

ARMANDO URIBE ARCE

OPERA OMNIA DE GIUSEPPE
TOMASI DI LAMPEDUSA

CONOCEMOS tres obras del príncipe de Lampedusa (¡qué placer llamarle “príncipe”!), todas póstumas: el más que célebre “Gattopardo”, las agudas aunque no muy originales “Lezioni su Stendhal”, y ahora unos “Racconti” placenteros y —decididamente— ambiguos¹.

¿Qué diremos del animal heráldico, del retrato interior (en algo semejante a aquellos “espectrales” de la “Montaña Mágica”, de Mann, que delataban “una pequeña mancha húmeda”), del “Gattopardo” en fin?

Lo hemos abierto en su edición original, en el volumen aún no famoso, ya amarillo: “Capítulo Primero: Rosario, y presentación del Príncipe”. Al traducir, intercalamos una coma piadosa entre el rosario y el Príncipe. Mas el original italiano no es piadoso: “Rosario e presentazione del Principe”. Ya se anuncia el tono de cortés ironía, de acre sarcasmo que revestirá cada acción (noble y decaída, pese a su omnipotencia, a su prepotencia, a su potencia) del Príncipe colérico (cuya cólera es verídica: un hincharse de las venas del cuello, de la frente: “su ira contenida, en la mesa, le hacía a menudo doblar en arco tenedores y cucharas”...).

Lo hemos cerrado. ¿A qué hablarle si está muerto?... ¿si es la última obra de un hombre que *deseaba morir*? ¡Y en qué lugares! Entre un costado de la “villa” y tres muros, la reclusión creaba una apariencia de cementerio... He ahí el jardín en que el príncipe pasea antes de comer, después del rosario.

Los “Racconti” son menos intencionados. Escritos casi al mismo tiempo que la novela —en 1955-57— completan acaso la nostálgica

¹Datos bibliográficos: *Il Gattopardo*, Feltrinelli (Milano, 1959); *Lezioni su Stendhal*, en “Paragone” de

abril de 1959; *Racconti*, Feltrinelli (Milano, 1961).

biografía de Lampedusa: "Lugares de mi infancia" y su primera memoria, "Lighea", en que contienen dos edades; y otras dos trasposiciones (sin duda más desdichadas): "La alegría y la ley" y "La mañana de un mediero" (de un mediero riquísimo; un villano más bien, rapaz, próspero).

Dar coherencia a la personalidad de un escritor que lo fue —por así decir— después de muerto, es tarea desesperada; y reside en su dificultad la fluctuación de la crítica ante las obras de este autor (de este príncipe). ¿Cómo desligar su palabra de su boca, de su boca trabada?

"Lezioni su Stendhal" son páginas de apuntes que leía (o dictaba) a ciertos jóvenes, en sus últimos meses de vida: dábales a gustar, a saborear los silencios de Beyle tanto como sus expresiones "incisivas" (digámoslo, pues el francés —lo declara él mismo— leía artículos completos del Código de Napoleón —seguramente el Civil— para que su estilo no mintiera...)².

Abramos los libros ahora como bárbaros; apreciemos su verdad no siciliana ni principesca: humana y general; significativa para nosotros, hotentotes o javaneses.

La muerte de don Fabrizio Salina: he aquí el motivo y el fin de la novela. Su desarrollo, su largo discurrir por cincuenta años —de "Mayo de 1860" a "Mayo de 1910", de una primavera a otra— no es sino agonía y olvido, los flancos de toda muerte verdadera. El retrato del príncipe de Salina en el primer capítulo, aparece ya adornado de una presencia mortal en el jardín "de cementerio"; el retrato de la ausencia del príncipe en el capítulo final es también "fin de todo", "carcassa" de un perro fiel arrojada al basurero ("en un ángulo del patio"), "polvo lívido". Sólo una ficción novelesca, el ilusorio correr (o caminar lentamente) del tiempo exterior, la política, la historia, el variar de las clases sociales (o disimular, disfrazándose), procuran contener esta muerte rápida, esta agonía interminable del personaje altísimo, escéptico, creyente sin embargo en una última "suprema consolación" de morir...

Elijamos un "Noviembre de 1862", el Capítulo Sexto de la novela, "el baile".

La irritación intermitente del príncipe cede para dejarle asistir al baile en que la bella Angélica y su padre, riquísimo (novia la una, y el otro futuro suegro de Tancredi el sobrino amado), serán pre-

²Mención de la referencia en *Lezioni su Stendhal*. El propio Lampedusa en sus "Lezioni" lo menciona:

"Mon idéal de style est celui du Code Civil".

sentados a “las doscientas personas que componían ‘el mundo’” palermitano, entregadas con furia a las reuniones mundanas en que “no se cansaban de encontrarse, siempre los mismos, para congratularse de existir todavía”. Estos ‘muertos inminentes’, que en la fantasía —u omnisciencia— del Príncipe, aunque lo irriten y disgusten, despiertan luego piedad (“¿cómo enojarse con quien se sabe habrá de morir?”)³, se saludan y abrazan en el palacio Ponteleone, que para don Fabrizio es “catacumbas”, con “cuerpos destinados a morir”. “Los vestidos de las señoras llegaban de Nápoles en largas cajas negras parecidas a féretros”; en el camino al baile el coche se detiene ante un sacerdote que portaba un cáliz con el Santísimo; don Fabrizio desciende y se arrodilla en la acera, mientras suena la campanilla del anuncio: “una de aquellas casas en clausura encerraba una agonía”.

Los palacios, oscurecidos por un “sentimiento de muerte”, los jóvenes que bailan “actores ignaros a quienes un director hacía recitar la parte de Julieta y la de Romeo, escondiendo la cripta y el veneno ya previstos en el texto”, los viejos amigos del príncipe, “miserables, condenados y queridos como el rebaño que en la noche gime por las calles de la ciudad conducido al matadero”; las mesas del buffet, “langostas asadas vivas, perdices sin huesos reclinadas sobre túmulos de pan tostado ambarino, decoradas por sus propias vísceras trituradas”, “cruelles, coloreadas delicias”...

¿Cómo puede extrañar que piense en su propia muerte (siempre inmediata, posible) y se pregunte si será como la que mira en un cuadro: “La Muerte del Justo”? “El lo sabía, las sábanas de los agonizantes están siempre sucias, hay babas, deyecciones, manchas de remedios...” “De ahí pasó a pensar en que era necesario hacer reparaciones en la tumba de familia, en los Capuchinos. Lástima que no se permitiera ya colgar allí los cadáveres del cuello en la cripta, y verlos después momificarse lentamente: él habría hecho una magnífica figura en aquel muro, grande y alto como era”... ¿Cortejas a la muerte?, le preguntan; y en efecto, la corteja, se hace cortejar por ella a lo largo de veintitrés años en la novela.

No veintitrés años; ni cincuenta. Cerca de cien, acaso. De pie don Fabrizio en el vano de una puerta examina la sala del baile, y en el cielo raso los Dioses, que se reclinan en escaños de oro, mirando hacia abajo, sonrientes e inexorables como el cielo veraniego. “Se creían eternos: una bomba fabricada en Pittsburg, Penn., debía en 1943 probarles lo contrario”.

³Relación con la carta de Proust a de 1906. *Correspondance Générale*.
la Condesa de Noailles. Carta xxx, ⁴Confirma nota 3.

¡Cómo se alteran los tiempos en la narración retrospectiva! El Príncipe de Lampedusa relata la muerte de su abuelo, a quien llama "Salina" y "Palma" (como él mismo, duque de Palma), recuerda la agonía y la muerte de ese antepasado, previene la propia, discurre ampliar los términos de un tiempo que aún no llega para él, y supone un futuro que ya es pasado cuando escribe la obra ¡y con qué amargura e ironía!

Dstrucción de los años, no rememoración, no salvación del tiempo. Renuncia al tiempo, dejación de las cosas; y con cuánto dolor sensual. "No era lícito —pensaba el príncipe entre la compasión y el disgusto— odiar sino la eternidad".

Es un libro sin amor, incluso sin amores. Los escarceos (y el matrimonio) de Tancredi y Angélica, no son sino paja de las eras, ilusión que cierra los ojos intencionalmente, y fisga no obstante en el otro: amante y amada son uno y otra, dos personas sin voluntad de ceder sus voluntades, sus facultades: con ansia de acrecentarlas; Tancredi, las financieras y políticas; Angélica, las nobiliarias e históricas. Y no se engañan en sus ilusiones. Cuánto menos don Fabrizio Salina. Se ha dicho que es escéptico (se lo ha repetido de don Giuseppe Tomasi de Lampedusa, el autor)⁵; ¿no podría decirse igual cosa de todos los demás personajes? Es cierto que creen, momentáneamente, en sus intereses momentáneos; pero nadie entre ellos cree de verdad en valor absoluto alguno; ni la princesa doña Stella, ni siquiera el capellán padre Pirrone. El rústico y ambicioso (y triunfante) Sedàra, padre de Angélica, cree, sí, en sus tierras, sobre todo si no son suyas aún, si desea hacer suyas las ajenas. Pero su anhelo no tiene de espiritual sino el ser (como aquellos de don Batassano Ibba, el "mezzadro"- "quasi-barone") tenaz lucha contra la usura del tiempo, a que se opone —cuán vanamente— la usura de los dineros, la de los "valores" corrientes, fugaces... ¿Amor el del príncipe hacia sus hijas, respecto a su sobrino?, ¿amores los que satisface al comienzo de la novela en rápidas visitas a "Mariannina"?

No amor, sino amor-vanidad o amor-pasión, como en Stendhal⁶; si hay amores, son rápidos, rapidísimos. Y el autor pasa adelante: "Dos horas después estaba ya en el *coupé*, camino de regreso, junto al padre Pirrone".

Hemos nombrado a Stendhal; aludido a la instantánea conversión

⁵Referencia al artículo en "La Civiltà Catholica", cuaderno 2612: *Il Gattopardo*, de G. De Rosa S. I.

⁶"De l'amour" de Stendhal. Edición de la "Pléiade". N. R. F.

de la línea narrativa. Hablemos derechamente de las "Lezioni su Stendhal".

Inútil decir sobre qué versan las "Lecciones", a quién tratan. Stendhal es amor declarado del Príncipe; su obra es modelo del "Gatto-pardo" aun en detalles⁷. Pero no nos detengamos en detalles; el carácter de Salina (para qué decir el de otros menores), ¿no está tratado en la novela con el mismo "distacco" e incruenta ironía que conviene a un Conde Mosca de "La Chartreuse de Parme" —en quien Beyle se veía, aunque prefiriera al joven y arrojado Fabrizio del Dongo? Y el nombre Fabrizio ¿sería stendhaliano? Yerran quienes ven a Lampedusa en don Fabrizio Salina, yerran sin equivocarse. Se retrata, sí, el autor; pero en retrato 'de carácter', con todo el atuendo que ridiculiza en los demás; se ridiculiza en conclusión. Lampedusa no pudo ignorarlo. ¿Cómo había de ignorarlo, si pinta un rey que no es mucho más que la Alteza de Parma?; y de paso lo pinta, es cierto mas con qué rasgos hirientes, sonrientes: el "Re Ferdinando". "...il Re. Già in piedi per non essere costretto a mostrare che si alzava; il Re con il suo faccione smorto...⁸ Faceva un passo avanti con la destra già inclinata per il baciamento che avrebbe poi rifiutato."

Mientras tanto, en las "Lecciones", Lampedusa ordena su "Stendhal" en varias partes: las obras; las obras de madurez; 'L'heure des cuirassiers'; las obras incompletas; las inéditas. Escritos los apuntes en 1955, se encontraron entre sus papeles después de morir; formaban parte de un curso sobre literatura francesa del siglo XIX que dictaba en su casa a un grupo de jóvenes amigos, habituales frequentadores suyos en Palermo⁹. No mencionan sus páginas autoridad alguna; a lo más, para contradecirlo, un libro de Jean Prévost acerca de Stendhal¹⁰. Pero qué soberana maestría demuestra: un Balzac manejado con la punta de los dedos, el testimonio de Goethe tranquilo y oportuno, las particularidades de la vida de Proust (a quien descubre un parentesco "fisiológico" con Beyle), y Pushkin y Baudelaire...; y para qué decir Horacio, Virgilio, Dante, Petrarca, Shakespeare, Ronsard, Corneille... Mencionamos los nombres que menciona; y no los diríamos si no aparecieran ordenados como por ensal-

⁷Mencionamos ya los "cortes" de la acción. Cabría detenerse en otras peculiaridades estilísticas.

⁸Capítulo I. Citamos en la lengua original porque el sabor de ciertas palabras, "faccione smorto" por ejemplo, es intraducible.

⁹Nota de la redacción, en la revista "Paragone", número citado.

¹⁰Se trata de *La Création chez Stendhal* (Sagittaire, Marseille, 1942) reeditado por Mercure de France (París, 1951).

mo en un cortejo que de inmediato nos parece plausible, exactísimo. Discurso magistral sobre un autor, no leído, vivido; vivido en su obra y (uno diría) en su biografía; o más bien: como vivido *dentro* de sus obras; un Stendhal comentado por algún noble y genérico personaje suyo. Así, al hacerse cierta pregunta sobre la "Chartreuse", detiene el aliento, baja la cabeza y escribe, en punto aparte: "Réfléchissons", como diría el Fauno mallarméano." Y entonces sigue: "Esto es, releamos con atención un fragmento cualquiera: por ejemplo el fin del capítulo 13 de la primera parte." Así, igualmente, al terminar el ensayo extiende los brazos a su auditorio, con las palmas alzadas (pero los extiende de veras, por escrito; nosotros no imaginamos nada): "Tengo la desventura de vivir entre gente de memoria demasiado buena. Es por lo tanto necesario que adelante las manos y advierta cuán inútil es echarme en cara, eventualmente, la preferencia que hace un año daba al *Rouge et Noire* enfrente a la *Chartreuse*.

"Es verdad que lo he dicho; es verdad también que he cambiado de idea". ¿Qué autor, qué crítico ilustre puede darse este lujo de contradicción con tan elegantes maneras? No recordamos ninguno (es cierto que no tenemos buena memoria...).

La habilidad de las citas de textos es suma; mas no podríamos citar nosotros sus citas. Limitémonos a decir que, convencidos como estamos de la esencial importancia crítica de las transcripciones de textos (al punto de estimar una obra del género, más por su *disposición* de los textos de un autor que por sus propias invenciones o exégesis), creemos que el arte de Lampedusa para ligar o desligar un párrafo original a otro supera el de cualquiera de los "...par lui-même" franceses, que si alguna virtud poseen es precisamente aquélla.

No se queda empero el autor en estas piedras de toque y justificación de todo ensayo. La exactitud —fruto de una experiencia rica y directa— de sus observaciones generales sobre el escribir y la literatura, es deleitable: "el papel, sobre el cual no se pueden hacer elaboraciones más que de palabras"... Después, la audaz comparación, al hablar de "Racine et Shakespeare": "él mismo (Stendhal) será el escritor francés más similar a Racine, y al mismo tiempo sabrá desarrollar una poesía menos explícita pero casi tan penetrante como la de Shakespeare"; y el justiprecio del clasicismo y depreciación de los románticos: "los cuales, aunque carentes de modestia debían sentir íntimamente que eran pobres diablos en los que el apetito de las realizaciones de la vida era demasiado vivaz para que pudieran intuir la eternidad".

Es oportuno ahora insistir en los conceptos mayores del ensayo.

“La *Chartreuse*... , despojada de ilusiones, aun artísticas, casi despojada de adjetivos, nostálgica, irónica, compuesta y suave, está al vértice de toda la narrativa mundial”.

Con estas palabras sorprendentes, que recuerdan la imagen que el propio Stendhal deseaba dar de su novela (una trasposición de la pintura del Correggio, dice en alguna parte)¹¹, el ensayista impone una jerarquía no del todo ortodoxa.

La “*Chartreuse*” y “*Rouge et Noir*” son para Lampedusa las obras más altas de este narrador francés, y Stendhal el más grande escritor del siglo XIX; no sólo del “*ottocento*”: es en su beneficio que dispone el ensayista el cortejo de Horacio, Virgilio, Dante, etc. E igualmente aprecia al hombre; y más el estilo. Observa a propósito de la composición de las novelas —luego de hablar de los pretendidos “*plagios*” de Stendhal (que realizó bajo los seudónimos burlescos de Louis Alexandre Bombet o William Crocodile) — que “*advertimos que cada una de sus obras está, por así decir, escrita sobre dos columnas, esto es compuesta en igual medida de sensaciones expresadas y transmitidas y de una segunda serie de sensaciones transmitidas sólo mediante un acentuado silencio, destinado a hacer enderezar las orejas al lector atento. Stendhal ha aplicado por primera vez, y acaso también por última, a las anotaciones líricas y psicológicas el sistema inconscientemente adoptado por los grandes novelistas y dramaturgos para la expresión del paisaje y del ambiente: sugerirlo, evocarlo con toques infinitesimales, no describirlo casi nunca*”. “*Sobriedad milagrosa, que alcanza el más elevado efecto artístico*”... “*Stendhal ha sido capaz de resumir una noche de amor en un punto y coma: ‘La vertu du Julien fut égale à son bonheur; il faut que je descende par l’échelle dit-il a Mathilde, quand il vit l’aube du jour paraître’*.” “*Pero el método sincopado lo aplicó a todo el curso de las novelas, confiriéndoles aquella absoluta carencia de retardos, aquella milagrosa rapidez. Por ejemplo, al terminar la *Chartreuse*: ‘ici nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur une espace de trois années’*. Método de extrema abreviación que fue aplicado también en las obras llamadas menores. Veamos el fin de *Vanina Vanini*: ‘*Vanina resta aneani. Elle revint à Rome; et le journal annonce qu’elle vient d’épouser le prince Savelli*’.”

Hemos copiado citas muy largamente; ¿y por qué? Pues porque

¹¹Que no recordamos. Por lo demás, una pintura de Madonna del Correggio aparece en la *Chartreuse*, jagan-

do el papel (villano) de moneda en un trato deshonesto.

el Príncipe de Lampedusa plagia aquí, de muy buen modo, un pequeño ensayo aparecido en 1954 en París: "Stendhal par lui-même, images et textes présentés par Claude Roy"¹². No es que sea, naturalmente, pecaminoso. Sólo que el príncipe no menciona el siguiente párrafo de M. Roy: "Il y a deux romans dans *Le Rouge et le Noir*, le roman des faits imprimés et le roman des faits *éludés*, qui ont une égale importance. On pourrait écrire une autre version de l'histoire de Julien Sorel, qui se situerait tout entière dans les blancs du récit. On imagine un autre écrivain ayant à raconter la première nuit que passe Julien avec Mathilde. Tout ce qu'il aurait à dire, Stendhal l'a mis dans un point-et-virgule: 'La vertu de Julien fut égale à son bonheur; il faut que je descende par l'échelle, dit-il à Mathilde, quand il vit l'aube du jour paraître'..." "Ailleurs, dans *Vanina Vanini*, tout se conclut en une scène de deux minutes contée en trois pages de dialogue. Puis, deux lignes: 'Vanina resta anéanti. Elle revint à Rome; et le journal annonce qu'elle vient d'épouser le prince Savelli'."

No tiene importancia alguna, ciertamente, esta coincidencia, ni otra inmediata: "Quand Clélia a été enfin la maîtresse de Fabrice, 'ici, conclut Stendhal, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années'."

Un permiso semejante pediremos nosotros.

Los "Racconti" de Lampedusa, publicados en 1961, son más que nada "memorias de infancia o juventud", en el género más amado por Beyle: el de "Henri Brulard", el de "Souvenir d'Egotisme", menos la extrema amargura "de ojos abiertos" del francés, más un gramo de poesía (bastante a impregnar toda la prosa y ablandarla) tomada probablemente de otro francés: Proust. Digamos mejor: imaginada.

"I luoghi della mia prima infanzia", inconcluso como los dos legajos de Stendhal que aludimos, describe para sí mismo (según cree)¹³ los días y los sueños en los palacios —"casas" dice— de Palermo y Santa Margherita Belice, además de mencionar "la villa di Bagheria, il palazzo a Torretta e la casa di campagna a Raitano"... "anche la casa di Palma e il castello di Montechiaro"... Lugares, entonces, lugares encantados de la infancia y de un pasado que para la mayor parte de los europeos ahora es remoto, y para los meros americanos

¹²Aux édition du Seuil, en la colección *Ecrivains du toujours*. Claude Roy, también poeta, aunque mediocre, es autor de versos "macarrónicos" en que habla de chilenos y arau-

canos, papúes y abencerrajes. Esas poesías suponen que andamos cabeza abajo.

¹³Dice en el Capítulo III de "Luoghi della mia prima infanzia".

(diría Borges) "vertiginoso", imposible. Y sin embargo fueron lugares verdaderos para Lampedusa. El paralelo con Proust se ofrece de inmediato, mas de inmediato lo exorcizamos, por desmedido e inútil. Párrafos, y experiencias (sobre todo experiencias) comunes, sí, entre el "Gattopardo" y la "Recherche". Modesta relación, matiz alusivo; no más. Por otra parte esta vida siciliana (que es como vida de cielo raso, de "soffitto" pintado al fresco con figuraciones de una mitología heterodoxa) colora de un modo muy particular las descripciones de Lampedusa: casi sin relieve, lo relatado adquiere un gris caliente, uniforme, en que los sentidos del lector gozan de una paz algo equívoca.

Pero su infancia es "un Paraíso Terrestre y perdido", cuán diferente a la del francés, cuán poco común. Las casas, no sólo techos contra la lluvia y el sol, son "casas en el sentido arcaico y venerable", vastísimas, "un reino" del cual era rey. ¿Cómo no recordar "Alteza Real", de Mann, cuyas escenas en palacios familiares y desconocidos a la vez —y aun el estilo de su prosa— son la más perfecta anticipación de algunas páginas del "Gattopardo" y de otras en estos "Luoghi"? Idea central en las obras de rememoración de Thomas Mann es la del niño-rey, pequeño príncipe amenazado por la inminencia de un pueblo de adultos que termina conquistándolo, no transformándolo, mas sí deformándolo. Y aparece así en aquella "Alteza Real" como en "Félix Krull", con otro registro estilístico y descriptivo pero con la misma nota de ternura ofendida: un orgulloso y minúsculo "príncipe Karl" trasmutado, que luego (o antes) es Thomas Mann mismo¹⁴.

El ambiente era favorable a estos sueños-realidades: "Se penetraba en una serie de salas, de desvanes, de escalerillas, que daban un poco la impresión de lo inextricable que tienen ciertos sueños, y se terminaba por llegar al corredor del teatro". Un teatro dentro de la casa; también una catedral.

Pero todo ello acabado y destruido cuando Lampedusa escribe. Sólo restos rodean su habitación (que ya no es —cuando escribimos nosotros— suya). "Esta consola se ha salvado milagrosamente y cuelga ahora a la cabecera del lecho en la pieza donde duermo, en la "villa" de mis primos Piccolo en Capo d'Orlando".

Uno de sus "primos Piccolo" es el barón Lucio, fastuoso poeta de un libro único: "Cantos Barrocos y otras Líricas", de los más singulares que ahora viven en Italia. Sería posible idear un paralelo

¹⁴Ver los capítulos atinentes de *Thomas Mann, una personalidad en una obra*, de Roque Esteban Scarpa.

Ediciones del Centro de Literatura Comparada, Universidad de Chile, Santiago, 1961.

entre las obras de ambos primos. Ambos literatos de madurez, de "ocasión" —en el sentido noble goethiano—, parientes en estilo y gusto¹⁵. No me diga 'barón' —cuentan que respondía Piccolo a sus escasas relaciones literarias: "sono soltanto Piccolo". Pero no es oportuno el parangón si se trata de justipreciar a Lampedusa; porque, a despecho de la fama ruidosa ("de Mitología" exclamaría él mismo) surgida a su alrededor, creemos más hábil y valiosa la obra "politonal" de Piccolo¹⁶.

"Lugares" en Piccolo y Lampedusa, tienen idéntica importancia de 'propiciación' y 'exorcismo'. La infancia —o el recuerdo en general— se vincula a ciertos objetos materiales: cielo-rasos o sillas, carrozas o reliquias (tal vez falsas). Mas tampoco señalaremos aquí la probable relación de estos "motivos" literarios con los emblemas que son piedras angulares de la poesía de T. S. Eliot (con el nombre de "objetos correlativos") y aún más de Eugenio Montale, en quien se han llamado "ocasiones" —siguiendo el nombre de su segundo libro de poemas¹⁷.

Es tiempo de hablar de "Lighea", la narración ficticia más extensa de los "Racconti". Su tema es curioso; se desdobra en retrato de un ambiente —el Turín de 1938— y relato fabuloso de una aventura con las Sirenas —o La Sirena— cincuenta años antes. Uno y otro carnosos, llenos de observaciones que delatan hábitos de vida, de "buena vida". "¡Nosotros, siempre con nuestros sabores mezclados! ¡El erizo debe saber también a limón, el azúcar también a chocolate, el amor también a paraíso!" —dice el Senador La Cuirra, exaltando otra especie de sensualidad —más clásica, pero más ambiciosa— ante esta más moderna y turbia. En esa "dimesticchezza" con la vida está el encanto y desencanto de la "nouvelle", su hechizo, su saciedad y melancolía. Su tema ¿a los de qué escritores se vincula? ¿A Poe? ¿o Swift? ¿o Melville? Y entre los italianos contemporáneos ¿a quiénes? Calvino, por ejemplo, coincide en lo fabuloso insertado en lo cotidiano, pero en Lampedusa no hay sátira... Acaso en ningún moderno pueda encontrarse precedentes, fuera del propio Thomas Mann. Un cuento como "El Armario", u otros de su primera época, se asemeja

¹⁵Este paralelo es materia de un estudio sobre Piccolo, incluido en la tesis *Poetas italianos de Saba a Piccolo. Estudio y Antología de versiones*. El libro de Piccolo fue publicado por Mondadori, Milán, en 1956.

¹⁶Así la llama Eugenio Montale en su *Prefazione* a los "Cantos Barrocos".

¹⁷*Le Occasioni*, Quarta Edizione. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1943.

a éste del siciliano precisamente en la cualidad esencial: realidad y fábula autobiográfica.

Sería interesante estudiar la combinación de descripción y diálogo en la prosa de Lampedusa. Quizás ahí encontraríamos el punto de fusión de ambos mundos vitales, que ya en "Il Gattopardo" se superponen y confunden en forma "inextricable", como "ciertos sueños".

Completan los "Racconti", "Il mattino di un mezzadro" y "La gioia e la legge". Anotemos la inferioridad de este último —ajeno, como han dicho sus críticos, al espíritu manifiesto del autor¹⁸. El primero, dice en su Prefacio a los "Relatos" Giorgio Bassani, sería el capítulo inicial de una novela que con el nombre de "I gattini ciechi" representaría de algún modo la continuación y fin del "Gattopardo". El interés que suscita su trama, la de un campesino enriquecido que aumenta su caudal a costa de los nobles propietarios de tierra, está degradado por la bajeza agresiva y suficiente del carácter de su protagonista, Don Batassano, que de sus nobles víctimas "se había creado una imagen abstracta y monocorde, como la que el público imagina de 'Arlecchino' o del 'Capitan Fracassa' ". Casi la mitad de este "Mattino" está dedicado a la conversación vespertina de aquellos nobles —entre los cuales está el príncipe Salina, sobrino de Don Fabrizio— en el club: "cuando el 'pokerino' hubo terminado, la conversación recayó nuevamente en el argumento Ibba. La decena de socios presentes se había instalado sobre la terraza del Círculo, que daba a un plácido patio, y estaba sombreada por un gran árbol que hacía caer pétalos de lila sobre aquellos señores en su mayoría ancianos. Sirvientes de rojo y azul ofrecían helados y bebidas. Desde el fondo de una poltrona de felpa llegaba siempre colérica la voz de Santa Giulia: 'Pero, en suma, se puede saber cuántas tierras tiene verdaderamente este bendito Ibba?' "

¿Puede saberse, en suma, el valor verdadero de estas páginas de Lampedusa, del total de su obra —tan breve? Creemos que no todavía. Y más que por una dificultad de orden crítico (pues ya es poco probable que aparezcan nuevos inéditos)⁹, por un obstáculo psicológico que sólo el tiempo —el olvido— disolverá: el éxito desproporcionado, la publicidad maliciosa o inocente (tan inocente como estas páginas que dedicamos a un escritor que no está, por cierto, entre los mayores del siglo) han rodeado y rodean aún sus figuraciones, sus omisiones, su muerte desconocida, su vida ignorada.

¹⁸Recensión en *L'Illustrazione Italiana*, N° 10 de 1961.

¹⁹Lo dice así Bassani en el prefacio a los *Racconti*.

Unico testimonio de una valoración honesta es, entonces, el turbio placer, no muy intenso, pero sabroso, efecto de algunas páginas que se recuerdan más con los sentidos que con la memoria consciente, como "lugares" y no como palabras:

... "l'aria si riempiva di un pesante odore di mosto.

"Dance, and provincial noisy and sunburnt mirth.

"No, *mirth* niente"²⁰.

²⁰El verso citado por Lampedusa en este pasaje de los *Luoghi* pertenece a *Ode to a Nightingale* de Keats, voluntariamente alterado por el sicilia-

no. El original dice: "Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth".