

NOTAS

CARLO EMILIO GADDA: LECTOR-ESPECTADOR DE LA "CELESTINA"

Patricia Vilches
University of Chicago

La abundante bibliografía que encontramos en *An Annotated Bibliography of World Interest in Celestina Since 1930* del profesor Joseph T. Snow pudiera enriquecerse con una hasta ahora olvidada valoración que ha hecho de la obra el escritor italiano Carlo Emilio Gadda (1893-1973). El ensayo es atípico por no ser el análisis de un académico y por ser de un escritor tan particular como Gadda, el cual en su obra demuestra una "afinidad electiva" con *Celestina*.

Carlo Emilio Gadda ha sentido desdén por los valores y privilegios de la tradición humanística literaria, y en sus obras rinde homenaje a un lenguaje técnico y dialectal, en el cual se desenvuelve el pueblo.¹ Sus personajes han sido llamados "i più scuri protagonisti della prassi quotidiana,"² los cuales deben alternar en una áspera sociedad.

Gadda comenzó su carrera profesional no como escritor, sino ingeniero. A causa de esta primera profesión, tuvo la oportunidad de viajar al extranjero en numerosas ocasiones. Cabe señalar su estadía en la Argentina, país en el cual se basa una de sus mayores obras, *La cognizione del dolore* (1963). La obra mencionada reproduce una cálida realidad latino-americana, en donde el autor ha hecho una transposición geográfico-lingüística, intercalando idiomas.³

¹ *Dizionario critico della letteratura italiana* (Torino: UTET, 1986) 4 volúmenes, véase volumen 2:307.

² Se agrega: "gli operai, i manovali, i contadini, e in particolare 'gli uomini delle macchine', 'l'emigrante in Argentina', senza neppure dimenticare il 'soldato d'Italia'" (307).

³ *Dizionario critico* 2:310.

Al mismo tiempo, Carlo Emilio Gadda se nos anuncia como un ávido lector de los clásicos y como un erudito crítico de obras cumbres de la tradición literaria occidental. Gadda ha sido uno de los traductores en italiano de las obras de Francisco de Quevedo, autor con quien sentía afinidad, en parte por los juegos lingüísticos presentes en el autor español.

El ensayo de que hablamos apareció publicado por la editorial Garzanti en el año 1977, pero como la fecha indica, fue escrito en el año 1945, probablemente como artículo de periódico en ocasión de una representación teatral de la *Celestina* que no viene indicada. Como todo periodista-ensayista, Gadda combina datos de pura información, etc., donde se incluye que "il titolo abbreviato (*Celestina*) gli provenne dalla traduzione italiana del 1506."⁴ A lo largo de estos informes bibliográficos, Gadda introduce elementos de juicio que son originales.

Al escribir de la *Celestina* y su representación teatral, Gadda transmite su fascinación por el "pasticcio" poético que aparece a lo largo de la obra española. Este es un interés que repercute en lo mucho que hay de celestinesco en la producción del autor italiano, donde se confunden mundos sociales y lingüísticos.

Desde el comienzo de su análisis, Gadda ve la *Tragicomedia* como una pieza teatral que fue concebida para ser representada de pueblo en pueblo por las diferentes compañías teatrales del tiempo de Isabel la Católica. Mano a mano, Gadda pone en relieve el parentesco y la influencia literaria de la obra española tanto en España como en Italia y el resto de Europa. Gadda traza un paralelo entre *Celestina* y el *Orlando Furioso*, de Ariosto, autor de piezas teatrales de influencia latina. Luego delinea el conocido paralelo entre *Celestina* y Petrarca, donde declara que el aspecto moralizante de la obra "si libra a mezz'aria e a metà cammino fra Seneca e il Petrarca intimista delle *Confessioni* agostiniane" (125).

Gadda especula sobre la presencia de la *Celestina* en otros autores italianos, precisamente Machiavelli, Aretino y Bruno, en sus respectivas obras la *Mandragola*, la *Cortigiana* y el *Candelaio*. Estos son tres autores italianos que representan diferentes épocas del desarrollo del teatro italiano, pero que al mismo tiempo conservan la ironía y el pesimismo que está ya presente en la obra española. La influencia de la obra la ve

⁴ Gadda, Carlo Emilio. *I viaggi la morte*, (Milán: Garzanti, 1958): 124. Se incluyen en el texto de esta nota las referencias a este estudio.

también Gadda en Marlowe y Shakespeare, con el largo soliloquio de Calisto (auto XIV) como base de aquél de Hamlet.

Américo Castro nos habla del hecho que Rojas tuvo la intuición de utilizar la materia literaria que se le presentaba y "trastornarla", teniendo en mente el "servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto."⁵ Esta aproximación del poder intuitivo de Rojas también está presente en el análisis de Gadda, puesto que declara que si bien la *Celestina* esté cercana a Plauto, con sus personajes y enredos, lo trágico y ascético de la obra la ponen más bien en la horma de los *Trionfi* de Petrarca. Es decir, la literariedad de la obra no se puede someter rigurosamente ni a una fuente ni a otra, puesto que el autor de *Celestina* se sirvió de las diferentes fuentes literarias para crear "otra cosa". Para Gadda, por ejemplo, el amor no es más que un paréntesis de locura para precipitar las cosas (126). Al mismo tiempo, el orgullo, el placer que Celestina deriva de su trabajo como profesional de primera orden, la persuasión de estarle haciendo un bien a la humanidad, representan para Gadda las primeras notas del "romanzo moderno" (126).

Según este autor contemporáneo, la representación teatral de la *Celestina* tiene que enfrentarse con una obra que es de duración muy larga, en la cual se producen muchas visitas entre los diferentes personajes. Es por esta razón que Gadda define la obra española como "la commedia delle visite e delle controvisite, oltreché degli incontri e dei convegni d'amore" (126).

Desde el punto de vista del idioma, Gadda teoriza que la obra, al ser traducida, debe utilizar un lenguaje que represente un italiano oral, no escrito. Esta atención al lenguaje se entiende bien por el empaste lingüístico de la obra, pero se comprende mejor aún si se piensa que Gadda mismo intentó producir un lenguaje expresionista capaz de equiparar todos los niveles lingüísticos.

La vena oral-culta-lingüística de Gadda hace una vez más hincapié en la necesidad de utilizar un tipo bien definido de habla corriente, en el cual esté representada la pequeña burguesía romana, pasando por la florentina, para terminar en la burguesía del norte de Italia. El escritor declara que algunos personajes deberían inclusive presentar inflecciones

⁵ "La *Celestina*" como contienda literaria, (Madrid: Revista de Occidente, 1965): 95.

dialectales o regionales, y luego añade: "vedrei divertendomi una *Celestina* molisana, o molisano-romanesca" (127).

La movilidad de la obra española es otro punto importante en la representación teatral de ésta para Gadda, puesto que los personajes se mueven de un lado a otro con mucha velocidad, así produciendo algunos conflictos en el montaje de las diferentes escenas. Con el mismo enfoque en mente, se refiere al suicidio de Melibea como un punto focal y móvil en la representación de la obra. Esto le lleva a preguntarse cómo se puede poner en escena un suicidio que está solamente narrado y no representado en *Celestina*.⁶

Gadda concluye diciendo que hay dos posibilidades en la ambientación de la misma. Una de ellas es que se desarrolle libremente el sentimiento ibérico de *Celestina*, donde se conserve el tono "cavalleresco-spagnolesco-moralistico-ascetico" de ésa. La otra posibilidad sería el de extraer la gema del drama, y presentar una *Celestina* modernizada, sin que ésta pierda ninguno de sus atributos mágicos-diabólicos. El escritor termina añadiendo que ambas soluciones requieren mucha investigación tanto lingüística como pragmática del ambiente preciso que se debe desarrollar en el escenario. Las dos conclusiones nos indican que éste entendió la modernidad de *Celestina* a la vez que su ambiente histórico: es por esta razón que nos ha parecido útil indicar la recepción de ésta por un autor tan particular como Carlo Emilio Gadda.



⁶ Gadda añade: "Come ridurre nella unità scenica le concomitanze multiple dell'azione, e le dislocazioni divergenti: la torre, le scale, il padre in giardino, lei in camera, il volo dalla finestra?" (127).