

***Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: redefiniciones del modelo canónico de novela histórica**

María Eugenia Bottino*
Universidad Nacional de Córdoba
eugeniabottino@hotmail.com

Fecha de recepción: 31/08/21
Fecha de aceptación: 15/11/21

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo el análisis de la novela *Il Gattopardo* (1958), del escritor siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa, y las variaciones que esta obra establece respecto de la novela histórica decimonónica que en Italia tiene como principal referente a *I promessi sposi* (1827), del autor lombardo Alessandro Manzoni. Resulta de fundamental interés destacar los aportes principales de György Lukács en *La forma clásica de la novela histórica* (1966), cuyo enfoque teórico proporcionará la base para definir y sistematizar los rasgos relevantes de la novela histórica canónica. Esta precisión servirá como marco de referencia que permitirá determinar las derivaciones que *Il Gattopardo* proyecta respecto de la forma clásica. Las redefiniciones trazadas por la novela moderna se justifican en la flexibilidad que el mismo género presenta. El propio Lukács en *Teoría de la novela* (1967) advierte el carácter indeterminado y fluctuante de esta forma literaria: “en tanto que la característica esencial de los otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como proceso” (1967: 69). La obra seleccionada, inscrita en el marco de la narrativa siciliana de la posguerra, mediante la recuperación de la forma general de la novela histórica reformula los módulos decimonónicos a partir de ecos de experiencias modernas. Las perspectivas críticas de Renato Barilli, Alfonso Berardinelli y Vittorio Spinazzola, entre otros autores y críticos relevantes, permitirán un abordaje fecundo del corpus seleccionado.

Palabras clave: Novela histórica. Redefiniciones. *Il Gattopardo*.

***Il Gattopardo* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa: redefinitions of the canonical model of the historical novel**

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Il Gattopardo* (1958) by the Sicilian writer Giuseppe Tomasi di Lampedusa and the variations that this work establishes with respect to the nineteenth-century historical novel. In Italy, its main reference point is *I promessi sposi* (1827) of the Lombard author Alessandro Manzoni. It is of fundamental interest to highlight the main contributions of György Lukács in *The classical form of the historical novel* (1966) whose theoretical approach will provide the basis for defining and systematizing the relevant features of the canonical historical novel. This precision will serve as a frame of reference that will allow us to determine the derivations that *Il Gattopardo* projects with respect to the classical form. The redefinitions drawn by the modern novel are justified in the flexibility that the genre itself presents. Lukács himself in *Theory of the novel* (1967) warns of the indeterminate and fluctuating character of this literary form: “while the essential characteristic of other literary genres is to rest in a finished form, the novel appears as something that becomes, as process” (1967: 69). The selected work, inscribed within the framework of the postwar Sicilian narrative, by recovering the general form of the historical novel, reformulates the nineteenth-century modules through echoes of modern experiences. The critical perspectives of Renato Barilli, Alfonso Berardinelli

* Es Licenciada en Letras Modernas (UNC) y Doctoranda en Letras (UNC). Profesora adscripta en la cátedra *Literatura italiana* (FFyH, UNC). Miembro del equipo de investigación *Intimidación y memoria en las escrituras del yo* (Secyt- UNC), dirigido por la Dra. Silvia Cattoni.

and Vittorio Spinazzola, among other relevant authors and critics, will allow a fruitful approach to the selected corpus.

Keywords: Historical novel. Redefinitions. *Il Gattopardo*.

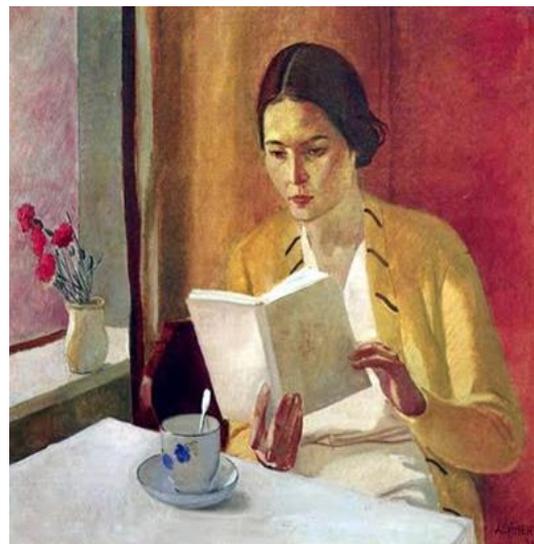
En el presente trabajo, se abordará la novela *Il Gattopardo* (1958) del autor siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa con el fin de analizar los cambios experimentados por el género durante el siglo XX.

