

CARLOS EMILIO GADDA

MARÍA ELENA CHIAPASCO

Carlos Emilio Gadda es uno de los escritores modernos más complejos y difíciles de caracterizar debido a los múltiples y contradictorios aspectos que ofrece su obra literaria. Él mismo, comentando uno de sus libros (*Quel pasticciaccio...*) compadece a los críticos que se aprestan a afrontar el estudio de esa obra, y más aún, *al infortunado laureado en letras a quien la crueldad del destino (o sea el profesor), le condene a escribir una tesis sobre Gadda*¹.

Conscientes de lo arduo de la tarea, pero acaso estimulados por esa misma dificultad, nos disponemos nosotros también a afrontarla con la audacia y la humildad indispensables a tal empresa.

Para fijar la figura singular de nuestro autor, procederemos a ubicarlo primero dentro de la tradición a que pertenece, para luego proceder por consecutivas aproximaciones y diferenciaciones.

Si bien es cierto que las regiones literarias no coinciden con las políticas, tienen sin embargo una razón histórica y geográfica basada en la comunidad de raza, de cultura, de tradición espiritual. Así, por ejemplo, de hace un siglo y medio a esta parte puede observarse una continuidad, una especie de familia de escritores lombardos, los que, aun teniendo cada uno figura y personalidad propias, aun siendo distintos por la diversidad del talento y de los tiempos, se reconocen por ciertos caracteres tanto íntimos como exteriores. Podría así trazarse una línea que partiendo de Manzoni, desciende directamente a Rovani, Dossi y Faldella (*Scapigliatura lombarda*), para llegar a principios de nuestro siglo a Linati y a Gadda. Entre las cualidades comunes más evidentes de esta familia de escritores se destacan la excelencia de la expresión precisa, si bien un tanto fría —grandes cuadros que

¹ "Il pasticciaccio", un ensayo de su libro *I viaggi, la morte*, Garzanti, 1958, pág. 113.

parecen querer abarcarlo todo y dar tanta o más importancia al detalle que al conjunto; la inclinación a la argucia, con visos moralizadores y humorísticos; el gusto por lo quintaesenciado y lo barroco— arte de contraste, con tendencias a lo grotesco; sensibilidad afín a la anglo sajona, característica, ésta, que por otra parte, es inherente a los escritores de la Italia septentrional (bástenos recordar a Cesarotti, Foscolo, Pindemonte, entre los románticos; y entre los modernos, a Gadda, Montale, Pavese, Calvino, Fenoglio).

El arte narrativo de Gadda, su gusto por un lenguaje rico y refinado, mezcla de términos arcaicos y preciosos, de neologismos y de voces dialectales, ha sido comparado —en coincidencia con lo observado anteriormente— con el de Carlo Dossi (1849-1910) (escritor perteneciente a la *Scapigliatura lombarda*, corriente romántico-realista), con el cual tiene Gadda cierta afinidad por su temperamento aristocrático y solitario, por su aguda sensibilidad capaz de captar las manifestaciones más huidizas de la vida psicológica. Pero en Dossi la preocupación lingüística y técnica, rara vez va más allá del experimento de laboratorio, del rebuscado ejercicio sintáctico; mientras que en Gadda estas ejercitaciones están a menudo impregnadas de una cálida y doliente humanidad.

Por eso, más afín al espíritu de Gadda puede considerarse a Giovanni Faldella (1846-1928), escritor piemontés contemporáneo a la época de la *Scapigliatura* y a los inicios del *Verismo*, en el que también es evidente la preocupación por un estilo personal moderno y sazonado de elegancias literarias, audacias populares y arcaísmos. Se observa en ambos la misma tendencia a la reflexión y al humor fantástico la misma capacidad de observación irónica y afectuosa, fresca y aguda a la vez.

El carácter fragmentario de muchos de sus escritos acercan también a Gadda a los “calígrafos” de *La Ronda*² (cultores de la página pulida, en los que se observa el prevalecer de intereses literarios en el sentido formal) y muy especialmente a Carlo Linati (n. en Como en 1878) en cuyo arte se fusionan las experiencias de la prosa lírica y las enseñanzas estilísticas de la escuela lombarda. Como Linati, Gadda narra describiendo, y como él, halla los acentos más emotivos cuando contempla enamorado su tierra lombarda y describe sus bon-

² Revista fundada en 1919 por V. Cardarelli, caracterizada por un regreso al orden después del romántico “Sturm und Drang” de *La Voce*.

dades³. Pero todo está en ambos como pasado por el filtro de un estado de ánimo literario. (Es en este sentido que debe entenderse el manzonismo de Gadda).

Si buscamos antecedentes más lejanos en el tiempo también los hallaremos dentro de la erudita corriente humanística de los *pasticheurs* del Renacimiento, de Folengo a Rabelais. Esto revela la familiaridad de Gadda con la lengua y la poesía de los clásicos, su interés por un género que anticipa los caprichos del barroco, su afán por salirse de lo convencional, su gusto por las mezclas inéditas que provocan la sorpresa y aún el escándalo del lector común. Pero la comparación sólo vale dentro del ámbito de lo formal; porque el *pastiche* lingüístico de los renacentistas tiende a lo narrativo, está en función del relato y, aun cuando apunta a la sátira, guarda, en cierto modo, su objetividad clásica. Mientras que Gadda con sus acrobacias verbales con su mezcla lingüística que, por otra parte, no se reduce sólo a los dialectos, con su carga intelectualista y culta, responde a una actitud subjetiva: es un egocéntrico que tiende a *narrarse* a sí mismo, a manifestar su resentimiento, su dolor, su anticonformismo. En él la caricatura está mezclada con la elegía, el presente con la evocación histórica, lo objetivo con lo autobiográfico.

A medida que se trata de caracterizarlo se comprueba la complejidad de este escritor que en sus relatos acoge y fusiona elementos contrarios, opuestos, que busca para expresarse lo concomitante y lo extemporáneo, lo singular y lo plurivalente, que siente la necesidad de hacerse un lenguaje propio para poderse expresar en forma total, radical, auténtica.

El estilo de Gadda ha sido comparado por muchos críticos al de James Joyce sin que ello implique una directa dependencia imitativa. Según Angelo Guglielmi⁴ la obra de Gadda se manifestaría con modos de escritura inusitados en Italia y más afines a otras literaturas basadas en un criterio más instintivo y no de carácter humanístico; estaría más relacionada con culturas de base prevalentemente técnico-científica, que no presuponen la existencia objetiva de valores y medidas humanas, frente a los cuales no hay más problema que el de representarlos

³ Ver el relato "Terra lombarda" en su libro *Gli anni* (Parenti, 1943). Es la descripción afectuosa y sabia de quien todo lo observa con precisión, con la mirada experta de quien valora lo práctico y le atribuye un significado ultra-utilitario.

⁴ ANGELO GUGLIELMI, ensayo sobre C. E. Gadda, en *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I Contemporanei*, tomo II. Ed. Marzorati, Milano, 1963.

artísticamente o aceptarlos como norma moral, sino más bien con culturas cuya primera preocupación es la de procurarse los instrumentos para crear, o mejor aún, para fabricar los valores y junto a ellos, toda la temática de la realidad, la cual no consiste en valores objetivos, normativos, indestructibles en el tiempo, sino que se presenta con formas diversas variables según las épocas. Como Joyce, dice Guglielmi, *Gadda enajena a la realidad de su historicidad. Pero Joyce prepara sus mejunjes lingüísticos con ingredientes tomados de la historia del pueblo inglés, mezclando niveles estilísticos diferenciados por siglos de distancia. Mientras que Gadda a quien, por otra parte, este proceso no es del todo ajeno, ("Libro delle favole"), se limita más a menudo a pescar en el arco psicológico de la espiritualidad italiana, utilizando el milanés en "L'Adalgisa" y amalgamando napolitano, romano, abruces y veneto en inextricable y provocante enredo en el "Pasticciaccio".*

La diferencia está en las bolsas en que pesca cada uno de ellos: Joyce, en la de los siglos, preocupado por reconstruir una posible idea de "hombre". Gadda, en la más reducida de la sensibilidad de los individuos, preocupado no ya por captar una modalidad cualquiera de lo real, sino sólo algunos impulsos, algunos de sus mecanismos.

Según Guglielmi pues, el realismo de Gadda es un realismo creacional que tiende a suscitar la realidad y no a meditar sobre ella.

Gianfranco Contini, contrariamente a lo afirmado por Guglielmi, considera, y demuestra con numerosos e ilustres ejemplos, que el arte de Gadda es de estirpe netamente italiana y que la mezcla de poesía ilustre y poesía dialectal es originaria y constitutiva de la poesía italiana⁵. Y en su nota introductiva a *L'Adalgisa* de Gadda observa: *La enérgica manipulación lingüística que responde a una laceración moral y cognoscitiva revela en el arte de Gadda, aun con premisas y resultados muy distintos, una profunda connivencia con el Joyce de "Finnegan's Wake" y con el impresionismo alemán*⁶.

Emilio Cecchi, al comparar a Gadda con Joyce, insiste especialmente sobre la capacidad de inventiva lingüística, común a ambos escritores. Y con su acostumbrada penetración crítica observa además que ambos acusan *la misma amargura en la disposición sentimental y*

⁵ GIANFRANCO CONTINI, nota de introducción a *La cognizione del dolore*, de C. E. GADDA. (Einaudi, Torino, 1963).

⁶ GIANFRANCO CONTINI, nota de introducción a *L'Adalgisa*, de C. E. GADDA. (Einaudi, Torino, 1963).

la misma violencia en la actitud intelectual. Gadda, concluye Cecchi, es un Joyce con una fuerte base de preparación en las ciencias físicas y mecánicas⁷.

Esta observación de Cecchi nos lleva a recordar que Gadda no es sólo un escritor sino también un ingeniero enamorado de su profesión. Y esto puede explicar su gusto por lo exacto, su interés por la economía y la técnica aun dentro de la obra de arte.

Robert Kanters en cambio⁸ considera aún más evidente la parentela literaria entre Gadda y Raymond Queneau. Kanters llega hasta establecer relaciones entre Gadda y Montesquieu, considerando al *Pasticciaccio* como una especie de "nuevas" *Consideraciones sobre las causas de la grandeza y de la decadencia de los Romanos*, y lo compara también con *Los misterios de Roma* de Eugenio Sué.

Todo esto revela la importancia alcanzada por la obra de Gadda y el interés suscitado por este autor en el plano internacional.

Pero las sucesivas concordancias y diferencias arriba anotadas, si bien tienden a ubicar a nuestro autor y ensayan un principio de caracterización, también nos advierten de los límites y peligros de tales comparaciones y revelan lo singular de este autor el cual, en última instancia, sólo se parece a sí mismo.

Por eso, para comprender a Gadda *desde dentro*, nada mejor que escucharlo directamente recurriendo a su libro *I viaggi, la morte* cuya primera parte contiene una serie de ensayos dedicados a exponer sus puntos de vista sobre problemas de técnica y de poesía, de lenguaje y de inspiración.

Pero debe procederse con cautela, no tomar al pie de la letra ciertas declaraciones, saber leer atentamente entre líneas y tomar la pretendida sinceridad de Gadda como una muestra más de su endiablado carácter de cándido-pillo, de ingenuo-avieso.

Gadda se proclama a sí mismo como *un pobre, un herido perdido en la marejada de los acontecimientos*, ligado al fluir del tiempo. En el proceso creador, él dice sentirse como un elemento pasivo: no es él quien obra sobre las cosas, sino las cosas las que ejercitan su influencia sobre él. Y señala la falsedad que encierra el concepto del *yo representador-creador*. La fe segura del profeta, del iluminado, no

⁷ EMILIO CECCHI, *Libri nuovi e usati*. (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1958).

⁸ ROBERT KANTERS: "Qu'est-ce que du pastis a l'italienne?" (*Le Figaro Littéraire*, París, 20-4-1963.).

es para él; su alma está colmada de incertidumbre, de angustia, y debe soportar las condiciones que las cosas le imponen. Él siente ser tan sólo el intérprete que responde *a su manera a las cosas que lo solicitan*. No hay por lo tanto superioridad alguna del *yo* sobre la *cosa*. El peligro para el artista, según lo expresa Gadda, está en el hecho de que las cosas (las circunstancias, el ambiente) lo obliguen a dar juicios convencionales, a pronunciar frases rituales, a mentir (aun involuntariamente). De ahí la enorme dificultad de sustraerse al imperio que sobre él ejercen las cosas, ya que éstas, aisladas sólo en apariencia, forman parte en realidad de una totalidad de eventos, de circunstancias. *Cuando el escritor está en circunstancias elementales*, dice Gadda, *su espíritu puede manifestarse como elemental pureza, entregarse a un signo virgen*. Pero en circunstancias corruptas, falsas, está obligado a volverse violento para reaccionar ante la estulticia de los *ideogramas reglamentarios*. No puede aceptarlos serenamente. La angustia se apodera de él, le impone no ceder, rebelarse con *su signo*, el *duro signo* de su medida ⁹.

Quiere decir que su arte, su poética, nacerían de una necesidad ética: volver a ser puro, aborrecer la mentira, la comodidad, el conformismo. Dar a las palabras una fuerza nueva, destruir la cáscara vacía de las frases hechas, ensayar otras combinaciones que adhieran realmente a su sentimiento, dejar que cada circunstancia determine una forma de expresión adecuada.

TÉCNICA Y LITERATURA

Es por eso que Gadda repudia el inútil palabrerío de esos escritores que sin conocer la dura disciplina del trabajo real, fabrican y exaltan héroes (obreros, técnicos, ingenieros) de utilería, cantando al futuro y a las máquinas relucientes con fácil y falso optimismo. También en el cinematógrafo Gadda prefiere el film documental que breve y seriamente presenta un trozo de realidad vivida a los filmes edificantes sobre el trabajo y el progreso industrial que presentan laboratorios atestados de retortas, de alambiques, de un absurdo instrumental, con hombres que escrutan y manejan todo ese arsenal frunciendo el entrecejo y haciendo gestos de *simios tropicales*; cuando es bien sabido que ni el ingeniero, ni el químico, ni el obrero mientras trabajan nunca podrían permitirse tales gestos y actitudes. *Estas películas*, dice Gadda,

⁹ *I viaggi, la morte* ("Come lavoro", págs. 2-19).

son un reflejo de la imbecilidad maquinística de gente que jamás ha trabajado.

¡Y qué amor siente Gadda por el trabajo! ¡Qué respeto por el trabajador eficiente y experimentado! Gracias a este amor el mundo de la técnica se convierte para él en mundo poético. Alaba el trabajo inteligente del jefe de taller, del mecánico que cuida de su instrumental con la misma competencia, con el mismo afecto *con que el ama de leche amamanta al niño*; significativa comparación que nos da la idea de una experiencia adquirida y asimilada al punto de haberse convertido casi en una facultad biológica. Es un mundo que se nutre de realidades, de austeridad: aquí las teorías y las bellas frases suenan a hueco.

Gadda asocia naturalmente este mundo de la técnica al oficio del escritor el cual ha de ser ante todo *buen artesano*. El poeta podrá volar tanto más alto cuanto mejores sean los instrumentos que se ha fabricado. Pero no puede olvidar que esos instrumentos proceden del patrimonio común, de una común adopción del lenguaje y que, por lo tanto, deben referirse a un común trabajo colectivo, históricamente plasmado y atesorado como valor idiomático.

Gadda insiste sobre estos conceptos de *trabajo colectivo* y de *desarrollo histórico* en el cual aquél se manifiesta: con esto significa que el escritor tiene ante sí realidades históricas, exteriores, así como el cavador en una cantera tiene que remover masas de granito. El escritor remueve a su vez y coordina las realidades que le son dadas, las recrea, o mejor aún les confiere ese super significado que es su modo de expresarse.

Existen ciertas experiencias o realidades externas que el escritor acepta necesariamente en la práctica, sin preocuparse de recrearlas. Así como el albañil acepta el ladrillo que ya ha sido fabricado y cocido por otros, y se aprésta a dar forma a *su* muro. Uno de los aspectos de estas realidades externas es la *fantasmagórica serie de las anotaciones técnicas*, entendiendo la palabra *técnicas* no en sentido literario, sino en su sentido propio, relativo a las artes y oficios. Es infinito el número de figuras expresivas que las distintas técnicas aportan al taller de *ese pobre diablo del escritor*. Gadda examina luego la contribución de las distintas técnicas a la literatura y los distintos aspectos de su pensamiento pueden resumirse así:

1º La elaboración del material expresivo se cumple en los distintos ambientes técnicos (talleres, ejército, marinería, artes y oficios, comercio, boletines oficiales, ciencias, moda, bajos fondos, medicina,

clínicas y manicomios, bolsa de comercio, negocios, periodismo, policía, administración, derecho, agricultura, confecciones, estafas), con un aporte que constituye la suma de todas las fuerzas de los individuos, que operan en un ambiente determinado: esta elaboración resulta por eso intensísima, dada la cantidad de esfuerzos convergentes en un punto.

2º La elaboración del material expresivo se lleva a cabo en cada ambiente de modo que se logre una tal sociedad expresiva, extendida a todo el ambiente e impuesta por necesidades prácticas a los ambientes externos. Las palabras técnicas *atracar*, *hipoteca*, *rotor* son términos aceptados por todos.

Se desprende que los resultados de esta elaboración son signos o símbolos recibidos, a más de ser transmitidos, en el modo más amplio. Son libros de tirada universal.

3º La elaboración expresiva, en el ámbito propio de una técnica determinada, muerde *in corpore veritatis* es decir que trabaja sobre los hechos, sobre los actos, sobre las cosas, sobre las relaciones, en una palabra, sobre la experiencia, todo lo cual es viva e inmediatamente propuesto a los ojos y al cerebro de todos y se agrupa en conocimientos firmes, organizados en una inteligencia, en una habilidad, en una maestría, o por lo menos en una práctica, en un hábito: a lo cual por cierto no llegaría un reelaborador lejano. Con el apoyo de toda circunspección crítica por parte de cada uno y de la necesidad de la misma: dando preferencia a los esfuerzos eurísticos hacia lo nuevo, lo más exacto, lo más propio, lo más rápido, lo más conveniente.

4º Los operadores y elaboradores del material estético, en la exclusividad de los ambientes individuales, constituyen todos ellos de algún modo, como las hojas respirantes de un gran árbol, las fibras innumerables de la colectividad: agricultores, abogados, operarios, curas, ingenieros, ladrones, mujeres de mala vida, maestros, noctámbulos, monjas, profesionales de la bancarrota, marineros, madres, ex amantes, marquesas, políticastros, viejos adinerados, adivinas, enfermos, notarios, soldados. Todos, todos; cada uno con su aporte: y cada uno en su ámbito y en su expresión potente, por estar, sin lugar a dudas, interesado, por estar vinculado a un dato práctico, concreto; del mismo modo que es cierta y tajante la injuria en la riña, o la orden en la batalla, donde son ciertas y definitivas la ira y las partes, o el peligro y la voluntad.

El que reelabora desde lejos a menudo ignora las resonancias, o sea las vibraciones profundas que cada anotación arrastra consigo, y

llega a parecer arbitrario, descolorido, agnóstico, genérico, distraído, inútil. Su carrera y su paso divergen hacia otros intereses.

5º Toda elaboración es historia, e historia —vaya una novedad— es el lenguaje. El cual es acopio de una cultura, de una tradición expresiva ligada a hechos innumerables. Aun queriendo observar cómo se concreta y se extiende esta elaboración en el tiempo, notamos cuán rápida y directamente procede la especialización de las técnicas individuales en comparación con el confucionismo en que incurren los inciertos y los genéricos: donde cada hecho estético se mueve con torpeza y lentitud, procediendo por desvíos y retornos, o entre amplios intervalos de anestesia y de no expresión. Así, al tener ante nosotros lugares y aldeas, nuestro paso por sí mismo se vuelve ágil y anda: pero si tuviéramos que dibujar de memoria la topografía del terreno, este dibujo sería mísera y pobre cosa, y sería sobre todo, un error.

Es por eso que a menudo el modo de escribir de un notario, de un abogado, de un técnico, de un contador, es más eficaz que el de ciertos escritores. Cada uno se maneja en un campo en forma segura y directa y, lo que es más, *de acuerdo con una idea*: y consigue expresar esa idea claramente. No es el vagar profundo, verboso, amorfo, informe del pseudo-escritor.

Tal es el pensamiento de Gadda en cuanto al modo de expresión y notamos una singular coincidencia con el pensamiento de Verga (máximo representante del verismo italiano) el cual al leer el diario de a bordo de un capitán de navío —informe escueto, breve, de las peripecias de su velero, narración sin el mínimo atisbo literario— halló en esa forma concisa, esencial, la solución a su propio problema expresivo.

Resumiendo pues: Conocimiento técnico, preciso, seguro, vivido de la materia a tratar —hombres, cosas, circunstancias, paisaje—. Presencia indispensable de un interés práctico, de una urgencia real que condicione el modo de expresión. La angustia, la necesidad, el afán de lucro, aguzan milagrosamente el ingenio e impulsan aún a los más legos a dar un tono cálido y persuasivo a sus argumentos, a forjarse una prosa potente y expresiva.

Para corroborar sus teorías Gadda alude a una carta comercial que el azar puso en sus manos. Se trata de una carta escrita por el jefe de expedición de una firma de Génova, que Gadda considera como un verdadero modelo, como un *exemplum* para coleccionar y ser incluido en su *futuro tratado de retórica*. El trozo merece ser tradu-

cido entero porque, a más del interés que Gadda asigna a la carta como documento revelador de todos los recursos psicológicos y diplomáticos a que apela el autor de la misma, urgido por el temor de ver menoscabado su prestigio y sus ganancias, tiene para nosotros el interés mayor de ofrecernos un modelo magistral de la prosa de Gadda quien, llevado por el entusiasmo y por una finísima ironía, despliega su propia formidable capacidad dialéctica para destacar las mínimas esfumaturas, para exaltar con verdadero ímpetu lírico la capacidad del jefe en cuestión; y para afirmar en última instancia que *es siempre un motivo técnico* el que constituye el núcleo de todo un proceso expresivo. Y es precisamente de ese núcleo originario, exclusivamente técnico, manifiestamente interesado, de donde partirá luego el *desinterés* y el lento proceso estético.

Escuchemos pues la palabra de Gadda:

“La carta traía noticias y registro de acontecimientos complicadísimos relativos a tres cajones, ochenta y ocho válvulas, de las cuales cuarenta de viejo modelo y cuarenta y ocho de modelo intermedio, no muy nuevas pero tampoco muy viejas; un olvidado embarque de uno de los tres cajones disfrazado de providencial recuperación mediante una especiosa vestidura de razones encontradas al azar: un barco fuera de horario de la Royal Mail que llegaba como llovido del cielo y ofrecía sus buenos servicios por un exiguo número adicional de esterlinas; una furiosa tempestad en el estrecho de Gibraltar que estaba maltratando el primer vapor, el “Semirámide”; una estiba inundada, unas pólizas de seguro; permisos de importación de la Representación Comercial Soviética; avisos de expedición por cuadruplicado; nuevas válvulas de novísimo modelo maduradas en el ínterin, por mérito y, a la vez, por culpa de los remitentes; nuevas angustias transformadas en acusaciones a terceros por el cajón olvidado pero recuperado y por los otros enviados pero averiados, asegurados pero desaparecidos. Y luego la documentada puntualidad del jefe de expedición y los saludos más distinguidos; pero no más melos que de costumbre, oh no.

De todo este Ramayana de cajas y de válvulas, de este inextricable enredo aduanero-portuario-ferroviario-meteorológico de aseguración, con pólizas, avisos, huracanes, liras-oro, agentes de seguros, funcionarios soviéticos, rayos y centellas sobre Gibraltar, en donde florecía finalmente el lirio de la más matutina inocencia, no sé cómo habrían salido de apuros ciertos escritores.

Aquel genovés en cambio, con la carabela de su prosa ligera pero sólida, insinuante pero irreprochable, navegó bajo los cúmulos de las más negras tempestades, por el archipiélago de los

cajones y de las válvulas y por los meandros de su inocencia y de las culpas ajenas, curtido por tal soltura y por tan descarada serenidad que me dejó perplejo en verdad, estupefacto y admirado”¹⁰.

Estupefactos y admirados quedamos nosotros también ante la página de Gadda, feliz y pintoresco despliegue de versatilidad, tendiente a demostrar que a la obra literaria deben afluir de todas las zonas de la vida práctica, los vivaces aportes que la alimentan. Es decir que el arte se nutre de realidades vitales y no de abstracciones. Y que esas realidades podrán ser transformadas por el artista pero nunca deformadas.

Su profesión de ingeniero, como ya lo observamos, puede explicar su gusto por lo exacto, su interés por la economía y la técnica aun dentro de la obra de arte. Gadda se muestra curioso de lo real y al mismo tiempo escritor dolorosamente presente a sí mismo, personal y lírico. Los dos momentos del escritor, realidad y poesía, técnica y arte, suelen darse simultáneamente en un mismo pensamiento, en una sola expresión, se entrecruzan y a menudo se intercambian la palabra y el modo: cuando el técnico está en primer plano, el artista toma su revancha sugiriéndole, casi como en contraste con la materia, estructuras más literarias, alusiones más cultas, palabras más poéticas. Cuando es el poeta o el escritor el que habla, el técnico interviene y le impone cifras o abreviaturas drásticas. La competencia que tiene Gadda como ingeniero en destacar el aspecto técnico, se refleja en su arte y se vuelve problema estético: el de la posibilidad de valerse de las distintas técnicas para proveerse a través de ellas de instrumentos expresivos. O sea, como ya lo hemos venido observando, el motivo técnico como base de todo un proceso estético.

Es evidente la importancia de un escritor como Gadda en este momento en que los valores de la técnica condicionan la vida de los grandes centros industriales. En Gadda puede verse la fuente que alimenta, con gran riqueza y variedad de derivaciones, un aspecto interesante de la narrativa italiana moderna.

LENGUA LITERARIA Y LENGUA COMÚN

Las manifestaciones que hace Gadda respecto del problema de la lengua están en perfecta coincidencia con sus aseveraciones anteriores.

¹⁰ Del ensayo “Belle lettere e contributi delle tecniche”, en su libro *I viaggi, la morte*, pág. 85.

Es decir que también en este caso el proceso debe responder a una vivencia, debe cumplirse *desde dentro*. El escritor no sacará un gran provecho normativo de un estudio extrínseco de los problemas idiomáticos, pues las facultades artísticas son más bien instintivas y *los medios y procesos suelen ser recónditos y espontáneos antes que racionales y dialécticos*. Una feliz expresión se logra más fácilmente por los misteriosos caminos de una síntesis inconsciente que por deliberado estudio gramatical o lexicológico. Gadda no aprueba el uso exclusivo de la lengua común, hablada por el pueblo, como garantía de naturalidad. Considera que una nación no puede reducirse al brío pintoresco del habla popular por muy espontánea, rica y agraciada que ésta sea. Y considera superstición romántica el creer que la lengua nazca o deba nacer sólo del pueblo. Toda limitación es empobrecimiento. La lengua es espejo total del ser y del pensamiento, nace de una combinación de fuerzas intelectivas o espontáneas, racionales o instintivas que emanan de la vida universal de toda la sociedad y de los intereses generales y a veces urgentes y angustiosos de la sociedad. *Puede ser que el chiquillo del arrabal tenga la respuesta más pronta en la punta de la lengua. No por eso debemos taponarle la boca al filósofo*. Es más fácil observar un descenso de la lengua culta al uso común que el proceso inverso.

Es esta posición o, más bien, es este modo de sentir intensamente el problema, que le hace decir a Gadda:

“Las palabras quiero atesorarlas todas, por manía de posesión y por codicia: quiero los dobles y también los triletes; y todos los sinónimos empleados en sus variadas acepciones y matices, de uso corriente o de uso rarísimo. Para una lengua no existe lo excesivo ni lo vano. Las variaciones lexicales y las variantes prosódicas me sirven para redondear a gusto la cláusula, así como al postillón o al cochero le resultan cómodos los muchos bultos grandes y pequeños, y las valijas de distinto formato para rellenar el espacio y colmar los huecos en el portaequipajes. Y nuestra lengua se presta maravillosamente a este juego: la palabra se puede estirar y contraer a gusto, transformar por metástasis como un chicle entre los dientes.”

Gadda pasa luego a considerar algunas cuestiones laterales que nos limitamos a enunciar, como prueba de la importancia que le merece este problema a cuyo estudio se ha abocado:

Primero: Vida histórica del vocablo y del modo expresivo. Imposibilidad de abstraer la lengua hablada y escrita de su ambiente histórico.

Segundo: Los dialectos. El derecho que tienen algunos modos expresivos más ricos o más vigorosos de esos mismos dialectos a ser admitidos en el elenco de sus *mayores*.

Tercero: La lengua escrita da tiempo y oportunidad (como lo nota reiteradamente Devoto) para cuidar de la arquitectura y el cincelado; no así las cuatro frases sueltas pronunciadas cuando el tren está por salir.

Cuarto: El uso especioso que se hace a veces de la lengua y la sintaxis en poesía, la acepción *espástica* de la palabra sugerida por Horacio en su arte poético y algo practicada por todas las escuelas hasta nuestros días.

Quinto: La diversa condición cultural, la índole y disposición de los individuos, trae consigo distintas gradaciones de color, tonos específicos, tonos preferenciales en la selección instintiva del vocablo, en la práctica del lenguaje.

(Con respecto a las observaciones de un crítico¹¹, que destacó en algunos pasajes de la prosa de Gadda la tendencia a la deformación de la palabra y de la frase considerándola como símbolo y reflejo de una deformación anímica, Gadda no niega la verdad del aserto pero protesta por la etiqueta que le ha valido tal declaración mediante la cual queda definitivamente fichado y encasillado como escritor macarrónico y barroco. Pero sólo la limitación lo ofende, el afán catalogador y restrictivo. Declara, en cambio, que los epítetos le sientan a las mil maravillas y parte de ahí para cantar el elogio de la macarronea y exaltar el ímpetu y la exuberancia vital de ese género.

