¿Para qué sirve la literatura? (II) *El Caso Gadda*

Posted on 1 de marzo de 2010 by Álvaro Delgado-Gal

Gadda es un moderno magnífico y absurdo, incendiado con los oros y la púrpura del ocaso. Resume con intensidad rara la magia y también las patologías del experimentalismo lingüístico que dominó, al menos en parte, el paisaje literario del siglo pasado. Como adelanté en la primera mitad de este artículo, hizo un intento extemporáneo por llegar al gran público, con resultado calamitoso. Aunque ha sido editado en colecciones populares, fue descubierto, y sigue siendo amado, por otros escritores. Hasta ahora, me he dedicado a desgranar abstracciones. En lo sucesivo intentaré desquitarme de esa anemia y ese aburrimiento desplegando los misterios y las amenidades de un escritor concreto, en un momento concreto.

Poco importa la vida de Carlo Emilio Gadda, mucho menos rica que su literatura. Nació en Milán en 1893, de madre húngara y un padre con poca suerte en los negocios. Los apuros de dinero, y la muerte temprana del padre, obligaron a Gadda a declinar los estudios literarios e ingresar en el Politécnico de Milán. Una consecuencia remota, pero fructífera, de esta elección forzosa, fue su estancia en Roma durante los años treinta, como director de una planta hidroeléctrica. Allí aprendió el romanesco, que es el dialecto en que está escrita gran parte de su obra maestra: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*Gadda ponía por encima *La cognizione del dolore*, muy festejada también por los críticos. No me detendré en estas niñerías. No existe una categoría analítica que corresponda a la expresión «obra maestra», un expletivo al que se acude en el medio escrito para sustituir los énfasis gestuales de la comunicación oral: las cejas circunflejas, los ojos *en coulisse*, el rosco que dibujan, al cerrarse uno contra otro, el índice y el pulgar. Además, no pretendo hacer una exposición de Gadda. La idea es pasear su figura y su ejemplo ante el público de lengua española.. Antes de terminar sus estudios de ingeniero, se alistó voluntario en las tropas que disputaron a Austria el arco alpino durante la Gran Guerra. La victoria italiana se obtuvo a un precio inaceptable: casi ochocientos mil muertos, a lo largo de una de las campañas más desastradas que registra la historia militar. Gadda fue hecho prisionero, perdió a un hermano en el frente y volvió a casa maltrecho y desconcertado –uno entre los millones de hilos sueltos en que se deshebraba el tejido nacional–. Se sabe que saludó con alivio el golpe de Mussolini. Luego mudó de parecer, aunque, al revés que Pavese o Bassani, no tradujo su enojo en acciones ostensibles. Concluyó la carrera y ofició de ingeniero en varios países, entre otros, Argentina.

Cursó, igualmente, filosofía, disciplina que le fascinó siempre y cultivó en sus ensayos y ocasionalmente en sus novelas con notable ineptitud. A partir de 1940 se consagró por entero a la literatura. Lo pasó regular, como todo el mundo por aquel entonces, o acaso peor. En 1950 se emplea en la Rai y entona un poco su situación. En 1957 llega el éxito con la publicación de *Quer pasticciaccio*, obra de la que había sacado entre el 46 y el 47, en la revista *Letteratura*, una primera versión semiclandestina, incompleta y por entregas. En 1958 Ungaretti escribe a Jean Paulhan que debería leer a un tal Gadda, el mejor escritor italiano moderno después de Manzoni. El resto es ya pasto o asunto de las antologías literarias y del ditirambo de los críticos.

El texto completo de *Quer pasticciaccio* no es en realidad completo, en el sentido en que lo son los tramos de escritura que llamamos *Madame Bovary* o *Fortunata y Jacinta*. En estos dos casos, existe una historia que se desarrolla como una sinfonía o acaso un silogismo: las premisas se encadenan, hasta que el argumento alcanza un cenit y finalmente expira en una conclusión. *Quer pasticciaccio* no concluye, sino que se detiene o interrumpe. O si concluye, lo hace lo mismo que una cinta métrica de longitud indefinida cuando cogemos unas tijeras y la cortamos por donde pone «cinco metros» –o, por qué no, «diecisiete con siete»–. De resultas, no sería injusto afirmar que la primera versión de *Quer pasticciaccio* es el esbozo de una segunda versión que ha figurado al cabo como definitiva por una arbitrariedad de Gadda o una resignación de su editor. Esto es típico de Gadda. Su obra es una sucesión de torsos que desde fuera parecen mutilados, pero que nunca han tenido piernas, brazos o cabeza. Lo que impera en Gadda, absoluto, arrollador, es el chorro de la voz, un chorro tan constante, tan imponente, que constituye un punto de vista. Sobre el mundo y sobre las cosas, o sobre la acumulación de cosas que es el mundo. Ese chorro, además, es interior. En *Accoppiamenti giudiziosi*, un viejo rico, sin prole y avaro –el apego a lo propio ha sellado los aliviaderos naturales de su cuerpo: hace *pipì* por una fístula que le han abierto en el costado izquierdo, y *pupù* por otra practicada en el derecho– proyecta casar a un sobrino botarate con la mujer más agarrada de Milán. El Can Cerberos guardará los caudales, y si la coyunda monstruosa remata en gemación, la fortuna familiar pasará incólume al nieto, o como se quiera llamarle. Pero la mujer deja entender que *nichts nichts*, *rien à faire de ce côté-là*: inútil sembrar en terreno baldío. Es imposible que una mujerona milanesa hable, sucesivamente, en alemán y francés. No importa, porque el que está hablando es Gadda, y Gadda es políglota. El flujo verbal gaddiano lo envuelve todo en una repristinación del caos que aquejó al universo antes de que Dios separase la tierra del cielo y de las aguas. Cada poco, la espesura de palabras presenta un claro y asistimos a una observación exacta. San *Giorgio in casa Brocchi* dedica dos, tres páginas memorables a una exposición de arte moderno en el Milán de 1928. Uno de los protagonistas, un patricio carca y tonto, determina que la probabilidad de que el arte moderno sea horrendo es alta, pero no total, y después de vacilar un instante se queda con

la pieza más barata. Es lo mejor que he leído sobre el escarceo entre las vanguardias y las clases conservadoras. A Gadda se le dilatan las aletas de la nariz, y aguza el ingenio y la pluma, apenas barrunta una marranada a barlovento. En ocasiones escatológica, en ocasiones sexual, pero más bien lo segundo que lo primero. Esta destreza lo empareja con Joyce, o quizá con Céline. O con Joyce en los momentos traviesos, y con Céline, en los crueles. Saco a relucir tres perlas, extraídas de Quer pasticciaccio. En la primera, don Lorenzo Corpi, un cura ciclópeo, relata, con reticencias y repulgos que dan más relieve a lo escabroso del caso, la relación rara que su más distinguida penitente, Liliana Balducci, mantiene con las pupilas que va recogiendo del agro laurentino. Una de ellas es la bellísima Virginia, acuciada por la concupiscencia y el instinto criminal. Cito la versión del 46:

> Cuando le daba el att… aque […] la besaba como una pantera, diciéndole: *Señorita Liliana, Liliana guapa, es usted para mí como la Virgencita*; después, en un tono bajo bajo, como de amenaza: *La quiero mucho, y un día me la como*: y le apretaba las muñecas, y se las torcía, mirándola a los ojos […]: boca contra boca, que se sentía el aliento de la respiración dentro de la boca, la una sobre la otra, teta contra teta. Don Corpi dijo, como es natural: «… acercándose a ella con el seno y la cara…», pero se comprendió la mar de bien. Con el aliento de fuego como el dragón cuando se revuelve, y se le retuerce toda la cola, y san Miguel le rompe la lanza dentro […]

El estilo indirecto permite mudar en romanesco el habla presuntamente ortodoxa del cura. Igualmente, autoriza transposiciones metafóricas que habrían sido imposibles en un registro directo. Virginia es el dragón. Pero su lengua nos envía a la lanza penetradora, y entonces Virginia es, también, san Miguel. Y la Balducci es dragontina o no lo es, según el papel que hayamos decidido atribuir a su pupila. En fin, un lío sabroso, y sin duda, una cochinada. En el capítulo 1, don Ciccio, el policía enamorado de la hermosa Liliana, acude a almorzar a casa de ésta un domingo de febrero, día de san Eleuterio. Liliana no consigue empreñarse. Y se desquita de este fracaso y de este dolor acogiendo, ya lo sabemos, a jóvenes pupilas, hijas fingidas cuyas hijas la harán madre. De ahí el rosario de rústicas muchachas en flor que franquean el umbral de los Balducci y al poco, ¡pop!, vuelven a trasponerlo para sumergirse en el fangal romano. Don Ciccio ha adivinado todo esto durante el almuerzo, a golpes de intuición profesional y de un excelente blanco extraseco. Y piensa (en un italiano imperial, de largos vuelos oratorios):

> Para ella, del Tíber abajo, allá, allá, detrás de los castillos en ruinas y después de la rubias viñas, sobre las colinas y los montes y las breves llanuras de Italia, como en un gran vientre fecundo, se extendían dos ovículos pingües, estriados de infinitos gránulos, el granuloso y untuoso, el feliz caviar de donde viene la gente. De cuando en cuando en el gran Ovario los folículos maduraban y se abrían, como las tastanas de una granada: y

> granos colorados, ebrios de una amorosa certeza, bajaban rodando ad urbe, al encuentro del aflato masculino, el impulso vitalizador, ese aura espermática sobre la que fabulaban los ovaristas del setecientos.