En Italia, la novela histórica surge como proyecto político vinculado a la unificación nacional. Tal como advierte María Teresa Navarro en *La novela histórica europea* (2000):

la novela histórica italiana aparece estrechamente vinculada al problema histórico de la existencia de Italia como nación, al cambio histórico, al revisionismo y más recientemente a la polémica historiográfica que tal problema genera a partir de los años veinte. Es entonces cuando Gioacchino Volpe señala el s. XI como fecha en la que se percibe ya la existencia “di un popolo italiano come spirituale unità” y a ello se opone Benedetto Croce que, afirma, se puede hablar de una historia de Italia “solo dal tempo in cui sorge uno stato italiano, ossia dall’anno 1860”, e incluso llega a retrasar la fecha que sirve de punto de partida hasta 1871, cuando se completa el ciclo de la Unificación y Roma se convierte en capital de la nación (p. 63).

Il Gattopardo, escrita entre 1954 y 1957 y publicada póstumamente en 1958, se inscribe en la narrativa de la

posguerra y, recuperando la forma general de la novela histórica, expone con lucidez crítica la cuestión meridional¹. Esta única novela de Tomasi di Lampedusa fue rechazada por Mondadori y Einaudi antes de que Feltrinelli la convirtiera en un éxito en noviembre de 1958. Al año siguiente, con la obtención del premio Strega, se transforma en un suceso literario. Ambientada en los años de la unificación italiana, problematiza desde la perspectiva aristócrata de su autor, la situación geográfica e histórica de Sicilia y los costos políticos y sociales que la unificación y su incorporación al resto de Italia tuvieron para la isla.



La obra se estructura en el esquema de novela histórica en tanto instrumento

¹ La cuestión meridional ha constituido uno de los nodos esenciales de la vida económica, política y cultural italiana después de la unificación: la creación del estado unitario mostró cuán diferentes eran las condiciones entre el norte y el sur y cuánto pesaba en el sur la secular supervivencia de antiguas estructuras económicas, de formas de opresión y de atraso. En otras palabras, esta cuestión puede ser definida como el problema de integración del sur al resto de Italia. Así, desde una cosmovisión fuertemente meridional, el autor pone de manifiesto cómo el sur no pudo acompañar el proceso que implicó la unificación (Ferroni 2006: 8).

auxiliar² que soporta la desconfianza de Tomasi di Lampedusa en el poder transformador de la historia, su crítica a la unificación italiana y a la real asociación de Sicilia al estado nacional. Mediante un texto profundamente melancólico y elegíaco, el autor proyecta la desilusión histórica de la segunda posguerra³.

1. La forma clásica de la novela histórica

En primer lugar, resulta de fundamental interés establecer los aportes principales de György Lukács (1966) para definir y sistematizar los rasgos relevantes de la novela histórica canónica. Esta precisión, además de delimitar las principales características de esta forma literaria, permitirá establecer las derivaciones o redefiniciones que *Il Gattopardo* traza respecto de la novela histórica decimonónica.

La novela histórica constituye una aproximación literaria al pasado a partir de la revitalización realista de aspectos humanos y sentimentales. El novelista es entonces un poeta, un imitador, un creador de la realidad verosímil de la historia. En palabras de Lukács:

Poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en

que ocurrió en la realidad histórica (1966: 79).

Una cualidad destacada de la novela histórica clásica es su carácter popular, en el sentido de reflejo de la realidad social. De allí, la relación que el crítico establece entre la novela histórica y la novela social realista del siglo XVIII inglés con la que Walter Scott estaba familiarizado:

La novela de Scott es una continuación en línea recta de la gran novela social realista del siglo XVIII inglés. Los estudios que Scott escribió sobre estos escritores generalmente sin profundizar mucho en el aspecto teórico muestran un cabal conocimiento y una intensa dedicación. Pero sus propias creaciones significan algo enteramente nuevo si las comparamos con esa literatura (Lukács, 1966: 30).

En relación con el héroe, en la novela histórica clásica se destaca la preferencia por personajes cuya individualidad refleja un carácter medio o típico:

Paradójicamente, la grandeza de Scott está íntimamente relacionada con su conservadurismo en buena parte estrecho. Busca el “camino medio” entre los extremos y se afana por mostrar poéticamente la realidad histórica basándose para ello en las grandes crisis de la historia inglesa. Esta tendencia fundamental de su obra se manifiesta inmediatamente en su manera de inventar la fábula y en el modo en el que elige a la figura central. El héroe de las novelas de Scott es siempre un gentleman inglés del tipo medio. Posee una

² La historia externa y colectiva proporciona tan solo el marco o escenario que contiene o inscribe la historia introspectiva de su protagonista.

³ Al respecto, María Teresa Navarro advierte: “... con el despertar de una época amarga como fue el periodo que siguió a la segunda guerra mundial, la novela histórica italiana fluye por

nuevos cauces de expresión ideológica, aunque formalmente algunos modelos sigan la inspiración de novelas precedentes de corte *risorgimentale*. Al finalizar la guerra que contempla a una Italia sumida en la derrota y dividida en dos bandos, toma cuerpo la noción de una nueva historia...” (2000: 63).

cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco entusiasta dedicación a una gran causa (Lukács, 1966: 32).

Luego de sistematizar las características esenciales del género, Lukács destaca, en el marco de la literatura italiana, la figura de Alessandro Manzoni, reconociendo en el escritor italiano un sucesor de Walter Scott:

Con todo, Scott encontró en Italia un sucesor que, en una sola y única obra aislada, siguió sus tendencias de un modo original y magnífico, superando en diversos aspectos al propio Scott. Naturalmente, nos referimos a *I promessi sposi* (Los novios) de Manzoni (...) Su inventiva para la fábula, su fantasía en la exposición de personajes de las más diversas clases sociales, su sentido para la autenticidad histórica de la vida interna y externa son por lo menos tan sobresalientes como en Scott. Y en la multiplicidad y profundidad de la caracterización, en el aprovechamiento de todas las posibilidades personales y psíquicas que ofrecen las grandes colisiones trágicas, Manzoni inclusive es

superior a Scott. Como creador de individuos, Manzoni es un poeta más grande que Scott (Lukács, 1966: 79).

Manzoni sigue la fórmula proporcionada por Scott para combinar reconstrucción histórica y ficción. Su obra, escrita en el siglo XIX, pero ambientada en el siglo XVII, toma un hecho histórico vinculado con la invasión extranjera en la zona de Lombardía y recrea este contexto. La dominación española del Milanesado le concede a Manzoni una metáfora para criticar el dominio austríaco y todos los sufridos por Italia. Asimismo, “la sociedad feudal del XVII le permitía ejercer la crítica contra el *ancien régime* restaurado y le ofrecía la posibilidad de una denuncia de la propia burguesía” (Navarro, 2000: 65). Es por esto que podemos considerar al autor como uno de los agentes culturales más importantes del *Risorgimento*⁴; fue el escritor que unió al pueblo italiano en el camino hacia la conformación del Estado Nacional⁵. Su literatura afirma el vínculo entre experiencia literaria y política y ressignifica un eje fundamental situado en la base de la génesis de la literatura italiana: el intelectual civilmente comprometido⁶, línea que articula toda la tradición literaria.

⁴ El *Risorgimento* fue el movimiento político, cultural y social que promovió la unificación italiana. Movimiento de afirmación de la individualidad, los sentimientos y la libertad frente al espíritu racionalista y analítico que caracterizó a todo el siglo XVIII; exaltó una nueva sensibilidad y glorificó ideales nacionales.

⁵ El paso del siglo XVIII al siglo XIX coincide en Europa con el advenimiento del movimiento cultural del Romanticismo junto con la afirmación de la sociedad burguesa industrial. Se ha dejado atrás la Revolución Francesa, hecho histórico simbólico fundamental que marca el paso del siglo XVIII al siglo XIX y habilita pensar en procesos revolucionarios nacionales. En Italia, esto significó iniciar el camino de la unificación nacional. Es importante precisar aquí

algunas fechas relevantes: en 1861, se produce la formación del Reino de Italia bajo la familia de los Saboya; en 1866, la anexión del Véneto como resultado de la Tercera Guerra de Independencia; en 1871 la anexión de Roma y en 1918, al finalizar la Gran Guerra, la anexión de Trento y Trieste.

⁶ Desde los orígenes de la literatura italiana, se advierte una fuerte vinculación entre los intelectuales y el poder político: la tarea de la escritura es concebida no como una actividad desvinculada del devenir político, sino como una exigencia de la vida civil. La misión de Manzoni fue trabajar y conformar la idea de pueblo, muy ligada al ideario romántico y, por otro lado, reflexionar y proponer un modelo de lengua: dos elementos simbólicos muy importantes y

Recuperando el argumento de la obra, Lukács destaca:

Manzoni describe en forma inmediata un episodio concreto de la vida del pueblo italiano: el amor, la separación y el reencuentro de dos jóvenes campesinos. Pero la historia se convierte a través de su descripción en una tragedia general del pueblo italiano, agobiado por la humillación y división nacionales. Sin abandonar jamás el marco concreto del lugar y el tiempo ni la psicología condicionada por la época y la clase de sus protagonistas, Manzoni eleva el destino de su pareja de novios hasta transformarlo en la tragedia del pueblo italiano en general (pp. 79-80).

En la introducción, se señala que la novela se basa en un fragmento de la historia italiana que Manzoni ha tomado de una crónica de Giuseppe Ripamonti para mostrar un acontecimiento de la vida cotidiana ocurrido en una zona de Lombardía. A modo de estrategia de verosimilización y distanciamiento, el narrador se presenta como mero traductor de un manuscrito hallado, un documento del siglo XVII, no obstante, luego se atribuye derechos de comentarista. En efecto, la novela se constituye como una extracción concreta de la historia, alternando objetividad e invención narrativa:

En el acto, sin embargo, de cerrar el cartapacio, para guardarlo, me supo mal que una historia tan hermosa hubiere de permanecer aún desconocida; porque, en cuanto historia, puede ser que al lector le parezca de otro modo, pero yo la encontré hermosa, como digo, muy

hermosa. “¿Por qué no se podría - pensé- tomar el encadenamiento de hechos de este manuscrito y rehacer su estilo?” No habiéndose presentado objeción razonable alguna, tomé pronto la decisión (*Los novios*, p. 3).

