

Un viaje al mundo de los sentidos: jardines y casas del *Gattopardo*

Eugenia POPEANGA

Departamento de Filología Románica, Eslava y Lingüística General
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Presentamos una lectura crítica de la novela *El Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa siguiendo la línea de desarrollo del tacto, el olfato y el gusto como sentidos con múltiples posibilidades en el lenguaje literario y cinematográfico.

Palabras clave: Antropología cultural, literatura y cine, sentidos menores, Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

ABSTRACT

This paper presents a critical view on Giuseppe Tomasi di Lampedusa's *Gattopardo*, paying special attention to touch, smell and taste as senses with various possibilities in literary and movie languages.

Key words: Cultural Anthropology, Literature and Cinema, Minor Senses, Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

La idea inicial de este trabajo tiene sus raíces en el interés por la simbología del alimento, tanto desde un enfoque mítico-antropológico como social y estético. Si bien la antropología considera la investigación sobre lo que nutre y sus reflejos en el pensamiento y en el comportamiento social como una parte importante de sus estudios (ver, por ejemplo, la extensa biblioteca de Fishler), el valor del “alimento”, el acto de comer solo o acompañado o la pura exhibición a modo de bodegón de los frutos de la naturaleza y del arte culinario se han considerado un tema marginal en los estudios literarios, aunque en los de estética y de la historia del arte tienen su lugar debido al género antes mencionado. Por otro lado, hablar de la poderosa interacción de los sentidos en la expresión y la creatividad artística lleva a intentar romper la barrera, bien establecida entre “sensaciones” y reflejos intelectuales. Una vez establecido también el reino de la “magdalena proustiana” y matizadas las fuertes relaciones entre ver y oír con la literatura, ya podemos dedicarnos a la investigación

de los llamados sentidos menores: el tacto, el olfato y el gusto, difíciles de representar a través de/mediante la imaginación pero muy aptos para la creación de las sinestesias y para reavivar complejas redes semánticas – sensaciones ocultas en la memoria del narrador y del lector. Claude Fishler en su trabajo *El (h)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo*, Anagrama, Barcelona, 1995, comenta sobre el gusto: *Lo que el sentido común llama “gusto” es, en realidad, mucho más que el gusto mismo. La sensación que llamamos comúnmente así resulta, en efecto, de una combinación de informaciones que proceden de varios sentidos diferentes de la gustación propiamente dicha: [...] El gusto es, pues, un sentido que, por así decir, no se basta a sí mismo; y la acepción de la palabra gusto, no obstante, ha conocido una expansión considerable: de la simple percepción de los sabores o del sabor mismo de los platos, pasando por el conjunto de las preferencias y de las aversiones alimentarias de un individuo, se ha extendido al deseo en general (“tener gusto por”), a las inclinaciones, primero alimentarias, pero también amorosas, a las preferencias y a los juicios estéticos en su conjunto, es decir, la subjetividad entera [...]. ¿Por qué esta modalidad sensorial, a fin de cuentas menos indispensable que otras en la vida cotidiana (la ausencia de sensibilidad gustativa [agueusia] es probablemente menos invalidante que la ceguera o la sordera), ha extendido de manera tan avasalladora su imperio semántico? ... Una primera razón reside tal vez en que el gusto es un sentido fuertemente teñido de afectividad, coloreado de emoción.* (Fishler, 1995: 88-89) Vemos pues que esta modalidad sensorial compleja, asociada inevitablemente a otras, cobra unas capacidades semánticas importantes y mediante extensiones en campos distintos, se desprende de la carga sensorial para participar de redes antropológicas y sociales (buen-gusto; mal-gusto). Según el mismo investigador el gusto es un sentido que puede adquirir un funcionamiento de tipo binario ya que aparte de la respuesta afectiva (placer o disgusto) puede provocar una respuesta comportamental que se traduce en la capacidad de elección o rechazo. *Así, por una parte, el gusto propiamente dicho, por así decir en función, permite realizar juicios tajantes; por otra parte, está constantemente asociado a las emociones. Se comprende, pues, bastante bien que este sentido haya sido destinado en numerosas lenguas a significar más allá de su propio campo, en el universo semántico de la normatividad y de la subjetividad.* (Fishler, 1995: 89). Asistimos pues a lo largo de la historia a una evolución del concepto, a la matización de la sensación física y a la configuración de una notable polisemia relacionada con la elección y el juicio que determinan los conceptos placer / displacer. Claude Fishler aborda también el problema de las *elecciones alimentarias de los grupos culturales, entre los de las clases o de las categorías que contienen.* (Fishler, 1995: 90).

Volvemos a un texto clásico relacionado con el sentido que nos interesa *Fisiología del gusto* de Brillant- Savarin, que se edita en 1825 y cuyo autor es un ser “polimorfo” ya que, de profesión jurista, ejerce de diplomático, es músico, y hombre de mundo con gran conocimiento de la sociedad que le rodea y evidentemente de sus “gustos”. Al texto de Brillant-Savarin citado a menudo pero olvidado y ligeramente obsoleto, le aplica una innovadora lectura Roland Barthes, interesado especialmente en poner de relieve la complejidad del gusto, su valor social y su relación con el lenguaje y el símbolo. Sin entrar en comparaciones ni reflexiones acerca de otros

sentidos, el semiólogo francés considera que el gusto es *ese sentido mismo que conoce y practica aprehensiones múltiples y sucesivas* (Barthes, 1978: 9). La capacidad del gusto de manifestarse en grados es asociada con una de las categorías formales más importantes de la modernidad: la del escalonamiento de los fenómenos y es considerada por Barthes una manera de captar la temporalidad, distinta a la del ritmo (oído - tacto). A este “descolgamiento” el semiólogo lo bautiza con un neologismo “bathmología” lo que *sería el terreno de los discursos sometidos a un juego de grados. Ciertas lenguas son como el champagne: desarrollan un significado posterior a su primera audición, y de este retroceso del sentido nace la literatura* (ídem). Siguiendo la lectura de Brillant-Savarin (B.S.), Barthes introduce y opone la necesidad de comer al deseo o según las palabras del maestro de la gastronomía hay que distinguir entre el “apetito natural” y el “apetito de lujo”. La relación que se establece entre el acto de comer y las actividades amorosas es el juego entre la necesidad y el deseo entre una necesidad de procrear para sobrevivir, igual que comer. Más allá de la supervivencia de la especie nace el deseo o “el lujo del deseo, amoroso y gastronómico”. Sobre un fondo antropológico y social, el texto se nos revela como la aventura del deseo. Comenta Barthes: *Sin embargo queda todavía por saber por qué el sujeto social (al menos en nuestras sociedades) debe asumir la perversión sexual en un estilo negro, esquivo, maldito, como si fuera el peor crimen, en tanto que la perversión gastronómica, descrita por B.S. (y en conjunto no se ve cómo se la podría describir de otra forma), implica siempre una especie de confesión amable y elegantemente complaciente que nunca se sale del buen tono.* (Barthes, 1978: 11). Inevitablemente en una “fisiología del gusto” se ha de hablar del vínculo que une el lenguaje y la gastronomía: *¿No tienen esos dos poderes el mismo órgano?, ¿y más ampliamente el mismo aparato, productor o apreciador: las mejillas, el paladar, las fosas nasales, del cual B.S. recuerda, el papel gustativo y que producen el bello canto? Comer, hablar, cantar (¿habría que añadir: besar?) son operaciones que tienen como origen el mismo lugar del cuerpo: si se corta la lengua, ya no hay ni gusto ni palabra.* (Barthes, 1978: 18). R. Barthes comenta el placer que le produce al gastrónomo la invención de palabras, ejercicio que le produce el mismo placer que la invención de un plato o la simple evocación de un manjar asociado al recuerdo gustativo y olfativo. La avidez de la palabra nueva compuesta, barroca produce placer, un placer asociado por Barthes a la sexualidad: *Sabemos cuánto empeño ha puesto la modernidad en descubrir la sexualidad enterrada en el ejercicio del lenguaje: hablar, bajo ciertas censuras o ciertas coartadas (como es la “comunicación pura”), es un acto erótico; un nuevo concepto ha hecho posible que lo sexual llegue a lo verbal: el concepto de oralidad. B.S. aporta lo que su cuñado Fourier hubiera dado en, llamar transición: la del gusto, oral como el lenguaje, libidinoso como Eros.* (Barthes, 1978: 20-21). Como otro rasgo de modernidad señala R. Barthes que el autor de la “Fisiología” tiene en cuenta, en relación con lo gastronómico, la socialidad y el lenguaje. Por un lado considera que hay tipos de comida en función de una tipología social, lo que da a entender que el gusto está modelado por la cultura. La interpretación de Barthes atribuye al “fisiólogo” la intencionalidad del acercamiento y eventual intercambio entre un sexto sentido llamado “genésico o amor físico” y el gusto: *desde el punto de vista de la sensualidad, es darle un sentido al*

gusto: el ponerle por compañero de lista al placer amoroso. (Barthes, 1978: 29). Sin embargo, la asociación del gusto a la sensualidad, por muy voluptuosos y afrodisíacos fueran algunos alimentos, es rechazado y matizado por Barthes que excluye “el orgasmo de las alegrías y placeres gastronómicos”. Para concluir el investigador francés considera que Brillant-Savarin se encara al discurso de la alimentación desde varios ángulos: *Dicho de otro modo, el discurso tiene derecho a atacar a la alimentación bajo varios aspectos; es en suma un hecho social total, alrededor del cual se pueden convocar distintos metalenguajes: los de fisiología, de química, de geografía, de historia, de economía, de sociología y de política (hoy tendríamos que añadir la simbología).* (Barthes, 1978: 32). El sentido del texto que presenta Barthes, es de alguna manera doble; por un lado representa *una especie de rehabilitación de las alegrías terrestres, un sensualismo, unido al sentido progresista de la Historia, y por otro lado una explosión grandiosa de la pena de vivir, unida a su vez a una nueva cultura del símbolo. La humanidad occidental establece de este modo una doble relación de sus conquistas, de sus valores: por una parte los descubrimientos químicos (responsables del auge de la industria y de una transformación social) y por otra una gran aventura simbólica: 1825, el año de B.S. ¿no es también el año en que Schubert compone su cuarteto de la Muchacha y la Muerte? B.S. que nos demuestra la concomitancia de los placeres sensuales, nos presenta también, indirectamente, la importancia que tienen para un buen testigo, aún subestimadas, las culturas y las historias compuestas.* (Barthes, 1978: 33).

Esta breve puesta en común de los aspectos fisiológicos de los sentidos que nos ocupan y su incidencia en múltiples aspectos de la vida humana, nos orienta hacia los problemas de la representación artística y literaria de los mismos, especialmente en los tiempos modernos, lejos ya de las conocidas alegorías de Breugel. Para ello elegimos una novela, muy conocida, con una historia ecdótica compleja cuya publicación póstuma (como de hecho, toda la obra de G. Tomasi di Lampedusa) ha producido revuelo. *El Gatopardo* aparece en 1958 y tiene toda la apariencia de una narración tradicional que cuenta, en una sensata tercera persona los avatares del príncipe Salina y de su familia en los tiempos de la revolución de Garibaldi. Se trata, hasta cierto punto, de una novela histórica y desde luego, parece ser una novela realista que reproduce escenas, hábitos, cuadros y espacios en ruinas de la vida de una familia aristocrática en la Sicilia de 1860. El investigador italiano Francesco Orlando, al proponer su lectura de la novela de Lampedusa (Orlando, 1998), la considera *un romanzo centrato nel suo protagonista*. Comenta también que a la aparición de la novela se la intentó situar o definir (Blasucci) como *contrappunto di biografia privata e di quadro storico di psicologia di un personaggio e di costume di una epoca.* (apud Orlando, 1998: 27, nota 1).

A pesar de su transparencia, de la sencillez de la trama y de la linealidad espacio-temporal la novela conoce múltiples lecturas. La nuestra es la lectura de las líneas de desarrollo de un universo sensorial, poderoso en el que actúan a la vez los cinco “conocidos” sentidos, pero también el “sexto” de Brillant-Savarin, el genésico. Erotismo pues y un despliegue de sensaciones que hablan a la vista y al oído pero especialmente al olfato, al tacto y al gusto. La adaptación de la novela al cine, llevada a cabo por Visconti pone en evidencia, como suele ocurrir con el lenguaje de

la imagen, la capacidad de la vista y del oído de producir un impacto sensorial sofisticado, que se descodifica mediante enciclopedias culturales complejas. La película no capta, sin embargo, la amplia gama de sensaciones que se desarrollan a través del lenguaje literario. Empezaremos pues una lectura del *Gattopardo* para marcar e interpretar los episodios más relevantes en cuanto a los sentidos “menores”. Tal y como apunta el investigador italiano ya citado, la novela gira en torno al personaje principal: *Don Fabrizio si definisce come personaggio travagliato da un'imbarazzante contraddizione interna. Da una parte, in un antico regime ancora vigente alla partenza del racconto, regime per eccellenza autoritario, e un rappresentante supremo dell'autorità: principe, grande feudatario, familiare del re, pari del regno, capo d'una famiglia fra le più antiche ed eminenti, con tutte le responsabilità di marito, di padre, di zio-tutore. D'altra parte, ha un carattere propenso alla riflessione, all'astrazione e alla contemplazione, riluttante alle scelte nette, all'abbandono impulsivo e all'azione pratica. Un carattere, insomma, da intellettuale; cosa sancita ufficialmente dalle sue attitudini, professionali o quasi, di astronomo. Una così fondamentale contraddizione si deve pensare come preesistente al momento in cui parte il racconto, sebbene appaia aggravata al massimo dalle circostanze di esso. Non si tratta, infatti, d'un normale momento di continuità e di pace; al contrario, esso è politicamente tale che richiederebbe esercizio pronto, risoluto, ininterrotto di decisione e di attività.* (Orlando, 1998: 28). Desde las primeras páginas, de presentación del príncipe, el autor pone de relieve el enfrentamiento entre la herencia genética materna *orgoglio e dall'intellettualismo materno* con la *sensualità e faciloneria paterna*, que ya nos muestra un personaje absorto por el ambiente palermitano *sciattoso e moliccio*, dos adjetivos que remiten a una sensación táctil. Efectivamente, don Fabrizio, un coloso, de gran estatura, miembros largos, cabeza leonina, a parte de las actividades cinegéticas y de la pasión por la astronomía, está situado siempre entre vagas incertidumbres y una pasividad muelle. El Gattopardo, emblema de la familia y símbolo de la rapidez, agilidad, crueldad y grandeza, envejece multiplicado en los muros, paredes y casas de la familia Salina y la historia “autobiográfica” hasta cierto punto de Tomasi di Lampedusa es la historia de la decadencia de un hombre, de una estirpe y de una clase social. El entorno –cerrado, monogámico, es propio de la isla de Sicilia, la más grande del Mediterráneo– restringido a los dominios de la familia, aún amplios con tierras, casas, montes, donde domina la relación feudal. El espacio de la novela es identificable y se reconoce a través de detalles concretos, a pesar del equivoco nombre de Donnafugata que se encuentra por cierto, en el mapa de Sicilia, pero representa la Palma de Montechiaro de los príncipes de Lampedusa.