“La hierba macarrónica está fuertemente enraizada, en las causas del pensamiento y de la expresión y todos se sirven de ella en el ímpetu de la polémica, de la irrisión, de la burla; y muchas veces también en el simple juicio corriente. Se acompaña a la imagen en el momento de nacer, de transformarse en palabra. Vive y prospera en el humor, en la índole, en las costumbres de todos: en el acto de concebir y de definir el concepto. Se emplea como defensa y como ofensa, por juego, por broma, por envidia de una alta luz latina, para irrisión de los tontos, para el desdén o la ira contra los usurpadores. La macarronea pulveriza y disuelve todo abuso del pensamiento y de la expresión, se ejercita contra el fraude. Tiene función ética y gnoseológica: es límite, cerco y red que ciñe, circunda y delimi-

¹¹ G. CONTINI: *Esercizi di lettura*. Nota sobre *Il castello di Udine*. Le Monnier, Firenze, 1947.

ta la imbecilidad del concepto, y la de quien repite como tedioso eco, vanas aglomeraciones de palabras. Expresarse por macarronea (en forma macarrónica) es más bien consentir que recluir al sentimiento de la mayoría: es *interpretar y vivir* antes que contrariar, antes que olvidar el mecanismo del fluente conocimiento, de la descripción y catalogación del evento. No es ejercicio barroco de rebuscado preciosismo sino deseo y goce de pintar, más allá de la forma aceptada y canonizada por los bueyes: es goce de llegar a los estratos autónomos de la representación... medio y motivo para pintar el mundo, las urgencias vitales, el sentir de los seres representados.”

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

Gadda ve en el psicoanálisis un instrumento eficaz para ir al origen de ese enredado conjunto de causas biológicas y mentales que condicionan la vida de un hombre y explican determinadas actitudes y resentimientos. Ante la *retrógrada* mentalidad del latino que no acepta teorías extrañas a su *luminosa* tradición, se complace en proclamarse bárbaro y rústico. Defiende las teorías freudianas sosteniendo que Freud no ha descubierto nada nuevo sino que ha estudiado, ordenado y sistematizado un material existente desde siempre.

Es muy significativo que en su ensayo sobre “Psicoanálisis y literatura”, mencione con preferencia casos que coinciden con el suyo propio: casos de escritores cuya infancia ha sido ensombrecida por la incomprensión y el desamor de los padres (y más especialmente de la madre). Es éste un dolor sentido por Gadda en carne propia, un grito desesperado que repercute en todos los momentos de su vida y que da un tono autobiográfico a gran parte de su obra. En su *Diario de guerra* hay páginas intensas que dicen del dolor de haberse sentido solo e incomprendido.

La misma amargura que degenera en monstruosa, incomprendible crueldad, se advierte en su último libro, *El conocimiento del dolor*¹², donde Gonzalo, el protagonista, es la proyección autobiográfica de Gadda. Aquí, el violento trauma infantil provocado por la carencia de afecto, se agrava por el resentimiento del niño al sentirse postergado, al comprobar que ese afecto que a él le es tan avaramente negado, es prodigado a extraños. Y toda la vida de Gonzalo se ve ensombrecida,

¹² *Giornale di guerra e di prigionia*, Ed. Sansoni, Firenze, 1955 (Ver el escrito indicado con fecha 25 sept. 1916: “La lotta che io ho combattuto...”)

¹³ *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1963.

distorsionada hasta lo grotesco por ese trauma psíquico sufrido en su infancia.

Fuera de toda ficción, responde a una encuesta sobre la madre dirigida a varios escritores por la revista *Annabella*¹⁴, con esta doliente confesión:

“A vuestra pregunta respondo con la pena y la piedad con que el ánimo de todo hijo se dirige en el recuerdo a la madre que ha perdido: a la persona que Dios le ha mandado amar sobre todas las cosas durante el instante irrepitible de su propia existencia... Mi madre fue mujer de fuerte ánimo y buen discernimiento en los momentos mejores... Los durísimos años durante los cuales, sola contra las asperezas, quiso reunirnos junto a ella, a dos metros de ella, como para preservarnos de las sugerencias (generalmente atinadas, humanísimas) de los que ella llamaba *los otros*, la vieron incansable e inexorable guardiana de principios y de peticiones de principios de los que yo —llegado a ese punto— no podía menos que disentir. Su voluntad heroica, olvidada tal vez de que por encima de todo mito del orgullo egocéntrico y de toda romántica hipérbole respecto de la voluntad del individuo está ese dicho tan sabio y verídico de nuestra gente: *El hombre propone y Dios dispone*, se obstinó en persistir. Una menor firmeza, la sana incertidumbre del que duda (iluminado por Dios) de los decretos de su propia infalibilidad, habrían hecho más factible a las almas doloridas por una especie de clausura moral, el integrarse dentro de una sociedad en la cual era preciso vivir ya que no había otra donde vivir, no había otra que se abriese a su desvalida indignancia. Mi madre creyó en ese sobrehumano poder de soportación que yo no tuve (excepto en la guerra), que no tuve, no tengo y no quiero tener, y que satisface a los desaprensivos y alegres fabricantes de frases.”

Dolida y tremenda confesión que nos hace comprender mejor las reiteradas invectivas que lanza Gadda contra la *retórica de los buenos sentimientos* haciendo notar que *las relaciones entre padres e hijos no siempre ni para todos son tan idílicas como cierta edificación simplista quisiera darnos a entender*¹⁵.

Gadda reafirma la importancia de las impresiones infantiles en la vida del hombre y en la valoración de la obra poética, trayendo a colación experiencias vividas por artistas como Rousseau, Leopardi,

¹⁴ *Annabella*, 19 de mayo 1963, pág. 37.

¹⁵ Del ensayo “Picoanálisis y literatura” en su libro *I viaggi, la morte*, pág. 47.

Baudelaire, Rimbaud, Proust, Saba, y reflejadas en sus obras. Destaca el interés psicoanalítico de la novela *Agostino* de Moravia y de los poemas de Saba (*Il piccolo Berto*) referentes a sus experiencias de infancia.

Comprendemos ahora de qué exigencias y de qué sufrimientos nace su poética, y cómo su violencia verbal ha sido provocada por la violencia de la presión exterior, por actitudes ajenas (y nótese lo penoso del término *ajenas* cuando se trata de la propia madre) *no aceptadas en la verdad intensa del alma*, por circunstancias a las que él no quiere y no puede amoldarse y que deforman sin embargo su sentimiento y lo impulsan por reacción *hacia un cinismo que estaba enteramente fuera de programa*.

Gadda se lamenta de sufrir demasiado fácilmente la influencia que los otros ejercen sobre él, de no saber reaccionar (en una conversación, por ejemplo), por timidez o por excesiva gentileza de ánimo.

Quedamos perplejos ante tales manifestaciones: si fuera efectivamente así, pensamos, (pero nos permitimos dudarlo) qué formidable compensación tiene Gadda en su facultad de poder decir, escribiendo, casi lo indecible, de saber hurgar el alma secreta de las cosas hasta hacer vislumbrar la realidad en sus aspectos más fugitivos, de mirar más allá de las cosas en busca de una dimensión *numénica* en busca del misterio de una verdad absoluta.

Una poética pues tras la cual está implicada una metafísica; tras el escritor, el hombre.

Y el hombre se nos revela con mayor evidencia en el *Diario de guerra*¹⁶. Son páginas de la juventud del escritor que arrojan luz sobre uno de los centros vitales de su mundo, el de la guerra combatida con ejemplar fe moral. Este diario es importante porque deja entrever en el bosquejo de la figura moral de su autor, el nacimiento de un segundo Gadda, más auténtico y natural: de un hombre que ha vivido desde entonces en trágico contraste de pasiones apaciguadas en la superficie pero violentas en el fuero íntimo. Este diario que en su secuencia cronológica se presenta como una enumeración objetiva de hechos exteriores, es también un conmovedor documento psicológico, una apasionada autobiografía.

¹⁶ *Diario di guerra e di prigionia*, escrito durante los años de la 1ª guerra mundial, pero publicado mucho después, en 1955, este diario suscitó gran interés en el mundo de la crítica pues abría nuevos horizontes a la comprensión del autor y su obra.

Por momentos brilla en sus páginas una valiente y casi total sinceridad. El autor se juzga a sí mismo y parece entregarse desarmado al juicio del lector. Su sensibilidad morbosa le procura una tremenda capacidad para sufrir, para comprender el sufrimiento ajeno —que es todavía sufrir—. Junto a las alternativas de su vida en las trincheras y en la prisión de Celle, se inscriben en este diario las memorias de su infancia dolorosa, la nostalgia por la familia lejana, el sufrimiento atroz, desgarrador por la muerte de su hermano Enrico *la parte mejor y más cara* de sí mismo.

Domina por encima de todos los tormentos el dolor de no haber podido tomar parte en la acción de guerra, la desilusión por su sueño de guerra no cumplido en la realidad, frustrado por el cautiverio. Pensando en las felicitaciones que recibirá por haberse *salvado del peligro* se siente escarnecido por el destino y siente la voluptuosidad de escarnecerse a sí mismo, su probable futuro bienestar, la mediocridad de la vida que lo espera: . . . *iré a tomar el helado dominical al "Eden" pero por las trincheras y por el fango de los "camminamenti" con hedor a muertos, no andaré más*¹⁷.

Sueño frustrado de una vida sentida como acto heroico; sed de absoluto revela con fuertes y ásperas palabras. Esta es la exigencia de Gadda; esta es también su amargura, notas reiteradas luego intensamente en todas sus obras, también en aquéllas en las que un argumento, una intriga (más aparente que real) parece distraernos del motivo fundamental.

Los hechos extrínsecos de su vida militar constituyen otros tantos motivos para estudiarse a sí mismo, para culparse o para constatar su ineptitud para la convivencia social, para explicarse a sí mismo por qué razones su bondad, su ánimo delicado, no se manifiestan como debieran. Su misma superioridad espiritual es un obstáculo en su vida práctica: *Me falta autoridad al enunciar mis juicios y al hacerlos aceptar por otros precisamente porque el hábito crítico me ha acostumbrado a no afirmar nunca nada con seguridad absoluta*¹⁸.

Una cálida simpatía, un vivo sentimiento de humanidad animan este diario, sus páginas se van poblando de rostros, de actitudes, de voces: todo un mundo pleno aún de esperanzas, caro al autor. Dirá luego, en los días tétricos de su vida de prisionero, que los momentos

¹⁷ *Diario de guerra*, pág. 173.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 133.

vivididos con sus soldados en la guerra son *los únicos dignos de su su-
cia vida.*

Algunos pasajes del diario, sin embargo, contrastan con el domi-
nante sentido de humanidad que hemos observado, y nos dejan per-
plejos. Este, por ejemplo: *Hoy he disparado "con éxito" contra las
siluetas que asomaban de las trincheras; . . . militarmente ninguna no-
vedad. Algunos disparos contra austriacos que asoman la cabeza*¹⁹.
Hay una tremenda coherencia, es verdad, entre esta información dada
tan tranquilamente y la fe absoluta que tiene Gadda en la guerra, fe
que él proclama reiteradamente y con mayor fuerza precisamente en
los momentos más desesperados. Pero sigue siendo un enigma para
nosotros el hecho de que Gadda, hombre sensible y de conciencia siem-
pre alerta, pueda referirse sin turbaciones al *buen éxito* de ciertos
actos.

