vital importancia analizar ya no sólo las relaciones actanciales, sino las instancias que habrán de configurar el discurso. De esta forma, mi estudio tomará en cuenta cómo es que las identidades literarias construyen ya no sólo un lenguaje, sino una estructura y un estilo, que (des)estabiliza los puntos de referencia, lo que se verá reflejado en la radical intervención (y extrañamiento) que operan al interior de la lengua tanto Beckett como Pizzuto.

⁷⁵ Nathalie Sarraute, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, p. 48.

⁷⁶ Vid. A. Tornero, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁷ P. Ricoeur, “La identidad narrativa”, p. 349.

⁷⁸ Jenaro Talens, “Signifique quien pueda o La voz de qué amo” en Samuel Beckett, *Teatro reunido*, p. 570.

Concluyo este apartado resumiendo entonces las características fundamentales para mi estudio de las identidades: a) la temporalidad, pues se caracterizan por su inestabilidad, lo que se refleja en la coexistencia incluso de contradicciones internas; b) la ficcionalidad; las identidades son siempre un proceso de constitución que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, muy rara vez llega a una unidad; c) la fragmentariedad y d) la performatividad, ya que se constituyen como un discurso y una textualidad que ya no da como resultado personajes, sino *fantasmas, sombras*, “agentes cuyo único predicado de acción del que pueden ser sujetos es el acto de enunciar”.⁷⁹

Establecidos los anteriores cuatro puntos fundamentales, es pertinente ahora pasar a la consideración específica del momento de consolidación de las llamadas *neovanguardias* en Francia e Italia y su visión sobre la novela y el personaje, ubicando o, mejor dicho, desplazando a los autores y a las obras de esta investigación.

⁷⁹ M. Botto, *op. cit.*, p. 189.

2. Identidades literarias en *El innombrable*¹ de Samuel Beckett

My little exploration is that whole zone of being
that has always been set aside by artist as some-thing unusable
- as something by definition incompatible with art.
Samuel Beckett

2.1 Sobre el Nouveau Roman

Así como para la construcción del concepto de las identidades literarias, para llegar al estudio de las novelas específicas parto de una breve consideración histórico-literaria de los movimientos en los que se instauran o, mejor aún, se desplazan las obras de Beckett y Pizzuto. Dicho contexto tiene que tomar en consideración un momento axial; este momento, superando el concepto de tradición, debe ir más allá de la experiencia del Modernismo europeo, para el caso del Nouveau Roman, o de las vanguardias históricas en Italia, para el caso de la Neoavanguardia. Ambos movimientos encuentran una justificación, entre otras cosas, en las experiencias traumáticas de las dos grandes guerras del siglo XX, que habrán de significar una transformación profunda incluso en la cultura europea.

La Primera Guerra Mundial, que para algunas naciones marcó un momento de trauma, significó además para otras el fortalecimiento de una identidad nacional, como en el caso de Francia. Para los artistas franceses “la guerra de 1914-18 había sido un accidente,

¹ Como veremos en la parte dedicada a esta novela, la cuestión del nombre y del título en la obra de Beckett reviste siempre una importancia vital. Por lo tanto, se presenta la cuestión del título a adoptar en español, haciendo uso de la mayúscula en el nombre o prescindiendo de ella. La traducción al español hecha por la editorial Alianza parece pasar por alto dicha cuestión, pues indiferentemente pasan del uso de la mayúscula al de la minúscula. Sin embargo, dada la ausencia en español del artículo neutro como en los casos del título en inglés y francés, en este trabajo opto por la forma con minúscula, para evitar así cualquier tipo de alusión a un personaje definido a partir de un nombre propio.

terrible es cierto, pero que no ponía en tela de juicio los valores fundamentales sobre los que estaba construida la sociedad francesa”.² Sin embargo, hay que hacer hincapié en que, tras esta primera experiencia de la guerra, el canon literario siguió legitimándose en un campo autónomo, pues bastaría sólo con ver la escasa producción literaria en torno a este acontecimiento y la posterior consolidación en Europa de figuras como las de Joyce, Proust y Kafka.

El primer momento de un quiebre en el campo literario se dio con el surgimiento y consolidación de los regímenes totalitarios, principalmente en Alemania e Italia. El caso de Francia fue muy distinto y su falta de respuesta ante la consolidación del Nazismo desencadenó en la posterior ocupación alemana: “por haberse limitado a restaurar el fondo humanista que la Primera Guerra había en gran parte dilapidado, la sociedad francesa se encuentra bruscamente desprovista ante el acontecimiento y es superada por él”.³

Después de esta profunda crisis llegó el momento de reconstrucción de las naciones y de una cultura nacional tras el trauma marcado por la Segunda Guerra; “una vez terminada la pesadilla, la gente se dio cuenta de que muchos valores de los que hacía tiempo se dudaba, estaban completamente muertos”.⁴ La cuestión que se plantearon entonces los artistas en dichos momentos fue: ¿cómo mantener la fe en la fuerza creadora de la literatura tras la devastación dejada por la mano del hombre? La tradición hegemónica de un país como Francia se vio destrozada tras esta experiencia, por lo que una de las formas de seguir legitimando ese mito fundacional fue recuperar la tradición: “el sueño de renovación alimentado durante la Resistencia y que parecía tomar cuerpo al momento de la Liberación, se desvaneció cinco o seis años más tarde, [...] los hombres del pasado volvieron a ocupar

² Maurice Nadeau, *La novela francesa después de la guerra*, p. 16.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 7.

sus puestos mientras se remendaba el antiguo orden. La época jugaba en favor de la conservación”.⁵

Las implicaciones de este proyecto en el campo de la literatura fueron también significativas. Todorov expresa sintéticamente esta realidad condensándola en tres tendencias propias de la literatura francesa de la posguerra: nihilismo, solipsismo y formalismo.⁶ En el fondo las tres tendencias reflejaban la concepción de que “la obra literaria exige la distancia, cierto ‘desapego’ con respecto a los acontecimientos y, finalmente, un talento que intente no restituir la realidad en sus características superficiales, confusas y arriesgadas, sino dar el equivalente sensible de esa realidad que la resucitará en su naturaleza más profunda”.⁷ Puede ser ésta otra definición del arte por el arte, de la búsqueda de la autonomía del campo literario, pues, en el fondo, las tres tendencias mencionadas reposaban en la concepción del arte como un sistema cerrado, en el que el texto era el foco de atención.⁸

Así, en este momento de emergencia, el Nouveau Roman⁹ y su aparente quiebre con la tradición fueron sólo la otra cara de esta realidad, en la que se reflejaba una ruptura que trataba de ser sólo formal y que, por lo tanto, se agotó rápidamente. La autonomía del

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ Vid. Tzvetan Todorov, *La literatura en peligro*, pp. 37-39.

⁷ M. Nadeau, *op. cit.*, p. 27.

⁸ No es casual entonces que las voces comprometidas en Francia vinieran del exterior, lo que explicaría la importancia en este país de figuras como las de Lorca y Silone.

⁹ Sobre la consideración del Nouveau Roman como grupo existen varias teorías. Más que de un movimiento realmente unitario, se ha hablado de un proyecto editorial encabezado por las Éditions de Minuit, que convirtió casi en una campaña comercial la cuestión sobre la nueva narrativa. Por otra parte, el mismo Robbe-Grillet declaró: “La escuela del Nouveau Roman nunca existió, la inventó un fotógrafo llamado Dondero. [...] El hecho es que la fotografía hizo creer al mundo que existía ese movimiento literario en Francia”. Alain Robbe-Grillet *apud* Vila-Matas, Enrique, “No era media noche, no llovía” en *El viento ligero en Parma*, p. 133. El autor se refiere a la famosa foto en la que aparecen los que habrían de ser considerados los autores canónicos del movimiento: Robbe-Grillet, Sarraute, Beckett, Claude Simon, Robert Pinget y Claude Ollier, acompañados por su editor Jérôme Lindon. Sobre las relaciones internas y la constitución de la escuela a partir de la foto Vid. Simonin, Anne, “La photo du Nouveau Roman. Tentative d’interprétation d’un instantané” disponible en http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1990_num_3_10_212.

Nouveau Roman fue entonces una “ilusión [...] en la medida en que la expresión novelística, la escritura, son instrumentos personalizados por el novelista mismo y con miras a cierto uso”.¹⁰ La obra literaria no puede entonces ser ajena a la lucha por una legitimación del valor y de la creencia del valor en dicha obra.

Para continuar ahora con los aspectos específicos del Nouveau Roman es necesario remontarse brevemente a la experiencia de las vanguardias de inicio de siglo. Robbe-Grillet, en su libro *Por una nueva novela*,¹¹ construye una genealogía del Nouveau Roman, a la que, significativamente, llama “Elementos de una antología *moderna*”. Este nuevo canon moderno, pasando por alto las imponentes figuras de Joyce, Musil, Kafka y Proust, recoge a una serie de autores marginales que anticipaban ya algunos de los presupuestos de Robbe-Grillet: Raymond Roussel, Italo Svevo, Joë Bousquet, Samuel Beckett y Robert Pinget, estos dos últimos también como parte del movimiento.

Ahora bien, en tanto que movimiento de “neo” vanguardia, el Nouveau Roman, y más tarde la Neoavanguardia representada por el Gruppo 63, retomó una tradición que, sin embargo, habría de sufrir importantes transformaciones que anunciaban ya el advenimiento de una nueva dominante cultural. Renato Barilli sintetiza los puntos fundamentales que marcaron el paso¹² entre ambos momentos de emergencia y consolidación:

En el paso a la segunda mitad del siglo disminuye sobre todo el “espíritu de frontera”; los nuevos instrumentos elaborados por los narradores de la primera mitad del siglo se vuelven también ‘naturales’; [...] desaparece el choque dramático entre la imagen del Hombre nuevo y las imágenes más modestas de los hombres aún vinculados al viejo orden. [...] Asistimos a una especie de democratización, de vulgarización de los instrumentos que a inicios del siglo gozaban

¹⁰ M. Nadeau, *op. cit.*, p. 131.

¹¹ En la búsqueda de una legitimación al interior del campo literario, para este apartado tomo como base una serie de textos que surgieron durante el debate sobre la cuestión de la novela como género. En el caso del Nouveau Roman, son dos los textos fundamentales: *Por una nueva novela*, de Alain Robbe-Grillet, y *La era del recelo*, de Nathalie Sarraute.

¹² *Vid.* nota 18 del capítulo 1.

sólo de una circulación aristocrática: [...] de la atmósfera sublime, heroica de la primera mitad del siglo, a una atmósfera más relajada, algo gris y serena. [...] Entre las características distintivas de la narrativa de la segunda mitad del siglo respecto a la primera, hay que considerar en fin una preponderancia asignada a la representación “en acto”, tangible, evidente, más que al análisis reflexivo.¹³

Como hemos ya visto en el proceso de constitución de un nuevo “personaje” a partir de la consideración de la identidad, en la segunda mitad del siglo XX se llega a un punto culminante: los novelistas de esta nueva escuela abandonarán casi por completo los puntos de vista fijos, incluso aquellos dispersos que habían caracterizado a los autores de las vanguardias históricas.

Siguiendo con el trayecto de lo que llevará a la nueva dominante cultural, se pueden analizar algunos aspectos teórico-estilísticos del Nouveau Roman; Robbe-Grillet enuncia algunos de sus lugares comunes: “1) El Nouveau Roman ha codificado las leyes de la novela futura. 2) El Nouveau Roman ha hecho tabla rasa del pasado. 3) El Nouveau Roman quiere expulsar del mundo al hombre. 4) El Nouveau Roman se propone la objetividad perfecta. 5) El Nouveau Roman, que se lee con dificultad, va dirigido a los especialistas”.¹⁴ Aquí aparecen enunciados algunos de los aspectos que también destaca Barilli, y es precisamente en este pliegue entre futuro y tradición donde se articuló la última jugada de las neovanguardias.¹⁵

Paso así a uno de los elementos centrales de estos postulados de Robbe-Grillet y que también será fundamental en la discusión del *Gruppo 63*; es decir, los postulados de la novela como género. Como se ha visto, ya desde el Modernismo se pusieron en crisis los fundamentos del realismo clásico, experimentando con nuevas formas y técnicas narrativas

¹³ R. Barilli, “La normalità ‘autre’ di Sanguineti”, pp. 185-186.

¹⁴ Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, p. 150.

¹⁵ Vid. Huyssen, Andreas, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70” en Josep Picó (comp.), *Modernidad y Posmodernidad*, pp. 141-164.

que dieran cuenta de las transformaciones de la Modernidad. Este proceso llegó a uno de sus puntos extremos precisamente con el surgimiento del Nouveau Roman, pues postulaba que “antes de la obra, no hay nada, ni certeza, ni tesis, ni mensaje. Creer que el novelista tiene ‘algo que decir’, y que luego busca cómo decirlo, es el más grave contrasentido. Pues precisamente ese ‘cómo’, esa manera de decir, es lo que constituye su proyecto de escritor, proyecto oscuro como pocos, y que será después el dudoso contenido de su libro”.¹⁶ Estos autores problematizan así su relación con la novela, lo que es de vital importancia para comprender la manera en que se configuran las identidades literarias al interior de dicho género.

“El Nouveau Roman se propone la objetividad perfecta”, es uno de los lugares comunes que apunta Robbe-Grillet. En esta proposición se sintetiza uno de los puntos centrales no sólo de la discusión sobre la novela experimental, sino sobre la nueva dominante cultural que habrá de imperar hasta nuestros días; es decir, la cuestión sobre la crisis del realismo clásico. Robbe-Grillet pone en evidencia la llamada ilusión realista, que se limita a “presentarle al público personajes excepcionales, interesarle mediante situaciones ingeniosas, apresarle en los engranajes de una intriga”.¹⁷ La intriga y la trama, que ya desde las vanguardias comenzaban a ser cuestionadas, habrán de sufrir una transformación profunda que aún hoy en día lleva hacia el cuestionamiento y la postulación de un nuevo realismo. El novelista francés anunciaba ya que “este nuevo relato no era una narración, entretejida con una sencilla anécdota exterior a él, sino una vez más el desarrollo mismo de una historia que no tenía más realidad que la del relato, desarrollo que no tenía lugar en otra

¹⁶ A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷ *Ibid.*, p. 180.

parte que no fuera la cabeza del invisible narrador, es decir del escritor, y del lector”.¹⁸ En esta última parte entran en juego fuerzas que pugnan por la constitución de un nuevo tipo de “personaje” que se configura a partir de las identidades literarias.

En torno a la crisis del realismo clásico aparecen dos conceptos fundamentales en las discusiones teóricas de los nuevos movimientos de vanguardia: tiempo y espacio. “Todo está presente en el tiempo, de la misma manera que todo lo está en el espacio. A este ineluctable *aquí*, corresponde un eterno *ahora*”,¹⁹ sostiene Robbe-Grillet. Y un poco más adelante lleva lo anterior a sus últimas consecuencias: “[En las obras contemporáneas] el espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad”.²⁰ La importancia del aquí y del ahora en la nueva narrativa será una de las directrices para entender las profundas transformaciones que sufrirá la novela y, en última instancia, las relaciones que instaurará con la nueva “realidad”. La radical transformación en la concepción del tiempo y el espacio se verá reflejada en la (des)estabilización de los personajes, que perderán muchos de sus puntos de apoyo para dispersarse en distintas perspectivas que habrán de responder a la nueva condición del ser humano. La temporalidad de las identidades literarias es así uno de los reflejos de la imposibilidad de asir no sólo el tiempo sino también el espacio.

Cuando se habla de los movimientos de vanguardia se los suele relacionar con su profunda intervención sobre la lengua y las formas. En la segunda mitad del siglo XX, y en especial con el surgimiento de las nuevas teorías, esta cuestión fue replanteada como el espacio primordial de la literatura. De igual forma, como hemos visto ya con Saussure, el Nouveau

¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 138

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

Roman postuló las potencialidades de la palabra como único medio para acceder a la realidad, como lo expone Nathalie Sarraute: “cuenta cada palabra, [...] resultante de movimientos que ascienden de las profundidades, numerosos, entremezclados, que se perciben en el exterior, en un segundo, sin tiempo para separarlos, ni para darles nombre”.²¹ La intervención sobre el lenguaje dará cuenta entonces de las transformaciones que sufrió el hombre de la posguerra; llevando, en el caso de la narrativa, del personaje-hombre al personaje-partícula.

Un punto importante de la relación entre lenguaje y literatura, y que será fundamental para el estudio que propongo en las obras de Beckett y Pizzuto, es el hecho de que no hay que considerar a las obras sólo como “organismos estilísticos, sino que hay que tomar de ellas, en ellas y para ellas, los módulos organizativos, las organizaciones emotivas y reflexivas que éstas comportan, y emplearlas como tales en modo extensivo, amplio, susceptible al uso fuera del contexto literario”.²² Es éste el espacio de contaminación que he mencionado y en el que adquiere fuerza el concepto de las identidades literarias, como punto difuso entre los mundos ficcionales y la “realidad”.

La cuestión del lenguaje me lleva a un punto de pliegue primordial en la construcción del contexto de las neovanguardias, en el que los aspectos estilísticos se entremezclan con la urgencia del momento histórico. Para el Nouveau Roman la cuestión pareció resolverse de manera inmediata, pues proponía que “en lugar de ser de naturaleza política, el *engagement* es, para el escritor, la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, la voluntad de resolverlos desde

²¹ N. Sarraute, *op. cit.*, p. 96.

²² Francesco Leonetti en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 96.

dentro”.²³ Es evidente cómo se buscaba la consolidación de un campo autónomo que se jugara al interior del lenguaje, en el que la novela se transformara una vez más en ese instante del aquí y del ahora, en el que el pasado y el futuro se funden en un presente continuo que se refleja en la relación del hombre con las cosas. No hay que olvidar que a este movimiento se le conoció también como la *École du regard*.

Estas consideraciones teóricas llevan a la (des)estabilización del personaje, expuesta, si bien en mucho menor medida, por los mismos escritores. Robbe-Grillet apunta a lo que considera casi como una tiranía del personaje:

Cincuenta años de enfermedad, el acta de su fallecimiento repetidas varias veces, registrado por los más serios ensayistas, nada ha logrado todavía derribarlo del pedestal en que le colocara el siglo XIX. Es una momia en la actualidad, pero que sigue tronando con la misma majestuosidad –aunque postiza– en el centro de los valores que reverencia la crítica tradicional. Es más, en eso precisamente reconoce esa crítica al “auténtico” novelista: en que “crea personajes”.²⁴

La *nueva* narrativa asumirá entonces la tarea de derrocar a ese tirano, como ya habíamos visto con Sarraute, considerada ahora en la discusión específica del Nouveau Roman:

Ya no es sólo el novelista el que no cree en sus propios personajes, sino que también el lector ha dejado de creer en ellos. De esta forma vemos cómo vacila y se derrumba el personaje de novela, privado de ese doble sostén que eran para él la fe del novelista y la del lector, pilares que lo mantenían sólidamente en pie, haciéndole capaz de soportar sobre sus hombros todo el peso de la historia. [...] Todo lo ha perdido [...]: su propio carácter y, a menudo, su propio nombre.²⁵

A diferencia de lo que parece el lugar común de la crítica en torno al Nouveau Roman, no se apunta así hacia la desaparición total del personaje, sino más bien hacia su borradura, hacia una nueva forma a partir de la destrucción, entendida como (des)estabilización, es

²³ A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ N. Sarraute, *op. cit.*, p. 48.

decir como *work in regress*.²⁶ Partiendo del momento de renovación profunda de las formas narrativas, si es complicado aquí hablar de personaje, el concepto de las identidades literarias puede ser de gran ayuda para el análisis de estas obras particulares.

Dentro de este contexto se puede pasar ahora a la consideración de la figura de Samuel Beckett, para entender cómo es que su obra se desplaza en torno a los postulados de una nueva narrativa y, en especial, de una nueva figura.

2.2 Samuel Beckett y el Nouveau Roman

En la genealogía reconstruida por Robbe-Grillet aparece el nombre de Samuel Beckett, que, como en el caso de Pizzuto, será sobre todo un predecesor del camino hacia una nueva narrativa. La figura de Beckett al interior del Nouveau Roman se problematiza por varios aspectos, en especial por su pertenencia a una tradición “ajena” a la francesa y por ser parte de una generación anterior a la de gran parte de los escritores de dicha escuela; “in a certain sense, Beckett tried to establish a one-man avant-garde that seemed to allow him to remain outside the literary institutions”.²⁷ De aquí la relación emblemática (y problemática) del autor al interior del proyecto editorial de Jérôme Lindon, que se constituyó como el movimiento de neovanguardia.

Samuel Beckett nació en Dublín en 1906, es decir poco antes de que explotaran en Europa los grandes movimientos de vanguardia. Tras varias estancias, en mayor o menor medida prolongadas, en distintos países de Europa, poco antes del estallido de la Segunda

²⁶ Vid. Luigi Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, p. 186.

²⁷ Jürgen Siess, “Beckett’s Posture in the French Literary Field” en Linda Ben-Zvi y Angela Moorjani (eds.), *Beckett at 100. Revolving It All*, p. 178.

Guerra Mundial decidió establecerse definitivamente en Francia, donde formó parte incluso de la Resistencia. Más allá de un lugar de residencia, la elección de Beckett, como escritor, implicó el abandono de todo un sistema y una tradición que consideraba ya ajenas, para instaurarse en una nueva lengua.²⁸ No sólo la elección del francés, sino el nuevo clima cultural tras el fin de la guerra representaron para Beckett el ambiente idóneo para su obra: “Beckett seems to have found a more genial literary climate in his adopted France. His French contemporaries [...] are systematically involved in writing a new type of novel. They are not rebelling against society in their fiction; [...] they are rebelling against the accustomed procedures for constructing a novel”.²⁹ Así, en el clima de renovación de la novela, tras la publicación en inglés de *Murphy* (1938) y *Watt* (publicada en 1953, pero escrita desde los tiempos de la guerra), el autor adoptó el francés para sus obras, llegando a un punto culminante con la trilogía: *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) y *L’Innommable* (1953).

Incluso desde el punto de vista de la historia literaria es complicado situar la obra de Samuel Beckett; si bien la mayoría de los críticos optan por considerarla dentro de la corriente del Nouveau Roman, hay quienes parten de la tradición irlandesa.³⁰ Más que una categorización neta, hay que ver en Beckett la figura del escritor que habrá de ser

²⁸ Son famosas las declaraciones al respecto que hace el mismo Beckett en la llamada carta alemana de 1937: “It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it. Grammar and Style. To me they become as irrelevant as a Victorian bathing suit or the imperturbability of a true gentleman. [...] Only from time to time I have the consolation, as now, of sinning willy-nilly against a foreign language, as I should love to do with full knowledge and against my own – and I shall do – Deo juvante”. Beckett, Samuel, “German Letter of 1937” en *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, pp. 171-173.

²⁹ Melvin J. Friedman, “Samuel Beckett and the Nouveau Roman” en *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 1, núm. 2, p. 30.

³⁰ Cfr. Boxall, Peter, *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, New York, Continuum, 2009; Kiberd, Declan, “Trilogía (*Molloy*, *Malone muore*, *L’innominabile*) (Samuel Beckett, 1951-53)” en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. vol. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 709-716.

característica de la segunda mitad del siglo XX, en especial a partir del Postmodernismo, es decir la de un autor que es parte de dos culturas y acomuna ingredientes de ambas:³¹ “paradoxically, while he pretended to stay outside the field, Beckett could position himself within it by inventing this unclaimed position in postwar French culture”.³² De aquí que la consideración de la identidad en sus novelas no pueda partir de raíces nacionales (como hemos visto, el personaje ha dejado de definirse por su nacionalidad o su condición social), sino más desde una perspectiva de contaminación entre las transformaciones del sujeto moderno y los mundos ficcionales.

A partir de los postulados sobre el Nouveau Roman, y partiendo incluso desde la experiencia de las vanguardias históricas, Edo Bellingeri hace una caracterización minuciosa de Beckett al interior del contexto de la “nueva” narrativa de la segunda mitad del siglo XX:

En la predilección de Beckett por lo particular, en el microcosmos del microcosmos del hombre beckettiano [...] no se trata tanto de representar la actual imposibilidad de la literatura para conquistar los dominios de los grandes sistemas éticos y cognitivos. Por el contrario, el cúmulo de las minucias beckettianas no expresa la intención, ni mucho menos la fe en reproducir *la realidad*. Al conducir esta operación dirigida hacia la destitución del significado, Beckett desarrolla su criticismo integral también en el sentido de substraer cualquier valor ejemplar, o incluso sólo indicativo, a los instrumentos de los que se sirve. También la proyección hacia un modelo técnico de desestabilización de las estructuras lógicas o expresivas del discurso es así anulada o vuelta deliberadamente inerte. De esta manera, no sólo los mitos que han caracterizado el camino de las vanguardias están ausentes en Beckett, sino los mismos procedimientos técnicos se vuelven objetos mudos, vanos, partes de una situación que sólo inicialmente provoca alrededor de ellos el efecto del ridículo.³³

Lo que está aquí en juego es la crisis de los mecanismos de representación del realismo clásico y que las vanguardias no pudieron superar del todo. De aquí que la obra de Beckett

³¹ Vid. M. J. Friedman, *op. cit.*, p. 23.

³² Jürgen Siess, *op. cit.*, p. 182.

³³ Edo Bellingeri, “Samuel Beckett” en Vito Amoroso y Francesco Binni (eds.), *Letteratura inglese. I contemporanei*, p. 197. (Las cursivas son mías.)

haya representado un punto crucial en el destino de la narrativa de la segunda mitad del siglo XX.³⁴ La transformación del tiempo y el espacio, la profunda intervención no sólo en la lengua, sino también en las estructuras narrativas (aspectos que habrían de teorizar Sarraute y Robbe-Grillet), se habían ya materializado en la trilogía de Beckett. Como veremos también en el caso de Pizzuto, el escritor irlandés se desplaza al interior del movimiento no como un padre, pues las vanguardias parten del parricidio, sino como un predecesor en el camino de una neovanguardia.

Uno de los puntos de diferenciación más importantes entre Beckett y los postulados del Nouveau Roman radica precisamente en la consideración del personaje. Si bien el autor nunca teorizó en torno a la crisis y disolución del personaje, en sus obras se postula claramente la consideración de una nueva posibilidad. Tanto Robbe-Grillet como Sarraute seguían hablando de personaje, incapaces de distanciarse de una categoría tan fuerte; la respuesta del Nouveau Roman fue focalizar sus obras en los objetos, de aquí que también se les diera el nombre, un tanto despectivo, de *chosistes*. Beckett, en cambio, postula un ente ficcional cuyas posibilidades son múltiples, incluida su relación con los objetos que lo rodean y que se vuelven parte integral de su constitución. La respuesta de Beckett a la crisis del personaje se puede estudiar entonces a partir de la consideración de las identidades literarias.

³⁴ En este pliegue del siglo, mucho se ha discutido sobre si Beckett puede ser considerado el último de los modernos o el primero de los postmodernos. Más allá de una categorización, la importancia de este autor radica en la potencialización y renovación de los instrumentos de una nueva narrativa.

2.3. Identidades literarias en *El innombrable* de Samuel Beckett

La cuestión de las identidades literarias en el caso de la novela de Beckett debe partir desde la consideración del título mismo y de algunos aspectos metalépticos. En el particular universo beckettiano, el nombre propio, estrechamente ligado con el título, se presenta en la casi totalidad de la obra temprana del autor, llegando a un punto cumbre con la *Trilogía*: “in all three novels, the activity of the central character’s writing or speaking is thematized to the extent that each narrative, which more or less follows the novelistic tradition of taking its title from the name of its principle character, becomes a stand-in for the person of its fictional author”.³⁵ Hay que puntualizar aquí sobre la relación que se establece entre personaje, autor y narrador, pues no es tan simple como equiparar el título de la obra con una suerte de protagonista o, mejor aún, de personaje totalizante que asume todas las funciones narrativas, incluyendo las del narrador y el autor. Lo que está en el fondo de la cuestión es un progreso de vaciamiento del nombre³⁶ (y de la categoría del personaje mismo), que poco a poco va perdiendo sus puntos de apoyo. Así pues, más que hacia una identificación unívoca, los nombres de Beckett apuntan hacia la naturaleza polivalente de sus significantes: “it is clear whatever the symbolical origin of Beckett’s choice of initial consonants, that the names he gives his characters tend towards the anonymous, the undistinguished. Murphy, Molloy, Malone, Macmann, Moran, Watt, Worm, as names, tend to obliterate personality, to end in a ‘je’ who has no identity”.³⁷ No es la ausencia de

³⁵ Audrey Wasser, “From Figure to Fissure: Beckett’s *Molloy*, *Malone Dies*, and *The Unnamable*” en *Modern Philology*, vol. 109, núm. 2, p. 251.

³⁶ A partir de una reconstrucción similar a la expuesta en el primer capítulo, Luz Aurora Pimentel resalta la obra de Beckett en este cuestionamiento de la identidad a partir del nombre: “Es significativo que los más profundos cuestionamientos sobre la identidad, en la obra de autores como Beckett o Proust, se fundan justamente en la inestabilidad del nombre”. L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 66.

³⁷ M. J. Friedman, *op. cit.*, p. 26.

identidad, sino la multiplicidad que conlleva ese *je*; la posibilidad del despliegue de esa multiplicidad en una sola figura se puede dar, como veremos, precisamente a partir de la consideración de los aspectos propios de las identidades literarias: su temporalidad (pues la voz se crea y se destruye constantemente), su ficcionalidad (la capacidad de engendrar entes ficcionales), su performatividad (la constitución de sombras y fantasmas que se hacen y deshacen diciéndose y siendo dichos) y su fragmentariedad (pues las voces se descomponen en una serie de variaciones ficcionales).

Llegamos así al punto particular de *El innombrable* partiendo de una pregunta: ¿es posible considerarlo como un nombre propio? Parte de la crítica beckettiana³⁸ toma en cuenta este presupuesto, pues consideran al Innombrable (siempre con mayúscula) como un personaje e incluso como un héroe, con todas las problemáticas que, hemos visto, encierra dicha categoría. El pliegue en el título (y en la constitución de una identidad) de la novela debe ser así considerado a partir de la ambigüedad del bilingüismo: *The Unnamable* y *L'Innommable*; la presencia de un artículo neutro permite que desaparezcan casi por completo los límites al interior del *sujeto* (*subject*, *sujet*), entendido como tema y entidad.³⁹ Como parte del proyecto del autor, es imposible apelar a un personaje a partir del nombre, que, por lo demás, no aparece nunca mencionado en el texto: “as Beckett’s formulation makes clear, an unnamable ‘thing’ cannot be named if it is truly unnamable. (Of course, if it is unnamable the ‘unnamable’ as a name is also an error)”.⁴⁰ Partiendo de esta aparente contradicción, mi estudio tendrá en cuenta en todo momento la (im)posibilidad de nombrar

³⁸ Cfr. Wicker, Brian, “Samuel Beckett and the Death of the God-Narrator” en *The Journal of Narrative Technique*, vol. 4, núm. 1, Journal of Narrative Theory, January 1974, pp. 62-74; Stewart, Paul, *Zone of Evaporation. Samuel Beckett’s Disjunctions*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

³⁹ Sería aquí de vital importancia la consideración del concepto de “lo neutro” expuesta por Maurice Blanchot, cuyos estudios tienen una gran deuda con la obra de Beckett. Sobre esta relación Vid. Gibson, Suzie, “The Work, the Neutral and *The Unnamable*” en *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, núm. 14, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 293-306.

⁴⁰ Paul Stewart. *Zone of Evaporation. Samuel Beckett’s Disjunctions*, p. 144.

lo que, como hemos visto, ya no puede ser considerado como un personaje en el sentido tradicional.

A diferencia de la novela de Pizzuto, la obra de Beckett no se articula en capítulos, pues lo que importa ahora es el flujo ininterrumpido de la voz que no tiende al silencio (que se debe concebir en cambio como un espacio imposible⁴¹), sino a la constitución de un microcosmo (incluso tipográfico) en el que constantemente se transmutan las presencias: “the long string of words on the page shows us the self’s obligation to speak in order to ‘be’ as if to have a short pause in between [...] might end in non-being”.⁴² Si bien no es posible dividir la novela a partir de los mínimos párrafos que la constituyen, sí se pueden plantear tres momentos que ayudarán a exponer los pasos hacia la (des)estabilización del personaje.

La primera parte de *El innumerable* puede ser considerada como un prólogo, pues aquí se enuncia la complejidad del proceso de escritura de la obra, especialmente a partir de las posiciones del autor, el narrador, el “personaje” e incluso el lector. En las primeras páginas la voz dice:

The best would be not to begin. But I have to begin. That is to say I have to go on.⁴³

De esta forma se constituye la imposibilidad de una escritura que se construye mientras se niega, en un proceso similar al del prólogo de *El Quijote*. Sin embargo, en el caso de

⁴¹ Vid. Amir Ali Nojouman, “Samuel Beckett’s *The Unnamable*: The Story of that Impossible Place Named Silence” en *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, núm. 14, p. 396: “The impossible space named silence. [...] It deconstructs the opposition of language and silence telling us that they are inscribed within one another”.

⁴² *Ibid.*, pp. 393-394.

⁴³ Samuel Beckett, *The Unnamable* en *Molloy, Malone Dies and The Unnamable*, New York-Toronto, Everyman’s Library, 1997. A partir de ahora hago referencia a esta edición poniendo entre paréntesis el número de página. Una cuestión fundamental en los estudios beckettianos, en especial en la consideración al interior de determinadas tradiciones, como hemos visto, es la elección de una lengua para el *corpus*. La complejidad radica en el hecho de que las obras de Beckett pueden considerarse originales tanto en francés como en inglés, pues el autor mismo fue el encargado de la mayoría de sus traducciones a la otra lengua. Para este trabajo, consciente de las diferencias que puedan existir, haré uso de la versión de la novela en inglés, pues representa una lengua de mayor alcance, amén de la edición que facilita la concepción integral del proyecto de la *Trilogía*.

Beckett las figuras de narrador y personaje son mucho más difíciles de identificar, como veremos a continuación.

Comienza todo con las tres preguntas fundacionales: “Where now? Who now? When now?” (p. 331). Desde este momento se cuestionan las categorías que tradicionalmente definen al análisis literario; se difuminan en una sola línea el espacio, el tiempo y el sujeto. Enfocándome en esta última categoría, en la trilogía de Beckett gradualmente asistimos a un proceso de degradación del sujeto, como resulta evidente ya desde los mismos títulos de sus novelas, pasando de los aún identificables Molloy y Malone a la fantasmagoría de *El innombrable*. Hay que enfatizar también los aspectos metalépticos, pues sólo al final del camino de la *Trilogía* vemos que Molloy/Moran son creaciones de Malone como éste lo es de la voz que *desescribe* la última novela: “Beckett defines each other of his new narrators as the negation of the last; their ‘collision’ creates, then, a ‘blessed absence’”.⁴⁴ Sin embargo, el resultado de esta *ausencia* ya no es sólo la disolución del narrador, sino la potencialidad de una figura que encuentra su espacio en las identidades literarias.