Muchos críticos que trataron sobre la “historia” y los elementos biográficos y autobiográficos en la novela que nos ocupa, relacionan los datos concretos de la familia Tomasi con la trayectoria de la familia Salina, intentando poner cara y cuerpo a varios de los personajes de ficción así como identificar palacios, tierras, villas, calles. La identificación de los espacios reales con los imaginarios así como de los personajes de la novela con los de la familia aristocrática del autor, envuelve la obra en una red de elementos que confunden al lector. El hecho de que el propio autor sea de alguna manera la voz implicada y subjetiva produce dificultades en la lectura y

una sensación de continuo equívoco, de tenues reflejos de la realidad del propio escritor que traspasan y entretejen la ficción. Sin ninguna duda el paisaje de Sicilia es presente, tanto como elemento de fondo para evidenciar espacios exteriores e interiores bien delimitados y nombrados, como a través de un ejercicio de colores, fragancias, sensuales y placenteras o terroríficas y de mal augurio. A pesar de la importancia de los espacios interiores, la presencia del sol, el aire, las lluvias con sus características sicilianas, nos ofrece la isla como un recipiente capaz de abarcar a través de la sensación y no de la descripción, la historia de una familia, en un momento histórico importante. Sin entrar en la discusión sobre la calificación de la novela como “novela histórica”¹, emprenderemos la lectura de la novela como si fuera un viaje al mundo de los sentidos. Dejaremos de lado el trasfondo histórico, la escritura semi-autobiográfica, los elementos sociales, el trazado fuerte o tenue de los personaje, para adentrarnos en una serie de espacios y recordar tiempos a través de la memoria de los sentidos. La isla, como se dijo antes, es un crisol de colores ásperos y fragancias densas, pero como tal espacio no aparece más que por alusiones; se trata de un espacio presente, inconfundible y a la vez lejano. En cambio los espacios cercanos, los construidos, la ciudad de Palermo, la villa de la familia Salina, Donnafugata, el pueblo, la casa, los montes ofrecen unas fructíferas líneas de investigación en relación con la vista, el tacto, el gusto... La novela se inicia en mayo de 1860, con el rezo del Rosario en la villa de la familia y desde este primer momento percibimos auditivamente, el valor de “ciertas palabras inusuales: *amore, verginità, morte, amor, virginidad, muerte*, resaltando como *fiori d’oro, flores de oro* que pronunciadas por todas las voces de la familia se sentían como si se hubiera *tejido un rumor ondulante*. Las sensaciones son complejas; el rumor tiene forma y se percibe a través del tacto en un tejido. Las palabras toman formas de flor metálica, brillante y exenta de fragancia. A este cúmulo de metáforas de naturaleza sensual se le añade otra de índole erótica ya que al levantarse del suelo las mujeres, sus faldas en movimiento descubrían le “*nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle*”. La intencionalidad erótica aumenta al tratarse del hábito del padre Pirrone que cubría una Andrómeda deseosa del abrazo de Perseo. Vemos pues, cómo desde el inicio, el texto nos proporciona una línea de lectura adecuada a nuestras intenciones. Terminado el rezo, el príncipe se encamina hacia el jardín del palacio. Se trata de un jardín cerrado, el típico jardín mediterráneo, un poco descuidado, donde los muros blancos, los cipreses y los arrayanes le prestaban *cierto aire de cementerio*. El sentido erótico del jardín como *locus amoenus* o espacio paradisiaco se asocia aquí precisamente a través de la mezcla de olores y fragancias y del recuerdo del soldado que vino a morir a aquel lugar y cuyo cadáver, a su vez despedía hedor y se asocia pues con el espacio de los muertos. Visualmente, el jardín presenta un aspecto “desordenado” con las plantas crecidas a su antojo, con montículos de tierra, setos de arrayanes sin podar y con una *flora chiazata di lichene giallonero, flora manchada de líquenes negros y amarillos*. El autor nos presenta el jardín como un cementerio provocando la función de la vista;

¹ Remitimos a “*Sicilia una singolare periferia tra le periferie*” en Orlando (1998).

“monticciuoli paralleli ...che sembravano tumuli di smilzi giganti”, *monticulus parallelos... que semejaban tumbas de esmirriados gigantes*, todo vigilado por la estatua que *esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari*. Sin embargo, a esta descripción, de tipo paisajístico con asociaciones sensoriales, le sigue el episodio del jardín fragante:

Ma il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofanini sovrapponevano il loro odore pepato a quello protocollare delle rose ed a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella, e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zàgare. (Tomasi di Lampedusa: 2002, 34).

Aparte de este cúmulo de fragancias, de esta mezcla de perfumes florales, sugerentes y asociados a distintas edades, a la gastronomía, a los juegos eróticos y a los olores de sacristía y de las esencias emanadas por las reliquias, el príncipe contempla las rosas Paul Neyron, traídas por él desde París. Las flores adaptadas al salvaje clima siciliano *habían degenerado*, al recibir el estímulo de una tierra generosa y vigorizante y el azote de los *julios apocalípticos*. En lugar de la exquisita *rosa francesa* el príncipe contempla *in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un denso aroma quasi turpe che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare. Il Príncipe se ne pose una sotto il naso e gli sembró di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera* (Tomasi di Lampedusa: 2002, 35).

En este jardín cerrado, denso de olores al visitante le sobra el sentido de la vista:

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato. (Tomasi di Lampedusa: 2002, 35).

Vemos, pues, cómo la vista es desplazada por el olfato asociado en el caso de la rosa al tacto, que pueden producir un placer, un conjunto de sensaciones vulgares, pero intensas de tipo carnal y erótico. El recuerdo del soldado muerto, destripado bajo un limonero del mismo jardín, produce también recuerdos olfativos “Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa”, *recordaba la repugnancia que las dulzonas vaharadas habían suscitado en toda la villa*. La muerte dibuja un cuadro más cercano a la imagen visual, poderosamente colorístico *Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghia confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandolier g'intestini violacei avevano formato pozzanghera.* (Tomasi di Lampedusa: 2002, 35). He aquí sobre el denso verde del trébol dos manchas de color, rojo oscuro y violáceo – los dos colores de la carne y de la sangre muerta. El episodio del jardín se nos presenta en toda su complejidad sensorial y simbólica; representa un cúmulo de sensaciones intercambiables, intensas que llevan desde la vida al amor y a la muerte, pasando por unas claves equívocas y dobles que responden al código religioso, social o nutricional. Importantes desde el punto de vista social y con una lectura de

tipo sensorial van a ser a lo largo de la novela los episodios de las cenas y las comidas familiares, con invitados o de gran gala. La primera, la cena que sigue a la visita al jardín, mantiene sólo un carácter social, con indicadores de tipo familiar relacionados con la historia y la decadencia de la estirpe. Las únicas sensaciones son las auditivas (el tintineo del cucharón al golpear contra las paredes de la sopera), señal de una gran cólera: *Quella sera però, come non era avvenuto da tempo, si udì minaccioso il tinnire del mestolo contro la parete della zuppiera: segno di collera grande ancor contenuta, uno dei rumori piú spaventevoli che esistessero; come diceva ancora quarant'anni dopo un figlio sopravvissuto* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 40-41) todavía no expresada, uno de los sonidos más espantosos guardador en la memoria por los hijos, y la táctil representada por la caricia que la mano de la princesa *S'incupì tanto che la Principessa seduta accanto a lui tese la mano infantile e carezzò la potente zampaccia che riposava sulla tovaglia. Gesto improvvido che scatenò una serie di sensazioni: irritazione per esser compianto, sensualità risvegliata ma non piú diretta verso chi l'aveva ridestata* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 41), cuyo gesto inesperado desencadena diversas sensaciones, irritación por verse compadecido y una sensualidad tenue. El episodio del viaje y la entrada a la ciudad de Palermo, a la caída de la noche, nos llevan a otro tipo de metáforas sensoriales, las que se atribuyen a una ciudad, o a una casa configurada y considerada como un cuerpo. En un artículo anterior² hablábamos de figuras como “el pulmón de la ciudad, las arterias, el corazón..” que dotan de sentir a todo lo que el ser humano edifica según su semejanza. El primer encuentro del Príncipe con la villa de los Falconieri, herencia de Tancredo, su sobrino no nos presenta un paisaje con ruinas sino se reduce a una metáfora visual que se convierte en una táctil *villa Falconieri cui l'enorme bougainvillea che faceva straripare oltre il cancello le proprie cascate di seta episcopale conferiva nell'oscurità un aspetto abusivo di fasto*. (Tomasi di Lampedusa, 2002: 43).