Alternan en su diario momentos de esperanza y de fe por la sal-
vación de la patria, de nostálgicos recuerdos, de tremenda depresión,
de irritación violenta contra sí y contra los demás. La expresión se
vuelve vibrante, dolida, irónica, violenta, con transiciones que marcan
el alternar de nubes y sol en su ánimo conturbado. Narra a veces co-
mo con desapego, con aparente objetividad, pero esto no le impide
decir, con sutil, callada ironía, su pensamiento: . . . *siguió un himno de
carácter religioso-patriótico en el que se imploraba a Dios que nos diera
la victoria y nos restituyera la patria*²⁰

Otras veces el tono está velado de desgarradora tristeza, de pro-
funda piedad por su propia suerte, por la de sus compañeros: *era un
rito de muertos; la sonrisa estaba hecha de un esfuerzo de imagi-
nación*²¹.

Tristeza que se dulcifica en poesía.

Los detalles de la estrategia militar lo apasionan, se revela como
un experto: su diario está ilustrado con gráficos que indican la posi-
ción de los batallones, las características del terreno, las líneas de de-
fensa. Se complace en describir con la máxima precisión las barracas
y trincheras por él proyectadas y hechas construir a sus soldados.
Pero la vida inactiva y miserable en el campo de concentración hace
crecer en él una sombría, irremediable desesperación. Cerrado en el
círculo de inercia, de *estupidez mineral*, separado de sus soldados, *en-*

¹⁹ *Ibid.*, pág. 136.

²⁰ *Ibid.*, pág. 207.

²¹ *Ibid.*, pág. 212.

cerrado en una peregrinación interior, nada le interesa ya, nada lo conmueve. Y puesto que sufre de manía guerrera, se refugia en el sueño, imaginando en todos sus detalles, siempre distintos y cada vez más perfectos, la acción de guerra que la realidad no le ha concedido vivir. *Mi horrible vida condenada a ser la vida irreal* ²².

Bálsamo a su dolor son las breves horas dedicadas al estudio y la fortuna de tener como compañeros un grupo de jóvenes espiritual e intelectualmente excepcionales. Son los componentes de la famosa *Barraca 15* de los que también escribe Bonaventura Tecchi en su libro homónimo ²³.

Gadda los recuerda uno por uno; hace el elogio de sus capacidades artísticas, de sus aptitudes físicas, de sus habilidades manuales; y se muestra siempre como el menos dotado del grupo, el más huraño, el que menos cede a la alegría *ficticia pero sincera y cordial* que todos buscan *como anestésico*.

También *Il castello di Udine* contiene en su primera parte cinco capítulos dedicados a evocar su vida en el frente; las miserias, los errores, las virtudes y los vicios de los hombres en la guerra, exaltando siempre el orgullo militar, el deber, desdeñando *la resignada sabiduría y la paz del corazón. Los soldados no deben ser bultos de resignación, sino grumos de voluntad, con la resignación no se hace la guerra. Soy un retórico y ésta es mi retórica* ²⁴.

Gadda es un atormentado que se abraza a su tormento y que en los momentos más altos transforma su pasión en poesía: *El cansancio me venció, el corazón no daba más; y el alma era un reglamento vencido* ²⁵.

Hay en estas páginas una necesidad absoluta de lealtad, un sentido de la vida como entrega consciente, deber, sacrificio, y también como felicidad, aunque bien se adivina a qué precio: *en la guerra he pasado algunas de las horas mejores de mi vida, horas que me han dado el olvido y el completo ensimismamiento de mi ser con mi idea: ésto, aunque se estremezca la tierra, se llama felicidad*.

La lírica de estas páginas está hecha de un orgullo y de una alegría que se renuevan en amarga nostalgia, en el doloroso y vano esfuerzo por revivir en el recuerdo la tensión trágica de aquellos mo-

²² *Ibid.*, pág. 172. Recuerda la pasión de Drogo en el *El desierto de los tártaros*, de DINO BUZZATI.

²³ Pianetti, Tecchi, Sciajno, Betti, Gadda, Cermignani.

²⁴ *Il Castello di Udine*, Einaudi, 1961. Torino, pág. 37.

²⁵ *Ibid.*, pág. 36.

mentos: *Algunos murieron como niños, soñando la Navidad: tenían en el rostro una luz, una sonrisa; y la angustia me reconduce por los vanos senderos de la memoria, pero todo calla alrededor, y todo se oscurece*²⁶. En estas prosas autobiográficas aparece el núcleo más humano de Gadda. Es el motivo personal que da a los arranques del escritor frente a la realidad una seriedad más intensa y un tono lírico que hallaremos luego en la parte mejor de su obra narrativa.

Esta tendencia a narrarse a sí mismo que es más evidente en sus diarios se observa en todos sus escritos, en forma más o menos explícita, siempre atormentada y dolorosa. En efecto, en los protagonistas de muchos de sus cuentos y novelas reconocemos al autor. Y estos personajes son siempre patéticas figuras²⁷ que en el mundo se encuentran perdidas, burladas, incomprendidas; sorprendidas de la propia violencia exterior en contraste con la gentileza de su íntimo sentir, irremediablemente tristes. Son todas figuras de *anormales*, es decir, rebeldes a toda forma, de *desequilibrados* como Gadda ama llamarlos, los cuales encarnan su tormento, las dudas que lo tienen angustiado, la clara conciencia de la injusticia del mundo.

A este personaje él opone como término dialéctico el hombre *normal* ya sea bajo el aspecto del pedante y mezquino profesor Frugoni (en el cuento *San Giorgio in casa Brocchi*), del gentilhomme de campaña (en *Come lavoro*), del avaro (en *Accoppiamenti guidiziosi*), de Eucarpio (en *Saggezza e follia*). Ridículo monigote, satisfecho de sí mismo, seguro, inconsciente de su vacuidad, siempre compuesto y elegante, *con polainas gris tórtola*, respetuosamente sumiso a las reglas del *buen vestir*.

Burla y desprecio para él como así para la mujer *normal*, aún más desvaida e inexistente puesto que ha tomado a ese hombre como modelo, vive para él, lo imita y lo reverencia: pálida sombra de un monigote.

Creemos que sería un error reprocharle a Gadda la inconsistencia de estas figuras-tipo por el hecho de que carecen de carácter, de que son realmente muñecos; pues al crearlos, él ha forzado voluntariamente la nota de su brutal materialismo (si bien suavizándolo con *polainas gris tórtola*) para desahogarse y dar relieve a sus propios argumentos, para repudiar la mediocridad y expresar el alto sentido mo-

²⁶ *Ibid.*, pág. 41.

²⁷ El ingeniero Baronfo en *La madonna dei filosofi*, Prosdicimo en *Saggezza e follia*, Gonzalo (la más alta creación poética de GADDA) en *La cognizione del dolore*.

ral y poético que él da a la vida. Como en el Leopardi de las *Operette morali* aquí el diálogo es sólo aparente, un artificio para seguir un apasionado monólogo interior.

La prosa de Gadda oscila en un principio entre el relato y el ensayo; más que a incertidumbre esto se debe a una inspiración que se manifiesta por arranques, discontinua. Por eso tanto en sus cuentos como en sus novelas domina lo *fragmentario*. Objetiva sus personajes pero los desarrolla y anima sobre la base de la reacción íntima que ellos tienen ante las circunstancias y ante la realidad. Este sondeo *psicológico* que en Gadda va adquiriendo gradual profundidad hasta llegar al intenso pathos de ciertas páginas del *Pasticciaccio* y de la *Cognizione*, traduce, en la pintura de algunos caracteres, un sentimiento de piedad para todas las criaturas humanas apresadas en la dolorosa vicisitud de la vida.

Debe tenerse en cuenta este aspecto como elemento constante de su personalidad, presente en su obra desde su primer libro de cuentos, *La madonna dei filosofi* (1931), a su última novela, *La cognizione del dolore*.

El primer libro nombrado contiene un conjunto de bocetos en los que domina la nota humorística obtenida mediante un virtuosismo lingüístico que se ejercita especialmente en la sátira de los gustos burgueses. (*Teatro*). Pero cuando Gadda se abandona a la evocación o a la efusión del sentimiento, su página se enriquece y vibra, la expresión se concentra en un toque de emoción personal o en una pincelada descriptiva (*Manovre d'artiglieria*, especialmente la 2ª parte; *Studi imperfetti*).

En *Accoppiamenti giudiziosi* (nueva edición que contiene también algunos cuentos de una colección anterior: *Novelle del ducato in fiamme*) se continúan las experiencias anteriores: la búsqueda de nuevos tonos se multiplica, el ritmo se acentúa, el término técnico como recurso expresivo enriquece esta prosa que, por momentos, olvidada de todo intento narrativo, sólo se complace en multiplicar sus recursos en prolífico despliegue de ingenio, de pedantería, de fantasía genial, de auténtica originalidad; tan pronto se vuelve áspera, pesada, insoportable, tan pronto es ágil, vivaz, elegante; pero siempre rica en fermentos vivos. Logran un valor positivo en cuentos magistrales como *L'incendio di Via Keplero*, se vuelve agobiante y monótona en los elaborados tecnicismos legales de *Accoppiamenti giudiziosi*, el cuento que da su título al libro.

Distinto carácter presentan sus libros *Le meraviglie d'Italia* y

Gli anni; se trata de ensayos que no tienden a una unidad narrativa y que en gran parte acentúan el gusto por el tecnicismo en las descripciones: las cosas son vistas en su dimensión fantástica y a la vez en su realidad material, en su valor estructural. Esta tendencia que notamos en Gadda no nace de simple capricho sino de la necesidad de evitar el pintoresquismo, de permanecer fiel a la realidad. De modo que este uso del tecnicismo significa en este caso una profundización de sus cualidades de escritor, una renuncia a los efectos más fáciles. Se producen así nuevos aportes al lenguaje el que tiende siempre a volverse más concreto y hasta *leñoso*²⁸, pero no pintoresco; lenguaje que es siempre fruto de la experiencia, de un deseo de autenticidad.

Aún más cautivadores son algunos ensayos de su libro *Gli Anni* (1943) donde la descripción del paisaje se vuelve meditación lírica sobre el hombre y su destino, anhelo de trascender lo temporal: "*Los años*", *los interminables años*. El poeta sueña con liberarse de la vida, fugarse hacia las edades libres: *El óbolo que he de pagar a Caronte se llama "dolor"*. En *Il viaggio delle acque* Gadda canta la magia de las aguas que brotan de los macizos alpinos en tierras del Veneto, el valor precioso de ese elemento que circula vivo, escondido o visible, silencioso, murmurante o bullanguero, como espejo contemplante (*el fluyente silencio*) o como atronadora amenaza (*vítrea cuchilla centelleante*).

La contemplación del paisaje es para Gadda una incursión en el pasado, un mirar nostálgico hacia la vida primigenia. Contempla con ternura su tierra lombarda, la llanura cultivada que sigue siendo *la madre amada y necesaria, la base de nuestra vida (Terra lombarda)*.

Vuelve por sus fueros lingüísticos en *Il Duomo di Como* donde la descripción de un incendio es un estudio minucioso de materias y formas hecho con criterio técnico y tanto el tema como el proceder por agregación de datos anticipa el procedimiento usado en *L'incendio di Via Keplero*.

El *Libro delle favole* señala un aspecto nuevo en la obra de Gadda, que según creemos, aún no ha merecido suficiente atención de los críticos. Su temperamento parece naturalmente llevado hacia este modo de expresar su pensamiento bajo forma de sentenciosa moralidad. Gadda es un declarado admirador de La Fontaine, pero la fábula tal como él la trata tiene un sabor especial que deriva del contraste entre el estilo

²⁸ *Mi modo de escribir, leñoso como mi persona* —dice Gadda en uno de sus ensayos— *es también poco digerible*.

boccaccesco del relato que él mimetiza magistralmente y que parece adecuarse a todos los matices de su pensamiento, y su espíritu de hombre moderno. La moral es siempre imprevista, una moral que por cierto no es la común. Estas fábulas tienen pues el encanto de lo arcaico de la forma, unido a lo moderno de los temas y de la actitud mental de su autor, lo cual les da un *bouquet* propio, una gracia burbujeante y picante.

Algunas reviven temas antiguos con tono y espíritu moderno, pero la mayor parte son originales también por su tema. De difícil interpretación algunas de ellas; el autor parece haberse complacido en una voluntaria oscuridad; son más adivinanzas que fábulas. El lector debe poner a prueba su ingenio y su erudición al descifrar el recóndito significado que se oculta tras la argucia (*chi non sa far supir, vadà alla striglia!*)²⁹.

Los motivos, muy variados, van de la sátira política violenta contra el fascismo y su jefe (especialmente en la sabrosa y minuciosa nota bibliográfica que cierra el libro) y contra la obsecuencia de sus adictos (Ver fábula N^o 59), a la meditación filosófico-moral con carácter de *exemplum*. Algunas fábulas olvidan el tono y la forma tradicionales y recuerdan las *gregerias* de Ramón Gómez de la Serna, ingeniosas y mordaces (N^o 87, 92, 97). Escuchemos ésta, por ejemplo: *Giuseppe Verdi compuso una misa de Requiem que en el Paraíso, cuando la oyeron, les parecía estar en palco. En la Scala.*

El género operístico y sus argumentos son frecuente objeto de burla y le sugieren hallazgos originales: *Un enano jorobado con una bolsa al hombro, preguntó muy agitado a G. Verdi: "¿Para llevar a este ángel al Paraíso?" Dijo Verdi: "Siga derecho hasta llegar a Via Manzoni".* (N^o 88).

No falta la nota personal, reflexiva y doliente: *El autor no puede llorar su inexistida juventud,* (N^o 26).

A veces, con tocante brevedad, llega a lo vivo de su tormento, para expresar la íntima lucha que lo angustia. Entonces el hombre de labio blasfemo y de corazón puro, se defiende diciendo: *Las palabras sagradas, al ver los labios del autor, huyen. Las cosas sagradas, al ver el corazón del autor, se quedan"* (N^o 41).

Pero en la mayoría de las fábulas predomina la viva observación

²⁹ Conocido verso de G. B. Marino (1569-1625) que alude a la deliberada oscuridad de la poesía barroca tendiente a buscar efectos nuevos aun a riesgo de volverse ininteligible.

de la realidad: la vida en sus dos aspectos de bien y de mal; y la crítica a los que se engañan creyendo poderlos discernir y separar.

La melancolía por la juventud que ha huido está poéticamente expresada en la fábula 25 donde se exalta la locura de la vida contra la muerta sabiduría de los libros.

La fábula 24 es un elogio a la poesía y al poeta en quien se concentran *sustancia y perfume, verdad y poesía*.

Pero estas fábulas representan un aspecto lateral, si bien valioso, en el arte de Gadda. En efecto, hay una línea en la evolución de su prosa la que, partiendo del fragmento descriptivo y del boceto, tiende luego a desarrollarse con formas e intereses *prevalentemente narrativos*³⁰.

El libro clave para apreciar esta evolución, el que muestra el progreso de las facultades descriptivas y narrativas de Gadda es, creemos nosotros, *L'Adalgisa*. Se trata de un libro con carácter unitario que presenta una serie de dibujos de ambiente milanés. Aquí la insistencia en el uso de tecnicismos y extravagancias lingüísticas va más allá de la mera complacencia en usar un instrumento expresivo propio, original. El ritmo interior se define más claramente, la sugestión del ambiente tiene intensidad poética, el relato adquiere un ritmo liviano y rápido, humorístico y fluyente. No faltan las asperezas —inversiones, pausas, formas asintácticas, súbito resplandor de imágenes provocado por audaces analogías— porque su poética sustancial no cambia, pero su prosa parece discurrir más libremente adquiriendo continuidad, alejándose del fragmento, de la página caligráfica. Hasta las notas aclaratorias con que Gadda suele completar sus cuentos y ensayos son aquí más ágiles, menos profusas, aun evidenciando siempre el gusto del autor por las disgresiones, su inclinación a someter los detalles mínimos al análisis microscópico de su mente discriminante y enamorada de las sutilezas.

Los primeros dibujos son como una preparación del ambiente que sirve de fondo común a todos los relatos. Ya en uno de los primeros (“I ritagli di tempo”) se perfila la figura del *joven ingeniero* milanés junto al motivo de la sociedad burguesa de la Milán de fines del ochocientos, con la sonriente pintura de un mundo honesto y mediocre,

³⁰ A. Guglielmi en su estudio sobre C. E. Gadda (*Orientamenti culturali. I contemporanei*, II. Ed. Marzorati, Milano, 1963), sostiene la tesis contraria, destacando el carácter antinarrativo de toda su obra y atribuyendo a su prosa un carácter exclusivamente científico experimental, antiemocional.

civil y conformista. *Pocas veces una sátira exenta de veneno*, dice Walter Binni³¹, *ha sabido captar tan bien los límites de una mentalidad; de modo que estos "dibujos" tienen realmente un valor de documento, de pintura de costumbres, y una sociedad milanesa de los años anteriores a la guerra tan bien circunscripta, tiene en Gadda a su retratista.*

A partir del cuento *Concerto di 120 professori* la intención narrativa se vuelve más evidente y en los dos últimos relatos, *Al parco in una sera di maggio* y *L'Adalgisa*, Gadda despliega sus cualidades de narrador; la pintura de ambiente que hasta ahora había sido sólo un pretexto para sus fantasías y variaciones, se vuelve más sutil, empalma decididamente con un tema narrativo adquiriendo complejidad de direcciones temáticas y de tonos sentimentales. La línea de los primeros dibujos es simple, la profundidad del fondo limitada, pero en los últimos trozos se observa un mayor detenimiento en la presentación de los motivos, una multiplicidad de direcciones espaciales y sentimentales dadas por la simultaneidad del *racconto* de la protagonista y por la variedad de los lugares y de las circunstancias.

La soltura con que se desarrollan los acontecimientos, llevados con agudo sentido narrativo, no en simple sucesión cronológica, indican ya en Gadda una aptitud para componer, un instinto narrativo que da sentido y canaliza hacia un fin el inmenso y caótico arsenal de sus medios expresivos.

Y se llega así a su novela más representativa dentro de la evolución señalada, a la obra en que Gadda profundiza cada vez más la complicada trama de las vicisitudes humanas, la historia de las almas: *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana*, título que podría traducirse como *Ese maldito embrollo de Via Merulana*.

Se trata, en apariencia, de una novela policial realista y pintoresca: en el gran edificio de un barrio popular de Roma, en Via Merulana 219, dos dramas tienen lugar en pocos días. El 14 de marzo de 1927 un falso plomero se introduce en el departamento de la condesa Menegazzi y le roba las joyas; tres días más tarde se encuentra a la bella y joven Liliana Balducci asesinada en su departamento. El inspector Francesco Ingravallo lleva a cabo la investigación y el desarrollo de la misma ocupa todo el libro sin que se llegue sin embargo a la solución del misterio. La encuesta acerca de los posibles respon-

³¹ WALTER BINNI, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Nuova Italia, Firenze, 1951.

sables del delito se extiende a círculos sociales cada vez más amplios y se hunde en estratos sociales cada vez más bajos y equívocos. Aquí el uso de los varios dialectos, el romano, el abrucés, el veneciano, el napolitano, tienen una función esencial: la de poner en evidencia la fuerza instintiva de los personajes plebeyos en un ritmo orgiástico de pasiones y de intereses ligados entre sí.

También las figuras secundarias que entran en escena por un instante y desaparecen en seguida, son revelaciones dramáticas de una vida ruin y miserable, de sentimientos viles, de ciegos resentimientos, de piadosas comprensiones. Y aun no teniendo un valor individual, sirven para revelar los eslabones de una larga cadena de violencias y crímenes ocultos, amparados en las leyes del hampa. En estas rápidas apariciones el dialecto contribuye a dar a los personajes un notable relieve: policías y malcantes nos revelan a través de su modo de expresarse, su modo de sentir y de pensar. Luego todo ese caudal es reelaborado por el mismo autor, el cual ironiza, cita, parodia, recurre a recuerdos históricos y al vocabulario científico. Es extraordinaria la fuerza polémica y dolorosa que logra un lenguaje a través del cual afloran realidades inconfesables de existencias sórdidas hundidas en el dolor y en el vicio. Este lenguaje tiene una sintaxis inconexa, freudiana y subjetiva en la que el tiempo *interior* de los pensamientos y de las intuiciones se impone al orden, a la coherencia de una escritura convencional.

La obra muestra especial riqueza de valores psicológicos: en el inspector Ingravallo que estudia los ambientes, reflexiona sobre la psicología de los personajes para comprender sus actos y los móviles de los mismos, reconocemos al mismo autor, dolorosamente absorto en la meditación de las vicisitudes humanas. De modo que el desarrollo criminal de la investigación interesa menos que el psicológico: no importa tanto saber quien fue el asesino, sino más bien conocer la psicología de las víctimas; interesa menos conocer los móviles que impulsaron al asesino a cometer su crimen que los móviles o razones que podía tener la pobre Liliana para convertirse en víctima: la bella y rica Liliana Balducci había vivido atormentada por su esterilidad. Éste es el drama que conmueve al lector: el de esa búsqueda apasionada, obsesiva de una descendencia indirecta, a falta de una legítima. El drama de la maternidad frustrada en la mujer. El saldo trágico del *pastiche* consiste pues en la anulación en la muerte de lo que había significado un esfuerzo hacia la vida.

Gadda investiga freudianamente, con sutil análisis pero también

con un respeto casi religioso, el drama de esa delicada criatura tronchada por una trágica muerte. Se asoma a su alma, descorre con mano temblorosa los velos, descubre los recesos más ocultos. Y una gran piedad lo vence; la misma piedad que guía la pesquisa del inspector Ingravallo y lo lleva por caminos insólitos para un funcionario policial.

La figura de Liliana se enriquece luego con nuevos matices a través del relato de otro personaje, Don Lorenzo Corpi. Y el relato anima y da color también al personaje que narra.

Hay en Gadda el gusto por el retrato menor, dibujado con intención satírica, ya con mano ligera, como en este caso, ya con fuerza y rabioso trazo, motivado por el sarcasmo y el resentimiento del autor. En estos casos el personaje se convierte en mero monigote sobre el cual él desahoga su malhumor, arrojándole, con la versatilidad y soltura que le son propias, un torrente de improperios y consideraciones humorísticas y despectivas. Aquí el despliegue lingüístico no constituye por cierto un elemento positivo, porque, lejos de crear una realidad espiritual, sólo logra producir una sensación de fastidio y de cansancio en el lector. No es en estos trozos de bravura estilística donde hemos de hallar al Gadda más auténtico: la sustancia del libro reside en la *historia* relatada; no por cierto en el argumento pseudo-policial, sino la historia patética de sus personajes que dan sólida motivación a la novela.

El relato interior pues, que podría parecer tan sólo un pretexto para la prodigiosa exuberancia del estilo de Gadda, constituye la sustancia artística de la obra. La prueba está en que el escritor no se preocupa de hacer una narración completa, sino que se concentra sólo en los momentos realmente expresivos, narrando esos hechos que añaden algo sustancial y necesario al retrato interior del personaje. Y no le preocupa que el lector ingenuo cierre el libro preguntándose quién será el asesino. Es superfluo buscar un final para quien ha sentido el palpitar de las criaturas humanas a las que Gadda ha dado vida poética. Ingravallo, Liliana, el Dr. Fumi, Inés y Don Corpi son personajes de tan viva y doliente humanidad que hablan inmediatamente al corazón de quien sepa mirar a través de la lujuriente vegetación lingüística del escritor.

Y debe observarse que en los momentos más intensos de la novela, cuando Gadda se ensimisma con sus personajes y con sus dolorosas vicisitudes, su narración es llana y conmovedora, y las inflexiones dialectales así como los neologismos y tecnicismos se incorporan espontáneamente y sirven para dibujar mejor los personajes, para

captar en ellos un matiz interior. Es decir que el plurilingüismo de Gadda es, en estos casos, una auténtica necesidad artística. En este sentido su genio verbal logra su máxima expresión en el *Pasticciaccio*.

A través de este estudio hemos podido comprobar cómo Gadda está siempre presente en su obra, ya sea como el personaje maniático y solitario de algunos de sus cuentos, ya a través de la confesión directa de sus diarios de guerra, ya en el sentimiento de piedad hacia todos los seres que anima al protagonista del *Pasticciaccio*, ya en la trágica figura de Gonzalo, el protagonista de su última novela, *La cognizione del dolore*, quien concentra en sí las iras, los resentimientos, la misantropía del autor.

Ya en uno de los trozos de su libro *Le meraviglie d'Italia (Una tigre nel parco)* hay un pasaje muy significativo en el que Gadda evoca una lejana impresión experimentada en su infancia; es un sondeo que hace el poeta de su ser intuitivo, en una zona pre-psicológica donde poesía y sufrimiento viven ya como realidades necesarias . . . *mis sentidos ya ávidos de conocimiento sufrían, entre las briznas altas de la hierba, el asalto nocturno del miedo. Es el conocimiento del dolor, de ese dolor que es patrimonio del hombre, pero cuyo amargo sabor envenenó prematuramente su vida colmando tanta parte de su infancia. Y su última novela que lleva precisamente este nombre: La cognizione del dolore, es un esfuerzo por objetivar, por dar valor universal a su propia dolorosa experiencia. Es un nuevo intento narrativo—después de Il castello di Udine— que busca transcribir en formas más profundas y objetivas, sus recuerdos y vicisitudes personales.*

También éste es un libro incumplido, pero el lector que ha seguido a Gadda a través de su itinerario de hombre y de artista, comprende que no puede ser de otro modo pues no se trata ya de literatura, sino de su propia vida, artísticamente objetivada, pero por eso mismo, dolorosamente viva y sangrante.

El antiguo drama de su infancia ensombrecida por la incompreensión maternal, es el drama que vive Gonzalo, el protagonista, el cual se obstina en oponer una resistencia sorda al sentimiento de infinita piedad que su madre —pobre ser doblegado por los años y el sufrimiento— le inspira. *Un rencor profundo y lejano* le impide abandonarse a toda efusión. Ve en ella a la causa del *mal invisible* que ha malogrado su vida, pero no advierte que al castigarla con su mutismo, con su actitud fría y distante, se castiga a sí mismo. Lo atormenta el conflicto insoluble entre apariencia y verdad pero cae al fin en la cuenta de que *el negar vanas imágenes las más de las veces significa ne-*

*garse a sí mismo. Reivindicar la santa facultad del juicio en ciertos momentos equivale a lacerar la posibilidad. . . . Gonzalo estaba por negarse a sí mismo: al reivindicar para sí las razones del dolor no quedaba lugar para la posibilidad. Todo se agotaba en el dolor*³². Ese rencor secreto que le envenena el alma le prohíbe conocer la más verdadera de las ternuras: el consuelo maternal.

Circunstancias y motivos secundarios se incorporan a la narración y forman el contrapunto humorístico complementario al motivo central de la rebelde y desesperada soledad de Gonzalo.

El médico, el peón, el comerciante ambulante, Pedro, son tipos humanos que cobran vida por el estímulo de un lenguaje plasmado a impulsos de una urgencia interior. Gadda en un nuevo despliegue de inventiva lingüística, mezcla y agrega a su ya heterogéneo vocabulario, términos, nombres, expresiones en idioma español, grotescamente modificados de acuerdo a la intención satírica y a la circunstancia. Pero la deformación grotesca de la realidad no está sólo confiada al lenguaje sino también al escenario en que se desarrolla la acción: el imaginario Estado de Maradagal caricatura caprichosa y fantástica, mezcla del nativo ambiente milanés con su circundante paisaje lombardo, y del ambiente y las costumbres de *un país sudamericano*.

Se trata una vez más de experiencias vividas por el autor, reminiscencias de su viaje a la Argentina,³³ vista en su sátira despiadada, como país semi-bárbaro, emporio de gentes que sólo se afanan por ganar y ostentar riquezas; pero amada en la evocación de datos de ambiente concretos, de personales vivencias.

En *la cognizione del dolores* Gadda se afirma como lírico de su propia situación en el mundo. Su arte se vuelve siempre más unitario y sus elementos, aparentemente heterogéneos, revelan su origen: todos ellos parten de una primera palabra sin equívocos, palabra que aun en la piedad, en la auto-piedad, permite que la ironía y el humor se mezclen sin desentonar, en rápida síntesis. La riqueza del lenguaje es índice de una exaltación frente a las cosas; su cultura, aun aflorando reflexiva y exacta, vale, dentro de esta inspiración unitaria, por los resultados y deformaciones que de ella obtiene con la máxima conciencia y con el más alto instinto poético, pero no constituye en absoluto el punto de partida intelectualista de un refinado. Para decirlo

³² *La cognizione del dolore*, pág. 204.

³³ País que visitó en 1922 con motivo de sus actividades como ingeniero electrotécnico.

con Gianfranco Contini: *Lo mejor de Gadda es el aspecto poético: la luz que él ofrece es luz de poesía, no de intelecto*³⁴.

Por eso, aún con las grandes dificultades técnicas que ofrece la lectura de un autor como Gadda, es una experiencia que merece hacerse: para quien sepa salvar los obstáculos que ofrece la manía lingüística del escritor, hacer caso omiso de ciertas digresiones pesadas y eruditas, valorar la fuerza de los pinchos y asperezas de su prosa, es una experiencia que equivale a zambullirse de lleno en la vida y no en la frialdad de un laboratorio literario.

DATOS BIOGRÁFICOS

Estas páginas fueron dictadas por el mismo Gadda a Angelo Guglielmi quien consideró oportuno guardarlas intactas en su forma autobiográfica, dada la vivacidad del texto el cual más allá del significado literal de las palabras trasunta la riqueza de un temperamento multiforme y cambiante.

Nacido en Milán el 14 de noviembre de 1893 de padres lombardos (abuelo materno húngaro, Giovanni Lehr, funcionario del Imperio austro-húngaro), Gadda tiene por ascendencia paterna la sangre de los Ripamonti (Manzoni, *Promessi Sposi*) y por ascendencia materna la de Luini. El patronímico *Gadda*, difundido en Val d'Olona se supone de origen español, con una sola "d" *Gada*.

La condición social de la familia habría podido ser discreta, con un mayor criterio económico por parte de los padres.

Su padre, *hilador de seda* como Renzo, pero en forma ligeramente más capitalista, en dialecto lombardo de 1890: *negoziant de seda* o también *sedirö*. Su madre, mujer enérgica, sana, culta, docente en las escuelas del magisterio: italiano, francés, historia y geografía. Conocía el latín y ayudó a Gadda en sus estudios como alumno del *Ginnasio*. Cuatro tías monjas, dos *Canossianas*, hermanas del padre, y dos *damas Ursulinas* hermanas de la madre, maestras, gentiles escritoras de epístolas.

Un hermano del padre murió a los veinticinco años durante una epidemia de tifus, como San Luis Gonzaga. El hermano del padre, Senador Giuseppe Gadda fue Prefecto y luego Ministro de Obras Públicas durante el Ministerio Lanza-Sella (derecha histórica), como

³⁴ G. CONTINI, ensayo introductorio a *La cognizione del dolce*, Einaudi, Torino, 1963.

prefecto de Perugia socorrió a los heridos de Mentana en Passo Corese y arrestó al general Garibaldi por orden del Gobierno en Sinalunga (Siena). Dejó escritas sus memorias 1866-67.

En su infancia y juventud hasta 1925, tuvieron importancia síquico-imaginativa para Gadda las localidades de Milán y Monza: zona de campaña y la de Pegli (Génova) en los años 1896-97-98: la Brianza (Erba, Longone, Lago del Segrino, Seegrün). Su padre construyó una *malhadada* casa de campo en Longone (1899-1900) y esta casa *estrafalaria se le quedó pegada* hasta 1937. Panorama estupendo sobre los lagos de Brianza, Monte Resegone.

Educación elemental en Milán (escuelas de la Comuna): excelente, si bien *catequística*, lo que Gadda llama *borromeísmo laico*: (Borromeo-Cattaneo). Excelentes maestros en la escuela primaria: geometría, italiano. Fuertes imágenes del período del *Risorgimento*, sentido nacional aun desde la infancia también por influencia de la madre. Gimnasio y Liceo *Parini* (Milán) con buenos profesores y buenos resultados; tiempos y términos normales; licencia a los 19 años (1912). Estudios de ingeniería (1912-1920) con el intervalo de la guerra (1915-1918), alpino (5º Regimiento) y soldado de infantería (*Brigata Cuneo*) sobre el Monte Tonale, sobre el Adamello, en el Altopiano Sette Comuni en el Carso, Isonzo. Atroz cautiverio de guerra en Rosttat (Friedrichs Festung) y en Celle Lager en Alemania.

Trabaja como ingeniero en sociedades termo o hidroeléctricas en Cerdeña y en Lombardía (hasta 1922); en la Argentina 1922-24; más tarde en Roma en la sociedad Casale interviene como ingeniero en los proyectos de instalaciones para amoniaco sintético, luego, para esa misma sociedad, en los montajes (Lorena, Ruhr) entre 1925 y 1931.

En 1924-25 enseña matemáticas en el Liceo Parini (tres cursos liceales) y se prepara para rendir exámenes del curso de filosofía (Milán) renunciando en los años subsiguientes a obtener la tesis de láurea por imposibilidades económicas. Tiene como maestro al ilustre profesor de filosofía teórica Piero Martinetti de Castellamonte (Turín).

Aparte algunas veleidades poéticas juveniles (sonetos, octavas ariostescas, tercetos: rima fácil) diarios como prisionero de guerra 1915-1918 y notas con retratos de personas, cartas desde la Argentina y desde Lorena, datan de 1924 sus primeras pruebas como escritor (*Apología Menzoniana*, verano de 1924).

Sus primeros escritos fueron publicados en *Solaria* en Florencia (directores: Raffaello Franchi, Alberto Carocci, luego Alessandro Bon-

santi), en 1926 (“Studi imperfetti”, que forman ahora parte de *La Madonna dei filosofi*); en 1927, *Teatro y ensayos varios*; en 1928, *Cinema y La Madonna dei filosofi*; en 1931, *San Giorgio in casa Brocchi*.

Deja la ingeniería en 1931 con breves retornos de *llama necesitante* en 1932, en 1936-37. Su carrera de escritor fue profundamente turbada por causas familiares, pero especialmente por los acontecimientos políticos y militares (guerra en Etiopía y en España, guerra de 1939-45 y post-guerra) que obstaculizaron e impidieron su trabajo: fugas, bombardeos.

En 1940 se trasladó a Florencia donde residió oficialmente hasta 1950; huyendo en realidad a la periferia (Santa Margherita a Montici en 1943 y a los alrededores (Antella, Chiochio en Chianti) y en agosto de 1944 a Roma donde fue *transportado* (por elección suya) con gran número de prófugos bajo custodia del Comando inglés y donde permaneció como huésped de la señora Olga Gargiulo, en Via Colonna 11, con la ayuda de pequeños préstamos mensuales (8.000 liras mensuales a cuenta de sus ahorros milaneses) que le fueron acordados por la gentileza de Raffaele Mattioli, entonces director general de la Comit.

Gadda conoció durante los años 1926-30 a varios escritores y críticos italianos y la cadena de estas amistades fue consolidada por Bonaventura Tecchi, su compañero de cautiverio en Rasttat y en Celle quien le hizo conocer a Carocci y a Franchi en Florencia. Luego a otros escritores.

Gadda tuvo el honor y la fortuna de conocer desde entonces a los más notables poetas, escritores y críticos italianos, entre los que se pueden recordar a Montale, Cecchi, De Robertis, Pancrazi, Bacchelli, Ojetti, Ungaretti, Gianfranco Contini, Renato Simoni, Vergani, G. B. Angioletti, Goffredo Bellonci, Comisso, Bonsanti, y entre los pintores, De Pisis, Rosai, Carrà, Morandi; entre los críticos al eminente Roberto Longhi, Mallipiero, Dallapiccola, Petrassi, entre los compositores. Entre las escritoras que honran a las letras italianas, Gianna Manzini, Anna Banti, María Bellonci. Gadda recuerda a Hugo Betti y a Bonaventura Tecchi, compañeros de cautiverio, y a Carlo Linati cuyo arte tiene tantos puntos de contacto con el suyo.

Desde 1950 Gadda vive en Roma adonde se trasladó (en octubre de 1950) para colaborar en la redacción del Tercer Programa de la RAI. En junio de 1955 abandona su cargo para poder afrontar su

trabajo de escritor. Su encuentro en Roma con Livio Garzanti, valiente y generoso editor del *Pasticciaccio*, data de fines de junio de 1953.

Gadda fue distinguido por la benevolencia y generosidad de sus conciudadanos con el Premio Bagutta (14 de abril de 1935) por su libro *Il castello di Udine*, aparecido en la primavera de 1934; con el Premio Taranto (diciembre 1950) por su cuento *Prima divisione nelle notte*; con el Premio Viareggio (22 agosto 1953) por su libro *Novelle del Ducato in fiamme*; con el Premio Editori (en Roma, en el Grand Hotel, 22 diciembre 1957) por su novela *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana*; con el Premio Formentor (26 abril de 1957) por su libro *La cognizione del dolore*.

Obras:

La Madonna dei filosofi, Ed. de "Solaria", Firenze, 1931.

Il castello di Udine (diario de guerra y relatos de viaje), Ed. "Solaria", Firenze, 1934.

Le meraviglie d'Italia (impresiones de viaje), Ed. Parenti, Firenze, 1939.

Gli Anni (descripciones y ensayos), Colección de "Letteratura", Firenze, 1943.

L'Adalgisa (cuentos), Ed. Le Monnier, Firenze, 1944.

Il primo libro delle favole (fábulas), Ed. Neri-Pozza, Venezia, 1952.

Novelle del Ducato in fiamme (cuentos), E. Vallecchi, Firenze, 1953.

Giornale di guerra e di prigionia (diario), Ed. Sansoni, Firenze, 1955.

I sogni e la folgore (comprende: *La Madonna dei filosofi*, *Il castello di Udine* y *L'Adalgisa*), Ed. Einaudi, Torino, 1955.

Quel Pasticciaccio brutto de Via Merulana (novela), Ed. Garzanti, Milano, 1957.

I viaggi, la morte (ensayos críticos), Ed. Garzanti, Milano, 1958.

La cognizione del dolore (novela), Ed. Einaudi, Torino, 1963.

Accoppiamenti giudiziari (contiene cuentos de colecciones anteriores y otros siete cuentos nuevos), Ed. Garzanti, Milano, 1963.

BIBLIOGRAFIA

BÀRBERI SQUAROTTI, G.: *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961.

BINNI, WALTER: *Critici e poeti, dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1951.

BO, CARLO: "Gadda e Malaparte" en *L'Europeo*, Roma, 3|7|1955.

CECCHI, EMILIO: *Libri nuovi e usati*, Ed. Scientifiche, Napoli, 1958.

CECCHI, EMILIO: *Di giorno in giorno*, Ed. Garzanti, Milano, 1959.

CONTINI, GIANFRANCO: *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze, 1947.

DE ROBERTIS, GIUSEPPE: *Scrittori italiani Contemporanei del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1946.

- DEVOTO, GIACOMO: *Studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze, 1950.
- FALQUI, ENRICO: *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950.
- GARGIULO, ALFREDO: *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1947.
- GUGLIELMI, ANGELO: "Carlo Emilio Gadda" (en *Orientamenti culturali*, I Contemporanei, Vol. II), Marzorati, Milano, 1963.
- KANTERS, R.: "¿Qu'est-ce que du pastis a l'italienne?" en *Le Figaro Littéraire*, 20 de abril de 1963.
- MANZINI, GIANNA: "Emilio Gadda: L'imbroglio" en *Nouvelle Revue Française*, julio 1958.
- PANCRAZI, PIETRO: *Scrittori d'oggi*, Serie IV, Laterza, Bari, 1946.
- PULLINI, GIORGIO: *Il romanzo italiano del dopo guerra*, Schwarz, Milano, 1961.
- TONDO, MICHELE: "Quel pasticciaccio" en *Convivium*, N° 1, 1960.
- VIRDIA, FERDINANDO: "Quel pasticciaccio" en *La fiera letteraria*, Roma, 11-8-1957.

MARÍA ELENA CHIAPASCO

Universidad Nacional de Cuyo