En *El innombrable* es ya imposible asirnos a una figura mínimamente estable e identificable, pues desde el primer momento la voz dice: “I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me”. (p. 45) Aparece aquí por primera vez un procedimiento que estará presente en toda la novela, y que es característico de la obra de Beckett: la llamada formulación aporética, “en la que los elementos contradictorios, excluyendo cualquier salida y remitiendo el uno al otro, designan, *in absentia*, un espacio de carácter intersticial.”⁴⁵ Este procedimiento estilístico y narrativo define a las identidades literarias, espacio privilegiado de la aporía, que precisamente se despliegan como un vacío, como un

⁴⁴ Charlotte Renner, “The Self-Multiplying Narrators of *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*” en *The Journal of Narrative Technique*, vol, 11, núm. 1, pp. 25-26.

⁴⁵ Susana Spero, *L'invenzione di una forma. Poetica dei generi nell'opera di Samuel Beckett*, p. 34.

devenir, en el que confluyen múltiples posibilidades, en muchos casos contradictorias. Así pues, el ¿quién ahora? inicial se problematiza, pues es imposible determinar si esta voz corresponde a un personaje, a un narrador o a un autor. La solución no es ya buscar una respuesta, sino concebir un espacio en el que confluyan todas las posibilidades sin anularse unas a otras, concebir la multiplicidad como el punto de dispersión de las identidades.

El primer paso en la problematización de las instancias en esta novela se da cuando aparecen una serie de figuras del universo beckettiano, entre ellas Murphy, Molloy y Malone. ¿Es la voz de este ente ficcional un personaje más en este universo? ¿Es él el creador o el narrador de estas figuras, el que las acomuna y les da forma? ¿O es simplemente un lector que conoce a dichos personajes? Es uno y todos a la vez, la posibilidad de situarse en un margen entre el centro y el borde,⁴⁶ es precisamente el devenir una identidad literaria en la escritura que se vuelve ahora la experiencia misma. Más que de personajes, para el estudio narratológico, sería pertinente desarrollar a fondo el concepto de variaciones ficcionales⁴⁷ que, como veremos también en el caso de Pizzuto, ayuda a postular no la coexistencia sino la coalescencia de los diversos entes ficcionales.

De esta forma, en el espacio textual se intercalan y se niegan continuamente todas las instancias:

Is not this rather the place where one finishes vanishing? Will the day come when Malone will pass before me no more? Will the day come when Malone will pass before the spot where I was? Will the day come when another will pass before me, before the spot where I was? I have no opinion, on these matters. (p.333)

⁴⁶ Vid. S. Beckett, *The Unnamable*, p. 335.

⁴⁷ Maimaitiming Aila, “‘Nothing But Dust’: A Philosophical Approach to the Problem of Identity and Anonymity in Samuel Beckett’s *Trilogy*” en *The Philosophical Forum*, vol, 40, núm. 1, p. 143.

Todo se define siempre mediante un efecto de ausencia: ese autor que no deja de desaparecer, el personaje que abandona su novela, la voz sin nombre, el narrador sin opinión y la figura de un lector inmerso en la obra de Beckett: estar ahí es posible sólo porque en otra parte terceros aseguran las apariciones.⁴⁸

¿Qué pasa entonces en la relación entre autor y personaje/narrador en la novela? Los límites se vuelven porosos, pues las (des)apariciones de las figuras beckettianas son motivadas por la voz que las enuncia y que, al mismo tiempo, se contempla como creatura creada y contemplada por sí misma:

All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speak of them when, in order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone. [...] It is now I shall speak of me, for the first time. (p. 345)

Estableciendo aquí una bisagra entre dos aspectos de la obra de Beckett que subraya Giles Deleuze (hablando del guion cinematográfico *Film*), en *El innombrable* “el personaje tiene conciencia de ser percibido cuando la cámara supera a sus espaldas un ángulo de 45 grados, [...] la cámara percibe al personaje dentro de la habitación, y el personaje percibe la habitación: cualquier percepción deviene doble.”⁴⁹ Agregaría que detrás de la cámara, que es ahora escritura,⁵⁰ está la voz misma, que se vuelve autor y narrador que se niega a narrar la imposibilidad de esta múltiple existencia.

Hay que tener en cuenta aquí algunos aspectos en torno a la instancia del autor a partir de la consideración del despliegue de identidades. En primer lugar, el autor se desdobra en este narrador/personaje, a quien le confiere la autoridad sobre sus creaciones previas: Molloy y Malone son ahora sólo espectros de una “obra transformada en un lugar de ruinas

⁴⁸ Vid. S. Beckett, *The Unnamable*, p. 334.

⁴⁹ Gilles Deleuze, “La mayor película irlandesa. (‘Película’ de Beckett)” en *Crítica y clínica*, p. 41.

⁵⁰ S. Beckett, *The Unnamable*: “How, in such conditions, can I write, to consider only the manual aspect of that bitter folly? [...] It is I who write. [...] It is I who think, just enough to write, whose head is far”. (p. 342)

en el que éstas son ahora un nuevo espacio diegético”.⁵¹ De aquí la imposibilidad de cualquier *autoridad*, pues no existe otro tiempo, ni otro espacio, que el de la enunciación misma. En *El innombrable* este sujeto se caracteriza precisamente por no dejar de desaparecer. En todo momento el discurso titubea, se contradice, se niega a sí mismo, anula incluso su propia existencia. Esa ausencia se colma y se vacía casi al mismo tiempo, acogiendo una multiplicidad de identidades que vacilan entre el autor, el narrador, las voces ficcionales y sus múltiples desdoblamientos. Ya no es posible encontrar un punto firme en el cual ubicar a un autor implícito, pues como estrategia textual se disgrega a tal punto que los límites son casi imperceptibles.

En estas primeras páginas se constituye entonces lo que Debenedetti llama el personaje-partícula al interior de lo que él mismo llama una novela de naturaleza cuántica. Las instancias que hemos venido mencionando giran entonces alrededor de un mundo de sombras que ya no puede ser habitado por el personaje,⁵² sino que orbitan en torno al espacio difuso de las identidades literarias:

Unfortunately they are not the only disturbers of my peace. Others come towards me, pass before me, wheel about me. And no doubt others still, invisible so far. (p. 340)

En la construcción del espacio (y de la ambigüedad del mismo), el mundo subatómico responde a la condición de un sujeto que ha perdido gran parte de sus puntos de referencia: “one key to the mystery may be sought in the sub-atomic imagery that governs the novel. [...] That ‘I’ may be split, to reveal a quantum world of non-Newtonian motion, a micro-

⁵¹ S. Spero, *op. cit.*, p. 35.

⁵² Vid. José Ángel García Landa, “El centro ausente: *El Innombrable* de Samuel Beckett” en *Atlantis*, vol. 12, núm. 2, p. 62: “El sujeto de esta obra no puede tener lugar en ninguna parte sino como una *función de ausencia* cuyo lugar ocupa un significante”.

universe in which the very attempt to 'id-entify' it is of necessity doomed to frustration".⁵³

Este último punto es fundamental, pues es necesario recalcar que en la obra de Beckett no todo es desintegración y pérdida de sentido, sino que es un proceso complejo que siempre se detiene justo en el momento previo, por lo que he venido utilizando el concepto de (des)estabilización, como destrucción creativa, como *pars destruens*.

El segundo movimiento en *El innombrable* es el de la máscara como rasgo mutable, procedimiento ya anticipado, como hemos visto, en la narrativa de Pirandello. En su clásica reseña sobre esta novela, Maurice Blanchot sostiene: "the first stratagem is to interpose between himself and language certain masks, certain faces".⁵⁴ Estas máscaras se transmutarán en las fantasmagorías e identidades de Mahood y Worm.

El primero en manifestarse (o constituirse) es Mahood, cuyo embrión se encuentra en Basil. A partir de este momento, hay que concebir el surgimiento de los nombres como el signo de la existencia de un discurso particular⁵⁵ y no como el acto de inauguración de una certeza semántica. Mahood se presenta entonces como quien

[...] told me stories about me, lived in my stead, issued forth from me, came back to me, entered back into me, heaped stories on my head. (p. 351)

¿Son el yo de *El innombrable* y Mahood una misma fantasmagoría? Considerando los aspectos de las identidades literarias que confluyen entre el narrador y el "personaje", Mahood "tiene voz propia y es a esta voz, identificada con la memoria del narrador, a la que el yo innombrable atribuye la historia narrada, transformada así en historia 'dictada'

⁵³ Chris Ackerley, "The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of the Voice" en *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, núm. 14, p. 47.

⁵⁴ Maurice Blanchot, "Where now? Who now?" en L. Graver y R. Federman (eds.), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, p. 129.

⁵⁵ Vid. M. Aila, *op. cit.*, p. 129.

que se limita a referir”.⁵⁶ Constantemente ese yo se cuestiona sobre la identificación de ambas voces:

But his voice continued for testify for me, as though woven into mine, preventing me from saying who I was, what I was, so as to have done with saying, done with listening. (p. 352)

Dicha coexistencia se puede explicar a partir de las identidades literarias, pues precisamente confluyen en un espacio diegético en el que orbitan las figuras alrededor de un centro totalmente difuso, siempre en devenir, como una construcción temporal y totalmente inestable.

Uno de los aspectos más particulares en la obra de Beckett respecto a las identidades literarias está relacionado con la performatividad. Los fantasmas de *El innombrable* se constituyen a partir de la palabra (voz y texto). Como se verá también en el caso de Pizzuto, el acto de enunciación es también el acto de constitución de un ente ficcional (y de su presencia o modificación de ésta). Así, en el caso de Mahood se puede percibir este proceso a partir de los siguientes fragmentos:

Mahood must have remarked that I remained sceptical, for he casually let fall that I was lacking not only a leg, but an arm also. (p. 366)

But at the period I refer to now this active life is at an end, I do not move and never shall again, unless it be under the impulsion of a third party. For of the great traveler I had been, on my hands and knees in the later stages, then crawling on my belly or rolling on the ground, only the trunk remains (in sorry trim), surmounted by the head with which we are already familiar, this is the part of myself the description on which I have best assimilated and retained. Stuck like a sheaf of flowers in a deep jar, its neck flush with my mouth, on the side of a quiet street near the shambles, I am at rest at last. (pp. 372-373)

El yo innombrable y Mahood son parte de un proceso (de)constructivo en el que los cuerpos resultan afectados por el discurso. En cuanto a lo que he llamado la configuración

⁵⁶ S. Spero, *op. cit.*, p. 51.

genérica, estos cuerpos textuales responden al proceso de transformación del género de la novela, en especial en el clima de renovación de la segunda mitad del siglo XX. Ahora, como parte de un proceso constitutivo de las identidades literarias, ambas voces “are simply two phaces of the same carnal envelope” (p. 377)

Cuando la novela parece llegar a un mínimo grado de estabilidad a partir de la figura de Mahood, llegamos a un punto de quiebre característico de la obra de Beckett: “cuando el flujo imaginativo desborda la capacidad de un personaje, tenemos un cambio de nombre y una nueva identidad provisional para el narrador”.⁵⁷ Como he apuntado, más que de personaje es mejor hablar de variación ficcional. Así, Mahood da paso a Worm, “the unborn, whose existence is nothing but the oppression of his impotence to exist”.⁵⁸

A partir de la aparición de Worm las instancias narrativas se complican aún más, pues ahora son tres voces las que confluyen en un centro difuso:

For if I am Mahood, I am Worm too, plop. Or if I am not yet Worm, I shall be when I cease to be Mahood, plop. (p. 386)

Worm aparece entonces como el “anti-Mahood”, “el ser hablado porque carente de palabra, frente al cual el yo innombrable se ve obligado a abandonar su precedente papel de ‘víctima’ de la palabra del narratario Mahood por el de verdugo del narrado Worm”.⁵⁹ Sin embargo, la confusión y permutación de las instancias narrativas no tiene que responder a un proceso neto de separación o de interpretación, pues es precisamente la potencialidad y la coexistencia lo que despliega nuevas posibilidades al interior de la novela. Como la misma voz de *El innombrable* lo dice:

⁵⁷ J. A. García Landa, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁸ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁹ S. Spero, *op. cit.*, p. 52.

But perhaps I have been too hasty in opposing these two fomenters of fiasco. Is it not the fault of one that I cannot be the other? Accomplices therefore. (p. 386)

A pesar de lo anterior, la coexistencia o, mejor dicho, la coalescencia de las identidades tiene sus particulares aspectos performativos en el caso de Worm. Éste abandona el espacio de Mahood, ya no para habitar, sino para ser habitado como portador de la palabra:

Worm, to say he does not know what he is, where he is, what is happening, is to underestimate him. What he does not know is that there is anything to know. His senses tell him nothing, nothing about himself, nothing about the rest, and this distinction is beyond him. Feeling nothing, knowing nothing, he exists nevertheless, but not for himself, for others, others conceive him and say, Worm is, since we conceive him, as if there could be no being but being conceived, if only by the beer. (pp. 395-396)

Más que la imposibilidad de nacer, Worm es la capacidad del engendramiento, del ser habitado, por lo que puede ser considerado un modelo fundamental para el estudio de las identidades literarias, precisamente como la relación entre un cuerpo no sólo creado, sino habitado y transformado por un discurso o, como sostiene Shoshana Felman como una figura “reducible neither to the body nor to a conscious intention, but [...] the site where the two diverge and interwine”.⁶⁰

El paso final en este estudio de las identidades se da en la última parte de la novela. A partir de aquí la consideración se vuelve explícita, pues estamos ante “the same foul brute all the time, amusing himself pretending to be a many, varying his register, his tone, his accent and his drivel”. (p. 401-402) Worm y Mahood comienzan a diluirse cada vez más, hasta que la voz decide romper con la autoimposición del “yo” para pasar al pronombre de tercera persona. Si en el caso de Pizzuto gran parte de la (des)estabilización del personaje

⁶⁰ Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction on Two Languages*, p. 122.

se dará a partir del verbo, en Beckett ya no sólo el nombre propio, sino también el pronombre será de suma importancia. En esta última parte de la novela los pronombres, como última unidad de sentido, gravitan en torno a ese centro ausente que ya no puede ser colmado por el personaje. Sin embargo, al final se demuestra también su insuficiencia, cuando la voz innombrable afirma: “there is no name for me, no pronoun for me”. (p. 463) De esta forma, como sostiene José Ángel García Landa, “los personajes, los Murphys, Molloyes, Malones y Mahoods, se convierten así en pronombres, equivalentes del ‘yo’ cuyas vicisitudes se dramatizarán en esta obra. Todos sustituyen deficientemente a un sujeto sin nombre, un sujeto que es sólo nombrado o con un caos de pronombres o, en el título de la obra, como ese pronombre paradójico y vacío, que se anula a sí mismo: el Innombrable”.⁶¹

Esta variación ficcional (originaria y a la vez final) articula un discurso que constantemente la disgrega y la acomuna, en el clímax de la formulación aporética como espacio para la (des)estabilización de las identidades, como se percibe en los siguientes fragmentos:

There he is now with breath in his nostrils, it only remains for him to suffocate. The thorax rises and falls, the wear and tear are in full spring, the rot spreads downwards, soon he'll have legs, the possibility of crawling. More lies, he doesn't breathe yet, he'll never breathe. (p. 406)

A head has grown out of his ear, the better to enrage him, that must be it. The head is there, glued to the ear, and in it nothing but rage, that's all that matters, for the time being. (p. 407)

Los límites de este nuevo cuerpo ya no responden a la denominación de un nombre, sino que se mueven en unas coordenadas espacio-temporales que, a diferencia de Pizzuto, apuntan hacia el vaciamiento del espacio diegético.⁶² El cuerpo se degrada a medida que el nombre desaparece: “if a proper name refers to an embodied being, it is also evidently a

⁶¹ J. A. García Landa, *op. cit.*, p. 51.

⁶² *Vid.* E. Bellingeri, *op. cit.*, p. 199: “La máxima simplicidad es conseguida a través de la máxima complejidad de la forma de los elementos que son utilizados”.

fact that a loss of the perception of the bodily orientation in the world may lead to a destabilization of the proper name, which becomes, then, false, replaceable, or an assumed one”.⁶³ Al final del trayecto de la novela resulta evidente por qué es imposible hacer referencia a la voz innombrable como un personaje.

Mientras el tiempo y el espacio se vienen abajo, la voz trata de dirigirse hacia un final que no puede ser más que un principio:

[...] there was never anyone, anyone but me, anything but me, talking to me of me, impossible to stop, impossible to go on, but I must go on, I'll go on, without anyone, without anything, but me, but my voice, that is to say I'll stop, I'll end, it's the end already, short-lived. (p. 453)

En los límites difusos entre lo que es el inicio y el fin (y que es parte de una transformación en la consideración del tiempo y el espacio en los movimientos de neovanguardia), se juega una parte importante de las identidades literarias, como espacio temporal y ficcional que constituye entidades dentro de un género literario y sus contextos. Si se ha hablado de una estructura circular para la narrativa de Beckett (lo cual comporta un punto final que es también un punto de partida), considero más atinado considerar una cinta de Moebius, en la que el inicio y el final se intrincan sin solución de continuidad, como puntos de una estructura que desafía los límites de la percepción. Las últimas palabras de la voz de *El innombrable* sólo llevan al umbral de su historia, ante la puerta que da a su historia.⁶⁴

El camino de la *Trilogía* de Beckett parecería conducir a la disolución del personaje, que gradualmente va perdiendo sus puntos de significación, en una relación directa entre nombre y textualidad. En *El innombrable* dicho proceso llega a su punto culminante, desde la degradación de Mahood, pasando por la condición parasitaria de Worm y hasta llegar a la

⁶³ M. Aila, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁴ Vid. S. Beckett, *The Unnamable*, p. 476.

naturaleza fantasmática de la voz innombrable. Sin embargo, habrá que hacer hincapié en que el resultado no es el vacío, el silencio, o la desaparición total del personaje, sino su transformación y su consideración desde la perspectiva de las identidades literarias. En las figuras de Beckett queda aún la huella que se encuentra en la posibilidad de decir “yo” antes del caos: “it is always the moment just before; they never present the final stages of insanity”.⁶⁵ En las potencialidades y contradicciones de esa posibilidad de sentido, de ese preciso momento antes de, es donde se despliega la pertinencia de las identidades literarias, que habrán de permear parte importante de la narrativa de la segunda mitad del siglo XX.

Por lo tanto, de este estudio no se debe desprender la conclusión de que en la obra de Beckett todo desaparece y asistimos a la muerte absoluta del sujeto. Como lo dice Deleuze, “nada acaba en Beckett, nada muere. [...] Cuando el personaje muere es que está empezando ya a moverse mentalmente.”⁶⁶ En Beckett se da un proceso continuo de destrucción creativa, “la identidad pura se convierte en la de lo destruido”⁶⁷, como sostiene Theodor Adorno en su análisis sobre *Fin de partida*.⁶⁸

Así pues, en *El innombrable* las identidades literarias permiten postular la disgregación y la fragmentación del personaje, no para descartar determinadas posturas teóricas, sino para remarcar la fragilidad de los márgenes y las distancias. Precisamente como juego de reenvíos en la relación de las instancias enunciadas, esta novela demuestra que “la literatura

⁶⁵ M. J. Friedman, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ G. Deleuze, “La mayor película irlandesa. (‘Película’ de Beckett)”, p. 43.

⁶⁷ Theodor Adorno, “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura*, p. 282.

⁶⁸ Como respuesta a los estudios de Martin Esslin y el teatro del absurdo, que consideraba la obra de Beckett como resultado aún de una cultura burguesa, Adorno pugnaba ya por la postulación de nuevos conceptos para el estudio del autor irlandés. Peter Boxall resume los principales puntos de este debate, sosteniendo que “Adorno suggested, *contra* Esslin, that an entirely new discourse was required for the interpretation of Beckett’s drama, which was able to articulate its radical senselessness without absorbing it into the very bourgeois humanist ideology that it strenuously resisted. [...] Meaninglessness cannot be converted into meaning by the critic, but has to be examined in the condition and the moment of its meaninglessness”. Peter Boxall, *Samuel Beckett. Waiting for Godot. Endgame*, p. 21. Si bien Adorno apuntaba a la obra dramática de Beckett, el germen de esta profunda transformación se dio ya precisamente a partir de la *Trilogía*.

no empieza hasta el momento en que nace en nosotros una tercera persona que nos despoja del poder de decir Yo”.⁶⁹

Para ampliar ciertos aspectos de este estudio, paso ahora a la consideración de la obra de Antonio Pizzuto y su problematización al interior del contexto de la Neoavanguardia.

⁶⁹ G. Deleuze, *La literatura y la vida*, p. 16.

3. Identidades literarias en *Ravenna* de Antonio Pizzuto

Narrare diventa dunque procedere per fantasmi e secondo fantasmi.

Antonio Pizzuto

3.1 Sobre la Neoavanguardia

Las raíces históricas del movimiento de neovanguardia en Italia se encuentran en el proceso que hemos visto ya para el caso del Nouveau Roman, aunque con sus muy especiales particularidades. La Primera Guerra Mundial marcó uno de los momentos más importantes para la consolidación de una identidad nacional, especialmente en Italia, donde se volvió uno de sus mitos fundacionales. Las implicaciones del fortalecimiento de dicha identidad dieron como resultado el surgimiento y la consolidación, desde 1922 y hasta casi el final de la Segunda Guerra Mundial, del régimen fascista liderado por Mussolini. El primer momento de un quiebre en el campo literario se dio así con el surgimiento y consolidación de los regímenes totalitarios, principalmente en Alemania e Italia. Si bien bajo el Fascismo se siguió propugnando por una autonomía del arte,¹ comenzaron a surgir voces cuya obra movía una fuerte crítica hacia las estructuras del poder hegemónico.²

Como en el caso de Francia, tras el final de la Segunda Guerra Mundial Italia se encontró en un proceso profundo de reconstrucción de la nación, lo que la llevaría a su constitución como una república democrática. De esta forma, en Italia la situación, al

¹ No es casual que el periodo fascista coincida con la hegemonía del *Ermetismo*.

² Es importante seguir señalando la centralidad de un personaje como Ignazio Silone, cuya obra adquirió importancia primero en Francia.

menos en el campo del arte, tomó una dirección completamente distinta: la lucha en contra del Fascismo había logrado reunir a gran parte de las fuerzas políticas del país, por lo que este carácter temporal de unidad se reflejó en un proyecto de reconstrucción que no podía ya basarse en la conservación. En Italia, entonces, primero compromiso (*impegno*) y luego renovación:

En la memoria de muchos la segunda guerra mundial seguía siendo el evento capital, también porque a ésta estaba intrínsecamente conectada la experiencia del fascismo, del nazismo, la Resistencia, la reclusión. Todos tarde o temprano escribirán la propia guerra, [...] algunos conservarán en algún lugar remoto de la memoria la experiencia bélica, para dejarla salir sólo tras muchos años de distancia.³

Tras la experiencia de la Guerra, en Italia se consolidó casi de inmediato el *Neorealismo*. Sólo tiempo después, a inicios de los 60, se produjo lo que Capati considera un verdadero shock antropológico que tuvo como resultado un auténtico periodo de mutaciones.⁴ Aquí se colocó entonces la experiencia del Gruppo 63⁵ y el desarrollo de la Neoavanguardia que, manifestando “una alergia al neorealismo, una idolatría a las vanguardias históricas y una apropiación de todos los términos de la actualidad”,⁶ trató de legitimar un campo autónomo en Italia. La búsqueda por la legitimación, y la respectiva hegemonía, de la Neoavanguardia obtuvo resultados de muy corta duración: “el montón de escritura experimental derramado en ensayos y pseudonovelas se reveló como un mero ejercicio formalista y retórico”.⁷ Las raíces históricas de este movimiento, a diferencia del caso del Nouveau Roman, no

³ Massimiliano Capati, *Storia letteraria del '900 italiano*, p. 178.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ El Gruppo 63 se formó en Italia precisamente en el año 1963, constituyéndose como un grupo de neovanguardia en el que se reunieron algunos jóvenes intelectuales que, más tarde, habrían de ser parte fundamental del panorama cultural italiano. Entre los miembros más importantes del Gruppo 63 destacaron Umberto Eco, Edoardo Sanguinetti, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino, Nanni Ballestrini, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Renato Barilli y Angelo Guglielmi.

⁶ M. Capati, *op. cit.*, p. 204.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

encontraron así una repercusión profunda en el destino de la narrativa italiana de la segunda mitad del siglo XX.

Mientras en los años 50 en Francia se rescataba a los escritores considerados “menores” que había expuesto Robbe-Grillet en su genealogía de la novela, en Italia sólo hasta los años 60 empezaban a conocerse realmente los grandes autores del Modernismo europeo: “uno de los méritos históricos del Gruppo 63 es el de haber llevado a cabo una radical actividad canonizadora, transformando un canon ítalo-céntrico de carácter realista en favor de un canon europeo de tipo en cambio ‘moderno’ y experimental”.⁸ Así, desde este momento el Gruppo 63 encontró en la experiencia del Nouveau Roman el camino a seguir en el proceso de “modernización” de la novela.

En cuanto al aspecto de la configuración genérica, si bien la novela tenía ya una importante tradición en Europa, en Italia, hasta mediados del siglo XX, seguía siendo un género menor, como lo testimonian los dos más importantes novelistas de este periodo: Pirandello y Svevo. Uno de los más importantes teóricos de la Neoavanguardia, Angelo Guglielmi, lo pone en evidencia: “es bien sabido que nos falta precisamente una tradición de la novela, y nuestra tradición narrativa se centra en el cuento. Tan es así que cuando aparece la novela no nace a partir de raíces nacionales”.⁹ Es por esto que la gran estación de la narrativa italiana explotó durante la posguerra, cuando la necesidad precisamente de contar la propia experiencia se volvió vital. Fue también ésta la tradición del realismo clásico que se había consolidado en Europa casi un siglo antes.

⁸ Romano Luperini en *Col senno di poi*, p. 285. Sobre el desfase de la cultura italiana respecto a los grandes escritores del Modernismo vid. Alberto Arbasino, “La gita a Chiasso” en Renato Barilli y Angelo Guglielmi (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, pp. 180-184.

⁹ Angelo Guglielmi en *Col senno di poi*, p. 221. Para la discusión teórica de la Neoavanguardia retomo dos textos de vital importancia: la reunión que tuvo el Gruppo 63 en Palermo en 1965, publicada después con el título de *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*; de igual forma, son de suma importancia los ensayos reunidos en el apartado “La battaglia per un nuovo Romanzo” en la antología publicada con el título de *Gruppo 63. Critica e teoria*.

Poco tiempo después, con la urgencia de una modernización, en Italia apareció el conocido debate sobre la *questione del romanzo*. Construyendo su propia genealogía, resulta entonces evidente que la Neoavanguardia haya minado las bases de la novela italiana precisamente a partir de la experiencia del Nouveau Roman. En este debate, el Gruppo 63 apareció “como la vanguardia que realmente hizo cuentas con la forma-novela, llevándola a una incandescencia contestataria. La Neoavanguardia era plenamente consciente de que en cualquier sistema literario es en el territorio más impuro y deshecho, más corruptible y de hecho más corrompido, es decir el de la novela, donde se juega la partida *políticamente* decisiva”.¹⁰ Esta conciencia será fundamental en el proceso de configuración genérica, pues marca un momento de quiebre en la tradición italiana forjada históricamente por la poesía.

Aparece así una diferenciación entre la Neoavanguardia y el Nouveau Roman, que, a partir de la novela, llevaron a cabo distintos procesos de configuración genérica que habrían de construir identidades que serán parte central de su proceso de legitimación. Como apunta Francesco Muzzioli, este proceso “obliga a retroceder y sobre todo incita a cuestionar las concreciones de la identidad, comprendidas las del género novela”.¹¹

Es importante observar que, en el caso del Gruppo 63, la cuestión del nuevo realismo se encontró en estrecha relación con el concepto de experimentalismo, concepto que el Nouveau Roman pareció pasar por alto.¹² Una vez más Alfredo Giuliani expone esta cuestión:

¹⁰ Andrea Cortellessa, “Notizie dal diluvio” en *Col senno di poi*, pp. 411-412.

¹¹ Francesco Muzzioli, “Perché il Romanzo sperimentale è l’unico leggibile” en *Col senno di poi*, p. 295.

¹² Es imposible negar la naturaleza “experimental” del Nouveau Roman; sin embargo, dicho concepto no estuvo en el centro de las discusiones teóricas sobre la renovación de la novela. A diferencia de Italia, en Francia el concepto de novela experimental contaba ya con un antecedente del que los postulados del Nouveau Roman trataban de distanciarse, es decir, *Le roman expérimental*, de Émile Zola, publicado en 1880.

[En los grandes escritores de la novela de vanguardia] el arco, la aventura como educación sentimental, se ha hecho pedazos: la narración se ha volcado apasionadamente o irónicamente sobre sí misma, la edificación se ha vuelto un acto de la disgregación atómica del contenido. Pero la forma 'novela' en su acepción tradicional no ha sufrido modificaciones. En este sentido, si queremos hablar de 'novela experimental' hay que comenzar con no atribuir la etiqueta de 'experimental' sin una comprobación.¹³

En el debate sobre dicho concepto, el experimentalismo se postulaba como el mínimo deber de quien se propone hacer literatura. Sin embargo, se enunciaban una serie de elementos que serían el punto de partida de la narrativa de la Neoavanguardia. En las intervenciones iniciales de Renato Barilli y Angelo Guglielmi aparecen pues los principales postulados teóricos y estilísticos: normalización, reducción, dilatación de la cotidianeidad, acción "autre", polivalencia, ambigüedad, contradicción y lo que Guglielmi llama mecanismos de fractura: la poética de la mirada, el monologo interior y la reducción del yo.¹⁴ En este punto se articulaba ya un discurso teórico que, al interior del campo, pretendía legitimar una autonomía que habría de fracasar en el caso de Italia.

Para el Gruppo 63 el tiempo y el espacio adquirirían también una nueva dimensión en la construcción de este nuevo realismo. Uno de los escritores de la Neoavanguardia, Michele Perriera, lo sintetiza de la siguiente manera: "la realidad no es; ésta incurre, interactúa, permuta. El tiempo es un arbitrario congelarse del funcionamiento (agresión, sufrimiento, aventura, mimesis en una sección de espacio); el espacio es el funcionamiento mismo".¹⁵ El espacio se vuelve entonces el principio de existencia de la novela, mientras que el tiempo se vuelve arbitrario en tanto que categoría dependiente del instante de su activación en la lectura. Es quizás en este punto donde se encuentra uno de los aspectos del fracaso de la Neoavanguardia en Italia, pues precisamente a partir de estas dos categorías se forjó uno de

¹³ Alfredo Giuliani en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 71.

¹⁴ Vid. las intervenciones de Renato Barilli y Alfredo Giuliani en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, pp. 11-39

¹⁵ Michele Perriera en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 180.

los conceptos fundamentales de la narrativa italiana de la posguerra, es decir, el de *impegno*.

En Italia el concepto de *impegno* ha sido siempre fundamental, lo que se reflejó en los constantes debates que existieron no sólo al interior del Gruppo 63, sino en toda la literatura italiana de la posguerra. En esta definición de lo que habría de ser la nueva literatura, Angelo Guglielmi sostenía que “la nueva literatura es a ideológica en el sentido que rechaza la ideología como receta, como formulación prescriptiva, esforzándose en cambio por vivirla como problemática, es decir como problema más que como solución”.¹⁶ Más que un rechazo del compromiso en la literatura, la Neoavanguardia lanzaba una crítica hacia la retórica del Neorealismo, hacia lo que Pasolini llamó una “década ridícula”.¹⁷

No resulta extraño, como hemos anticipado, que con la consolidación de la Neoavanguardia se cuestionaran las bases de una tradición relativamente reciente en Italia, como lo es la de la novela. En contra de las pretensiones de autonomía que trataban de rechazar el concepto de compromiso, algunas de las voces más importantes al interior del grupo sostenían que “el contenido de una novela es lo que la novela hace sobre el lector, es decir su carga ideológica es su capacidad de acción”;¹⁸ la novela entonces mientras se construye también se ideologiza,¹⁹ lo que permite llevar a cabo una “experimentación-protesta”.²⁰

El Gruppo 63 se planteó también la cuestión del lenguaje, fundamental para la consideración de los movimientos de vanguardia. La Neoavanguardia tuvo que lidiar con una tradición forjada históricamente en un monolingüismo que había dado forma a la

¹⁶ A. Guglielmi en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 35.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini *apud* M. Capati, *Storia letteraria del '900 italiano*, p. 185

¹⁸ A. Giuliani en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 82.

¹⁹ *Vid.* Giuseppe Guglielmi en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 130.

²⁰ Edoardo Sanguineti en *Gruppo 63. Il Romanzo sperimentale*, p. 117.

literatura italiana desde la experiencia de Petrarca y hasta bien entrado el siglo XX. Uno de sus grandes méritos, anticipado ya por otros pocos autores y como herencia del estructuralismo de raíz saussureana, fue entonces apropiarse del lenguaje “como instrumento para obligar a la realidad a descubrirse, para estimularla a volverse manifiesta en el único modo en que aún puede hacerlo, que no coincide con las formas de un discurso lógico y articulado, sino con las de una mera afirmación de sí misma, del proceso a través del cual se constituye como realidad”.²¹

Resulta revelador que en la discusión del Gruppo 63 la figura del personaje haya estado casi del todo ausente: “nadie gasta energías por el personaje, la noción más descalificada de estos años. El sujeto tiene una mala reputación; la sicología es excluida; el psicoanálisis es permitido sólo como repertorio mítico”.²² Es éste un aspecto fundamental, pues la Neoavanguardia no concebía el nacimiento de una nueva figura al pasar por alto la transformación del personaje; la cuestión de una nueva identidad literaria no aparece siquiera esbozada en estas discusiones. Quizás sea ésta una de las explicaciones sobre el fracaso de la llamada narrativa experimental, cuya fuerza se agotó muy rápidamente y cuya influencia en la narrativa posterior fue muy reducida: la intensa discusión teórica no se vio reflejada en obras literarias de gran importancia.

En este contexto, y sin inscribirse jamás en el debate teórico, se colocó la experiencia de Antonio Pizzuto, cuya relación con la Neoavanguardia fue más bien problemática.

²¹ Angelo Guglielmi, “Forma e contenuto nella narrativa d’oggi” en Renato Barilli y Angelo Guglielmi (eds.), *op. cit.*, p. 178.

²² Raffaele Donnaruma en *Col senno di poi*, p. 355.

3.2 Antonio Pizzuto y la Neoavanguardia

Si bien no de manera directa como lo hizo Robbe-Grillet, y debido a la dificultad que representaba llegar a un punto de entendimiento al interior de un grupo tan heterogéneo como el de la Neoavanguardia, el Gruppo 63 trató de construir su propia genealogía, rescatando a los grandes autores del Modernismo europeo. En esta reconstrucción apareció una figura imponente al interior de la tradición italiana: Carlo Emilio Gadda (1893-1973). La obra de este novelista representó para muchos un punto de partida hacia una renovación profunda de la narrativa nacional, dejando atrás un anquilosado provincialismo, categoría de las más discutidas durante estos años. Aunque Gadda había ya publicado algunas de sus obras desde los años 30, durante la segunda mitad del siglo XX se convirtió en un autor fundamental para la nueva narrativa, convirtiéndose en un predecesor para los autores de la Neoavanguardia. En sus novelas este autor llevó a cabo una intervención radical en la lengua, minando las bases del tradicional monolingüismo que había caracterizado a la literatura italiana.

A la renovación iniciada por Gadda se ligaba directamente la experiencia de un autor nacido en el mismo año: Antonio Pizzuto (1893-1976). Si Gadda se convirtió en una especie de padre, Pizzuto fue como un hermano mayor. Sin embargo, considerar la figura de Pizzuto al interior del Gruppo 63 resulta problemático por diversas razones. En primer lugar aparece la cuestión de la edad: Pizzuto se dedicó durante gran parte de su vida al servicio público. Alimentando siempre un vivo interés por la literatura y la filosofía, Pizzuto apareció en la escena literaria sólo hasta que vivía en retiro, publicando su primera

novela, *Signorina Rosina*, en 1956.²³ De inmediato la obra recibió la atención por parte de un selecto grupo de críticos, destacando Gianfranco Contini, uno de los máximos estudiosos de la obra no sólo de Pizzuto, sino también de Gadda. De esta forma, en un periodo breve se publicaron las novelas de la llamada trilogía figurativa: *Signorina Rosina* (1956-1959), *Si riparano bambole* (1960) y *Ravenna* (1962). Tras esta primera etapa, en la que, con todas las reservas, aún se puede seguir hablando de novela, Pizzuto comenzó a experimentar con nuevas formas de narrativa, tendiendo cada vez más al fragmento, como se ve reflejado en sus obras: *Paginette* (1964), *Pagelle I e II* (1973-1975) y *Giunte e virgole* (1975). Vemos así cómo la obra de este autor se colocó justo un poco antes de la consolidación del Gruppo 63, en un ambiente en el que la experimentación respondía a un proceso de superación del realismo clásico. Sin embargo, “Antonio Pizzuto, que con la novela de 1964 *Paginette* habría podido volverse el héroe de semejante debate (ya que en sus narraciones se comprueban tantas de las hipótesis teóricas enunciadas) apenas se asoma en una intervención de Sanguineti”.²⁴ Cabe así preguntarse en qué dirección se movió dicho distanciamiento y cuáles fueron las razones que hicieron de Pizzuto una figura ambigua para la Neoavanguardia.²⁵

Como una especie de manifiesto, la hija de Pizzuto enuncia lo que su padre consideraba como los aspectos particulares de su poética:

1) La renuncia a la unidad narrativa, a la unidad de acción, las cuales son sustituidas por un lirismo libre. / 2) La renuncia a la psicología y, por lo tanto, a un estudio de los personajes. / 3) La renuncia a la presentación de un ambiente, de un mundo determinado y, en consecuencia, la

²³ Ya en 1938 el autor había publicado la novela *Sul ponte di Avignone*, aunque bajo el seudónimo de Heis.

²⁴ Gabriele Frasca en *Col semo di poi*, p. 307.

²⁵ El mismo Pizzuto declaraba: “No me considero ni de vanguardia ni seguidor de ninguna escuela, movimiento o dirección”. Antonio Pizzuto, “Entrevista radiofónica” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, p. 283. Este número de la revista estuvo totalmente dedicado a Pizzuto, por lo que a partir de ahora hago referencia sólo al título de la publicación, remitiendo siempre a este número.

renuncia a un tono fundamental y dominante. / 4) La renuncia a cualquier tesis particular. / 5) La renuncia a considerar la realidad desde un punto de vista meramente sensible. / [...] 7) La renuncia a limitar la narración en el tiempo y el espacio. / [...] 9) Propósito: el propósito de realizar una *nueva expresión artística* en sustitución de la novela.²⁶

El punto de partida que acomuna al autor con la Neoavanguardia es pues el cuestionamiento profundo hacia la realidad o, mejor dicho, hacia el realismo clásico y la consiguiente renovación de la forma de la novela: “para los neoavanguardistas, como para Pizzuto, el problema fundamental era el de la relación entre el escritor y la realidad: se llega a un estilo ahistórico, atemporal, porque era la señal más evidente del cambio en la interpretación tradicional de la realidad”.²⁷ Esta crítica llevará también a un cuestionamiento de los mecanismos de representación clásicos: “en la base de todo estaba el problema del lenguaje: la afasia sustancial que afecta a las culturas que ya no tienen nada que decir, incluso si continúan hablando alrededor del cadáver. Hay que regresar al laboratorio a experimentar los lenguajes con los cuales interrogar la nueva realidad”.²⁸

Hemos ya visto la problemática de enunciar el concepto de experimentalismo, que puede aplicarse a todas las grandes obras que han renovado la literatura y han trascendido más allá de sus contextos. Así, lo que estaba en el centro del debate eran siempre los mecanismos de representación y la transformación de una lengua y de una tradición ancladas en el provincialismo y en una cultura burguesa que, en Italia, se había consolidado hasta bien entrado el siglo XX. Tanto Pizzuto como el Gruppo 63 lanzaban una crítica hacia los sistemas de la literatura, partiendo de postulados distintos, como lo expone claramente Raffaele Manica:

²⁶ Maria Pizzuto, “Trattatello in laude” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, p. 367.

²⁷ Vincenzo Arnono, *L'avanguardia perenne di Antonio Pizzuto*, pp. 13-14.

²⁸ Walter Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana. vol. XII. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, p. 1.

Si a la relación entre vanguardia e institución literaria corresponde la equivalente entre experimentación y tradición de las formas, es también cierto que la vanguardia es, la mayoría de las veces, incluso siempre, y por necesidad, un viaje de grupo, tanto como la experimentación es una aventura solitaria que se embarca en el mar de una época, una lucha contra el tiempo. [...] La mirada de Pizzuto aspira, como propósito, a una *experimentalidad* sin vanguardia: al concepto de experimentalismo, que es todavía ampliamente intencional, incluso teórico, corresponde, desde el punto de vista formal, precisamente el de *experimentalidad*, [...] que comporta una apertura a la lengua y a la realidad, una experiencia fuerte dentro del genio de la lengua y una sintética capacidad de análisis al servicio de la inteligencia de las cosas.²⁹

El que la experiencia de Pizzuto haya sido un camino más solitario tiene así implicaciones mucho más profundas, más allá de una brecha generacional o de la marginalidad de una tradición como la siciliana, lugar de origen de este escritor.³⁰ El caso de este autor fue entonces peculiar pues

se trata, viéndola bien, de una experimentación subterránea, disidente, pero no por esto menos eficaz de la que poco después será ostentada por los artistas italianos de los años 60. [...] La suya aparecerá como un ansia experimental con la espalda hacia el frente y la mirada hacia atrás. Los neoavanguardistas, algunos de los cuales reconocerán en Pizzuto a un predecesor [...] se obstinarán en cambio en mirar hacia adelante, en avanzar a cualquier costo: de aquí la definición de neo-vanguardia.³¹

Diría que la “experimentación” de Pizzuto es incluso más eficaz, pues reflexiona aún más sobre los procesos de transformación que han atravesado no sólo la narrativa del siglo XX, sino la historia de la literatura en general. A diferencia de lo que caracterizaba a las vanguardias, Pizzuto jamás pretendió “asesinar” a sus padres, pues su escritura se alimenta

²⁹ Raffaele Manica, “Silabario di perplessità. La scrittura estrema di Pizzuto come domanda senza risposte sui massimi sistemi della letteratura” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, pp. 55-56.

³⁰ Umberto Eco habló con ironía del síndrome de la alcachofa: “Se creó el síndrome de la alcachofa. Si con el tiempo se reconocía que alguien era un verdadero escritor, de inmediato se decía: sí, pero él no es parte realmente del Gruppo 63, estuvo sólo por casualidad”. Umberto Eco, “Noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto” disponible en

http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659/.

³¹ Salvatore Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, pp. 41-42.

lo mismo de los clásicos griegos y latinos que de la narrativa de Joyce y de un contemporáneo suyo como Gadda.

La conciencia de los procesos de transformación en los sistemas literarios le permitió a Pizzuto no prescindir, sino postular una nueva posibilidad en la consideración de los personajes, cuyo estudio, en este punto, se puede enriquecer a partir de las identidades literarias.

3.3 Identidades literarias en *Ravenna* de Antonio Pizzuto

Como para *El innombrable*, en la novela de Pizzuto es fundamental la consideración del título, que, en la narrativa temprana del autor italiano (y como también ya apareció en el caso de Beckett), apela constantemente al nombre propio. Pizzuto era consciente del poder del nombre propio como instrumento para el análisis y la unificación de sentido, por lo que partió precisamente del extrañamiento a partir de un título que no dirá nada: en la posición de un lector aplazado,³² al final las expectativas en torno al título no encontrarán una respuesta concreta. En el universo metaléptico en el que las identidades literarias hacen eco constantemente, en *Signorina Rosina* se postula la existencia y la proyección del libro que estudio; es precisamente en el capítulo VI de la primera novela donde se dice:

Bibi gli parló del suo libro. Era intitolato “Ravenna”. Storico forse? No. Una guida della città? Neanche. Perché mai quel nome, dunque. Così. Come uno può essere chiamato Giacomo o

³² Al respecto, Giancarlo Alfano sostiene: “Se explica así la frecuencia en la obra pizzutiana de fragmentos en los que el narrador se dirige no a un lector genérico, sino a un específico y puntual lector, una persona aludida en la vida que transcurre y convocada *fantasmáticamente* en la escena de la página”. Giancarlo Alfano, “La scrittura biologica di Antonio Pizzuto” en Antonio Pizzuto, *Ravenna*, Firenze, Polistampa, 2002, p. 191. Sería motivo de otro estudio analizar las implicaciones de las identidades literarias en la constitución de un sujeto lector, ya no como una conciencia en búsqueda de un sentido unificado, sino precisamente como un espacio de posibilidades múltiples que admiten incluso la contradicción.

Carlo. Secondo il suo gusto, quello era il titolo: libro e titolo erano nati insieme, l'uno per l'altro.³³

Este fragmento se vuelve programático, pues ya desde esta novela el autor postula un universo ficcional en el que se acomunan no sólo los títulos, sino también los “personajes”, cuyos nombres ya no habrán de ser un punto de referencia y de sentido. La trascendencia del nombre radica entonces en su poder constitutivo, ya no de una identidad fija, sino como acto performativo en el que el texto y su realidad se constituyen precisamente a partir del sentido y el posterior vaciamiento del título: “‘Ravenna’ denotes the landscape of a non-existent locus, a space deprived of time and continuity to which we, as victims of both history and existence, are hopelessly condemned”.³⁴ Al interior de la novela, el título mismo se vuelve la imposibilidad que da paso al silencio: “Ravenna Rav rav non lo dirai no silenzio”.³⁵ Así pues, ya no sólo el lector parece condenado, sino también la sombra del narrador y del autor, quienes perderán sus puntos de apoyo y fiabilidad, desdoblados en la multiplicidad de sus identidades literarias y convertidos en variaciones ficcionales.

De esta forma entramos en el intrincado universo de la narrativa pizzutiana, que poco a poco se vuelve más compleja hasta alcanzar un punto decisivo en *Ravenna*, al menos en la consideración de la novela como forma. Incluso desde el punto de vista gráfico, hay que recordar que la narrativa pizzutiana se satura debido a la ausencia de puntos y a parte al interior de cada capítulo, que se despliega como un microuniverso en el que se acomunan y se anulan objetos y personajes, tiempo y espacio. El párrafo ya no puede ser así una unidad

³³ Antonio Pizzuto, *Signorina Rosina*, p. 30. Para el caso de las citas de Pizzuto, dada la complejidad y ejemplaridad de los procesos léxicos y estilísticos, ofrezco las traducciones en pie de página. “Bibi le habló de su libro: Se titulaba ‘Ravenna’. ¿Histórico acaso? No. ¿Una guía de la ciudad? Tampoco. Por qué ese nombre, entonces. Así. Como uno puede llamarse Giacomo o Carlo. Según su gusto, ese era el título: libro y título habían nacido juntos, el uno para el otro”.

³⁴ Robert S. Dombroski, “Antonio Pizzuto and the Subject of Narrative” en *Italica*, vol. 67, núm. 1, p. 2.

³⁵ “Ravenna Rav rav no lo dirás no silenzio”. Antonio Pizzuto. *Ravenna*. Polistampa. Firenze, 2002, p. 46. A partir de ahora hago indicación sólo de la página de esta edición

de sentido, pues los límites dejan de existir y todo se vuelve un *continuum* en el que la cuestión de la voz, como en Beckett, se complica a partir de la acumulación; el autor, desdoblado en un narrador, pierde el control de los personajes, que entran en un proceso de (des)estabilización que los lleva hacia la multiplicidad y temporalidad de sus identidades.

Desde la primera página de *Ravenna* se problematizan las instancias que tradicionalmente definen al relato: desde la voz narrativa hasta la consideración del tiempo y el espacio. El primer capítulo comienza con una descripción minuciosa en la que la voz del narrador se diluye a partir de una saturación de objetos; los tiempos verbales, tan característicos de la prosa de Pizzuto, ayudan a borrar el punto fijo de un narrador bien definido; la ausencia de *shifters* provoca el *efecto* de la ausencia de un sujeto que se desdoblará en múltiples voces: “queda entonces en sus páginas una sola persona, la tercera o, mejor aún, la no-persona”.³⁶ Basten unas pocas líneas para ejemplificar esto:

[...] ma Foco a mezzobusto, con l'interrogante a sporgergli quel biberon nero, vuol dirci, prego, e come la chiamerà? maestro? Mi diranno forse, ecco, egli gli rispose, onorevole signore, oppure egregio, oppure caro e buon amico, no no, io voglio l'onorevole, l'onorevole, vuole dirci, onorevole, se le piace che so, ella guardò in alto, Foco intervenne, e io rispondo ullalà.³⁷ (p. 20)

È un'altra faccenda, si tratta precisamente di me. Non vogliono più vedermi -ti? Sì. Perché? Per le scarpe. Per quali scarpe. Per queste. Ne ho altre forse?³⁸ (p. 39)

En estos fragmentos se confunden y anulan las voces de Foco (*egli, -mi, -ti*), de una mujer (*ella*) y de una voz narrativa que parece referir en tercera persona pero que de repente adopta la voz de un yo. La utilización de los deícticos también hace vacilar la narración,

³⁶ Rosalba Galvagno, *Pizzuto e lo spazio della scrittura*, p. 19.

³⁷ “Pero Foco de medio cuerpo, con la interrogante dándole aquel biberón negro, quiere decirnos, ¿y cómo le llamará? ¿Maestro? Me dirán quizás, eso es, él le respondió, honorable señor, o bien estimado, o bien querido y buen amigo, no no, yo quiero el honorable, el honorable, quiere decirnos, honorable, si le agrada yo qué sé, ella miró a lo alto, Foco intervino, y yo respondo ullalá”.

³⁸ “Es otro asunto, se trata precisamente de mí. ¿Ya no quieren verme-te? Sí. ¿Por qué? Por los zapatos. Por cuáles zapatos. Por estos. ¿Tengo otros acaso?”

pues es complicado entender a quién y a qué se hace referencia. Hablando de la obra de Álvaro Pombo, José-Carlos Mainer ha propuesto lo que llama técnica de *subrogación*, en su acepción de poner una persona o cosa en lugar de otra, lo que provoca que la “novela avance al ritmo de esas sucesivas contaminaciones entre los puntos de vista y el estilo”.³⁹ Extendiendo el concepto, *Ravenna* es entonces uno de los ejemplos paradigmáticos de una novela de la subrogación.

Más que una búsqueda de sentido, adentrarse en esta novela implica la consideración de una multiplicidad de voces, es decir de las identidades literarias, como la postulación de una nueva forma de representar la realidad: “Pizzuto, en resumen, excluido cualquier ordenamiento jerárquico *a priori* entre cada miembro de la construcción, subordina el relato a la pura frecuencia narrativa; pura en tanto que abstracta, geométrica. Y el personaje se vuelve mera evocación fantasmática”.⁴⁰ En el aspecto performativo de las identidades literarias (siempre en devenir), las figuras de Pizzuto se constituyen como fantasmas, como él mismo lo declaraba: “narrar se vuelve entonces proceder por fantasmas y a través de fantasmas”.⁴¹

Un aspecto similar a la novela de Beckett es que estos fantasmas aún conservan las huellas de un nombre, que se vuelve aquí una construcción fonética que alude más a una naturaleza cambiante que a una identificación. Como hemos visto, el nombre ya no designa una realidad fija, pues incluso en una sola línea pueden acomunarse las voces y las percepciones de una sola figura. Foco, Andrea, Malinda, Fufina y Nanni, más que

³⁹ José-Carlos Mainer, “Identidad y desencanto en tres novelas de la transición (‘Visión del ahogado’, ‘El río de la luna’ y ‘El héroe de las mansardas de Mansard’)” en *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, pp. 180-181.

⁴⁰ Gualberto Alvino, “Dossier Pizzuto. Una documentazione critica di prima mano sulle carte edite e inedite” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, p. 16.

⁴¹ Antonio Pizzuto *apud* G. Alfano, *op. cit.*, p. 176.

protagonistas, son ahora *leitmotifs*⁴² o, como hemos visto, variaciones ficcionales que ayudan a desplegar una serie de voces que confluyen en un universo en el que el tiempo y el espacio responden más bien a los postulados ya no de una novela mecanicista, sino de una cuántica,⁴³ de una dominante ontológica: son los representantes de lo que Debenedetti llamaba personajes-partícula. Las identidades literarias muestran su carácter inestable constantemente, como en el siguiente ejemplo:

Fufina. Cutufina. I primi dimenamenti. Fufetta. Su, Fufettina.⁴⁴ (p. 31)

O llevado al extremo como en este otro fragmento:

Alieni i loro sguardi affissati l'uno nell'altro prendevano intanto accordo per proprio conto, signora, chiamò Venturina vuotatasi la clessidra, Malinda gli fece segno, sparve, Andrea tirava fumo come i marinai la fune contesa; Malinda, chiamò, silenzio, Malinda, ripeté. Intervallo. Malinda. Un momento, fu l'indugiosa promessa. Spirato questo, o Malinda, egli le spedì. Qua il vocativo incontrò a mezza strada ancora un momento. L'ultima volta appello ed asseveranza più stringendosi diventarono contrappunto: un moliinda.⁴⁵ (p. 61)

Vemos cómo el texto se llena con una evocación fantasmática cuyo nombre ya no tiene un significado ni un significante precisos: “al obsesivo retorno del significante corresponde la fuga ilimitada del sentido, el seguimiento del evento, el evento que nunca es igual a sí mismo”.⁴⁶ En *Ravenna* esta fuga del sentido permite la postulación (y la contaminación) de

⁴² Como evocaba Maria Pizzuto, “Para volver más fácil la comprensión de estas nuevas ideas, ejemplarmente, este trabajo se presenta en la *forma* relativamente libre de una *sinfonía musical*, con sus cuatro tiempos discontinuos entre ellos, pero unidos por la síntesis de la inspiración”. M. Pizzuto, *op. cit.*, p. 367.

⁴³ Al interior de la novela se encuentra la postulación emblemática del universo cuántico, que es llamada “l'equazione estrema $E = mc^2$ ” (p. 67).

⁴⁴ “Fufina. Cutufina. Los primeros contoneos. Fufetta. Vamos, Fufettina”.

⁴⁵ “Ajenas sus miradas fijas el uno en el otro mientras tanto llegaban a acuerdos por su propia cuenta, señora, llamó Venturina vaciándose la clepsidra, Malinda le hizo una señal, desapareció, Andrea fumaba como los marineros con la codiciada cuerda; Malinda, llamó, silencio, Malinda, repitió. Intervallo. Malinda. Un momento, fue la retardada promesa. Expirada ésta, oh Malinda, le lanzó él. Aquí el vocativo encontró a medio camino aún un momento. La última vez llamado y aseveración estrechándose más se volvieron contrapunto: un moliinda”.

⁴⁶ Benedetta Panieri, *Antonio Pizzuto nel regno del tempo*, pp. 17-18.

un mundo ficcional que dé cuenta de la nueva realidad del ser humano tras los traumáticos acontecimientos del siglo. En una tradición arraigada en el concepto del *compromiso* la fuga no es nunca total, sino una crítica hacia los mecanismos clásicos de representación de una realidad que ya no corresponde al proyecto de la Modernidad.

En la postulación de los mundos ficcionales en Pizzuto, si los personajes se desdoblaron a través de sus identidades, también el narrador sufre este proceso: ya no es sólo un narrador poco fiable para el lector, sino tampoco para él mismo, pues ha perdido sus puntos de apoyo y se pierde entre la cantidad de voces que se anulan. Sólo le queda “proceder por puntos de vista y girar alrededor de los hechos para descubrir la fisura por la cual penetrar quizás con una sola palabra, incluso un fragmento de palabra, incluso una letra del alfabeto”.⁴⁷ El concepto de fisura es fundamental, pues así se explican las intrusiones del narrador en medio de toda la confusión de voces: es ésta una de las maneras en las que se mantiene en pie una arquitectura por demás inestable.

El capítulo cuarto de la novela es quizás el más revelador para ejemplificar lo anterior, pues, a diferencia de la mayoría de los capítulos que inician con una descripción que tiende hacia la objetividad, éste comienza con un atronador “Era una volta”.⁴⁸ (p. 49) Esto ayuda a comprobar la utilidad de las identidades literarias para explicar estos fenómenos, pues el narrador ya no puede ser una conciencia unificada que da voz a los personajes, sino que él mismo forma parte de ese universo fantasmático que ya no tiene un adentro ni un afuera.

Ahora, tanto los “personajes” como el narrador se mueven en unas ambiguas coordenadas espacio-temporales, que responden a la búsqueda de Pizzuto de representar una nueva realidad; búsqueda que, en última instancia, como hemos visto, caracterizó a los

⁴⁷ W. Pedullà, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁸ “Érase una vez”. Estas fisuras se encuentran a lo largo de toda la novela, destacando también las que aparecen en las páginas 77 y 99.

movimientos de neovanguardia. Hay que partir de considerar en *Ravenna* (y cada vez más a medida que avanza la obra del autor) que el tiempo y el espacio, siguiendo con la lógica de un universo cuántico, ya no son objetos sino posibilidades: “al contrario de la definición física en la que en el espacio-tiempo los puntos son eventos, en el espacio-tiempo de Pizzuto los eventos son puntos”.⁴⁹ De aquí la absoluta relatividad de la consideración del tiempo y el espacio en los capítulos de la novela, en los que en una sola línea pueden darse saltos o detenimientos temporales y en los que los ambientes son por demás ambiguos. La novela no se da en un tiempo ni un contexto determinados, la vida de las entidades ficcionales no parece tener un antes ni un ahora, una causa y un efecto; todo se desenvuelve en un presente continuo que se desvanece a medida que se construye. Como una fuerza implosiva, la materia se fragmenta en una “delirante secuencia de proposiciones, verbos, en una vertiginosa e imparable dispersión de polvo y deshechos narrativos”.⁵⁰ Sólo a partir de los escombros, como vimos en Beckett, es como puede surgir una nueva figura: no la desaparición del personaje sino su (des)estabilización.

Pizzuto distinguía entre contar y narrar, y precisamente a partir de la consideración del tiempo y el espacio es cómo el autor rebasa esta línea: “contar consiste en la petrificación de personajes, eventos, datos psicológicos, narrar vence al absurdo de traducir la acción en representaciones ya que reconoce que el hecho es una abstracción”.⁵¹ Con la caída de la consideración tradicional de estas categorías, cae también la de la persona, desapareciendo el yo y su lirismo.⁵² No es entonces que desaparezca el personaje, sino que se transforma en una multiplicidad de voces que, si no responden ya a los esquemas tradicionales, habrán de

⁴⁹ R. Manica, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁰ S. Ferlita, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ G. Alfano, *op. cit.*, p. 173.

⁵² Vid. Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, p. 1092.

ser analizadas a partir de otras consideraciones, como en el caso de las identidades literarias que, como he apuntado, se caracterizan por su relatividad en el tiempo y el espacio.

Toda la constitución de estas identidades vacilantes reposa en una profunda intervención sobre la lengua; mediante procedimientos distintos a los de Beckett, Pizzuto experimenta para alcanzar una nueva lengua que se constituya como un sistema nuevo y extraño. La búsqueda de Pizzuto, más que a una escuela, responde a la necesidad de dar cuenta de una realidad, entendida ya no como un concepto, sino como un juicio,

que no puede ser superado sino mediante otros juicios. El análisis mismo, como el concepto, se vuelve siempre un juicio. [...] Del mismo tipo son todos los problemas que se derivan, por incesante *partogénesis*, uno del de otro: ser, nada, razón, pensamiento, yo, escepticismo, cualquier hipótesis filogenética, los asuntos clasificatorios aparecen como momentos definitorios de un perpetuo proceso indiciario.⁵³

Considerando lo anterior, el universo pizzutiano se (des)estabilizará entonces por acumulación. Dicha acumulación viene de la confluencia de tres aspectos: el léxico, la sintaxis y el ritmo.⁵⁴

El primer punto (y uno de los más conflictivos para la filología pizzutiana) es el léxico. Pizzuto era consciente del poder ya no sólo constructivo, sino también destructivo de la palabra: es verdad que “la palabra es un universo y mientras más palabras hay más universos existen”,⁵⁵ pero esa misma palabra se convierte en un “silencio *disfrazado*, ruidoso subrogado del fin no sólo de una sociedad, sino de la misma existencia”.⁵⁶ Por esta razón Pizzuto rehúye de los sinónimos, va al fondo de la etimología, italianiza las palabras

⁵³ Antonio Pizzuto, “Lessico e stile” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, p. 294.

⁵⁴ Vid. Antonio Pizzuto, “Dello scrivere difficile” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, p. 288.

⁵⁵ Tarcisio Tarquini, “Il lettore trascendente. I percorsi confusi di una ‘dama’ e di una ‘trotta’” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, p. 53.

⁵⁶ W. Pedullà, *op. cit.*, p. 25.

extranjeritas o las presentan en su forma original, todo ello como parte del acto performativo que da *cuerpo* a las identidades literarias, como en los siguientes ejemplos:

Spell it please. Emme, come per dire mostaccioli, era la melodia udita la prima volta che essi, soli, in due, insomma appena liberatisi, freedom, ah capito, capito, e poi mai più, no mai più freedom. [...] Io Grace Mary. Giocare voi mogador? Molti lo giocavano, whisky accanto, muà, three seven only and scopa, broom.⁵⁷ (p. 83)

Maggio 14: dice già epepe, sarà un numero, forse il sette, forma arcaica prossima a eptà, dal sanscrito saptà, inclinazione ad quantum, novello Heisenberg o Dirac.⁵⁸ (p. 122)

Sin embargo, la novela no funciona a través de la mera acumulación, sino que cada palabra ocupa un espacio preciso, designando a la cosa y transmutándose en ella, instaurando su propia “realidad” mediante el poder performativo de la palabra o, como sostiene Sandy Petrey, “the language can perform what’s lived in society solely because it doesn’t name what is in reality”.⁵⁹

El segundo elemento que interviene en el proceso de la constitución de las identidades literarias, y quizás el más importante, es el de la sintaxis. Como he apuntado, el estilo de Pizzuto se caracteriza por su propensión a las formas impersonales y por la búsqueda de una prosa que prescindiera lo más posible de los tiempos conjugados; si la novela de Beckett se juega a través de la (im)posibilidad del sujeto, es decir de ese “not I”, la de Pizzuto parte del vaciamiento de la forma verbal. Como el mismo Pizzuto declaraba, este procedimiento apunta hacia un indeterminismo narrativo, que “comporta la exclusión de formas verbales definidas; de manera que la narración procede, por así decirlo, sin armadura,

⁵⁷ “Spell it please. Emme, como para decir mostachones, era la melodía escuchada la primera vez que ellos, solos, los dos, es decir apenas librados, freedom, ah entendido, entendido, y luego nunca jamás, nunca jamás freedom. [...] Yo Grace Mary. ¿Ustedes jugar *mogador*? Muchos lo jugaban, whisky a un lado, *muà*, three seven only and escoba, broom”.

⁵⁸ “Mayo 14: ya dice epepe, será un número, quizás el siete, forma arcaica cercana a eptà, del sánscrito saptà, inclinación *ad quantum*, joven Heisenberg o Dirac”.

⁵⁹ S. Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, p. 124.

independientemente del valor filosófico asignado al espacio y al tiempo”.⁶⁰ La *impersonalización* llevada al límite por Pizzuto se vuelve ejemplar en el estudio de las identidades literarias, pues permite analizar cómo en la sintaxis, en la palabra misma, se despliega el espacio de posibilidades de dichas identidades. En la escritura de Pizzuto se verifica lo que apunta Judith Butler: “un vocabulario que resista la sustancia metafísica de las formaciones sujeto-verbo y, en su lugar, se apoye en una ontología de los gerundios”.⁶¹ Con las potencialidades de una lengua romance, en la novela de Pizzuto dicha ontología se multiplica en formas particulares que dan cuenta de la fragilidad de las identidades.

El último aspecto es el del ritmo, relacionado con las coordenadas espacio-temporales que he señalado, pero también con la musicalidad de una sinfonía en la que las “identidades” funcionan como motivos. “El ritmo se da como ‘escansión’ en el tiempo, que en el texto de Pizzuto es distinto respecto al de la duración (sustancia de las cosas). Se trata de hecho de un tiempo ‘lógico’, tiempo del inconsciente escandido por el sujeto de la enunciación”.⁶² La dificultad radica entonces en la imposibilidad de una unidad de este sujeto de la enunciación. En el fondo, la cuestión sigue estando relacionada con el cuestionamiento de la voz y es precisamente en la posibilidad de esta pregunta donde se constituyen las identidades literarias.

Por diversas razones, el último capítulo de *Ravenna* merece una consideración especial. Si la materia narrativa se consume mediante una fuerza implosiva, es en este capítulo donde

⁶⁰ A. Pizzuto, “Dello scrivere difficile”, p. 288.

⁶¹ J. Butler, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, p. 299. Sería por demás reductivo ofrecer ejemplos de esta *impersonalización*, pues se encuentra prácticamente en cada línea de gran parte de la obra de Pizzuto, baste citar aquí algunas formas tomadas al azar: además del gerundio al que alude Butler (venerando, evitando, essendo, finendo), aparecen formas adjetivadas del participio presente (nascente, dormiente, entranti, uscente, sorpassanteli, aventi) y del participio pasado (antosene, versatosi, dipintovi, conclussovi, trovatesene), así como formas impersonales del infinitivo (destarsi, essergli, farsi, scontrarsi).

⁶² R. Galvagno, *op. cit.*, p. 30.

se puede encontrar el vórtice: el tiempo y el espacio, la sintaxis, el léxico y el ritmo, todas las voces y sus identidades confluyen en poco menos de diez páginas. Los nombres (y sus fantasmas) de la primera parte desaparecen por completo y dan lugar a figuras totalmente nuevas: Momo, Polla y Lami. Más que un reflejo es éste un desdoblamiento en el que queda de manifiesto la inestabilidad de las identidades literarias: la voz de Momo es sólo otra de las posibilidades de un discurso que se ha articulado a lo largo de toda la obra. El capítulo conclusivo se vuelve así la fisura más importante que encuentra el autor-narrador⁶³ para dar cuenta del proceso de transmutación de las presencias. Si al inicio de esta última parte parece presentarse un sujeto más definido:

Questa notte ho sognato pupa, andava dicendo i saraceni, i saraceni. Da dove le è venuto in mente, chiedevo io e tu, chi lo sa?⁶⁴ (p. 157),

al final vacila totalmente en medio de una lengua primigenia:

E egli offrì alla zia luoghi incerti lontani, tutto capisce, e descriveva del braccio turbinante girándole, razzi, evocando il fruscio con interiezioni convulse, salivali fvscscsci, per dirla più semplice un intrico di fricative affricate spiranti sibilanti, ed il suo commento: bee. Prodigioso bimbo: a soli undici mesi e quaranta giorni.⁶⁵ (p. 166)

¿Qué queda del “personaje” al final de *Ravenna*, y al final del camino de la trilogía figurativa de Pizzuto? La respuesta más simple es que lo que queda son las identidades literarias, si bien hay que explicar algunas consideraciones finales.

⁶³ Se puede hablar de un autor-narrador teniendo en cuenta que “el autor ya no es un demiurgo, sino un seleccionador”. Gianfranco Contini, “Guida breve a *Paginette*” en *Varianti e altra linguística: una raccolta di saggi, 1938-1968*, p. 624.

⁶⁴ “Esta noche he soñado a la niña, estaba diciendo los sarracenos, los sarracenos. ¿De dónde se le vino a la mente, preguntaba yo y tú, quién sabe?”

⁶⁵ “Y le ofreció a la tía lugares inciertos lejanos, todo lo entiende, y describía el brazo turbinantes veletas, cohetes, evocando el ruido con interjecciones convulsas, salivales fvshshshi, para hacerlo más simple un enredo de fricativas africadas expirantes sibilantes, y su comentario: bee. Niño prodigio: a sólo once meses y cuarenta días”.

Uno de los aspectos más importantes de estudiar las identidades literarias, ya no sólo en la narrativa de Pizzuto o en la de Beckett, sino en la de toda una dominante cultural (como veremos en el último apartado), radica en la consideración de que, como sostenía el mismo Pizzuto, el arte no puede ser sólo forma, sino expresión de una sustancia poética.⁶⁶ Dicha sustancia se constituye a partir de la huella que queda, como devenir, de un “personaje” al borde del abismo, pero que, mientras más desaparece o se borra, más se afirma.

En el caso de *Ravenna*, como quedó evidenciado en el estudio, “los personajes se multiplican, rehúyen uno al otro, desaparecen, reaparecen, se dejan suplir hasta la remoción total”.⁶⁷ Es necesario remarcar que hay que ser siempre cautelosos con este tipo de obras, pues podrían permitir precisamente postular la remoción como una vía de escape ante la complejidad del sentido. De aquí la importancia del concepto de devenir, que permite establecer una zona de fronteras porosas y de nuevas posibilidades para el estudio de obras que ya no responden a los análisis tradicionales.

¿Qué queda entonces en esa borradura? Como sostiene Dombroski, los “personajes” de Pizzuto se vuelven “dead identities, figures whose ‘significance’ as characters has been effaced; they inhabit no system, save that of the literary; [the character] is a trace of what was once a center of consciousness. For Pizzuto, such a center is an arbitrary construct. [...] The Pizzuto subject is no locus of certainty”.⁶⁸ En las aproximaciones a esa figura que se escapa, en la postulación de las aporías y de las variaciones ficcionales, en la inclusión sin pertenencia, se postulan las identidades literarias para explicar estos fenómenos que, en la obra de Pizzuto, encuentran uno de sus puntos más complejos.

⁶⁶ Vid. A. Pizzuto, “Note su una nuova estetica” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, p. 279.

⁶⁷ Gualberto Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note riflessioni*, p. 174.

⁶⁸ R. Dombroski, *op. cit.*, pp. 9-11.

4. Hacia una poética de la identidad: el personaje ante el advenimiento del Postmodernismo

Este estudio llega a un último pliegue, momento que se ha venido anunciando en diversas ocasiones como la nueva dominante cultural, a saber, el Postmodernismo. Es éste un momento que no sólo apunta hacia la narrativa dominante de la segunda mitad del siglo XX, sino que también es un punto de partida y de confluencia en la obra tanto de Beckett como de Pizzuto. Por lo tanto, más que ofrecer un cuadro exhaustivo de las características del Postmodernismo, para lo cual remito a importantes estudios al respecto,¹ en este último apartado pongo en evidencia ciertos aspectos de las obras que he estudiado (y de sus respectivas contextualizaciones) para rastrear un momento de inflexión en la consideración del personaje y plantear la pertinencia del concepto de las identidades literarias ante novelas que estipulan nuevas posibilidades.

En una primera etapa de esta investigación se presentaba el concepto de experimentalismo para considerar tanto las obras de ambos autores como el clima de renovación que permeaba a los movimientos de neovanguardia. Tras el trayecto histórico y textual que he trazado, han surgido una serie de problemáticas que restringen el uso de dicha categoría, dando como resultado una ambigüedad que habría que evitar a toda costa. Ante el momento de emergencia tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y el crecimiento acelerado de las potencias dominantes, aparece aquí como la opción más pertinente considerar dicho momento a la luz del naciente Postmodernismo, del que hay que hacer algunas consideraciones previas de carácter teórico-metodológico.

¹ Vid. Lyotard, Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2004; Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000; Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

En primer lugar es necesario hablar de la pertinencia del uso del término en tanto que categoría histórica y estética. Es casi un lugar común referirse al Postmodernismo como poética frente a la Postmodernidad como situación histórica. Sin embargo, siguiendo a Jameson, hay que concebir la relación de ambos conceptos como “una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros”.² Lo anterior no significa que se vuelva una etiqueta en la cual acomunar toda una serie de fenómenos distintos entre sí, sino que se convierte en un concepto pertinente para entender una compleja situación histórica y estética. Ahora, en tanto que estudio textual y literario, en esta sede hago uso del concepto de Postmodernismo, consciente de la relación que existe, como ya he apuntado, entre los mundos ficcionales y la “realidad”.

Una segunda consideración apunta a los juicios y teorizaciones en torno al Postmodernismo. Retomando las etiquetas de Eco,³ los estudiosos parecerían dividirse en apocalípticos e integrados; quienes por una parte celebraron el fin de la Modernidad y quienes lo vieron como la fase extrema del capitalismo voraz. Más que una toma de posición, considero el advenimiento del Postmodernismo a partir de ciertos aspectos específicos de la novela que se gestan en los años 50, subrayando algunas características que habrían de tener desarrollos posteriores. Un primer paso entonces será considerar dicho momento como una apertura ilimitada y potencialmente creativa,⁴ capaz de recuperar, en un primer momento, y radicalizar, más tarde, la herencia de la Modernidad.

² Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 16.

³ Vid. Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2001.

⁴ Vid. Giuseppina Restivo, “Caliban/Clov and Leopardi’s Boy: Beckett and Postmodernism” en Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Views: Samuel Beckett*, p. 72.

Como proceso histórico, ya desde los años 50 comenzaron a gestarse cambios fundamentales, sobre todo la aparición de “un sentimiento muy difundido de cansancio, repliegue y agotamiento de las formas expresivas de la modernidad”.⁵ En este contexto es donde se ubicaron las experiencias tanto del Nouveau Roman como de la Neoavanguardia, como puntos de pliegue hacia la construcción del “espacio de una literatura no discursiva, donde el lenguaje adquiere una opacidad y un peso ontológico”.⁶ Hay que resaltar que uno de los estudios de Jameson parte precisamente de la consideración del Nouveau Roman,⁷ preguntándose si era ya un presagio del Postmodernismo o los últimos vestigios de una moribunda modernidad, la última jugada de las vanguardias.

El punto anterior me lleva a las figuras de los autores de este estudio. En la disputa entre si Beckett es el último de los modernos o uno de los primero postmodernos, es importante señalar que en su obra se percibe un camino que transita por ambos momentos; aspecto que resulta emblemático en el camino de la *Trilogía*, que, como se ha visto, es un proceso de degradación no sólo del sujeto, sino de los mecanismos estilísticos y narrativos. Si bien es cierto que la *Trilogía* es “un curioso subproducto de una tendencia generalizada a la despersonalización en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX”,⁸ también es verdad que Beckett disuelve los presupuestos de los grandes sistemas literarios del siglo. En un movimiento excéntrico, y precisamente ante un momento de transformaciones, el punto fundamental es tener presente que “Beckett stops before such landscape, he himself has helped prepare by erasing preceding landscapes”.⁹

⁵ R. Ceserani, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ Vid. F. Jameson, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. vol II., pp. 9-37.

⁸ J. A. García Landa, “El centro ausente: *El Innombrable* de Samuel Beckett”, p. 46.

⁹ G. Restivo, *op. cit.*, p. 73.

Por su parte, Pizzuto, desde una postura marginal, presenta características que responden a algunas de las problemáticas específicas de la tradición italiana y de su compleja relación con una modernidad por demás tardía. Remo Ceserani, uno de los teóricos más importantes del Postmodernismo en Italia, sostiene que “en la literatura italiana contemporánea [...] la modernidad se manifestó, culminando en Gadda, como expresionismo lingüístico”.¹⁰ Como herederos de esta tradición, el Gruppo 63 y Pizzuto se confrontaron con dicho problema. En un proceso similar al de Becket, en la llamada trilogía figurativa de Pizzuto se transita también por ambos momentos. En una primera instancia, los personajes de *Signorina Rosina* y *Si riparano bambole* forman parte aún de esa genealogía de personajes alienados que habían poblado gran parte de la narrativa de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, con *Ravenna* se llega a un punto decisivo, pues dichas figuras se vuelven ahora meras evocaciones o, mejor dicho, fantasmas. Se da así en la novela de Pizzuto el paso fundamental de un personaje alienado a un personaje fragmentado, del personaje-hombre al personaje-partícula.

Un primer punto de convergencia en la consideración de ambos autores, en especial al interior de sus respectivas tradiciones y los movimientos de renovación de las neovanguardias, se encuentra en la anticipación hacia la nueva dominante cultural, hacia lo que Ceserani llama el Postmodernismo consciente, ejemplificado por una figura precisamente del Gruppo 63: Umberto Eco. Lo anterior se ve reflejado en las teorizaciones mismas tanto del Nouveau Roman como de la Neoavanguardia, que exponían ya algunos de los aspectos que, años más tarde, habrían de resaltar los teóricos y estudiosos del Postmodernismo. De aquí que, más que los resultados literarios *per se*, haya sido más fructífera la discusión teórica.

¹⁰ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 165.

Respecto a los casos específicos, Beckett, por una parte, apuntará a lo que más tarde Hassan llamará la literatura del silencio,¹¹ mientras que Pizzuto se encuentra del lado de lo que Luperini considera como un postmodernismo culto e hiperliterario.¹² Lo que ambos autores demuestran en este punto de inflexión es que “el postmodernismo fue, ya desde los años 50, no una elección sino un hecho concreto”.¹³

En cuanto al proceso de (des)estabilización del personaje ante al advenimiento de la nueva dominante cultural, son dos los aspectos principales que quiero resaltar y que están al interior de la mayoría de los debates sobre el Postmodernismo: por una parte la descentralización del sujeto y, por la otra, la transformación en la consideración del tiempo y el espacio y, en general, la crisis de la experiencia.

Respecto a la descentralización del sujeto y su fragmentación, Ceserani lo resume de la siguiente forma: “la transformación afecta inevitablemente al sujeto: a un mundo y una sociedad que se presentan ya fragmentados corresponde un sujeto fragmentado. También en este caso hay un cambio muy significativo: si en el periodo de la modernidad el sujeto era ‘alienado’, ahora éste es, precisamente, ‘fragmentado’”.¹⁴ Como hemos visto, durante la primera mitad del siglo se apuntaba aún a un personaje totalizante, una conciencia (o un inconsciente) unificado aún bajo la figura de un nombre propio o la sombra de éste. En el punto crucial de las dos novelas que he analizado, dicho sujeto desaparece para convertirse

¹¹ Vid. Hassan, Ihab, *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, Knopf, 2005. El concepto de Hassan, como he remarcado al hablar de la obra de Beckett, no apuntaba a la concepción del espacio vacío, sino a un tipo de literatura que acomunaba a varios autores de la época: “Las contradicciones en Hassan no faltaban, y quizás eran premeditadas. La literatura en la que pensaba, y que contraponía a la tradición del *High Modernism* y aún más a las corrientes críticas entonces prevalentes en la academia estadounidense, era la de autores como Sade y Beckett, a menudo empeñados en representar los lados oscuros del carácter humano y en explorar los temas del vacío y de la nada (a esto aludía el “silencio”). R. Ceserani, *op. cit.*, p. 35.

¹² Vid. Luperini, Romano, “Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell’ultimo trentennio” en *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 67-79.

¹³ Alfonso Berardinelli, “Il postmoderno è finito” en *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, p. 274.

¹⁴ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 84.

en una mera evocación fantasmática, en una serie de fragmentos cuya reconstrucción y unificación resulta por demás problemática. De esta forma, el personaje se vuelve ahora una variación ficcional, descompuesta en la multiplicidad de sus identidades.

Al interior de la novela, uno de los principales autores en esta fragmentación del sujeto fue precisamente Beckett. En un proceso de degradación de una conciencia unificadora y de borrado del personaje, Beckett llevó a esta figura a uno de sus puntos críticos, marcando un punto de no retorno en la (des)estabilización que habría de ser teorizada más tarde por los estudios del Postmodernismo. El autor expresó así “la urgencia de otros paradigmas del Ser, ya no como ángel caído de la modernidad que construye su propio mundo, sino como un animal atrapado en un universo de símbolos de su propia creación”.¹⁵ Como se ha visto, este nuevo ser constituido a partir de la palabra como acto performativo ya no ocupa el centro del universo, sino que se despliega en una serie de posibilidades que orbitan en torno al espacio difuso de las identidades literarias.

Pizzuto, en cambio, descentra al sujeto a partir de la acumulación y saturación de un espacio diegético que es habitado por una gran cantidad de voces o, una vez más, variaciones ficcionales. El nombre es también ya un significante, más que un significado, y apela a una presencia que constantemente trata de ser colmada y fracasa en el intento. De esta forma, “Pizzuto begins a process whereby the subject of narrative, whether understood as the subject/individual to whom the author assigns individual qualities or as a totalizing consciousness which the book imposes on the reader, [...] loses its force as a representational mode, becomes decentered or peripheral, and eventually ceases to exist

¹⁵ José Ramón Alcántara Mejía, “El relato maestro y el itinerario posmoderno de la trilogía dramática de Samuel Beckett” en María Fernanda Arentsen y Fernando de Toro (eds.), *Beckett bajo la lupa. Catorce miradas*, p. 27.

altogether”.¹⁶ Es por esto que el concepto de fantasma se vuelve fundamental en la obra del autor, ya que apunta a una huella que ya no radica en la conciencia o la corporalidad, sino en el poder creativo de la palabra como acto performativo.

No es casual así que, tras estas novelas, ambos autores hayan explorado nuevos territorios, volcándose al teatro, en el caso de Beckett, y a la experimentación de nuevas formas narrativas, en el caso de Pizzuto.

Esta descentralización del sujeto está relacionada con el aspecto performativo de las identidades literarias. En su estudio sobre el Postmodernismo, Jameson sostiene que “para la estética más reciente, la propia representación del espacio aparece como incompatible con la representación del cuerpo. [...] El espacio privilegiado de las nuevas artes es radicalmente antiantropomórfico”.¹⁷ Como se vio en el estudio de las novelas, la degradación del cuerpo a partir de la textualidad responde a la transformación de esa figura antropomórfica, herencia de la Modernidad.

El innombrable se construye entonces como una voz que de manera constante desintegra los cuerpos, incluidos los del narrador y el autor. Al final todo resulta en una serie de voces, en la pérdida de los límites entre un adentro y un afuera. La imposibilidad de nombrar lo innombrable es también la imposibilidad de constituir un cuerpo como unidad de sentido. *Ravenna*, en cambio, presenta un universo de fantasmas que han perdido ya sus rasgos más fundamentales, pero que se constituyen y destruyen en el acto mismo de la enunciación. En ambos casos, dada la naturaleza textual de las identidades literarias, aparece la performatividad entendida como hacerse diciendo o siendo dicho.

¹⁶ R. Dombroski, “Antonio Pizzuto and the Subject of Narrative”, p. 7

¹⁷ F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 76.

Estas novelas están justo en el paso previo ante un proceso de transmigración de las identidades, que, siempre en una zona de contaminación, involucrarán una esfera mucho más amplia. Si a través de los recursos metalépticos los personajes se mueven en una serie de universos ficcionales, ya en pleno Postmodernismo se asistirá a

la crisis del sujeto y de su realidad corpórea: [...] el sujeto como producto del lenguaje. [...] Así como fragmentado resulta el cuerpo, tras su neta separación del alma. El individuo, representado y reproducido por la tecnología de las imágenes, se transforma en icono y en simulacro de sí mismo, se vuelve un personaje ficticio, entra en una novela o en una película, de esa novela o esa película puede transmigrar en otra novela u otra película o regresar al mundo de la realidad vivida.¹⁸

La crisis del sujeto conlleva una respectiva transformación en la consideración del tiempo y el espacio, segundo aspecto a resaltar en esta (des)estabilización del personaje y uno de los aspectos centrales en los debates tanto del Nouveau Roman como de la Neoavanguardia. Como parte de una crisis de la experiencia, la concepción del pasado desaparece para transformarse en un tiempo que se renueva constantemente.

Tanto *El innumerable* como *Ravenna* se ubican en un tiempo indeterminado, en el que el único tiempo es el presente de la enunciación, donde los personajes se constituyen como figuras inestables; de aquí la naturaleza “cuántica” de ambas obras, en las que el tiempo se vuelve relativo. La consideración del tiempo no tiene que ver exclusivamente con una falta de referentes, sino con la elaboración de un estilo que eterniza el presente, en el que “el pasado se vuelve simplemente una configuración del presente, repetible en cada lectura, para cada lector, cuya experiencia [...] no será más que una re-escritura de ese evento”.¹⁹

En cuanto a la cuestión del espacio hay también una transformación profunda, que, “en definitiva, ha conseguido trascender la capacidad del cuerpo humano individual para

¹⁸ R. Ceserani, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁹ G. Alfano, “La scrittura biologica di Antonio Pizzuto”, p. 195.

autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable”.²⁰ Esta transformación está ligada con un proceso de espacialización de una interioridad que, como he dicho, ya no tiene un centro fijo. En el caso específico de la literatura esto implica una transformación profunda del espacio diegético, que, en Beckett, tiende al vaciamiento y, en Pizzuto, a la saturación. Con procedimientos diferentes, ambas novelas dan cuenta de un universo que ya no puede ser habitado por personajes antropomórficos, sino sólo por sombras o fantasmas.

Como he ya mencionado, la consideración del tiempo y el espacio que se presenta en estos autores puede explicarse mediante una figura que también puede definir al Postmodernismo: la cinta de Moebius. En la nueva narrativa se difuminan los límites entre el inicio y el fin, que ya no responden a una secuencia circular, como se ha querido ver. Los puntos fijos se pierden y ya no existe una solución de continuidad; el personaje se vuelve una figura en la que se confunden el interior y el exterior. En este trayecto, las identidades literarias pueden ser entonces útiles para entender un proceso en el que los entes ficcionales se constituyen y se anulan, es decir, se (des)estabilizan.

Estos aspectos que estarán en las bases del Postmodernismo, y que se anticipaban ya en los movimientos de neovanguardia, conllevan una renovación profunda en los mecanismos de representación, como hemos visto en los casos de Beckett y Pizzuto. La intervención en el lenguaje y en las estructuras narrativas se refleja en “la manipulación de los tiempos verbales con el objetivo de separar los eventos del presente de la enunciación y transformar el flujo del tiempo y de la acción en una serie de objetos-evento finitos, puntuales,

²⁰ F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 97.

acabados, atómicamente aislados, separados de cualquier situación presente”.²¹ De aquí la naturaleza fragmentaria de ambas novelas. Pizzuto construye un mecanismo narrativo que funciona como una serie de secuencias que ya no encuentran una solución de continuidad, sino que funcionan como eventos en los que se despliegan las variaciones ficcionales. El universo beckettiano pierde gradualmente los límites del fragmento, y en sus páginas confluyen y se derrumban los tiempos enunciados por el lenguaje: “These things I say, and shall say, if I can, are no longer, or are not yet, or never were, or never will be, or if they were, if they are, if they will be, were not here, are not here, will not be here, but elsewhere”. (p. 342) Esta intervención en los mecanismo de representación se vuelve entonces parte constitutiva del proceso de (des)estabilización de las identidades literarias, que justo a partir del fragmento explotan su carácter temporal y performativo como constante devenir.

El punto final que acomuna a estas obras con el Postmodernismo es la naturaleza de los recursos metalépticos y ficcionales. Como se había visto ya desde las intuiciones de Bajtin, la figura que surgirá en esta nueva narrativa será la de un ente que se comprende a sí mismo y que se constituye como su propio autor. En las obras de Beckett esto tendrá una importancia fundamental, pues a menudo las voces apelan a su doble naturaleza de creadores y creaciones, resaltando así su carácter performativo: “to speak is to exist. Words, any words, are defense against anihilation”.²² En Pizzuto el universo narrativo reenvía a sedes en las que se constituye la “realidad” de cada una de las novelas. Un aspecto fundamental de la nueva dominante cultural será el carácter autorreflexivo de sus creaciones que, como identidades literarias, se conciben como espacios de contaminación.

²¹ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 89.

²² Brian Wicker, “Samuel Beckett and the Death of the God-Narrator”, p. 68.

En este punto, y ante un momento de pliegue conclusivo en este estudio, se podrá objetar que tras las experiencias extremas de los movimientos de neovanguardia y de lo que habría de ser el Postmodernismo, representadas en este caso por Beckett y Pizzuto, ha habido una especie de regreso de los relatos tradicionales y de los personajes en un sentido convencional.²³ Sin embargo, hay que tener la plena conciencia de que tras el trayecto de la narrativa durante el siglo XX, y tras las experiencias traumáticas que han acompañado dicho camino, los puntos de partida y de referencia se han transformado radicalmente. Ya no es necesario minar las bases del lenguaje o llevarlo a sus límites para hacer tambalear al personaje, pues su cuestionamiento, justo a partir de la identidad, se ha vuelto un punto incontrovertible: “convivir con el ‘problema de la identidad’ sin resolver constituye la condición general del sujeto contemporáneo”.²⁴ De aquí que, incluso en los casos en que podría ser suficiente un modelo tradicional de estudio, resulte más enriquecedor considerar a estas figuras a partir de las identidades literarias.

Todo este estudio debería así apuntar hacia una poética de la identidad como parte constitutiva de la nueva dominante cultural. En una época en la que los nacionalismos y, aún más, los fundamentalismos parecerían estar cobrando nueva fuerza, partir no sólo de

²³ Este punto ameritaría un trabajo mucho más detallado en el que se analizaran las causas de este retorno de los relatos y de los personajes. Limitándome a las tradiciones de las que he partido, se podría ejemplificar este paso en las figuras de dos escritores que parecieran haber seguido un camino inverso al de los autores estudiados en esta investigación: por una parte Jean Marie Gustave Le Clezio, para el caso de la novela francesa, y por el otro Gianni Celati, para la narrativa italiana. Con sus respectivas particularidades, estos autores tomaron como punto de partida la intervención sobre la lengua y los mecanismos narrativos para, más tarde, enfocar su búsqueda hacia nuevos derroteros a partir de métodos considerados convencionales. Este trayecto se podría ejemplificar con los polos opuestos entre *Le Procès-verbal* (1963) y *Ritournelle de la faim* (2008), de Le Clezio, y las obras reunidas con el título de *Parlamenti buffi*, publicadas entre los años 70, y *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), para el caso de Celati.

²⁴ Alberto Ruiz de Samaniego, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, p. 43

una política, como propone Jameson, sino de una poética de la identidad ayudaría a reforzar la diferencia no como un punto de conflicto, sino como punto de entendimiento:

En las obras postmodernistas más interesantes se puede detectar un concepto más positivo de las relaciones que reconduce su propia tensión hacia la noción misma de diferencia. Esta nueva forma de relación a través de la diferencia puede, en ciertos casos, llegar a ser un modo nuevo y original de pensar y percibir; más a menudo adopta la forma de un imperativo incapaz de lograr esta nueva mutación en lo que, quizá, ya no debamos seguir llamando “conciencia”.²⁵

Hacer hincapié en la ficcionalidad y la temporalidad de las identidades, así como en su aspecto performativo a partir de hacerse diciendo (o siendo dicho) y constituirse mediante fragmentos, puede resultar fundamental para seguir arrojando luces sobre un fenómeno aún reciente y que no ha sido agotado: el de la descentralización del sujeto y de sus creaciones. Si la transformación del *homo sapiens* conlleva un cambio en la consideración del *homo fictus*, quedan abiertas las preguntas sobre el devenir de las figuras ficcionales.

²⁵ F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 73.

Bibliografía

- Ackerley, Chris, "The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of the Voice" en *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, núm. 14, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 39-52.
- Adorno, Theodor, "Intento de entender *Fin de partida*" en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, pp. 270-310.
- Aila, Maimaitiming, "'Nothing But Dust': A Philosophical Approach to the Problem of Identity and Anonymity in Samuel Beckett's *Trilogy*" en *The Philosophical Forum*, vol. 40, núm. 1, Spring 2009, pp. 127-147.
- Alcántara Mejía, José Ramón, "El relato maestro y el itinerario posmoderno de la trilogía dramática de Samuel Beckett" en María Fernanda Arentsen y Fernando de Toro (eds.), *Beckett bajo la lupa. Catorce miradas*, México, Paso de gato, 2015, pp. 25-39.
- Alfano, Giancarlo, "La scrittura biologica di Antonio Pizzuto" en Antonio Pizzuto, *Ravenna*, Firenze, Polistampa, 2002, pp. 171-195.
- Alvino, Gualberto, "Dossier Pizzuto. Una documentazione critica di prima mano sulle carte edite e inedite" en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 8-31.
- _____, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note riflessioni*, Firenze, Polistampa, 2000.
- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Arbasino, Alberto, "La gita a Chiasso" en Renato Barilli y Angelo Guglielmi (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoría*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 180-184.
- Arnono, Vincenzo, *L'avanguardia perenne di Antonio Pizzuto*, Palermo, Herbita, 1979.
- Ascarelli, Roberta, "Il personaggio perduto" en Francesco Fiorentino e Luciano Carcereri (eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 153-170.
- Austin, John Langshaw, *¿Cómo hacer cosas con palabras? Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Azúa, Félix de, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Debate, 2011.
- Bajtín, Mijaíl, "Autor y personaje en la actividad estética" en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2012, pp. 15-186.

- Ballestrini, Nanni y Cortellesa, Andrea (coords.), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.
- Bamberg, Michael, "Who am I? Narration and its contribution to self and identity" en *Theory and Psicologia*, vol. 21, núm. 1, pp. 1-22.
- Barenghi, Mario, "Manifesti di poetica" en Franco Moretti (dir.), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, p. 301-313.
- Barilli, Renato, "La normalità 'autre' di Sanguineti" en Renato Barilli y Angelo Guglielmi (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 184-190.
- Barthes, Roland, "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2012, pp. 75-83.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografía del personaje*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Bauman, Zygmunt, *Identidad*, Buenos Aires, Losada, 2010.
- Beckett, Samuel, "German Letter of 1937" en *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 2001, pp. 171-173.
- _____, "The Unnamable" en *Molloy, Malone Dies and The Unnamable*, New York-Toronto, Everyman's Library, 1997, pp. 329-476.
- Bellingeri, Edo, "Samuel Beckett" en Vito Amoroso y Francesco Binni (eds.), *Letteratura inglese. I contemporanei*, Roma, Lucarini, 1987, pp. 195-210.
- Beltrán Almería, Luis, "Antiguos y modernos en la historia literaria" en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrib (comps.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 9-21.
- Berardinelli, Alfonso, "Il postmoderno è finito" en *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 273-275.
- Berns, Ute, "Performativity" en Hühn, Peter et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University Press, consultado en hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Performativity&oldid=2039
- Blanchot, Maurice, "Where now? Who now?" en L. Graver y R. Federman (eds.), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London-New York, Routledge, 2005.
- Borsellino, Nino y Pedullà, Walter. (dirs.), *Storia generale della letteratura italiana. vol. XII. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Federico Motta, 1999.

- Botto, Margerita, “Personaggio e semantica narrativa” en Francesco Fiorentino y Luciano Carcereri (eds.), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 171-189.
- Bourdieu, Pierre, *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método* consultado en <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>
- _____, *La distinción*, Madrid, Taurus, 2012.
- _____, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Boxall, Peter, *Samuel Beckett. Waiting for Godot. Endgame*, Cambridge, Icon Books, 2000.
- _____, *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, New York, Continuum, 2009.
- Butler, Judith, “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate feminista*, vol. 18, octubre 1998, pp. 296-314.
- Capati, Massimiliano, *Storia letteraria del '900 italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Castilla del Pino, Carlos, “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje” en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 21-38.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Cohen, Ralph, “Teoría de los géneros, historia literaria y cambio histórico” en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (comps.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 221-252.
- Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Contini, Gianfranco, “Guida breve a *Paginette*” en *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi, 1938-1968*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 621-625.
- _____, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Culler, Jonathan, “El fundamento lingüístico” en Adriana de Teresa Ochoa y Gustavo Jiménez Aguirre (eds.), *Teoría literaria: selección de lecturas*, México, UNAM, 1996, pp. 149-166.
- _____, “Identidad, identificación y sujeto” en María Stopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009, pp. 407-417.

- _____, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 1997.
- Debenedetti, Giacomo, “Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo” en *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 9-49.
- _____, “Personaggi e destino” en *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 103-127.
- Deleuze, Gilles, *La literatura y la vida*, Córdoba, Alción, 2006.
- _____, “La mayor película irlandesa (“Película” de Beckett)” en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 40-43.
- _____, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.
- _____, “La loi du genre” en *Parages*, París, Galilée, 1986, pp. 249-287.
- Diccionario literario Bompiani de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora, 1988.
- Dolezel, Lubomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco libros, 1999.
- Dombroski, Robert S., “Antonio Pizzuto and the Subject of Narrative” en *Italica*, vol. 67, núm. 1, American Association of Teachers of Italian, spring 1990, pp. 1-16.
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2001.
- _____, “El lector modelo” en María Stoopon (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009, pp. 229-246.
- _____, “Noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto” consultado en http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659/
- Escrig, José Antonio, “Escenarios del debate sobre la historia literaria” en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (comps.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 23-44.
- Felman, Shoshana, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction on Two Languages*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Ferlita, Salvatore, *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo, Sellerio, 2008.

- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970.
- Friedman, Melvin J., "Samuel Beckett and the Nouveau Roman" en *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 1, núm. 2, University of Wisconsin Press, spring-summer 1960, pp. 22-36.
- Forster, Edward M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1995.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- Galvagno, Rosalba, *Pizzuto e lo spazio della scrittura*, Messina, Sicania, 1990.
- García Landa, José Ángel, "El centro ausente: *El Innombrable* de Samuel Beckett" en *Atlantis*, vol. 12, núm. 2, Aedean, noviembre 1991, pp. 45-63.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Gibson, Suzie, "The Work, the Neutral and *The Unnamable*" en *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, núm. 14, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 293-306.
- Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.
- Gugliemi, Angelo, "Forma e contenuto nella narrativa d'oggi" en Renato Barilli y Angelo Guglielmi (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoría*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 174-179.
- Hassan, Ihab, *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, Knopf, 2005.
- Huyssen, Andreas, "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70" en Josep Picó (comp.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 141-164.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- _____, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado. vol. II*, Buenos Aires, La marca, 2013.
- Kiberd, Declan, "Trilogia (*Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile*) (Samuel Beckett, 1951-53)" en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. vol. III. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 709-716.
- Luperini, Romano, "Il canone oscillante. Postmoderni e neomoderni nell'ultimo trentennio" en *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 67-79.

- Lyotard, Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Mainer, José-Carlos, “Identidad y desencanto en tres novelas de la transición (‘Visión del ahogado’, ‘El río de la luna’ y ‘El héroe de las mansardas de Mansard’)” en *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 152-187.
- Manica, Raffaele, “Silabario di perplessità. La scrittura estrema di Pizzuto come domanda senza risposte sui massimi sistemi della letteratura” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 55-73.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York-London, Routledge, 1993.
- Meyer, Bruce, *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid, Siruela, 2008.
- Mieke, Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Mora, Magdalena, “La construcción de la identidad en el personaje novelístico. *Madame Bovary* (1857) y *La Regenta* (1884-1185)” en Carlos Castila del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 75-95.
- Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea*, Madrid, Trama, 2001.
- Nadeau, Maurice, *La novela francesa después de la guerra*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.
- Nelva, Daniela, “Il personaggio tra dissolvenza e costruzione. *Uomo senza qualità* di Musil” en Franco Marengo (coord.), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 417-431.
- Nojouman, Amir Ali, “Samuel Beckett’s *The Unnamable*: The Story of that Impossible Place Named Silence” en *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*, núm. 14, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 387-404.
- Panieri, Bendetta, *Antonio Pizzuto nel regno del tempo*, Rastignano, Gedit, 2008.
- Patterson, Lee, “Historia literaria” en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (comps.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 47-66.
- Pavel, Thomas G., “Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Words” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, núm. 2, winter 1981, pp. 167-178.
- Petrey, Sandy, *Speech Acts and Literary Theory*, New York, Routledge, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.

- Pizzuto, Antonio, "Dello scrivere difficile" en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 285-289.
- _____, "Intervista radiofónica" en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 283-284.
- _____, "Lessico e stile" en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 293-297.
- _____, "Note su una nuova estetica" en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 272-282.
- _____, *Ravenna*, Firenze, Polistampa, 2002.
- _____, *Signorina Rosina*, Firenze, Polistampa, 2004.
- Pizzuto, Maria, "Trattatello in laude" en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 343-374.
- Propp, Vladimir, "Morfología del cuento" en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, pp. 111-130.
- Renner, Charlotte, "The Self-Multiplying Narrators of *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*" en *The Journal of Narrative Technique*, vol, 11, núm. 1, Journal of Narrative Theory, winter 1981, pp. 12-32.
- Restivo, Giuseppina, "Caliban/Clov and Leopardi's Boy: Beckett and Postmodernism" en Harold Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Samuel Beckett*, New York, Bloom's Literary Criticism, 2011, pp. 61-74.
- Restrepo, Eduardo, "Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio" en *Jangwa Pana*, núm. 5, Colombia, julio 2007, pp. 24-35.
- Ricoeur, Paul, "La identidad narrativa" en María Stopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009, pp. 341-355.
- _____, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.
- Robbe-Grillet, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- Ruiz de Samaniego, Alberto, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Madrid, Akal, 2004.
- Sarraute, Nathalie, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967.

- Seigel, Jerrold, “La mort du sujet: origines d’un thème” en *Le Debat*, n. 58, janvier-février, 1990.
- Shklovski, Victor, “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 55-61.
- Siess, Jürgen, “Beckett’s Posture in the French Literary Field” en Linda Ben-Zvi y Angela Moorjani (eds.), *Beckett at 100. Revolving It All*, New York, Oxford University Press, 2008, pp. 177-189.
- Simonin, Anne, “La photo du Nouveau Roman. Tentative d’interprétation d’un instantané” disponible en http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1990_num_3_10_212
- Spero, Susana, *L’invenzione di una forma. Poetica dei generi nell’opera di Samuel Beckett*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- Stassi, Fabio, *Il libro dei personaggi letterari. Da Lolita a Montalbano, da Gabriella a Harry Potter*, Roma, Minimum Fax, 2015.
- Stewart, Paul, *Zone of Evaporation. Samuel Beckett’s Disjunctions*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.
- Talens, Jenaro, “Signifique quien pueda o La voz de qué amo” en Samuel Beckett, *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets, 2014, pp. 555- 573.
- Tarquini, Tarcisio, “Il lettore trascendente. I percorsi confusi di una ‘dama’ e di una ‘trota’” en *La taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali*, anno II, num. 2-3-4, Alatri, 1988, pp. 48-54.
- Thiebaut, Carlos, “Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur” en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 121-144.
- Todorov, Tzvetan, *La literatura en peligro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- Tornero, Angélica, *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- Valdés San Martín, Mario, “Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria” en Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (comps.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 123-218.
- Vila-Matas, Enrique, “No era media noche, no llovía” en *El viento ligero en Parma*, Madrid, Sexto Piso, 2008, pp. 131-134.

Wasser, Audrey, "From Figure to Fissure: Beckett's *Molloy*, *Malone Dies*, and *The Unnamable*" en *Modern Philology*, vol. 109, núm. 2, University of Chicago Press, November 2011, pp. 245-265.

Weber, Luigi, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Whitebrook, Maureen, *Identity, Narrative and Politics*, London, Routledge, 2001.

Wicker, Brian, "Samuel Beckett and the Death of the God-Narrator" en *The Journal of Narrative Technique*, vol. 4, núm. 1, Journal of Narrative Theory, January 1974, pp. 62-74.