La flor de vivos colores rojo-violeta, abandonada y crecida en el mismo desorden que se practica en el jardín para “ciegos” del príncipe, cae y cubre la tapia y los muros de la villa en las ondas y el color de los ornamentos religiosos. La cascada de flores se equipara a la caída de un material que más allá del color, habla y transmite una sensación táctil. El Príncipe acompañado por el padre Pirrone continúan hacia la ciudad sumergida en la oscuridad aparte de los fuegos de los revolucionarios que confieren a los montes cercanos el aspecto lúgubre de una oscura habitación de un agonizante. El paisaje urbano en el que se alternan magníficos palacios con casas bajas y multitud de conventos, presenta al viajero, el aspecto de un cielo de cúpulas apenas dibujadas en la noche.

La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicina completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalla smisurata mole dei conventi; di questi ve ne erano diecine, tutti immani, spesso associati in gruppi di due o di tre, conventi di uomini e di donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di Gesuiti, di Benedettini, di Francescani, di

² Popeanga, 2007.

Cappuccini, di Carmelitani, di Liguorini, di Agostiniani... Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più in alto, ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro e insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. A quell'ora, poi, a notte quasi fatta, essi erano i despoti del panorama. Ed era contro di essi che in realtà erano accesi i fuochi delle montagne, attizzati del resto da uomini assai simili a quelli che nei conventi vivevano, fanatici come essi, chiusi come essi, come essi avidi di potere, cioè, com'è uso, di ozio. (Tomasi di Lampedusa, 2002: 44)

Metáfora de los elementos arquitectónicos religiosos que se parecen a unos senos vacíos, secos; metáfora o comparación que de nuevo produce en el lector la sensación de un juego equívoco donde lo sensual y lo erótico domina a seres y a la ciudad con sus casas y sus conventos, así como los suelos de la villa Salina asomaban de debajo de los hábitos del padre jesuita. A la imagen visual, que remite a carnalidades viejas se le añade una olfativa. La ciudad, la calle por donde baja la carroza de Don Fabrizio está impregnada del olor de los naranjos en flor; olor penetrante, denso, alusivo a ceremonias nupciales, virginal y sensual a la vez: *Adesso infatti la strada attraversava gli aranceti in fiore e l'aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa come il plenilunio annulla un paesaggio: l'odore dei cavalli sudati, l'odore di cuoio delle imbottiture, l'odor di Principe e l'odor di Gesuita, tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urí e carnali oltretomba.* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 45).

Los olores florales mezclados con los olores masculinos, producen un aroma oriental evocador de un más allá colmado de placeres carnales. La ciudad es, a través del perfume que le envuelve, el anuncio de un paraíso sensual, prohibido a los cristianos, paraíso de placeres que provoca un contraste significativo con las cúpulas de los conventos, pálidos dibujos de esplendorosos atributos femeninos envejecidos. La intencionalidad simbólica de este fragmento remite a la misma esencia de la ciudad de Palermo donde el oro bizantino se aplica sobre la voluptuosidad del encaje estucado árabe y sobre el escueto muro normando se extiende el cúmulo de olores desde el salino-podrido del mar al embriagador del azahar y del jazmín de los jardines cerrados entre los rumores de las fuentes. La ciudad de Palermo es a la vez la expresión barroca del éxtasis religioso de confitería y la exaltación del anhelante deseo de voluptuosidad exótica.

Los espacios cerrados –la villa Salina y su jardín “ciego”– y los espacios abiertos –como el urbano– marcan una línea de elementos que se acumulan para trazar una proyección estético-sensorial de la novela. Al jardín de los placeres turbios se le añade el de las nostalgias táctiles de Donnafugata; al sabor de los rezos vespertinos sobre suelos de mármol labrado en dibujos parecidos a los lascivos mosaicos de las villas romanas de Sicilia se le añade el descubrimiento de los espacios ocultos del palacio de Donnafugata; al encuentro lleno de aromas complejos que despliega la ciudad al atardecer se le contrapone en el viaje de la familia hacia Donnafugata, una noche de pesadilla en el pueblo lleno del hedor de heces y podredumbre que no deja descansar al príncipe. A esta construcción simétrica de una “arquitectura de los sentidos” le añadimos tres escenas en torno a una mesa. Volvemos de

esta manera al “gusto” como sentido estelar, al que acompañan los demás sentidos y que convierte el acto de comer, más allá de una necesidad, en un ritual familiar y social de importante trasfondo simbólico. Aparte de la primera cena, a la que ya aludimos, marcada por la sensación auditiva amenazadora y por la táctil acariciadora, nos encontramos ante un almuerzo en el que se presenta un plato especial, obsequio gastronómico de la princesa por un abrazo erótico fugaz. La descripción de la “gelatina al ron”, postre temblante y fragante, y el acercamiento a este plato por parte de los comensales tiene toda la apariencia de un asalto guerrero a una fortaleza enemiga.

Alla fine del pranzo venne servita la gelatina al rhum. Questo era il dolce preferito di don Fabrizio e la Principessa, riconoscente delle consolazioni ricevute, aveva avuto cura di ordinarlo la mattina di buon'ora. Si presentava minacciosa, con quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare, presidiata da una guarnigione rossa e verde di ciliegie e di pistacchi; era però trasparente e tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio. Quando la roccaforte ambrata giunse a Francesco Paolo, il ragazzo sedicenne ultimo servito essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e di blocchi divelti. Esilarato dall'aroma del liquore e dal gusto delicato della guarnigione multicolore, il Principe se la era goduta assistendo allo smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti. Uno dei suoi bicchieri era rimasto a metà pieno di Marsala; egli lo alzò, guardò in giro la famiglia fissandosi un attimo più a lungo sugli occhi azzurri di Concetta e “alla salute del nostro caro Tancredi” disse. Bevve il vino in un solo sorso. Le cifre FD. che prima si erano distaccate ben nette sul colore dorato del bicchiere pieno non si videro più. (Tomasi di Lampedusa, 2002: 62)

El contraste entre la imponente fuente del postre de apariencia terrible y suave transparencia y blandura la marca la nota de color. A este postre que se aprecia por el olor y por la sensación táctil de una conquista “*con la cuchara que se hundía*” le habían adornado con corona verde y roja de cerezas y pistachos dándole el aspecto de un bodegón. A medida que los comensales se fueron sirviendo, la majestuosa fortaleza se derrumba convirtiéndose en una ruina fragante. Tomasi di Lampedusa continúa en esta “escena de comida familiar” la secuencia anterior de naturaleza bélica en la que el príncipe calma a su hija, preocupada, por la suerte de Tancredi, contándole una sarta de patrañas. El mismo vocabulario, propio de un entendido en artes marciales, se extiende sobre el dulce y las referencias de tipo *fortaleza, torreón, bastiones y taludes* convierten el postre en una creación culinaria con eco de la guerra y de las batallas cercanas: el ataque de la familia a la gelatina de *paredes lisas y resbaladizas* reemplaza la participación directa a la guerra. El brindis solitario del Príncipe, en honor del sobrino ausente, inmerso en la guerra, culmina la escena, dejando en el fondo del vaso de cristal de Bohemia, los posos del vino generoso, aromático de Marsala. En contraste con la armonía de esta escena tenemos la siguiente: el Príncipe va a las oficinas de administración para recibir el tributo de sus tierras. *E anda a guardare i “carnaggi”*: *vi erano per terra quattro caci “primosale” di dodici rotoli, dieci chili ciascuno; li osservò con indifferenza: detesta-*

va questo formaggio; vi erano sei agnellini, gli ultimi dell'annata, con le teste pateticamente abbandonate al disopra della larga piaga dalla quale la loro vita era uscita poche ore prima; anche i loro ventri erano stati squartati e gli intestini iridati pendevano fuori (Tomasi di Lampedusa, 2002: 63).

Ante este nuevo cuadro, con olor a queso fuerte y a sangre, teñido de colores de los cuerpos muertos y de las gallinas vivas, el Príncipe ordena: *E apri la finestra per fare uscire l'odore* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 63).

Después de este primer episodio narrativo situado en las afueras de Palermo, en mayo de 1860, seguimos a la familia Salina en su viaje anual a la propiedad de Donnafugata. El paisaje, bajo el sol de justicia del mes de agosto, se dibuja de forma patética, pero la metáfora que se emplea es de nuevo de tipo carnal ya que durante aquellas largas horas del viaje sólo habían visto “pigre groppe di colline” teñidas de amarillo bajo el sol. El viaje dura tres penosos días, pero el tercero que tuvieron que pasar en Bisacquino, fue una noche larga, marcada por un “fuerte olor a heces” y por el sudor, lo que le provoca una reflexión comparativa entre el viaje de su propia vida y éste marcado por el polvo, el sudor y los malos olores.

El episodio titulado “agosto de 1860” empieza con el relato del viaje a Donnafugata, y continúa con la estancia de la familia Salina en sus propiedades en el sur de Sicilia. En lo que concierne nuestra investigación, el seguimiento de la “materia” sensorial y sensual del texto, aporta datos relevantes. En primer lugar, como apunte irónico, la familia se dirige, antes de entrar en el palacio, a la catedral para escuchar un Te Deum. El cortejo familiar, acompañado de las fuerzas vivas del lugar y de los amigos del pueblo es recibido por el organista y cómplice cazador, amigo del príncipe con el “Amami Alfredo” importante aria de la Traviata de Verdi. La sensación auditiva, los compases desgarrados y sensuales de la ópera a “la moda”, marcan la entrada en la catedral barroca: el contraste entre la majestuosidad del edificio y la cotidianidad del sonido de bienvenida indica, al lector capaz de captar el guiño irónico, el maravilloso juego de sensaciones dispares que maneja Tomasi di Lampedusa dentro del registro burlesco y grotesco. En el escenario de Donnafugata se repiten guardando cierta simetría con la anterior, secuencias de “jardín”, secuencias que narran una cena y algunas relacionadas con el edificio entendido como cuerpo. En un transcurso temporal lento acorde con los propios movimientos y actividades del príncipe, el lector recorre el palacio saboreando el orden, el silencio, la penumbra, asiste al baño del mismo y al engorroso diálogo con el padre Pirrone. Finalmente le acompaña al jardín, un jardín distinto del “para ciegos” de la villa cercana a Palermo. Se trata de un jardín grande, cerrado pero con amplias avenidas, árboles viejos, pinos, encinas que proporcionaban sombra y frescor. El olor dulzón “de confitería” de los laureles crecidos en desorden, olor que produce una sensación de aire denso, se suaviza mediante una fresca sensación auditiva, la del rumor de las aguas de la fuente de Anfritrite. El príncipe ansioso se dirige a la fuente buscando la sensación compleja que le produce el agua cayendo en la fuente.

Dopo un'ora si svegliò rinfrescato e discese in giardino. Il sole già calava e i suoi raggi, smessa la prepotenza, illuminavano di luce cortese le araucarie, i pini, i robusti lecci che facevano la gloria del posto. Il viale principale scendeva lento fra

alte siepi di alloro incornicianti anonimi busti di dee senza naso; e da in fondo si udiva la dolce pioggia degli zampilli che ricadevano nella fontana di Anfitrite. Vi si dicesse, svelto, avido di rivedere. Soffiate via dalle conche dei Tritoni, dalle conchiglie delle Naiadi, dalle narici dei mostri marini, le acque erompevano in filamenti sottili, picchiettavano con pungente brusio la superficie verdastra del bacino, suscitavano rimbalzi, bolle, spume, ondulazioni, fremiti, gorgi ridenti; dall'intera fontana, dalle acque tiepide, dalle pietre rivestite di muschi vellutati emanava la promessa di un piacere che non avrebbe mai potuto volgersi in dolore. Su d'un isolotto al centro del bacino rotondo, modellato da uno scalpello inesperto ma sensuale, un Nettuno spiccio e sorridente abbrancava un'Anfitrite vogliosa: l'ombelico di lei inumidito dagli spruzzi, brillava al sole, nido, fra poco, di baci nascosti nell'ombria subacquea. Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpiansse. Rimase a lungo. (Tomasi di Lampedusa, 2002: 87)

La escena representa un grupo escultórico formado por “*un ágil Neptuno, modelado por un cincel inexperto pero sensual*”, que persigue y consigue a la ninfa, desnuda, mojada por las aguas. La sensualidad de las piedras propicia en don Fabrizio un retorno temporal salpicado igual que las aguas, de imágenes, pensamientos y añoranzas. Su “*rêverie*” es interrumpida por la voz maliciosa del sobrino Tancredi que, alejándole de los recuerdos voluptuosos le conduce hacia la parte de jardín donde habían cultivado melocotones “*extranjeros*”, injertos de “*vástagos alemanes*”: Si bien el jardín de la villa Salinas es concebido sólo como jardín floral, éste alberga experimentos de un príncipe agricultor que cultiva árboles frutales. *Andarono a guardare le “pesche forestiere”. L'innesto dei gettoni tedeschi, fatto due anni prima, era riuscito perfettamente; le pesche erano poche, una dozzina su due alberi innestati, ma erano grandi, vellutate e fragranti; giallognole con due sfumature rosee sulle guance sembravano testoline di cinesine pudiche. Il Principe le palpò con la delicatezza famosa dei polpastrelli.* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 88)

En la fruta madura se unen sensaciones olfativas y táctiles y el referente, igual que en el caso de las rosas, es de tipo corporal, carnal; don Fabrizio emplea el tacto para determinar su grado de madurez. Las rosas huelen como el muslo de una bailarina de la ópera de París; los melocotones tienen el color de las cabezas “*pudorosas*” de unas jovencitas chinas. El símil reduce las fragancias y los olores a una sensación táctil, primaria evocada por la “*delicadeza*” de los dedos del protagonista.

