

# Kiosko de la memoria

## Manuel de Falla (1876-1946)

Sucinta, breve, vigilada y estricta es la obra de Falla. Se la suele dividir en dos períodos, el nacionalista/andaluz y el neoclásico/castellano. A un lado, las piezas para piano, los ballets, las canciones, los nocturnos para orquesta con teclado sinfónico; al otro, el concierto para clave, el gongorino soneto y el cervantino *Retablo*. Cuando era «andaluz», Falla estaba embebido de impresionismo francés y luego, al «castellanizarse», acusó el impacto del segundo Strawinski, ese ruso de París. Desde lugares muy precisos, su arte fue siempre imaginado como universal. Por eso, hemos oído ejemplares versiones de sus partituras por un judío polaco —Arthur Rubinstein—, por una negra de Atlanta —Jessie Norman—, por un portugués afrancesado —Pedro de Freitas Branco—, por un argentino brahmsiano —Juan José Castro— y hasta por la barcelonesa Alicia de Larrocha, la cantaora Ginesa Ortega —gitana de Francia— y las tonadilleras Rocío Jurado y Nati Mistral, una andaluza y otra, madrileña.

Los últimos años de su vida los pasó don Manuel entre ostiomielitis auditiva, guerra civil y exilio, acompañado por los retazos de una obra que no logró terminar, un oratorio de ínfulas wagnerianas, con letra en catalán de Jacinto Verdaguer, *La Atlántida*. Ni el sesgo, ni el formato, ni la germánica gravedad tardorromántica, hasta diría que ni la lengua de este proyecto, le resultaban habituales. Tal vez su pequeño mundo estaba explorado ya del todo y se imponía partir hacia ese continente sumergido por el océano de la historia. No fue la síntesis de sus dos momentos anteriores, no lo pudo ser y, como la Atlántida, quedaron de él unos fragmentos sueltos, que Ernesto Halffter intentó pegar con desazonante parsimonia. Consigue algunas viñetas felices, como la canción de la reina Isabel, el monólogo de Pyrene y el himno a Barcelona, pero el conjunto no se ve ni se oye, a pesar del torrente sonoro, tan poco falliano, urdido por los arregladores.

La verdadera conciliación fue lograda por Falla en otro lugar y otros términos. Él, que hizo una vida austera, recoleta y casta como la de un

monje, hipocondríaco y frágil para más señas, compuso una música sensual y complacida, dualidad que algunos atribuyen a una tópica ambivalencia andaluza: la orgía y el senequismo, la feria y el *jondo*. Prefiero ampliar el paisaje imaginario de don Manuel, sin desdeñar el hecho de que era un gaditano afincado en Granada.

No por casualidad, en Occidente se dan, con especial fuerza histórica, el dualismo cuerpo/alma y la música. Desde los órficos, van juntos: en la ciudad platónica, en los ritos judíos y en los cristianos. La música fue, para Falla, la síntesis del cuerpo y el alma: el cuerpo glorioso del sonido, el cuerpo inmarcesible que vuelve a la vida cada vez que se enciende el fuego ritual y fatuo, se despiertan las campanas del amanecer o insiste la queja del amor dolido. Más aún: casi toda su música esailable, caso infrecuente y sólo similar, tal vez, a un compositor que le queda tan lejos como Tchaikovski. Hasta en una ópera defectuosa, *La vida breve*, los dos momentos más logrados son los bailes. ¿Hay en el arte algo más cabalmente corporal que la danza?

Indecisa, la materia parece bailar en el tiempo. Acaso eso que llamamos cosmos y del que tenemos reticentes noticias, sea un bailongo universal del cual nos dan cumplida cuenta algunos músicos, capaces de una austeridad orgiástica, de pitia en trance, como Falla. Con esta clave, sus *Noches en los jardines de España* se vuelven una alegoría pitagórica, confidencial como puede serlo una voz nocturna en el verano. Lejanas bailarinas repiten o decretan el mismo ritmo del viento en la sierra y en el follaje del jardín y el agua del surtidor, donde la forma, huidiza e insistente, nos promete una húmeda eternidad.

### **Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957)**

Hay parecidos de familia entre Falla y Lampedusa, dos hombres del Sur atraídos por las civilizaciones del Norte, dos lugareños con cultura cosmopolita, dos ascetas con un imaginario *caliente*, dos creadores que, desde el subdesarrollo, producen obras centrales para el arte de su tiempo. El catálogo de Lampedusa es igualmente conciso: breves memorias de niñez, unos pocos cuentos, algunos artículos, una de las novelas mejor resueltas del siglo, un libro sobre Stendhal, ensayos sobre clásicos franceses, las curiosas mil páginas que no quiso publicar sobre literatura inglesa —escritas entre 1953 y 1954, leídas ante dos o tres auditores, como un cursillo privado— y un previsible diario, tan propio de este escritor esquivo hasta la privacidad. La mayor parte de sus páginas no pueden considerarse escritura literaria, pues se trata de apuntes o textos para ser comunicados en *petit comité*. No contamos ni siquiera con una redacción definitiva de su novela.

Lampedusa se retrata como siciliano. Viaja por Europa, vive y estudia en Inglaterra, pero acaba volviendo a casa, donde permanece cerrado como su isla, devoto de los viejos anales, seguro en su calidad de postrimería, redactor de la crónica final. Su «obra» le ocupa, con devorante intensidad, solamente los últimos treinta meses de vida, escandidos por una enfermedad incurable. La promueve un decreto de la muerte. Lampedusa tiene el perfil del escritor no profesional que deja una labor decisiva, en la tradición de Montaigne, que llega a Proust y pasa por Amiel, Rimbaud, Svevo y ese compositor de esbozos y fragmentos domésticos que fue Stéphane Mallarmé. Tal vez haya sido una decisión aristocrática —no trabajar, no producir— que la vecindad del fin convirtió en urgencia de escritura.

También recoge la flobertiana herencia del hombre conservador que escandaliza, desde las buenas maneras, a la sociedad que supuestamente defiende. Las izquierdas y las derechas, como tales, caerán sobre los comienzos de su fama póstuma. En efecto, trabaja con la lentitud que otorga la certeza depositada en la posteridad, con esa seguridad kafkiana, que quizá provenga de Virgilio, y que juega con la posibilidad de aniquilar unos textos antes de ser leídos por terceros. Quedan dos versiones de *Il gattopardo*, ninguna autorizada por él, con diferencias quizás irrelevantes, pero que darán lugar a sorprendentes éxitos de venta, cuando ya el autor no podrá enterarse. Elio Vittorini desaconsejó su publicación y Elena Croce ni siquiera se dignó echar una ojeada a sus originales, reconstruidos por Giorgio Bassani, cuando estaban a punto de perderse en el desorden de la casa Lampedusa y en el negligente laberinto de las oficinas editoriales.

Sólo Bassani y Montale arriesgaron el elogio, mientras Sciascia, Prato-  
lini, Moravia, Fortini y nombres menores, al no poder situarlo en la izquierda, lo arrojaron al infierno de la reacción, próximo al otro infierno, el de la traición a la patria siciliana, al que lo destinó el arzobispo de Palermo.

Lampedusa detestaba a Italia y, sobre todo, a sus escritores. No les dedicó una sola línea. Por menciones aisladas, cabe suponer que el escrutinio guardaba alguna excepción, como el insoslayable Dante y ciertos románticos: Leopardi, Manzoni, Foscolo. Aborrecía la tendencia al programa y a la delectación estilística, herencia del Renacimiento, como aborrecía el melodrama elocuente y conmovedor del siglo XIX, su bestia negra obsesiva y fóbica. Por eso rechazó también a escritores ingleses de tesis, como Shaw y Wells, siendo Inglaterra su gran paradigma literario.

Si fue reticente al escribir, resultó, en cambio, pródigo al leer. Lampedusa tiene, en realidad, más la profesión del lector que la del escritor. Declaró sus lecturas durante toda su vida y sólo se asomó a la «crea-

ción» en el momento postrero. De sus testimonios como tal queda la atención privilegiada que prestó a las letras inglesas, desde los balbuceos medievales hasta poetas que eran, en su tiempo, escasamente relevantes para el medio italiano: Eliot, Hopkins, Christopher Fry.

Es difícil considerar a Lampedusa como un crítico literario. Sus fuentes teóricas son escasas; sus modelos, difusos. No le interesaba leer crítica ni historia literaria, y apenas rescata a cuatro nombres: dos inevitables ingleses —William Hazlitt y Charles Lamb—, un insólito italiano —de Sanctis— y el que tal vez sea su más fuerte influencia, Sainte-Beuve, ya que Lampedusa aborda el comentario de obras (nunca de textos, cabe subrayar la diferencia) como narración, desplegando, de entrada, la biografía del autor. Cuando hay muchos datos, se delecta en ordenarlos como una novela: Byron. Cuando escasean o faltan, la novela está servida: Shakespeare.

Monárquico que celebró la audacia histórica de la Revolución Francesa al decapitar la reyecía, era lógico que, como siciliano (¿qué más siciliano que su Príncipe de Salina?) se sintiera inglés: reservado, autocontrolado, irónico, cultor del *humour*. David Gilmour, su excelente aunque cauto biógrafo (británico tenía que ser para reunir estas cualidades) señala que a Lampedusa le gustaban, de los ingleses: el sentido común, la fortaleza de ánimo, la afición a las paradojas y, me permito añadir, la relación de amor/odio que sólo se tiene con la tierra materna y que explota en los exabruptos de Byron y el pesimismo barroco de Shakespeare, observador de un mundo regido por ese Cielo que nos conduce al Infierno.

Este aristócrata desdeñoso de la política (sobre todo, del comunismo) admiraba la capacidad de Inglaterra para formar una clase dirigente, los internados y las escuelas militares, él, que apenas cursó estudios formales y no se sabe qué hizo en la guerra del 14, en la cual se lo tuvo por muerto. Y, desde luego, algo de resucitado hubo en su actitud de observador fantasmal del pasado siciliano, suerte de espectro que se aparece en las noches de plenilunio, insolentemente instalado sobre las tejas de algún ruinoso caserón palermitano. Más allá del estrecho de Messina, está la Italia continental, país católico donde resulta imposible instalar el liberalismo de modelo inglés, país que se merece esa dura necesidad histórica llamada fascismo.

Arriesgo la opinión de que Lampedusa amaba en Inglaterra una suerte de Sicilia que se realizó como centro del mundo (según la quiso un fachendoso siciliano tardomedieval, Federico de Staufen, emperador de una ópera imperial), desafiando al orgulloso continente donde se forjó la modernidad y que siempre anduvo desgarrado por explosiones de arcaísmo, guerras de religión y revoluciones mesiánicas. Su Sicilia es, entonces, la Inglaterra que no pudo ser, aunque las similitudes redunden: una isla con elementos fundacionales, a la cual llegan diversos conquistado-