Alejada de la pretensión documental que caracteriza al modelo canónico del siglo XIX, la novela histórica se proyecta hacia el siglo XX preanunciando aspectos que contribuyen a la modernización del género en el seno de un nuevo contexto histórico social: la desilusión de la década del ‘50. El análisis lúcido y melancólico que *Il Gattopardo*⁷ presenta bajo una forma especial de novela histórica replica el clima de desencanto experimentado por algunos intelectuales italianos a fines de los cincuenta, respecto a la vigencia de un programa de construcción de la estructura cultural de la República italiana de la posguerra. El agotamiento de determinados estilos y formas de la cultura literaria se puso en evidencia a partir de la publicación de la novela *Metello* de Vasco Pratolini, en 1955, obra que generó un quiebre en la hegemonía de la crítica de izquierda y una crisis de las formas de representación propias del realismo nacional popular. Al año siguiente, el clima de desencanto y la pérdida de confianza en el proyecto cultural, impulsado por el Partido Comunista Italiano (PCI), se profundizó con la invasión a Hungría. Fueron años decisivos en la redefinición de las formas de invención y referencialidad, donde la literatura sin una propuesta programática

necesarios para la unificación. Su novela, *I promessi sposi* fue pensada en el marco de este proyecto político.

⁷ A propósito de la novela, María Teresa Navarro, advierte: “Con la publicación de *Il Gattopardo* renace el nuevo género de la novela en Italia, que

durante una época había permanecido oscurecida por la llamada narrativa-documento propia del neorealismo y por la breve corriente de la novela industrial. Una vez más, como había sucedido antes con Manzoni, el renacer de la novela se realiza a partir del género histórico” (2000:70).

de partido se proyectó a nuevas temáticas.

2. Las redefiniciones del modelo canónico

Las redefiniciones trazadas por la novela histórica moderna se justifican en la flexibilidad que el mismo género presenta. El propio Lukács en *Teoría de la novela* (1967) advierte el carácter indeterminado y fluctuante de esta forma literaria: “en tanto que la característica esencial de los otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como proceso” (Lukács, 1967: 69). Hacia fines del siglo XIX, la cultura europea experimenta una profunda crisis en la que se redefinen aspectos políticos, económicos, sociales, filosóficos y literarios. Un proceso de cambio que está en directa relación con el afianzamiento de la burguesía en el poder y la crisis de los relatos omnicomprendidos o totalizadores, operándose una revolución que tiende al relativismo y cuestiona toda certeza. En contacto con esas teorías filosóficas, con el progreso científico y tecnológico, con las estructuras económicas, sociales y políticas el relato adquiere nuevas dimensiones internas⁸. En este contexto, el realismo redefine los modos de relación de la literatura con la realidad, incluso las formas de representación de la historia en la novela histórica convencional del siglo XIX.

En relación con los cambios experimentados por la novela en el siglo XX, Paul Conrad Kurz en su ensayo “La metamorfosis de la novela moderna”,

incluido en el libro *La nueva novela europea* (1968), advierte:

En la novela histórica tradicional los hechos se cuentan uno tras otro. El narrador estructura la situación del héroe, prepara el conflicto, conduce la acción hacia una conclusión feliz o desgraciada, pero resuelta. El lector sabe siempre lo avanzada que está la acción y dónde se encuentra. Este narrar cronológico no excluye ocasionales informaciones, añadiduras de la historia familiar. En la novela moderna el bello desarrollo de la acción en meses, estaciones y años, no sólo se ve considerablemente acortado, sino que además una buena parte del acontecer ya no es narrado cronológicamente. El tiempo alcanza una densidad extrema (p. 40).

Como señala Kurz (1968), los postulados realistas ya no son suficientes para la nueva época. La novela inicia nuevas búsquedas y reformula los aspectos de su estructura compositiva. Entre ellos, se destacan la conformación del héroe, la temporalidad⁹ y la voz narrativa. Ya no se apela a estrategias de verosimilitud. Dicho en otros términos, según Milan Kundera (1994):

La novela posterior se dejó de apasionar por el imperativo de la verosimilitud, por el decorado realista, por el rigor de la cronología [...] la novela es el lugar en el cual la imaginación puede explorar como en un sueño [...] puede liberarse del imperativo aparentemente

⁸ Los aportes de Nietzsche, Freud, Marx habilitan un marco de reformulación teórica que sienta las bases de la decadencia, como lo advierte P. Bourget (2008) en su célebre ensayo “Charles Baudelaire”. El crítico francés advirtió los procesos de la decadencia en la cultura europea. La teoría de la decadencia que Bourget formuló en 1880 a propósito de la obra de C. Baudelaire

reconoce la desintegración de las fuerzas de cohesión que hasta el momento dieron sentido al tejido social.

⁹ Este aspecto fue abordado previamente en un artículo publicado en la Revista *Síntesis* como resultado de mi Trabajo final de Licenciatura en Letras.

ineluctable de la verosimilitud (p. 26).

Emancipada de las fórmulas tradicionales, el género deja de ser puro entretenimiento, distracción del ocio para convertirse en testimonio de conocimiento, preocupación intelectual, manifestación de profundos problemas humanos, complejizándose al ritmo de una sociedad que reformula sus dinámicas.

Il Gattopardo está ambientada en Sicilia y situada temporalmente en la segunda mitad del siglo XIX, durante el desembarco de las tropas garibaldinas en la isla. La narración se presenta en ocho episodios que comienzan con el desembarco de las fuerzas de Garibaldi, en mayo de 1860, y se extienden hasta el final del siglo XIX:

En apariencia, la novela de Lampedusa no es una obra experimental. Su principal innovación técnica es que el hilo argumental está compuesto de forma discontinua, como una serie de fragmentos o episodios relativamente discretos pero bien hilvanados, cada uno de los cuales está organizado en torno a una fecha y, en algunos casos, un acontecimiento, como en el sexto capítulo, “Un baile: noviembre de 1962” [...] Esta técnica concedió a Lampedusa cierta libertad que le permitió alejarse de las exigencias de la trama, casi primitiva, y le permitió elaborar los recuerdos y los sucesos futuro (por ejemplo, el desembarco aliado en 1944 que manan de los simples acontecimientos de la narración) (Said, 2009: 136).

Las contribuciones de Renato Barilli, Vittorio Spinazzola y Alfonso Berardinelli resultan relevantes para destacar los ecos modernos contenidos en la novela de Tomasi di Lampedusa, además de las diferencias que el texto

traza respecto del modelo decimonónico. Por un lado, Barilli (1970) destaca el carácter moderno de la obra por la incorporación de técnicas narrativas de la nueva novela y la tentativa de renovación de temas e instrumentos tradicionales:

Il Gattopardo (...) combina strumenti tradizionali (la naturalistica parabola negativa di una familia, la pittura di ambienti, di relazioni sociali, la ricostruzione di fasti mondani) con strumenti novecenteschi (l’analisi introspettiva, la sezione nella continuità della durata, la causerie cinica, ironica, corrosiva) (Barilli, 1970: 211).

[*Il Gattopardo* (...) combina instrumentos tradicionales (la naturalista parábola negativa de una familia, la pintura de ambientes, de relaciones sociales, la reconstrucción de hechos mundanos) con instrumentos modernos (el análisis introspectivo, la sección en la continuidad de la duración, la *causerie* cínica, irónica, corrosiva)]

Vittorio Spinazzola, en su ensayo *Il romanzo antistorico* (1990), afirma que *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa no puede ser incluido en la categoría de novela histórica clásica, a la manera de las obras del siglo XIX que fijó la tradición canónica de Walter Scott, Stendhal o el propio Alessandro Manzoni. Su vinculación a un filón específico de la tradición meridional siciliana y el desencanto que ello supone en el tratamiento de cuestiones históricas, lleva a Spinazzola a encontrar una continuidad en obras como *I Viceré* de De Roberto y *I vecchi e i giovani* de Pirandello, en una línea particular de novela que el crítico denominó anti-histórica.

La tríada de novelas estudiadas por Spinazzola ofrecen una representación

narrativa e interpretación ensayística de acontecimientos vinculados al tránsito, en Sicilia, del régimen absolutista al liberalismo burgués por efecto de la unificación italiana. En estas obras, se destacan el entorno, la mentalidad y las costumbres de las grandes familias aristocráticas de la isla. A propósito de *Il Gattopardo*, Spinazzola afirma: “Lampedusa (...) conferma la sfiducia nell’evoluzione storica, ma addolcisce sensibilmente il tono del discorso: e con ciò stesso predetermina una miglior condizione d’ascolto” (1993, 12). [Lampedusa (...) confirma la desconfianza en la evolución histórica, pero suaviza sensiblemente el tono del discurso: y con esto mismo predetermina una mejor condición de escucha].

Por su parte, Berardinelli en su ensayo *Non incoraggiate il romanzo* (2011) justifica el éxito editorial de la novela a partir de la construcción del personaje principal, el príncipe Fabrizio Salina, cuyo carácter sostiene toda la acción narrativa.

Nel *Gattopardo* (...) la Storia si condensa nei monologhi ironici e sconsolati nel punto di vista di un protagonista assolutamente centrale (...) Fisicamente enorme e abnorme, il principe incarna un principio fondamentale della forma letteraria Romanzo: perché senza l’intervenzione di personaggi guida

sembra proprio che un genere letterario come il romanzo, da *Don Chisciotte* e *Delitto e castigo*, non sarebbe esistito (Berardinelli, 2011: 49).

[En *Il Gattopardo* la historia se condensa en los monólogos irónicos y desconsolados desde el punto de vista de un personaje absolutamente central (...) Físicamente enorme y anormal, el príncipe encarna un principio fundamental de la forma literaria Novela: porque sin la intervención de personajes guía un género literario como la novela, desde *Don Quijote* hasta *Crimen y Castigo*, no podría haber existido].

A diferencia de la novela canónica histórica, en la que los personajes reflejan un carácter medio o típico¹⁰, *Il Gattopardo* presenta un protagonista que se impone a partir de las descripciones tanto físicas como psicológicas:

Mientras tanto él, el Príncipe se puso de pie: el impacto de su peso de gigante hizo temblar el pavimento y sus ojos clarísimos reflejaron un instante, el orgullo por la efímera conformación del poder que ejercía sobre hombres y edificios (...) No es que fuera gordo: sólo era inmenso y fortísimo; su cabeza tocaba (en las

¹⁰ El héroe de Manzoni representa este estereotipo definido por Lukács en su obra: un héroe medio. Manzoni debe construir en su novela la idea de pueblo que no existía en su momento. Con este fin, el escritor recurre a opciones simbólicas que posibilitan la identificación. Una de estas elecciones se vincula a los protagonistas de la obra, dos humildes jóvenes: Renzo, hilandero de seda y Lucia, una campesina. Respecto de los personajes, en el prefacio de su novela, el autor declara: “Mas los ilustres campeones que en tal liza acumulan palmas y laureles no recogen sino el despojo más pomposo y resplandeciente, embalsamando con sus tintas las empresas de príncipes y soberanos, y cualificados personajes y respuntando con la

finísima aguja del ingenio los hilos de oro y seda que labran un perpetuo bordado de acciones gloriosas. Pero no es lícito a mi flaqueza elevarse a tales argumentos y sublimidades peligrosas (...) solo que habiendo tenido noticia de hechos memorables, si bien ocurridos a gente humilde, y de pequeños asuntos, me dispongo a dejar memoria de ellos a la posteridad” (*Los novios*, p.22). Renzo y Lucia conforman dos entidades simbólicas con las que la mayoría rural se puede identificar. La novela histórica moderna ha abandonado este estereotipo heroico y dejado atrás el carácter popular propio del modelo decimonónico para dar lugar a un héroe refinado que abre su interioridad y domina la trama.

casas habitadas por el común de las gentes) el rosetón inferior de las arañas; sus dedos sabían enroscar como papel de seda las monedas de un ducado; y entre la mansión de los Salina y el taller de cierto platero había un constante ir y venir para hacer reparar los tenedores y cucharas que, mientras estaban en la mesa, su cólera tantas veces contenida acababa convirtiéndose en aros (*El Gatopardo*, p.27).

La descripción física del protagonista se complementa con la descripción de sus estados de ánimo, lo que conduce a alejar a la obra de la novela histórica canónica:

Apremiado de una parte por el orgullo y el intelectualismo materno, y de la otra por la sensualidad y la tendencia a la improvisación del padre, el pobre Príncipe Fabrizio vivía en un perpetuo descontento pese al jupiteriano ceño que ostentaba, y lo único que hacía era contemplar la ruina de su clase y de su patrimonio sin emprender actividad alguna ni sentir el menor deseo de hacer algo para remediar la situación (*El Gatopardo*, p.29).

Imponente y refinado, el héroe se refugia de las contingencias históricas en sus placeres privados, las matemáticas y la astronomía:

En una estirpe que durante siglos jamás había sabido siquiera sumar sus gastos y restar sus deudas, él era el primero (y el último) que tenía una marcada y genuina inclinación hacia las matemáticas, las había aplicada a la astronomía y le había valido no poco reconocimiento público y gratuitos placeres privados. Baste decir que, en él, orgullo y análisis matemático se habían confundido hasta el extremo de inducirle a creer que los astros obedecían a sus cálculos (de hecho, parecía que así fuese) y que los dos pequeños planetas que había

descubierto (Salina y Svelto; tales eran los nombres que les había dado inspirándose en su feudo y en un perro perdiguero de grata memoria) prolongaban la fama de su casa en las áridas regiones situadas entre Marte y Júpiter, y que por tanto los frescos de la mansión había sido más proféticos que lisonjeros (*El Gatopardo*, p.29).

Los astros, siempre fieles a sus cálculos, le proporcionan al príncipe un espacio de evasión de las agobiantes circunstancias históricas:

Sostenidos, guiados, al parecer, por los números, y aunque invisibles en aquellas horas, siempre presentes, los astros surcaban el éter recorriendo sus precisas trayectorias. Fieles a las citas, los cometas se habían habituado a presentarse puntualmente en el segundo exacto: sólo había que observarlos y no anunciaban catástrofes como creía Stella: por el contrario, al aparecer en el momento previsto, marcaban el triunfo de la razón humana, que de ese modo se proyectaba y compartía la normalidad de los cielos (*El Gatopardo*, p.64).

Como refugio de su descontento, el héroe se evade en el espacio habitado por las estrellas. Estas imperturbables regiones dominadas por la astronomía garantizan la cristalización del tiempo histórico, cuyo paso vertiginoso invade de melancolía, y temor, en alguna medida, al protagonista. El tiempo histórico y el tiempo del universo corren a ritmos diferentes: la temporalidad sideral es regular, uniforme e inmutable. El príncipe se recluye en su estudio -a salvo del torbellino pasional de los jóvenes Tancredi y Angélica-, donde lo más puro son las estrellas y lo único a lo que puede aferrarse como verdadero e inmutable.

La historia externa y colectiva se funde con aquella individual e introspectiva de su protagonista, el príncipe Fabrizio di Salina que contempla el declive de su clase social, la aristocracia, de la cual es su último y más noble representante. En efecto, no se sigue miméticamente el desarrollo cronológico de las acciones, sino que la historia se vuelve privada y la narración se ubica en un adentro. Por tanto, la novela se construye como una evasión de la historia, en tanto sucesión de hechos externos. En la novela histórica moderna, la subjetivación de la historia permite transmitir el pasado desde la interioridad de los personajes o mediante el filtro moral e ideológico del narrador. Las visiones parciales y subjetivas se expresan mediante opciones modalizadoras en primera persona o con focalización selectiva en el personaje principal.

En *Il Gattopardo*, el desembarco de las tropas garibaldinas en la isla proporciona el marco narrativo que acoge el universo interior de su protagonista, quien asiste con amarga resignación a la pérdida del poder de la nobleza frente al avance de los “camisas rojas” garibaldinos y al nacimiento de una nueva clase social de extracción popular y neoburguesa. Con plena conciencia de su condición, el héroe se define a sí mismo auto afirmándose: “Soy un representante de la vieja clase y me siento por fuerza comprometido con el régimen borbónico al que me liga el sentido de la decadencia ya que no el afecto” (*El Gattopardo*, p. 219).

Otro aspecto que diferencia a esta novela del modelo canónico del siglo XIX es la ironía o crítica irónica que, como estrategia retórica, da lugar a la reflexión y concede al texto un ritmo ensayístico. Esta operación discursiva alcanza su grado máximo en el capítulo IV de la novela, en el que el protagonista asume una máxima agudeza como crítico

- ensayista en un diálogo (que se asemeja más a un monólogo) entre el héroe y Chevalley di Monterzuolo, secretario de la prefectura, enviado por el gobierno para proponer al príncipe Fabrizio que acepte ser senador del nuevo reino unificado. Tras rechazar el cargo de senador, el protagonista argumenta su rechazo y reflexiona sobre las características irreversibles de Sicilia que sostienen su pesimismo y su particular falta de ilusión:

Durante tanto tiempo los sicilianos hemos tenido gobernantes que no eran de nuestra región ni hablaban nuestro idioma, que por fuerza tuvimos que aprender a hilar delgado. De otro modo, no hubiésemos podido liberarnos de los recaudadores bizantinos, los emisores berberiscos, los virreyes españoles. Ahora lo llevamos dentro, forma parte de nuestra naturaleza. He hablado de “adhesión” no de “participación”. En los pocos meses transcurridos desde que vuestro Garibaldi puso el pie en Marsala se han hecho demasiadas cosas sin consultarnos como para que ahora pueda pedírsele a un miembro de la vieja clase dirigente que se sume a la empresa y la lleve a feliz término; ahora no quiero discutir si se ha obrado bien o mal; por mi parte, creo que los yerros no han sido pocos; sólo quiero decirle algo que Usted comprenderá cuando haya pasado un año entre nosotros. En Sicilia no importa obrar mal o bien: el pecado que los sicilianos jamás perdonaremos es sencillamente el de “obrar”. Somos viejos, Chevalley, viejísimos. Hace por lo menos veinticinco siglos que llevamos sobre los hombros el peso de civilizaciones tan magníficas como heterogéneas: todas ellas nos llegaron de fuera, ya completadas y perfeccionadas, ninguna germinó entre nosotros, a ninguna le

marcamos el tono; somos blancos como Usted, Chevalley, como la reina de Inglaterra, y sin embargo hace mil quinientos años que somos colonia (*El Gatopardo*, p. 215).

La isla, evocada en la palabra del príncipe, se convierte en un personaje más, caracterizada por la vejez, el cansancio y el vacío:

—La intención es buena, Chevalley, pero tardía; por lo demás, ya le he dicho que la mayor parte de la culpa es nuestra: hace un momento Usted me hablaba de una joven Sicilia que se asoma a las maravillas del mundo moderno; a mí en cambio, me parece más bien una centenaria a quien pasean en silla de ruedas por la Exposición Universal de Londres, que y no comprende nada ni le importan un comino las acerías de Sheffield y las hilanderías Manchester: sólo anhela que la dejen dormir de nuevo con la cabeza hundida en sus almohadas húmedas de baba y el orinal debajo de la cama (*El Gatopardo*, p. 215).

Mediante la ironía, don Fabrizio se abstrae en tanto participante de la realidad a la que asiste como enajenado, pero este distanciamiento le posibilita reflexionar sobre las condiciones sociohistóricas de Sicilia y extraer conclusiones sobre su inminente aislamiento insular, potenciado por su pertenencia al sur de Italia con las implicancias que ello supone.

En la obra, predomina una ironía reveladora derivada de una conciencia lúcida y, a la vez, resignada. Una ironía que, como advierte Barbieri Squotti “nasce dalla chiarezza di un’intelligenza alla ricerca di ragioni e interpretazioni” (1959:86). [nace de la claridad de una inteligencia en busca de razones e interpretaciones]. Tal como afirma Edward Said en su ensayo dedicado a la novela: “el príncipe carga con el pesimismo de la inteligencia y el

pesimismo de la voluntad [...] *El Gatopardo* es la respuesta al tema del sur desde el sur, sin síntesis, trascendencia o esperanza.” (2009:145). La novela muestra la posición interior del príncipe y su exquisita sensibilidad teñida de cierta dosis de humorístico cinismo, características que lo llevan a posicionarse con paradójica objetividad ante los cambios históricos que acontecen a su alrededor, su vitalismo lúcido y pesimista, la fina ironía para valorar las transformaciones políticas y económicas de la nueva y unificada Italia, que anuncia el nacimiento de un mundo del que se siente excluido y del que no desea formar parte.

A diferencia de la novela histórica clásica, en esta obra ingresa la melancolía que paraliza el accionar del héroe, el cual se vuelca a la contemplación pasiva y resignada de los acontecimientos. La nostalgia del pasado y la percepción dolorosa del presente colocan al personaje a caballo entre dos tiempos, como él mismo expresa en el capítulo IV en su plática con el caballero piemontés Chevalley di Monterzuolo: “Pertenezco a una generación infeliz a caballo entre los viejos tiempos y los nuevos” (*El Gatopardo*, p. 219). La melancolía es la emoción que invade al personaje, condiciona el accionar del héroe protagonista en el proceso histórico y orienta un estado de ánimo profundamente doloroso que marca una cesación de interés por el mundo exterior, la inhibición de las capacidades del personaje y una restricción del yo que lo sumen en un estado de reflexión donde no hay lugar para la acción. En efecto, el protagonista deviene en mero espectador del proceso histórico contemplando el desmoronamiento del viejo orden aristocrático y analizando con lucidez las circunstancias.

3. A modo de conclusión

La novela *Il Gattopardo* del escritor siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa se diferencia del modelo canónico del siglo XIX y marca una serie de desviaciones que hibridan el género. Su originalidad radica en su concepción melancólica del relato, propia de escritores europeos decadentes.

A diferencia del modelo canónico, en *Il Gattopardo*, la historia colectiva, el tránsito de la Sicilia borbónica al Estado italiano unitario por acción de Garibaldi, es subjetivada por la mirada lúcida del héroe, dejando atrás el imperativo de verosimilitud que caracterizó a la novela clásica. Por otro lado, el tratamiento de un tema histórico permite al autor su consideración lírica como correlativo metafísico de la propia experiencia individual. Precisamente por esto, la coherencia literaria de la obra estriba en el disgusto existencial del personaje que se traduce en su conciencia trágica de la vida y su conciencia de “ser para la muerte”. Es este sensualismo fúnebre de raigambre decadentista, que el autor construye a lo largo de su novela, el que posibilita también al lector una consideración sobre la propia muerte.

Así, retomando y, a su vez, desandando el camino señalado por Manzoni, a partir de variaciones que modulan el género, la obra analizada, mediante una forma especial de novela que combina narración y reflexión, pone de manifiesto el desengaño y la amarga desconfianza en los cambios que la historia promueve.

Referencias bibliográficas

- A.A. VV (1968). *La Nueva Novela Europea*. Madrid: Guadarrama.
- Berardinelli, A. (2011). *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa*. Venezia: Marsilio.
- Bottino, M. E. (2016). *Las modulaciones de la temporalidad en Il Gattopardo de G. Tomasi di Lampedusa. Síntesis*, (6). Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/16163>
- Bourget, P. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Traducción de Sergio Sánchez. Córdoba: Del Copista.
- Ferroni, G. (2006). *Storia della letteratura italiana*, 18 vol. Milano: Mondadori.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones Era.
- (1967). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Manzoni, A. (2015). *Los novios*. Traducción de Itziar Hernández Rodilla. Madrid: Ediciones Akal.
- Navarro Zalazar, M. T. (2000). *La novela histórica europea*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Said, E. (2009) *Sobre el estilo tardío*. Barcelona: Editorial Debate.
- Spinazzola, V. (1993). *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2007). *El Gatopardo*. Traducción de Ricardo Potchar. Barcelona: Edhasa Literaria.