La llegada a Donnafugata culmina con una cena de gala a la que asisten como invitados todos los que representan algo en el pueblo: el administrador, el Arcipreste, don Ciccio, el organista cazador, el nuevo rico don Calogero... La aparición grotesca de este último, el único vestido de frac, en una cena que no requería este tipo de vestimenta, es contrarrestada por la de su hija Angelica, espléndida, radiante de juventud y belleza. La cena se desarrolla en dos planos; el de la ceremonia culinaria y el de la erótica ya que la presencia de la joven provoca una ola de sensualidad que se mezcla con el aroma de los manjares. Hay también una ceremonia social y como tal está organizada por los príncipes con arreglo a determinados ritos culinarios *se servían vinos franceses, antes del asado se bebía un ponche a la romana, los criados llevaban peluca empolvada y calzón corto.* A pesar del carácter solemne y del aspecto ritual de la cena, los príncipes concedores de sus invitados, habitantes

de la Sicilia profunda, evitan que el inicio de la cena fuera “con un potaje” tal y como lo pedían las normas de la alta cocina y de la buena sociedad. El miedo de los invitados de tener que tragarse un “calducho” a la francesa, igualado sólo por el disgusto de don Onofrio obligado por el Príncipe a acompañarle y tomar el té, resulta injustificado. En el comedor, llevado en bandejas enormes de plata, por criados vestidos de verde y oro, hace la aparición *un imponente timbal de macarrones*, que produce admiración y una agradable sorpresa. La forma en que reciben los comensales la aparición de este plato tradicional siciliano se compone de toda una gama de sensaciones auditivas “flautati grugniti estatici” de algún comensal o el “strilletto acuto” de otro. El efecto visual de aquellos “babelici pasticci” produce, sin embargo en la mayoría una poderosa sensación sensual, parecida a la visión de una mujer hermosa, un estremecimiento de admiración. Tomasi di Lampedusa, fino gourmet se recrea en la descripción del timbal. *L'oro brunito dell'involucro, la fragranza di zucchero e di cannella che ne emanava non erano che il preludio della sensazione di delizia che si sprigionava dall'interno quando il coltello squarciava la crosta: ne erompeva dapprima un vapore carico di aromi, si scorgevano poi i fegatini di pollo, gli oveti duri, le sfilettature di prosciutto, di pollo e di tartufi impigliate nella massa untuosa, caldissima dei maccheroncini corti cui l'estratto di carne conferiva un prezioso color camoscio.* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 93) provocando en el lector una amplia gama de sensaciones, desde la visual asociada al metal precioso a las olfativas complejas, compuestas por aromas de especias y azúcares combinadas con olores más poderosos, de carnes que culminan en la sensación táctil de la “masa untuosa” cuyo color remite a la caricia aterciopelada de la gamuza. La forma de comer de cada uno de este prodigio culinario representa otro repaso al mundo de las sensaciones: el Arcipreste se santigua antes de sumergirse en el placer, el organista “saboreaba... con los ojos cerrados” atento sólo a la poderosa llamada de los demás sentidos. Tancredi, sentado al lado de la “sublime” Angelica intenta recomponer en el gusto y sabor del plato el sabor de los besos de su vecina de mesa: sin embargo el aroma de los bocados empaña la búsqueda de las sensaciones eróticas: *Tancredi, tentando di unire la galanteria alla gola, si provava a vagheggiare il sapore dei baci di Angelica, sua vicina, nel gusto delle forchettate aromatiche, ma si accorse che l'esperimento era disgustoso e lo sospese, riservandosi di risuscitare queste fantasie al momento del dolce* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 93).

Angelica misma, saborea con vigor y apetito lo que tiene delante, mientras el príncipe, atento a la excelencia y los logros culinarios (“la demi-glacé estaba demasiado cargada”), se sumerge en la contemplación de Angelica. Quizás fuera el único que percibiera que lo que exaltaba la exquisitez del plato era el denso perfume sensual emanado por la presencia de la joven: *Don Fabrizio, benché rapito nella contemplazione di Angelica che gli stava di fronte, ebbe modo di notare, unico a tavola che la demiglacé era troppo carica e si ripromise di dirlo al cuoco l'indomani; gli altri mangiavano senza pensare a nulla e non sapevano che il cibo sembrava loro tanto squisito anche perché un'aura sensuale era penetrata nella casa* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 93-94).

El episodio de la cena que representa la primera aparición de Angelica ante los príncipes Salina, se convierte desde un episodio cargado de ritos sociales en una esce-

na de poderoso cúmulo de sensaciones. El contrapeso lo pone Concetta, la hija mayor –rival de Angelica–, que percibe la corriente de sensualidad, igual que su padre, y convierte mentalmente la aparición de la “ésta” en una aparición grotesca, fuera de lugar en la mesa de los Salina y sobre todo fuera de lugar en el despertar de los sentidos de su primo Tancredi que, a pesar de haber percibido los errores de educación de la joven, se deja “arrastrar por el estímulo físico”. Alrededor de la mesa se realiza un viaje al complejo mundo de los sentidos; cortar el timbal de macarrones y desvelar su aromático y poderoso interior carnal corresponde a una desfloración acompañada de ansias, sensualismo, expectación y éxtasis y anegada también en el odio de una despechada; desde la cena se vislumbra todo un “culebrón” siciliano.

Lejos ya de la voluptuosidad de esta cena y en contraste con ella se nos presenta el almuerzo frugal de don Fabrizio y don Ciccio saboreando bajo un árbol un día de octubre, cuando salieron de caza, un almuerzo áspero y frugal: *Nella circoscritta ombra dei sugheri il Principe e l'organista si riposarono: bevevano il vino tiepido delle borracce di legno, accompagnavano un pollo arrosto venuto fuori dal carniere di Don Fabrizio con i soavissimi “muffoletti” cosparsi di farina cruda che don Ciccio aveva portato con sé; degustavano la dolce “insòlia” quell’uva tanto brutta da vedere quanto buona da mangiare; saziarono con larghe fette di pane la fame dei bracchi che stavano di fronte a loro impassibili come uscieri concentrati nella riscossione dei propri crediti* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 115), que estalla de sabor en la boca. Simbólico y grotesco es el plebiscito en el pueblo de Donnafugata. El acontecimiento se celebra en el despacho del alcalde y el príncipe se siente en la obligación de participar, mientras que otros miembros de su casa como el administrador y el padre jesuita se zafan, alegando imaginarias dolencias. *Su un tavolinetto vi era un piatto con biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto e dodici bicchierini tozzi colmi di rosolio: quattro rossi, quattro verdi, quattro bianchi: questi, in centro; ingenua simbolizzazione della nuova bandiera che venò di un sorriso il rimorso del Principe che scelse per sé il liquore bianco perché presumibilmente meno indigesto e non, come si volle dire, come tardivo omaggio al vessillo borbonico. Le tre varietà di rosolio erano del resto egualmente zuccherose, attaccaticcie e disgustevoli* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 120).

Frente a la opulencia de la cena anterior, aristocrática, he aquí un republicano piscolabis que se parece a un viejo decorado de teatro de provincias. Allí se exponen los bizcochos duros y llenos de “cagaditas” de moscas y los pegajosos vasos de licor de los colores de la nueva bandera italiana. El “rosolio”, licor de la tierra se caracteriza por ser muy dulce, pegajoso y deja mal sabor. Gusto y tacto se unen con la simetría del arreglo y de los colores apreciados por la vista. Sin embargo a este episodio le falta precisamente la vibración sensorial que recorre otros actos relacionados con la comida o la bebida. A partir de la aparición de Angelica en la casa del príncipe y en la vida de Tancredi, la imagen de la joven se dibuja también mediante un trazado de sensaciones. Su baja y oscura extracción social con un abuelo apodado Peppe Mmerda contrasta con su exquisita educación y aún más con su poderosa belleza. Don Ciccio, antes de conocer la noticia de las intencio-

nes matrimoniales de Tancredi, expresa ante el príncipe su admiración hacia la joven: “È diventata una vera signora” continuava don Ciccio che era insensibile alle sfumature “una signora completa. Quando è ritornata dal collegio mi ha fatto venire a casa sua e mi ha suonato la mia vecchia mazurka: suonava male ma vederla era una delizia, con quelle trecce nere, quegli occhi, quelle gambe, quel petto... Uuh! altro che odore di beccume! le sue lenzuola devono avere il profumo del paradiso!” (Tomasi di Lampedusa, 2002: 130). Tanto la verborrea lasciva de su compañero de caza, como la alusión del padre a los besos de los jóvenes, en su propio jardín, le provocan al príncipe *celos carnales*: ya que su sobrino, Tancredi había saboreado el gusto de “fresas y de nata” de los besos de Angelica que él jamás conocería. Tacto y gusto en los besos con sabor a fruta “erotizante”; las blancuras untuosas se mezclan con el color y el calor de la sangre, creando imágenes visuales de uso retórico muy antiguo. La primera aparición de Angelica como “novia oficial” le permite besarla y *il Principe si attardò un attimo forse più del necessario a fiutare l’aroma di gardenia delle guance adolescenti* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 146). La joven le responde al beso, sentido de manera olfativa con una caricia verbal, “un susurro” al oído; la relación un tanto equívoca entre el “tiazio” y su recién estrenada sobrina se pondrá en evidencia en el episodio del baile. La aparición inesperada de Tancredi en Donnafugata, una noche de lluvia permite a Lampedusa recrear el paisaje otoñal, en plena tormenta. Aparte del olor a humedad y a tierra, el viento mueve los árboles del jardín: *sullo sfondo del cielo lampeggiante gli alberi del giardino si dibattevano, e fruscavano come sette strappate* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 152). De nuevo una imagen en que los elementos de la naturaleza encuentran su símil, con “la seda” esta vez percibida por el oído y también por el tacto. Árboles como sedas que crujen y se arrugan permiten convertir secuencias propias de un espacio natural en interiores de alcaoba. El reencuentro ansiado de los jóvenes se manifiesta en un beso que más allá de la sensación sensual y voluptuosa le proporciona a Tancredi nuevas sensaciones de poder y posesión. *L’ansia sensuale li faceva tremare entrambi: il salone, gli astanti per essi sembravano molto lontani; ed a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 157). Amante y tierra amada se unen en la fuerza de la pasión, y el beso de Tancredi adquiere dimensiones simbólicas y míticas; la unión futura que promete, nueva sangre, oro nuevo, tierras y montes sicilianos como dote junto con la joven mujer. El veranillo de San Martín que sigue al mal tiempo y a las lluvias otoñales proporciona a los jóvenes un placentero viaje de conocimiento de sus pulsaciones sexuales a la vez que emprenden una aventura de descubrimiento y conquista del espacio desconocido, de los lugares secretos del palacio de Donnafugata. La tibieza del aire, la luminosidad de los días, apacibles y azules sumergen a toda la familia en un estado de voluptuosidad de la que participan humanos y paisajes: *L’ultimo di una serie e dopo di esso risplendette l’estate di San Martino che è la vera stagione di voluttà in Sicilia: temperie luminosa e azzurra, oasi di mitezza nell’andamento aspro delle stagioni, che*

con la mollezza persuade e travia i sensi mentre con il tepore invita alle nudità segrete (Tomasi di Lampedusa, 2002: 157-158). El palacio acumula las sensaciones, se convierte desde el espacio recipiente de ansias y deseos pasados y actuales, en un espacio vital muy parecido al cuerpo humano: *Di nudità erotiche nel palazzo di Donnafugata non era il caso di parlare ma vi era copia di esaltata sensualità tanto più acre quanto maggiormente rattenuta* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 158). Los jóvenes enamorados recorren el palacio, en gran parte deshabitado y desconocido como si fuese un mar peligroso o un cuerpo por descubrir *si mostravano dappertutto, come formiche destate dal sole, disintossicati forse ma oltremodo vivaci. L'architettura, la decorazione stessa rococó con le loro curve impreviste evocavano anche distese e seni eretti; l'aprirsi di ogni portale frusciava come una cortina d'alcova. [...] nella reclusione della sua camera verde egli non si abbandonasse a un più concreto vagheggiare; certo è che alla scenografia galante di quell'autunno donnafugasco egli contribuiva solo come abbozzatore di nuvole e di orizzonti evanescenti e non come ideatore di masse architettoniche* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 158). He aquí de nuevo, la imagen de lo construido, entendido como cuerpo pero esta vez, lejos de las cúpulas palermitanas parecidas a unos senos vacíos, la casa, el palacio cargado de una sensualidad reprimida, se abre a los exploradores como un ser deseoso y preparado para el amor, directo e impúdico o insinuado de nuevo por el “crujir” de una puerta. En el siguiente capítulo controvertido por su inclusión en el manuscrito base de la edición más difundida, el autor abandona a la familia Salina para seguir al padre Pirrone en una visita a su pueblo, San Cono. En general todo lo que rodea al jesuita es desprovisto de sensaciones, éste no percibe su propio mal olor, no tiene reacciones especiales ante el “timbal de macarrones”, no le perturba la sensualidad que emana el palacio de Donnafugata. Sin embargo es digno de mencionar el recuerdo gustativo y el placer que le producen el plato de ceremonia y de bienvenida que prepara su madre: *e dalla cucina esalava il secolare aroma del “ragú” che sobbolliva, estratto di pomodoro, cipolle e carne di castrato, per gli “anelletti” dei giorni segnalati* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 191). En el puchero tradicional se unen sabores y olores primarios, poderosos que para el padre Pirrone tienen más interés culinario y personal que los “refinamientos” de la mesa del príncipe.

Cerramos nuestra investigación, nuestro viaje por el mundo de los sentidos en el *Gatopardo* con el capítulo dedicado al baile en el palacio de los Ponteleone. La aparición de la Princesa y de sus hijas mayores, vestidas de fiesta proporciona una línea de colorido acompañada por perfumes tenues y por el “crujir” de las sedas de los vestidos. Una vez acomodados todos en la calesa, ésta se cierra como “un huevo” y en este espacio estrecho, denso de olores y en el que se confunden las telas suaves de color rosa con los tonos apagados, se crea de nuevo una atmósfera equívoca *La carrozza fu piena come un uovo: le onde delle sete, delle armature di tre crinoline montavano, si urtavano si confondevano sin quasi all'altezza delle teste; sotto era un fitto miscuglio di calzature, scarpini di seta delle ragazze, scarpette mordoré della Principessa, pantofoloni di pelle lucida del Principe; ciascuno pativa della presenza dei piedi altrui e non sapeva più dove fossero i propri* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 211). El recorrido del coche por las calles de la

ciudad no incita esta vez al autor al empleo de metáforas de tipo corporal. Por el contrario, contrapone la excitación y la frivolidad de la fiesta al encuentro imprevisto con la procesión del Santísimo, con un sacerdote llevando el Santo Viático a un agonizante. Después de este momento, un tanto lúgubre, la llegada se presenta llena del colorido impuesto por las libreas de color amaranto. Sin embargo el ambiente tiene un color apagado, sutil y vagamente aristocrático “gris perla”. El baile cobra importancia con la aparición de Angelica, que es presentada a la alta sociedad palermitana, examen que pasa con éxito, gracias a las lecciones de Tancredi, a su educación y a su buen sentido. Don Fabrizio recorre los salones pasando revista a las mujeres, algunas antiguas amantes muy viejas y feas, otras jóvenes prometedoras pero lejanas, la mayoría formando un grupo ruidoso que emite chillidos parecidos a los gritos de los monos de la selva amazónica. El paseo del príncipe por los salones es un paseo auditivo que mezcla la invocación continua a la Virgen con el cacareo chillón. El salón donde se bailaba le envuelve en una luz dorada, pálida que le da el aspecto de “cofre”, espacio cerrado que contiene tesoros que no pueden salir a la luz del día. La línea sonora se rompe en la admirable luz dorada del salón cerrado en su propia belleza. La alusión al baile, un vals y a los bailarines moviéndose al ritmo de la música le provoca sensación de angustia, una congoja en el corazón que le lleva al recuerdo de los espacios abiertos batidos por los vientos de Donnafugata. En el baile, un vals, que Angelica pide y obtiene de Don Fabrizio, baile sensual y envolvente en recuerdos, el cuerpo en movimiento del príncipe, con cada rotación añade un buceo más hondo en su memoria para llegar a los felices veinte años, como si el baile le sumergiera en las aguas de la fuente de la juventud. Los invitados se dirigen a la sala donde está montado el buffet. La escena es de factura barroca, pues la mesa larga y estrecha está adornada por doce candelabros, magnífica obra en plata dorada representando hombres y mujeres jóvenes en el esfuerzo sensual de sostener el peso de las llamas. Pero la atención se centra en el contenido del buffet –un extraordinario cuadro–, “bodegón” donde se alternan colores y olores prestos a sucumbir a la degustación más exquisita. *Al disotto dei candelabri, al disotto delle alzate a cinque ripiani che elevavano verso il soffitto lontano le piramidi di “dolci di riposto” mai consumati, si stendeva la monotona opulenza delle tables á thé dei grandi balli: coralline le aragoste lessate vive, cerei e gommosi gli chaud froids di vitello, di tinta acciaio le spigole immerse nelle soffici salse, i tacchini che il calore dei forni aveva dorato, le beccacce disossate recline su tumuli di crostoni ambrati decorati delle loro stesse viscere triturate, i pasticci di fegato grasso rosei sotto la corazza di gelatina; le galantine color d’aurora, dieci altre crudeli colorate delizie; all’estremità della tavola due monumentali zuppiere d’argento contenevano il consommé, ambrabruciata e limpido* (Tomasi di Lampedusa, 2002: 227). Sin embargo el príncipe, inapetente se dirige a la mesa de los dulces, todos con sus nombres franceses pero que por su aspecto y olor proporcionan una gama de sensaciones gustativas asociadas a otros elementos gratos de tocar, palpar y acariciar: *Disprezzò la tavola delle bibite che stava sulla destra luccicante di cristalli ed argenti, si diresse a sinistra verso quella dei dolci. Lì immani babà sauri come il manto dei cavalli, MonteBianco nevosi di panna; beignets Dauphine che le mandorle screziavano di*

bianco ed i pistacchi di verdino; collinette di profiteroles alla cioccolata, marro-
ni e grasse come l'humus della piana di Catania dalla quale, di fatto, attraverso
lungli rigiri esse provenivano, parfaits rosei, parfaits sciampagna, parfaits bigi
che si sfaldavano scricchiolando quando la spatola li divideva, sviolinature in mag-
giore delle amarene candite, timbri aciduli degli ananas gialli, e "trionfi della
Gola" col verde opaco dei loro pistacchi macinati, impudiche "paste delle Vergi-
ni". Di queste Don Fabrizio si fece fare due e tenendole nel piatto sembrava una
profana caricatura di Sant'Agata esibente i propri seni recisi. "Come mai il Santo
Uffizio, quando lo poteva, non pensò a proibire questi dolci? I `trionfi della
Gola' (la gola, peccato mortale!), le mammelle di S. Agata vendute dai monaste-
ri, divorate dai festaioli! Mah!" (Tomasi di Lampedusa, 2002: 228). De todo ello
don Fabrizio elige unas *impúdicas pastas de las vírgenes... y con ellas en el pla-
to, parecía una profana caricatura de Santa Ágata exhibiendo sus senos cortados*.
El baile acaba en un desorden de platos abandonados, vestidos arrugados y olores
desagradables que se escapan de la pequeña cámara repleta de orinales a rebosar,
escena que Visconti elige en la película para poner en evidencia, al alba la deca-
dencia, el cansancio y el aburrimiento de los asistentes al baile. El mal olor es
sugerido por el gesto del Príncipe, que cierra la puerta de la "cámara" limpián-
dose el sudor y abanicándose con el pañuelo. Una vez acabada la fiesta la familia se
aleja en la carroza, de vuelta a casa mientras que don Fabrizio va andando lenta-
mente contemplando las estrellas en su ocaso, próximo al amanecer. Años más tar-
de asistimos a la decadencia física y a la muerte del "gatopardo", muerte presen-
tida y anunciado, de algún modo, en el baile, a través del cuadro del "agonizante"
colgado en la biblioteca de los Ponteleone. La muerte del Príncipe se produce un
día de verano, día de calor implacable, lejos de su palacio o de la fresca villa de
las afueras de Palermo, en una sórdida habitación de hotel. Muy próximo al momen-
to del tránsito, percibe el calor sofocante que le envuelve y aún más los olores de
la habitación, olores a suciedad, orines y bichos aplastados. *Nella stanza bassa si
soffocava: il caldo faceva lievitare gli odori, esaltava il tanfo delle peluches mal
spolverate; le ombre delle diecine di scarafaggi che vi erano stati calpestati appa-
rivano nel loro odore medicamentoso; fuori dal tavolino di notte i ricordi tenaci
delle orine vecchie e diverse incupivano la camera* (Tomassi di Lampedusa, 2002:
240). Al caer en un sopor que no puede evitar pero que entiende como anuncio de
la muerte, en un breve momento de lucidez, compara la sensación del cuerpo aban-
donado con el placer de comer un trozo de tarta antes de un deseado banquete. *Ave-
va sonno davvero; ma trovò che cedere adesso al sopore era altrettanto assurdo
quanto mangiare una fetta di torta subito prima di un desiderato banchetto*. (Tomas-
si di Lampedusa, 2002: 240) Antes de oír el sonido "argentino" de la campanilla
del viático, don Fabrizio se siente invadido por el olor fragante de Angelica bai-
lando entre sus brazos en el salón dorado del palacio de los Ponteleone.

La película de Visconti evita el penoso episodio de la muerte del Príncipe, limi-
tándose a insinuarla, en el paseo solitario que éste emprende tras el baile por las
calles de Palermo, a la hora en que sale el lucero del alba.

En el presente ensayo, hemos realizado un recorrido por el "Gatopardo", siguien-
do, en la línea de una lectura crítica, un viaje por calles fragantes de azahar; por

casas señoriales donde cada elemento arquitectónico insinúa una desnudez e invita a juegos eróticos, rematados en opulentas comidas y cenas, llenas de aromas y colores, en contraste con escenas crudas de cacería, de hedores y muerte. A pesar de la belleza, la armonía y la exaltación de los sentidos que nos ha movido a utilizar siempre el texto original, la novela de Lampedusa invade de tristeza a su lector, la tristeza de las tierras yermas en el largo verano siciliano.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1978): *Lectura de la Fisiología del gusto*. En Brillat-Savarin, Anthelme, *Fisiología del gusto : con una lectura de Roland Barthes*, Madrid, Cupsa.
- FISHLER, Claude (1995): *El (h)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo*, Barcelona, Anagrama.
- ORLANDO, Francesco (1998): *L'Intimità e la storia, lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi.
- POPEANGA, Eugenia (2007): "Viajar por la ciudad: modelos de paisajes urbanos", en FRATICELLI, Bárbara et al. (eds.): *Paisajes reales e imaginarios. Estudios sobre el paisaje en la literatura y las artes*, Madrid, Ediciones de La Discreta.
- TOMASI DI LAMPEDUSA (2002): *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli.