

DOLOR BAJO LA PIROTECNIA

■ Que el pintoresco Maradagalfo Emilio Gadda en *Aprendizaje del dolor* (*), sea el Uruguay, es una atribución que debemos al objetivista francés Michel Butor, y que nadie ha corroborado. Por lo menos los editores se apresuraron a ver en ese imaginario paisaje sudamericano, una "figuración de Lombaría y Brinzana", y en la crítica italiana había habido de los alrededores de Misón y los pueblecitos de su campiña. Es cierto que Gadda residió un tiempo en la Argentina en calidad de ingeniero civil, y es evidente que el conocimiento directo de la realidad sudamericana extrajo numerosos elementos para componer este bric-à-brac delirante que es su novela, pero de ahí a transformarse en la víctima de su cáustico humor (y al Paraguay, que sería el Parapápa de la novela) hay un largo trecho que sólo un Butor distraído, observando algún mapa, pudo salvar.

Si embargo, a despecho de la violencia del humor, y quizás por aquello del italianismo riel-

tense, hay descripciones que parecerían aplicarse a nuestra realidad. Por ejemplo, ésta que los arquitectos patrios sin duda recibirán alborozados: "En efecto, ¡todo! todo había pasado por la cabeza de los arquitectos pasturales, a excepción quizás de las características del buen gusto. Había pasado el italiano, el húngaro y el guillermino, y el neoclásico y el neo-neoclásico y el Imperio y el Segundo Imperio, y el Liberty, el Empire, el eclectico, el pompeyano, el angélico, el egipcio-sommarugo, y el copadatesco, y los cascos de yeso acamuleado de Biarritz y Ostende, y el Paris-Lyon-Méditerranée y Fagnano Olona, y Montecarlo e Indianapolis, y la Edad Media, o sea un Felipe-María de buenos bores de bronce con el cañal, así como la Reina Victoria (de Inglaterra), aunque tumbada sobre una otomana turca (sic). Y ahora, había entrado en acción el funcionalismo novecentista, con sus funcionalismos escalares superpuestos de marcel sus ojos de buey a profusión, verdaderos portillos de sicker de proa, para el cuarto de plancha y la cocina y con su tinte llamado office, palabra que ejerció un hechizo inimaginable sobre los nuevos Vignola de Parapápa. Con retreites en los que no se cabía si no era a presión, de tan racionales que eran, de cincuenta y cinco por cuarenta y cinco, o en los

que, una vez dentro, era imposible llegar ni siquiera a la sospecha de cómo podarse solter, enténdase a la más mínima manifestación del libre albedrío de uno. Ya que éstas, libras cuanto se quiera, tienen a veces sus exigencias y requirieron, sea como sea, cierto volumen de mancha. Con ajetos para los baños de sol de la señora, o del señor, que aspiraban desde hacía tanto tiempo, aunque en vano, ya sea ella, ya sea él, el bronceado permanente (de las meninges), hoy tan a la moda. Con vidrieras de guillotina de metro sesenta de anchura de telar, para que por ellas penetrara la montaña y el lago en el interior, o sea en el hall, al cual confieren además una temperatura deliciosa de huevo cocido".

Cuando a partir de 1932, hasta 1941, la revista *Letteratura* fue publicada en folletín estas páginas que formarían una de las dos grandes novelas de Gadda, fueron muy pocos los lectores que percibieron el ingenio, la inventiva y el humor de este barroquismo delirante con el cual su autor, que ya entonces había cruzado la cuarentena, aportaba un acento nuevo y original que desde Zvevo no conocía la narrativa italiana, por ese entonces bajo la apasionada regionalista que había proporcionado los engendros de la Deledda laureados por el Nobel. Pero si Gadda se dedicó tardíamente a la literatura — sus primeras planas

son de 1930, cuando ya había alcanzado la edad de Cristo— el reconocimiento público fue aún más lento y más tardío. Cuando ya pudo ser le concedió el Premio Internazionale de *Littérature* que fue creado por los editores europeos para distinguir la obra — confirmada — de un escritor en plano internacional y cuyo premio al gran público debe ser siempre todavía, dicen que Gadda se limitó a decir: "Ahí! Aquí! Aquí! Aquí!" con el cachabó de crespá-crespá-ahá.

La admirable pianista Clara Falcó decía que la fama tiene demasiadas distinciones para los artistas serenos y humanos, y lo decía con entonamiento de causa, porque a ella le llegó a los sesenta años. Algo similar pudo haber pensado Gadda, quien es un paradigma de lo que Thibaudet llamaba en la literatura francesa, el "travestido" — uno de esos escritores que, generalmente, por accidentarse a los gustos estéticos de su tiempo, o por vivir apartados del dogmatismo literario que padecía los escritores de su generación, se convirtieron. Gadda — debía esperar la renovación novelesca que se produjo en Italia después de la guerra, tanto en la creación directa "original" como en Pasolini como en el "lingüístico-popularista" de un Pasolini, para que su obra adquiriera pública dimensión, y tuviera un público auto-

Desde la publicación de su segunda novela, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, este tipo de creación de producción tan escasa y discontinua, se ha transformado en idéntica natural de una de las recientes orientaciones estéticas de los literatos italianos, justamente porque es de un sentido, su obra constituye un esfuerzo de destrucción de la novela en el sentido tradicional. Lo se ve a lo largo de la creación literaria americana de un Carpentier, pero con una mezcla de elementos más antitéticos y un acento férreo y conjuntamente dramático más fuerte. Gadda es sobre todo un poeta y cumple con las leyes de tal género que en su caso se aceptaban por el consiguiente barroquismo. Lo se ve en la misma línea en que lo habíamos visto las de Quevedo y al placer de la ocurrencia lingüística, que a los audaces compositores de los poemas y la prosa. Si sólo endaga un realista, e incluso un realista muy superficial, como es defectivo de la novela los mayores escritores del barroco, ejemplo, los aliteros de los canchales del Churriguera. Su arte es idiomático recubre, decora, enreda y a figuras de una realidad muy diversa y con muy pocas palabras. Creo que era Ortega y Gasset quien observó, al primer, lo que él llamaba "el alma rafia" de Góngora, distinguiendo el espíritu de un "Hedewich" torbellino de sus versos, del gusto materialista de sus asuntos, de ese placer, que puede ser muy grosero, de la materia, que es en definitiva el que, por atracción o por rechazo, establece el centro animador de todo este barroco.

Si Gadda es hombre de enorme y variada cultura, que va desde el conocimiento minucioso de la época culturalista hasta la piqueta renacentista, de las matemáticas y la construcción hasta la literatura del renacimiento, es al mismo tiempo un hombre con aguda capacidad para interesarse por la vida cotidiana y los seres más comunes que la población, de tal modo que su refinamiento y su sabiduría se aplican teóricamente al espectáculo de la, a veces, más oscura realidad. Pero él no contaminó su obra de pesados descriptivos, ni siquiera cuando de-



GADDA: SETENTA AÑOS PARA
ALCANZAR LA FAMA

televkianas, como en esta novela, debido a la calidad aérea, presta, humorística, de su estilo. Como en pocos escritores contemporáneos, se puede afirmar que el estilo es el escritor. Más aun que en *Aprendizaje del dolor*, y a pesar de la excelente traducción española de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver, se le observa en el *Pasticciaccio*, donde apea a los dialectos regionales como elementos definitorios de los personajes. Se diría que es una experiencia acometida y agotada por el naturalismo, pero Gadda evita varias de los escollos que hicieron sangrar aquella tentativa: más que un vocabulario original, maneja una estructura sintáctica, y no se rinde a la ambivalencia de las dos hablas —la regional de los personajes y la culta del autor— sino que engrana todo en una distorsionada, lúcida, revuelta articulación estilística, incorporando el autor y sus variados conocimientos al desarrollo narrativo, así como su modo de mirar la realidad se aplica a los personajes, sus extravíos y locuras, en el tono y la enunciación lingüística que les corresponde como propia.

Todo esto podría superar al lector la naturaleza de un escritor pintoresquista, casi un regionalista rezagado —y forzoso es reconocer que en parte lo es, y divertido y entretenido como pocos— con lo cual no se alcanzaría su total significación. Tanto en el *Aprendizaje* como en el *Pasticciaccio* Gadda se inclina sobre las fuentes de la confusión y la desazón del alma, así aquella compleja que ha refluído sobre sí misma, como la simple a la que el mundo transforma en un bosque complicado. Y más allá de la trama explicativa que propondría el leer de inquirir por los personajes, Gadda busca la mecánica interior que rige la caótica apariencia discordante en que vivimos, el sentido de la existencia humana bajo un cielo soleado, el sentido de su propia vida.

Es al acometer su tema central, o al menos su tema grave, donde los recursos estilísticos de Gadda resultan menos eficaces y nos deparan por momentos el apelmazamiento y, sobre todo, la grandilocuencia. La flicidad descriptiva del abarrocamiento idiomático parece concitar las superficies, y en cambio es sorda a los vericuetos de la psicología, así que el relumbro palabrero nos permita un mayor ahondamiento o una desconocida verdad. Pero también es en su tema central, la relación de la madre y el hijo, donde Gadda parece ausentarse de los propósitos primeros de su novela.

que, cabría preguntarnos ¿quién opuso Gadda con esta novela? ¿es la correlación de sus elementos? o, mejor dicho, ¿la naturaleza dispersiva de su invención

verbal acepta la verdad soterrada de la obra de arte? Gadda maneja cuatro rielos: el "vigilador Palumbo, del "Instituto de Vigilancia para la noche" de Maradagal, quien acarrea la historia de su hermana provocada en la guerra y de su "milagrosa" curación por la cual pierde la pensión militar; el marqués vecinal Gonzalo Pirobutto de Eltino que vuelve de la guerra para entregarse a una corrosiva destrucción de sí mismo que mucho tiene que ver con su madre, la figura de luto que vive en el amor y el terror del hijo, y por último el doctor que establece las oportunas vinculaciones de los materiales en el modo más objetivo de todos. La articulación de estos elementos no es argumental, sino simbólica o de significados varios, y tanto puede verse en el plano social, y en ese sentido se ha hablado de una interrelación espiritual de la época fascista, como en el psicológico, y en ese sentido se ha señalado la relación edípica madre-hijo. En verdad ninguna de estas interpretaciones agota fehacientemente el material, ni lo rodea con valores estéticos. La obra queda abierta, el poema final así lo marca, y se revuelve en sus fragmentos más que en su totalidad significante. Pero la recorre una obsesión que le da sombra de sentido: el funcionamiento, bajo la protección vitalista, de una sociedad casi aldeana, de un desasosiego que la corroe, de un extravío de valores, de una referencia a lo individual, de un desamparo que parece irresoluble. Y, para todo ese fuerte sector, vitalista e incrédulo, que ha formado la nueva orientación italiana, esa resultó la condición explicativa del mundo al que accedieron luego de la guerra. Gadda les prestó su lujoso patrocinio.

(*) Carlo Emilio Gadda: *Aprendizaje del dolor*. Barcelona, Batai, Sarral, 1994. 288 pp. (Trad. de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver).