

Lampedusa, el cazador de herencias

Leonardo Valencia

El itinerario que Giuseppe Tomasi di Lampedusa emprendió en los últimos años de su vida es –estrictamente– la carrera literaria más cruel entre los escritores tardíos. A los cincuenta y ocho años de edad decidió llevar a cabo una novela que había proyectado desde hace mucho tiempo atrás. Dos guerras mundiales, en las que participó activamente –fue prisionero varios meses en Szombathely, de donde logró fugarse al segundo intento– y la molición decadente de la nobleza siciliana a la que pertenecía, demoraron que el escritor se concretara. Pero en 1954, por motivos que nunca conoceremos a ciencia cierta, decidió que nada más lo distraería de su propósito.

Lampedusa escribía a diario en una serie de cafés de Palermo y luego hacía transcribir a máquina los manuscritos. Gracias a esa disciplina, dos años después, en 1956, envía un adelanto de la novela a la editorial Mondadori. Diez meses más tarde se la rechazarán. Pero Lampedusa no dejó de escribir y concluyó la novela. En febrero de 1957 lo intenta otra vez y envía su manuscrito a un nuevo editor. Esta vez será el novelista Elio Vittorini, director de una colección de narrativa de Einaudi. A fines de abril, en el ajetreo de trámites editoriales y para que terminara de complicarse su vida, le diagnostican un cáncer pulmonar. En este punto se acelera la marcha. El 29 de mayo se traslada de Palermo a Roma para tratar su mal con una terapia de cobalto. El 2 de julio Elio Vittorini envía, al domicilio en Sicilia, la carta de rechazo de Einaudi. Esta será reenviada a Roma, a la casa de Olga Wolf Bianchieri, donde se hospeda el escritor. Cinco días después de conocer el contenido de esa carta, Lampedusa muere en una sofocante madrugada del 23 de julio. Nunca llegaría a ver publicada su novela. Pero un año después Giorgio Bassani permitió que la novela en cuestión, *El Gatopardo*, llegara a sus lectores con la editorial Feltrinelli.

La explicación sobre qué desató esa carrera se ha centrado en el prólogo de Bassani a la primera edición. Quiere la leyenda literaria que el detonante para emprender la escritura fuera un encuentro de escritores en San Pellegrino. Tomasi di Lampedusa asistió no como invitado sino como acompañante de su primo, el poeta Lucio Piccolo. En este encuentro, Lampedusa pudo estar cara a cara con la gente del oficio. Salvo por la presen-

cia de Montale y Cecchi, tuvo una pobre impresión de ellos. También tuvo una certeza. Debía aplicarse en serio a su vocación literaria. Había sido un lector culto. A los treinta años publicó tres artículos –sobre Morand, Yeats y Gundolf– pero no reincidió. Sin embargo, encontrar en la reunión de San Pellegrino un móvil basado en la soberbia intelectual de Lampedusa es rebajar su talento y dejar a un lado el carácter esencialmente discreto de un escritor que terminó, en apariencia, desplazando su yo para proyectar figuras ajenas sobre un telón extemporáneo: el reflejo de un reflejo. Lo que realmente hizo aquel encuentro fue acelerar otra carrera, no tan visible como la contada, de la que se ha identificado su recorrido sólo a partir de la publicación íntegra de sus lecciones de literatura inglesa y francesa. Lo que realmente Lampedusa había empezado a escribir aprisa antes del encuentro no fue su novela, sino ensayos sobre literatura.

Afincado en Sicilia, aunque hiciera muchos viajes por Europa, Lampedusa eligió a sus padres literarios de fuentes no italianas. A partir de esos conocimientos y para alegrar sus tardes en Palermo, se abocó a una tarea divertida aunque laboriosa. Decidió enseñar inglés a un buen amigo, mucho menor que él, llamado Francesco Orlando. Las lecciones empezaron en 1953, un año antes del congreso de escritores. Conforme avanzaron, el inglés fue quedando atrás y se concentraron en literatura, lo amplió el auditorio a cuatro o cinco personas más. Poco después continuarían con literatura francesa. La más conocida de estas últimas lecciones, por ser la única que se publicó un año después de su novela, es la dedicada a Stendhal. Lampedusa escribía entre quince y veinte hojas manuscritas que daba a leer a uno de sus pupilos en cada sesión, tres veces por semana. Esas lecciones dejaron como cosecha la cifra monumental de más de mil doscientas páginas de comentarios sobre literatura, tal como constan ahora en las obras completas.

Lampedusa no se privó hacer revisiones de sus autores más apreciados. Llegó a ser exageradamente detallado y subjetivo con cada uno de ellos, pero nunca dejó dormir el pulso imaginativo de su exposición. El centro de las lecciones de literatura inglesa es Shakespeare, y el de literatura francesa, Stendhal. A ellos les dedica el mayor número de páginas, pero no menos interesantes son las dedicadas a Byron, Joyce o Eliot. Lamentablemente la publicación aislada de la lección sobre Stendhal ha circunscrito demasiado las asociaciones de la novela de Lampedusa con el autor de *La cartuja de Parma*.

Todas son diferencias entre ellos. Mientras Fabricio del Dongo fracasa en sus propósitos, Tancredi triunfa en política y se regocija en los brazos y en la fortuna de Angélica, y el Príncipe Salina contempla lo que ocurre a su

alrededor sin importarle en lo mínimo la acción. Cuando tiene oportunidad de ella, al ofrecerle Chevalley una senaduría, la rechaza. Stendhal era breve y puntual en la frase, mientras que Lampedusa, sin perder precisión abunda, da rodeos, goza en diferir el centro de una oración y se demora con los arabescos y filigranas de un dilatado esplendor verbal. Stendhal amaba la ópera, La Scala de Milán y temía los disparos en un concierto. Lampedusa habría destrozado un teatro lírico a cañonazos y se habría alejado silbando. Sus mundos se oponían, pero en el contraste los igualaba un deseo: ambos iban contra su época y rechazaban el predominio de las modas literarias. Ambos apreciaban ese valor que Isaiah Berlin reconoce como el punto de inflexión producido por la revolución romántica: la inversión de valores de la eficacia por la integridad, de la justificación en coartadas externas a la aceptación de nuestra completa responsabilidad, del papel del artista tan visible e importante como su obra. Sólo que Stendhal era un devoto del futuro. Lampedusa no: heredaba las dos tradiciones en las que Occidente vive en tensión. Nos deslizamos embarazosamente —ha dicho Berlin— de un pie a otro, del motivo a la consecuencia, de la valoración del carácter a la valoración del logro. Lampedusa no es el Príncipe Salina —un hombre impotente, padre de familia, artífice hierático—, aunque quisiera serlo, y el Príncipe Salina no es Tancredi —joven, sensual, atrabiliario—, aunque quisiera imitarlo. El narrador de *El Gatopardo* tampoco se queda inmóvil. Entra y sale de la conciencia del Príncipe como si no pudiera encontrar una casa definitiva entre la realidad y el deseo. Puestos a superar fronteras, los procesos de conciencia de *El Gatopardo* están más próximos al Cónsul de *Bajo el volcán*.

Al referirse a otro de los autores de sus lecciones, Henry James, encontramos una declaración de su propia concepción artística: «He querido insistir un poco —dice Lampedusa— en torno a James, sobre todo porque es uno de los picos más altos de la literatura mundial. También por razones personales, porque así esperaba probar mis teorías determinísticas, y aquello de que, lo repito por centésima vez, cada obra de arte (y aquí aludo a Proust) es creada por decenas de predecesores (para no hablar de miles de causas económicas y sociales) sobre cuyas creaciones parte el artista para no hacer otra cosa que añadir sus (predeterminadas) cualidades. Coloca la corona sobre un edificio concluido que también ha sido levantado por otros». Tres años antes de esta reflexión, en 1951 y al otro lado del Atlántico, Jorge Luis Borges publicaba el artículo *Kafka y sus precursores*. Era poco probable que estos dos autores pudieran leerse. Ambos, no obstante, habían leído a Eliot. A esta tríada le inquieta la concepción determinística, pero es una inquietud particular porque en el fondo le temen tanto como a

la arbitrariedad: aceptan su existencia para oponerse a ella, definen el laberinto para escapar de él. El artista toma sus materiales de ese caudal que se impone pero al que trasmutan.

Precisamente la lección dedicada a Eliot es la más importante por las concepciones que implica. Eliot nació ocho años antes que Lampedusa, en 1888. Éste conocía hasta la obra más reciente del poeta norteamericano, tanto así que en la lección fechada a fines de 1954 hace un breve resumen de la obra teatral *The Confidential Clerk*, publicada poco tiempo atrás y que había conseguido en Milán apenas llegó a las librerías. El retirado escritor siciliano, a pesar de la imagen de anacronismo con la que se lo juzgó, dominaba hasta la última novedad de su tiempo.

Así como declaró que *La cartuja* era el vértice de la narrativa mundial, también dejó constancia de que *Cuatro cuartetos* era el mayor poema que había aparecido en el siglo veinte. Tenía muchas razones de proximidad. Se podría empezar con la situación de periferia desde la que ambos escritores se aproximaban a la cultura. Lampedusa lo concretaba identificándose con una manera de concebir el tiempo y con una sensibilidad estética parecida. «Un poema que atraviesa los siglos –nos dice Lampedusa– no es el resultado del desahogo de sentimientos de quien escribe sino de aquello en lo que el poeta ha sabido encontrar un «correlato objetivo» a sus sentimientos. Hemos llegado a la famosa fórmula. Este «correlato objetivo» es una serie de palabras, o una situación, o una sucesión de imágenes que al mismo tiempo sean cercanas al sentimiento particular del poeta y formen parte de la experiencia general que se presume en el lector. Cuando estas imágenes lleguen al oído del lector, evocarán los sentimientos precisos del poeta. Supongamos que yo quisiera darle a entender a un amigo que vive a cincuenta kilómetros de mi casa que me siento deprimido y triste: será inútil que me asome a la ventana y me lamente. Mi amigo no me escuchará. Pero si yo, mediante el teléfono, transformo mis lamentos en ondas eléctricas que a su vez el receptor en casa de mi amigo transformará en sonido, él estará perfectamente informado de mi estado de ánimo».

En el tono y los motivos que utiliza para explicarse encuentro más de un parecido con los *Cursos de literatura rusa y europea* de Nabokov: la literatura deja de ser una biblioteca dormida por la fuerte actitud vital de un escritor que la despierta y pone en marcha. Lampedusa, también heredero de antiquísimas familias como la del autor de *La dádiva*, y que no había podido levantar de nuevo un patrimonio familiar que menguaba con el paso de los años, se percató de que no podía dilapidar el riquísimo patrimonio de su cultura literaria. Si una forma de rebelión le era posible a este heredero, era la de testador. ¿Qué dejaría? No lo que recibió sin esfuerzo, lo que

«debía recibir», sino la herencia que había sido capaz de obtener con sus propias manos. Su rebelión consistirá en convertirse en un heredípeto, en un cazador de herencias. Por esto tenía tanto interés en redactar y dictar sus lecciones de literatura, seleccionando lo mejor de sus lecturas. De igual manera debía hacerlo con los motivos e imágenes que encontró en su propia vida.

En las lecciones francesas no alcanzó a tratar a Proust o Camus, de quienes había anunciado que lo haría y a quienes admiraba. Cuando ha concluido el estudio de Stendhal le queda poca energía o interés en continuar escribiendo sus ensayos. Hace un par de comentarios más sobre Mérimée y Gobineau y concluye la totalidad de las lecciones. Es febrero de 1955 y está abocado a la escritura de su novela. Ha dejado atrás las revisiones de sus maestros literarios. Le han servido para llegar a la encrucijada y aclarar la *visión* de la encrucijada. Ahora tiene que concluir sin demora *El Gatopardo*. Empieza el conteo.



Caracas.