El lado cruel de Gadda asoma páginas más adelante. Don Ciccio recibe la noticia de que Liliana ha sido degollada en el comedor de su casa. Acude a toda prisa y contempla el cadáver de su amada, abandonado por la violencia, el azar y la incuria de la muerte a confidencias carnales que el decoro, antes, había prohibido. He dicho que el Gadda cruel es contiguo de Céline. Pero no es del todo verdad. Existe en Céline una inmediatez, una urgencia, que no encontramos nunca en Gadda. Italo Calvino, con mayor tino, comparó la visión cadavérica de Liliana con las representaciones barrocas de los mártires. No obstante, falta todavía un elemento, un ingrediente. El acento que Gadda imprime a su voz al describir el cuerpo tendido evoca las precisiones mitad necrofílicas, mitad pornográficas, de la *Neue Sachlichkeit*, una tendencia plástica que Gadda tuvo que conocer de joven. Estoy pensando, por ejemplo, en el cuadro de Georg Scholz en que aparece una mujer desnuda junto a una cabeza de yeso. No se sabe qué tiene menos vida, si la figura de yeso o la mujer. Ésta, pese a todo, interpela a los sentidos, como si Eros y Tánato se hubieran fundido en un cuño. Dejemos que hable Gadda:

> El cuerpo de la pobre señora yacía en una posición infame, supino, con la falda de lana gris y las enaguas blancas volcadas hacia arriba, casi hasta el pecho; como si alguien hubiese querido descubrir el candor fascinante de la ropa interior, o comprobar su estado de limpieza. Llevaba bragas blancas de punto, de trama finísima, que remataban a mitad del muslo en un delicado encaje. Entre el encaje y las medias de seda, levemente irisadas, aflora, desnuda, la nieve extrema de la piel, de una palidez clorótica. Los dos muslos un poco abiertos, y de largor ligeramente distinto, según dónde estuviera colocada la liga, habían perdido su tacto tibio, ya se adecuaban al hielo: al hielo del sarcófago, y de las taciturnas demoras […]

Añade Gadda, jugando con una hipálage, que las ligas lila parecían perfumar la carne difunta de Liliana. Este párrafo, como el anterior, está escrito en alto italiano. Pero prevalece en la novela, como se apuntó, el romanesco –con intervención no desdeñable del napolitano–. El gusto de Gadda por el dialecto –el milanés es conspicuo en buena parte de su obra– obedece a una causa profunda, revelada por el propio Gadda en un artículo de juventud sobre Manzoni: hay que escribir con las palabras que la gente usa, o mejor, en las que la gente piensa (*Apologia manzoniana*, 1924)Es aquí profunda la confluencia con Céline, quien apela al argot por las mismas razones que Gadda al dialecto. En una carta dirigida a André Rosseaux, poco después de la aparición de *Mort à crédit* y de las muchas censuras que contra la novela se vertieron en la prensa, escribe Céline: «No quiero narrar. Quiero que el

lector reviva una sensación […]. No aguanto las novelas en francés clásico. Se trata de *proyectos de novelas, no de novelas* […]. El lenguaje en que están escritas *es imposible, está muerto*, es tan ilegible como el latín. ¿Por qué me valgo tanto del argot, por qué lo improviso yo mismo cuando lo necesito? Porque, como usted mismo ha dicho, esta lengua muere deprisa. Por tanto, *ha vivido, estará viviendo* mientras yo la emplee» (24 de mayo de 1936). Establecido el paralelo con Céline, añado que no acertaremos a comprender lo que significa el dialecto en Gadda sin tener en cuenta los precedentes manzonianos, los cuales, a su vez, se proyectan sobre la peculiarísima situación del italiano en comparación con el español, el francés, o el inglés (en *San Giorgio in casa Brocchi*, habla Gadda de cómo se tensan los lombardos con un espasmo de dolor en el rostro cuando intentan comprender el italiano. Se refiere a elementos de la alta burguesía, no a menestrales o campesinos). En efecto, el italiano, en medida mucho mayor aún que el francés, es un idioma levítico, una apuesta, o una creación, de los literatos. La causa reside en la muy tardía unidad política del país, y por lo mismo, de la sociedad. No habiendo sociedad italiana, lo que se tiene es una tradición literaria, encabezada por Dante, Boccaccio y Petrarca. Pero este italiano, si bien se mira, es toscano, esto es, una entre las muchas lenguas de Italia. Ya a principios del XVI, se produce una polémica aguda entre Bembo, partidario de cultivar una lengua inspirada en el toscano del Trecento, y Maquiavelo, que recomienda imitar el habla empleada por los florentinos contemporáneos. Las tres ediciones que el *Orlando furioso* conoció en vida de Ariosto resumen bien el caos reinante. En la primera, ocupa un lugar no desdeñable el ferrarés. En las sucesivas, van desapareciendo los rasgos lingüísticos padanos y los latinismos y gana preeminencia el toscano literario. Se imponen, en fin, las tesis de Bembo. L'Accademia della Crusca, y el diccionario por ella elaborado, fijarían una parla culta, inspirada en los escritores del pasado. En el XVIII, la lengua levítica se debilita: Casanova escribe en francés, y Alfieri, que ha crecido en la esquina del noroeste y habla también francés, tiene que pulir su italiano antes de ponerse a escribir. Este es el contexto en que Manzoni acomete *I promessi sposi*, el gran fenómeno de la literatura italiana moderna. La primera redacción, no sacada a la luz hasta muy entrado el siglo XX, está escrita, según afirmó el propio autor, en una mezcla de «latín, toscano, francés y milanés». La segunda, llevada esta vez a la imprenta, procura remontarse hasta el toscano culto. Pero Manzoni no está contento. Piensa, en buena doctrina romántica, que los idiomas son organismos vivos, y que no admiten la labor de taracea de los filólogos. ¿Qué hace? Acude a Florencia y aprende el vernáculo que se escucha en la calle y en el mercado. Se trata de una vuelta a la teoría de Maquiavelo. La tercera redacción de *I promessi sposi* obedece a esta composición de lugar. Para Manzoni –opinión que debería interesarnos a los españoles–, establecer una división entre lengua y dialecto es tan ocioso como trazar una raya en el agua. Los italianos hablan muchas lenguas, todas respetables, y todas completas a su manera. Ahora bien, puestos a apostar por una, lo mejor es quedarse con el florentino –no el toscano–, rico en precedentes literarios, obsequiado por todos, y

asistido de mayor índice de superposición con los demás dialectos que sus alternativas en la península o en las dos islas. Manzoni expresó su punto de vista en un informe elevado al ministro de Instrucción Pública en 1870 (*Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*). Los continuadores de Manzoni radicalizaron la propuesta de su jefe. Eran partidarios de inundar Italia con un ejército de maestros toscanos, idea tanto más disparatada, cuanto que la tasa de analfabetismo en Toscana (74%) era mucho más alta que la de Lombardía, Piamonte y Liguria, y superior incluso a la del Lazio. Giacomo Gavotti llegó a recomendar la mezcla étnica a fines lingüísticos. Gavotti formuló su proyecto en términos mitad eugenésicos, mitad líricos: «Unamos en matrimonio a mil trabajadoras toscanas, instruidas *ad hoc*, con otros tantos trabajadores de la baja y alta Italia, y otras tantas muchachas meridionales y de las antiguas provincias con igual número de trabajadores toscanos […]. De este modo, la viva lengua toscana se confundirá con los besos de las generaciones futuras». La construcción del último párrafo es torpe o ambigua, o torpe por ambigua. ¿Se refiere Gavotti a las ternezas en cariñoso toscano que las parejas mixtas dirigirán a sus hijos, o al toscano incendiario que los padres aprenderían en la cama mientras aparejan la generación de nuevos italianos? Non saprei. Al cabo, el italiano se consolidó sobre la marcha, al tiempo que se afirmaba el Estado moderno, se creaba un ejército nacional y crecía la tirada de los diarios de fuerte impronta romana (véase Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963).
Manzoni es el escritor que más influyó en la formación de Gadda. Hasta cierto punto, la asunción gaddiana del dialecto es obediente a la visión del maestro: hay que escribir lo que la gente habla. Pero el movimiento resultante apunta en una dirección diametralmente opuesta a la señalada por Manzoni: no hacia un florentino expandido hasta hacerse universal, sino hacia las hablas fragmentadas. Esto puede reflejar, o no, una insatisfacción con la literatura producida en Italia durante la segunda mitad del siglo XIX. Lo que es indudable, es que contradice el proyecto político manzoniano, el cual postulaba un idioma único como condición *sine qua non* de la unidad nacional.. El apego a lo oral es tan intenso en Gadda, que no respeta los géneros, y contamina su obra ensayística. Eros e Priapo, dejado sin acabar –cómo no–, y escrito en paralelo a la primera redacción de *Quer pasticciaccio*, gira sobre política, ética y sociedad. Pero se desvía a lo dialectal a cada poco. No es ésta la única singularidad del libro. Gadda experimenta con arcaísmos toscanos del Cinquecento y emplea abundantemente el francés y el latín. Se trata de un delirante panfleto misógino y antimussoliniano, aunque *il Duce* no aparece designado por su nombre ni una sola vez. El autor prefiere referirse a él mediante apelativos varios, casi todos de cosecha propia: il Bombetta, lo Spiritato, il Mascellone, il Superbalano (en *Quer pasticciaccio* es despachado, lacónicamente, como «il Merda»). La tesis de Gadda, desarrollada con una prolijidad de pesadilla, es que Mussolini fundó su poder sobre un pacto erótico con las italianas, y tal vez con los italianos:

> La multitud hembra lo embriagaba. La bacante, o si se quiere ménade, empezaba a chillar y a mugir éyá éyá: y él de sopetón le espetaba la ventosa labial, el repentino clavel de esa boca que Dios le había dado, y además el bandullo, extravasado hacia fuera, con el cuchillo colgándole, el cuchillo bañado en plata, y casi como diciendo: «¡Ahí voy!» o «¡Aquí me tienes para lo que quieras!».

Destellos felicísimos alumbran a trechos el texto inextricable. En La cartuja de Parma, Stendhal había vertido reflexiones memorables sobre los efectos alienantes de la educación jesuítica. Gadda toca la misma cuerda, y casi iguala a Stendhal, en alguna página de *Eros e Priapo*Dejó en su testamento instrucciones para ser inhumado en el cementerio protestante de Roma.. Como era de prever, tampoco marra la diana cuando se deja ganar por el instinto de lo salaz. El fascismo aupó a infinitos oportunistas de poco pelo, sin instrucción, sin carreras, sin integridad. Gadda habla con sentimiento de este trastorno de las categorías burguesas, operado por el matonismo de los camisas negras. Y después dirige la puntería contra las italianas, arrebatadas hacia arriba por sus novios, amantes, maridos: «Llegaron a tener equipos de repuesto de ropa interior, no pocas lograron el cuatro cilindros que las secuestró a lo largo de l'Aurelia y la Cassa, la Flaminia o la Salaria o la Appia; viajaron raudas hacia los lagos, las dolomías, las playas. Y el viento hendido circuló entre sus hermosas piernas, tomadas del moho que habían criado las santurronas espeluncas durante los años de larga espera».

No es fácil leer a Gadda. De él cabe decir lo que Borges afirmó de Quevedo: que es un gran escritor verbal. Cabría agregar: un escritor verbal intrínsecamente inhabilitado para desarrollar historias, lances con un principio y un fin. En aquellos casos en que el principio se enuncia y la narración parece encaminarse a un desenlace, Gadda irrumpe desde fuera para derribar de una patada el tingladillo escénico en que gesticulan sus personajes. En *L'Adalgisa*, un cuento largo y relativamente coherente, aparece, y es normal que lo haga dado el contexto, la frase «proyección ortogonal». Gadda se apresura a insertar una nota donde, apelando a su formación de ingeniero, explica con precisión técnica lo que son las proyecciones ortogonales. Esto es absurdo, y sólo puede obedecer, bien al intento deliberado de romper el hilo de lo narrado, bien a un egocentrismo incoercible, en razón del cual Gadda habla de lo que se le ocurre y no de lo que, con arreglo a la literatura convencional, debe conocer el lector. De las dos hipótesis, me quedo con la segunda. Sea como fuere, el atrabiliario, culterano, en ocasiones, intratable Gadda, intentó, en determinado momento, dirigirse al gran público. El hecho es inaudito, y a la vez, profundamente interesante. Es interesante porque el fracaso necesario de la aventura mide el abismo infranqueable que separa la novela experimental moderna del gusto popular; lo es porque sugiere varias cosas sobre la ubicación, o desubicación, del escritor en la sociedad de masas; y sigue siéndolo

porque Gadda intentó triunfar, específicamente, en el cine, al que fue llevado por fin con éxito, diez años más tarde, por Pietro Germi.

La obra con la que Gadda prueba suerte es *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, en su versión primera. El móvil fue económico. Nuestro hombre andaba a dos velas y pensó que su obra, inspirada en un hecho real y de mucho reclamo (el delito Stern, muy aireado por la prensa al vencimiento de la guerra), daba pie a una pirueta cinematográfica. En principio, no parecía mala idea alunizar en los estudios de rodaje empleando como lanzadera lo que en Italia denominan un «giallo», una novela policíaca. Pero el «giallo» era de Gadda, y por tanto no era un «giallo» sino un misterio. Entiéndase, un misterio intrínseco, no el extrínseco que pone en movimiento la maquinaria de la intriga en el género detectivesco. Empecemos por la novela intonsa, la que todavía no es un guión. El inspector que investiga el caso, nuestro don Ciccio, inicia un despliegue prometedor, en la línea filosofante del Gavin Stevens faulkneriano –luego de introducidas las correcciones oportunas: cierta rustiquez sabélica, la pelambrera color betún, y la modestia indumentaria que va aneja a un sueldo de inspector en la Squadra Mobile–. Por desgracia, estos prolegómenos carecen de séquito. Don Ciccio se apaga, o mejor, se desperfila, y a partir del segundo capítulo se limita a poner cara de pasmo, como si en lugar de cara llevara una máscara. La propia novela se acalambra o ataranta en un lío de derivaciones inconexas y concluye, tanto en la versión del 46 como en la del 57, antes de que sepamos quién es el asesino. Gadda comentó, quizá en broma, que tampoco a él le constaba el dato. El retrato moral de Liliana Balducci es otro lío, ahora en clave psicoanalítica. Resumiendo: no hay acción, trayectoria, suspense. Lo único que recordamos, después de cerrado el libro, es una profusión de espléndidas invenciones lingüísticas, urdidas en torno a episodios dispersos. Añado, a los que ya conocen, el de la gallina fecal. En el capítulo VIII, segunda versión, el *brigadiere* Pestalozzi y un subalterno, a caballo ambos de una misma motocicleta (los arreos del *brigadiere* son elegantes y marciales, pero la Squadra Mobile flojea en recursos motorizados), se desplazan a una casucha habitada por una bruja de arrabal. Entre montones de basura zascandilea una gallina medio desplumada y tuerta, atada por una pata. La gallina lanza al aire un clo-clo voluble, vuelve hacia el *brigadiere* el airón de la cola, descubre el obispillo, empuja el diafragma un poquito, dilata al máximo la roseta del esfínter y, ¡plof!, hace caca. A los pies del suboficial. La descripción dura una página, y es inolvidable.

Gadda convirtió la novela en material cinematográfico valiéndose de un manual para guionistas que le había prestado un amigo. De ahí salió un engendro que se ha publicado póstumamente con el título de Il *palazzo degli ori*. *Il palazzo degli ori* quiere plegarse a las reglas del *thriller* convencional. Se señala un asesino, y se procura prender al lector con el embeleco de una historia de naturaleza lineal, con antipasto, pasto, y postre. Pero el

proyecto naufraga, por razones obvias. *Quer pasticciaccio* no cabe en la disciplina del género policíaco por lo mismo que el desorden orgánico de la leche al hervir no cabe en los compases que gobiernan el tráfico ferroviario. Las argucias empleadas por Gadda para ensartar una escena con otra rayan en lo infantil. Una de las más frecuentes es el fundido: los contenidos de la pantalla virtual se disuelven y aflora un episodio anterior, o bien se desarrollan escenas inéditas cuyo conocimiento se supone necesario para la mejor inteligencia de lo que sigue. El resultado sorprendente de estos énfasis, o de estos didactismos, es un salto atávico al cine mudo. La ortopedia con que Gadda oprime el magma verbal de la novela provoca que hechos y personajes salten de su quicio y adquieran un tono paroxístico, casi surreal. Un ejemplo: en la escena núm. 17, la condesa Teresina, seguida a hurto por uno de los hombres de don Ciccio, descubre que un joven que no le es indiferente está paseando con otra mujer. La condesa se sobresalta. Gadda estima oportuno que la condesa palidezca, que le tiemblen los labios, que su rostro se contraiga con un gesto de indignación. Ítem más: recomienda en un inciso que la indignación se exteriorice en un cabeceo perlático, el cual habrá de imprimir una oscilación violenta al pajarito que remata la copa de su sombrero. Todo ello en primer plano. Las cuartillas desdichadas llegaron a manos de Antonioni, quien las rechazó por inviables. No volvió a saberse del guión hasta después de la muerte de Gadda.

La versión bis de *Quer pasticciaccio* (un éxito de crítica, aunque no de ventas), activó un relé raro en la mente del productor Peppino Amato. Amato no era un hombre culto, y no sintió siquiera la tentación de leer la novela. Procedió por instinto, que es como decir que no comprendemos en absoluto por qué hizo lo que hizo. El caso es que pasó la novela a Pietro Germi. Éste la dejó antes de llegar a la mitad: «No veo al asesino por ningún sitio. Además hay unas palabras que no hay quien les meta el diente», comentó exasperado. Pero aceptó el encargo, firmemente decidido a quitarse el marrón de encima aplicando los cánones de la industria. Gadda, cuya timidez era legendaria, se dio a partido. De vez en cuando aparecía por los estudios y sugería que a tal o cual personaje le pusieran tal o cual nombre. Por ejemplo, «Carponi». Un intermediario traslada el ruego a las alturas. «¿Por qué quiere que se llame “Carponi”?», preguntó Germi. «Porque dice que el actor parece una carpa». «Que le den mucho por el culo», parece que dijo Germi.

De esta relación desigual nació *Un maledetto imbroglio* (1959). Se trata de un sólido producto del cine negro. Germi hace de don Ciccio y centra una acción clara, eficaz, con asesino plausible y personajes marcados a hierro. Claudia Cardinale interpreta el papel femenino principal. En la versión de Germi, don Ciccio consigue ser, al contrario que su alter ego literario, un tipo de carácter, que vuelve la cara del revés a quien se lo merece en el momento en que más se lo merece. La película no dio mal en taquilla. Del original, sin

embargo, no queda rastro, salvo una muerta, un policía, el escenario romano y la silueta, que no el alma, de algunos personajes. El primo de Liliana, un petimetre que en el libro apunta detalles de voyou, trasciende a la pantalla como un miserable absoluto, encarnado por Franco Fabrizi.

Especialmente reveladora es la metamorfosis experimentada por el *commendator* Angeloni. El Angeloni gaddiano adora las antigüedades, los embutidos, y a los jóvenes recaderos romanos que le llevan el género a casa. Quizá haya un fondo de pederastia en Angeloni. Pero si lo hay, se ha sublimado en un sentimiento de redención, y tan a salvo están los adolescentes de las acometidas del *commendatore* como las imágenes de los templos que se entretiene en visitar. Angeloni constituye uno de los mayores logros, y una de las comicidades máximas, de *Quer pasticciaccio*. Germi lo simplifica, reduciéndolo a una maricona de tres al cuarto. Y hace bien, porque las virtudes del personaje de Gadda son intrasladables al séptimo arte. El cine de intriga no se nutre de equívocos sino de certezas parciales aunque contundentes, las cuales, al engranarse, componen una máquina: la que expele, por el buzón de salida, una tarjeta donde está puesto el nombre del criminal. Esto, más un poco de clima, más un ritmo vivo y bien llevado, hacen al film policial. Lo otro sobra. Es arena derramada sobre las tripas de la máquina.

Me asomé a Gadda por casualidad, una tarde en que no se me ocurría nada mejor que hacer. Empecé por un relato corto que no me gustó. Luego le eché un tiento a *Quer pasticciaccio* y tuve el pálpito de haber tropezado con un escritor excepcional. El tiempo no ha corregido esa sensación. El gran arte es lento, y persiste en convencernos mucho después de que nos haya deslumbrado. Sucede en literatura, sucede en música, sucede en pintura. En último extremo, comprendemos de verdad los cuadros que han terminado por ocupar un lugar estable en el flujo de nuestra experiencia: los que cuelgan fronteros de la mesa en que trabajamos, o cruzan nuestro campo visual cada vez que nos tendemos en el sofá (siempre el mismo) para descabezar una siesta o leer un libro. Muchas piezas nos sorprenden con debilidades que al principio no habíamos advertido y que el trato largo extrae del fondo o alma del lienzo. Otras, pocas, se afirman o van a más. Si los textos de Gadda fueran pinturas, pertenecerían a la segunda especie. El lenguaje de Gadda es anfractuoso, rico, y está atravesado por senderos que vuelven sobre sí y que no es posible recorrer sin que las cosas vayan mostrando, según se avanza, un perfil cambiante. No ocurre lo propio con otros escritores justamente célebres, verbigracia, el astutísimo y, qué duda cabe, admirable Calvino. Al revés que Gadda, Calvino nos seduce con efectos cuyo poder mengua a medida que repasamos la misma página o el mismo párrafo. Lo comprobé al releer *La speculazione edilizia*, una novela corta ambientada en la Italia del boom inmobiliario de los cincuenta. En el capítulo XIV, Calvino describe prolijamente la policromía cutánea –desde el blanco rubescente al escarlata, pasando por el

rosa magenta– que el sol ligur suscita en la piel de los turistas alemanes e ingleses cuando éstos descienden en tropel sobre el Mediterráneo, allá por los meses de julio y agosto. La progresión de los períodos, superpuestos unos a otros como las olas del mar al deshacerse y avanzar, ya adelgazadas, sobre la arena de la playa, me produjo la impresión de algo incesante y complejo, barroco y a la vez gótico. Años más tarde leí, en unas páginas dedicadas a la batalla del Monte Olimpo, la glosa minutísima y repugnante que Tito Livio hace del color de la sangre sobre la carne rubia de los galogriegos (*Historia de Roma desde su fundación*, libro XXXVIII). Pensé que Calvino podía haber conocido ese pasaje y volví, por curiosidad, al episodio del sol y su incursión devastadora en la piel de los turistas. La magia antigua se disipó. La complejidad del párrafo no estaba sostenida por un entramado oculto de asociaciones y la segunda lectura empobrecía a la primera. Gadda resiste, como resiste un poema. Pero estoy hablando de cualidades arcanas, sólo elocuentes para quienes se entregan a la lectura combinando dos actitudes casi incompatibles: concentración máxima, y la apertura, el abandono, que franquean la entrada al placer. Tolstói, Flaubert, Cervantes, Homero, supieron intervenir en la mentalidad de sus coetáneos y los sucesores de sus coetáneos. Inventaron tipos y situaciones o abrieron vastas panorámicas, animadas de resplandores dramáticos y hechos ejemplares. Gadda, por el contrario, es una pura refracción. Es el eco –o los ecos– que desprende la lengua italiana al ser sometida a nigromancias infinitas. Lo último precariza a Gadda, hacia fuera y hacia dentro. Hacia afuera, porque Gadda es casi intraducibleLa industria editorial española tiene estómago de avestruz, y se traga cuanto encuentra a su alcance. Gadda no ha escapado a esta voracidad –véase cuadro bibliográfico–. Pese a todo, Gadda es mucho menos conocido por estos pagos que Bassani, Pavese, Lampedusa o Calvino. *Quer pasticciaccio* fue traído al castellano por Juan Ramón Masoliver, bajo el título de *El zafarrancho aquel de vía Merulana*. Masoliver evita, con acierto, la imitación del dialecto y realiza, dadas las circunstancias, un trabajo más que encomiable. Al verter los párrafos que salpican este artículo, me he permitido más libertades que Masoliver. Si algún gaddiano profesional detectara excesos o infidelidades, sabe ya a quién imputarlos.. Por dentro, porque el uso del dialecto, que no está fijado en un canon y cambia al paso de las generaciones, oscurecerá su literatura de aquí a no mucho, incluso entre los italianos. En *El origen del hombre*, Darwin refiere un lance que vivió Humboldt en la selva amazónica y que comprende a un loro y a una tribu conjetural. La tribu era conjetural porque nadie podía entender al loro. El loro era el ejecutor de un lenguaje que no articulaban ya labios humanos. Ese podría ser pronto el destino de Gadda. Y el del Joyce culterano. O el de Céline, según anticipó, con rara ecuanimidad, el propio Céline. Aguantarán mejor Homero, Dante o Cervantes. Pero tampoco es cuestión de ponerse solemnes: mucho más duraron, y ahora crían malvas, los dinosaurios.

BIBLIOGRAFÍA DE GADDA EN ESPAÑA

• *Dos relatos y un ensayo*, trad. de Francesc Serra Cantarell, Tusquets, Barcelona, 1970.
• *La mecánica*, trad. de Francesc Serra Cantarell, Barral, Barcelona, 1971.
• *El aprendizaje del dolor*, trad. de Juan Ramón Masoliver y otros, Cátedra, Madrid, 1989. Primera edición en Seix Barral, Barcelona, 1965.
• *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, trad. de Juan Ramón Masoliver, Seix Barral, Barcelona, 1990. Primera edición en Seix Barral, 1965.
• *Intuiciones precristianas*, trad. de Carlos Ortega, Seix Barral, Barcelona, 1990.
• *La coneixença del dolor*, trad. de Xavier Riu, Edicions 62, Barcelona, 1992.
• *Quell merdé hurrible de via merulana*, trad. de Josep Julià Ballbè, Proa, Barcelona, 1995.
• *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, trad. de Juan Ramón Masoliver, en Clásicos contemporáneos internacionales, Planeta, Barcelona, 1997.
• *Quer pasticciato brutto da via Merulana*, Bibliotex, Barcelona, 2002.