

María LARDIÉS  
GABARRE  
(Universidad de Zaragoza)

## ***El gatopardo*, de Visconti: un personaje en crisis bajo auspicios dandistas**

**Abstract:** *The Leopard*, by Visconti: the crisis of a man under dandy patronages. All the elements of the vast work of the Italian filmmaker concern the central figure of Prince Fabrizio de Salina, who is the principal star of the specific galaxy in which he finds himself. His centrality and relevancy, together with a voluntary ostracism on the part of the character, place him irremediably as a prototype of the dandy, in an example of the projection of this figure to the territories of the European south. His characteristics - demonstrated in the movie but which always take Lampedusa's novel as a base- can be recognized in those of his counterparts mentioned and created by Hinterhauser, Villena or D'Aurevilly. Even though his personality can be analyzed from several points of view, I have chosen to highlight the individualism and superiority, two characteristics that can be seen in other European dandies, and which continuously prove his elasticity and heterodoxy. It shows the dialogue existing between the different European areas and the materialization of concrete elements in Romanesque territories that complete his identity.

**Keywords:** *the Leopard, Visconti, dandy, individualism, superiority*

**Resumen:** Todos los elementos de la inconmensurable obra del cineasta italiano giran en torno a la figura central del príncipe Fabrizio de Salina, cual estrella principal de la particular galaxia en la que se ubica. Su centralidad y relevancia, parejas a un voluntario ostracismo por parte del personaje, lo colocan irremediamente como un prototipo de dandi, en un ejemplo de extrapolación de esta figura a los territorios del sur europeo. Sus características -evidenciadas en la película pero que tienen siempre como base la novela de Lampedusa-, pueden reconocerse en las de sus homólogos citados y creados por Hinterhauser, Villena o D'Aurevilly. Pese a que por la riqueza que conlleva, su personalidad puede analizarse desde varios puntos de vista, he elegido diseccionar su individualismo y superioridad, dos características que descuellan en otros dandis europeos, demostrando siempre su elasticidad y heterodoxia. Ello evidencia el diálogo existente entre las diferentes partes europeas y la materialización de elementos concretos en los territorios románicos que confieren y completan su identidad.

**Palabras claves:** *el gatopardo, Visconti, dandi, individualismo, superioridad*

La identidad histórica europea se basa, además de en una ética, en ciertas figuras reconocibles a lo largo de los tiempos, que han dejado su poso y que sirven para cohesionar la idiosincrasia del continente. El flujo de intercambios entre el septentrión y el meridión se ha producido desde los orígenes. No es ajeno a ello la figura de estas líneas, el flemático dandi, norteño en su inicio pero encarnado aquí en un mediterráneo titán mitológico, el príncipe Fabrizio de Salina -protagonista fílmico y literario de *El gatopardo*<sup>1</sup>-, quien debe luchar por mantener su dignidad frente a un mundo -su mundo- que se derriba al compás de la unificación italiana<sup>2</sup>.

El alemán Hans Hinterhäuser propone un ejercicio de influencias en su clarificador y muy interesante libro *Fin de siglo. Figuras y mitos*, conectando la antigua mitología a lo largo de los siglos con el presente europeo de su autor, y demostrando, en último término, la vigencia de esos iconos. Del mismo modo piensa Villena<sup>3</sup> al aludir a la cita de Huysmans "*Toutes les fins de siècle se ressemblent*".

<sup>1</sup>Entre las dos versiones media un breve lapso de tiempo, pues Visconti adaptó la novela póstuma de 1958 en una fiel recreación de 1963 que tiene como protagonista a Burt Lancaster.

<sup>2</sup>Temporalmente, la película se ciñe a lo que marca el grueso de la acción narrativa, esto es de mayo de 1860 a noviembre de 1862, cuando Sicilia está pasando de manos borbónicas a manos piamontesas, como una región más de la neonata Italia.

<sup>3</sup>En dos libros, además, próximos entre sí (1980 Hinterhäuser, 1987 Villena), pertenecientes a las postrimerías del siglo XX.

Los loables ensayos de Hinterhäuser muestran diferentes figuras (Cristo, la mujer prerrafaelita, el dandi...) enmarcables en la iconografía finisecular y conectadas con fenómenos más próximos como el *superhombre* o el *nuevo dandi*, trazando una especie de *nueva mitología* basada en elementos antiquísimos. Sin nada que refutar a la idea de sincretismo cristiano-pagano que realiza, es relevante el empeño que el ser humano pone en relacionar situaciones. ¿No pueden ser fenómenos independientes, cada uno con sus circunstancias particulares? Realmente, la antigüedad greco-romana se encuentra muy lejos de las postrimerías del siglo XIX. Subsisten, sin embargo, ciertas aposturas y necesidades vitales. Lo cíclico existe; el sedimento que deja huella, también. Algo experimentado por el príncipe de Salina en sus propias carnes.

No pretendo resaltar en esta composición la vigencia de la figura del aristócrata.

Inicialmente, resulta difícil encontrar una conexión entre él y los confusamente avezados tiempos actuales. Tal vez por eso mismo esté necesitado de una revisitación, sería complementario a la estética imperante que ladeáramos la cabeza hacia su apostura.

Sin embargo, no puede objetarse su catalogación como dandi, así como la atmósfera decadente del filme<sup>4</sup>. Porque Fabrizio<sup>5</sup> es un dandi. No podía ser menos pensando en quienes modelaron su figura: el escritor Tomasi di Lampedusa y el cineasta Luchino Visconti. Ambos fueron nobles, estetas, hedonistas y pesimistas e innegablemente Fabrizio comparte características dandistas tanto con uno como con otro, como *alter-ego* de ambos que es.

En ello, es menester relevar dos aspectos en principio irregulares. En primer lugar, es menos consciente de su pertenencia al estatus dandista -lo que ya es una anomalía, puesto que el dandi sabe que es un dandi, está orgulloso y lo ostenta-. Quizás represente un dandismo más *espontáneo*, más auténtico, siendo la autenticidad una constante en el príncipe. La segunda cuestión -en relación con la precedente- sería el hecho de que, a todas luces, el dandismo de Fabrizio es particular dentro de su clasicismo, desconcertante puesto que, pensando de nuevo en las figuras finiseculares de Hinterhäuser, cualquiera casaría mejor con Sicilia que la del dandi, cuya refinada silueta resulta extraño situar en una tierra agreste, sureña, cálida y castiza. Muy lejos del originario y británico Brummell. Menos mal que Fabrizio cayó en las muy adecuadas y sensibles manos de sus dos autores quienes, pasándose con cuidado, supieron crear un auténtico *dandi siciliano*.

### Mitemas dandistas en la película: individualismo y superioridad

Es inevitable relacionar el dandismo con ese *fin de siècle* por excelencia que corresponde al XIX, arrastrado por el crisol de movimientos que se fraguan en él: simbolismo, modernismo, decadentismo, parnasianismo... El templo de la belleza es una buena morada para el dandi.

Ante tanto fasto -y siempre con la complejidad como telón de fondo-, me detendré en dos características que, por ser las más íntimas, son las más crueles: individualismo/individualidad y superioridad<sup>6</sup>.

El **individualismo** es el elemento embrionario del dandismo en un fenómeno que es todo menos minimalista, por lo que podremos suponer que a lo largo del decurso haya sido enronado por las capas volcadas sobre él. Fibra sensible del dandi, a la que encerrará en una preciada urna de cristal y a la que amparará frente a cualquier ventisca. Con esta piedra angular, el *yo dandi* mantendrá una conflictiva y melodramática dialéctica:

<sup>4</sup>Además del personaje principal y del mismo contexto de la historia, que ya conforman una atmósfera delicuescente, ésta puede vislumbrarse en elementos como el de la imagen femenina. Angelica y Concetta encarnarían respectivamente a la mujer fatal y a la mujer frágil de las llamadas "mujeres prerrafaelitas". Para el estudio de la mujer finisecular, véase Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad*, Debate, Barcelona, 1994; Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990; Litvak, Lily, *Erotismo. Fin de siglo*, Barcelona, Artoni Bosch, 1979.

<sup>5</sup> Personaje del que poco se sabe por su tardía revelación al mundo público y que se me antoja poseedor de un dandismo barojiano. Nuevamente Villena traza un acertado bosquejo de su figura: "caballero elegante, discreto y silencioso [...] la gran vocación de este príncipe silencioso y acaso algo extranjerizante fue la lectura, sentida y analizada, lo que evidentemente le preparaba indirectamente para ser escritor, aunque la circunstancia tardó en darse." (2009: 10-11)

<sup>6</sup>El presente artículo es una revisión y síntesis de dos de los mitemas tratados en mi trabajo para la obtención del DEA (Diploma de Estudios Avanzados): "Itinerario de un dandi decimonónico: el príncipe de Salina (de Lampedusa a Visconti)", en el que, tras contextualizar la obra y catalogar al personaje Fabrizio de Salina, me detengo en su estudio desde la perspectiva que ofrecen cuatro mitemas que, a mi juicio, son troncales en el dandi; a saber: individualismo/ individualidad, superioridad -los dos aquí presentados-, belleza y decadentismo.

del mismo modo que la protegerá ferozmente, la prostituirá sin contemplaciones cuando lo crea necesario. La individualidad del *yo* será, en consecuencia, el reverso de un carácter exhibicionista.

Quizás la reticencia a catalogar en algunos casos al dandi de individualista venga de la confusión que se ha producido entre conceptos pertenecientes a una misma línea –llegando, incluso, a converger- pero muy distanciados en su posición: el dandi y el esnob. Citando a Hinterhäuser, “El dandy clásico es individualista, el snob miembro de un clan” (1980: 81). A raíz de esto, y tras exponer la evolución dandista iniciada por Brummell, el estudioso alemán finaliza su ensayo con una serie de desafiantes preguntas que los cronistas de nuestra época deben responder. Entre ellas, “¿Cómo pudo convertirse el individualismo cultivado con tanto esmero por el dandy clásico en una ideología de grupo?” (1980: 89).

La mirada que arroja el escritor de los años cincuenta del pasado siglo sobre un dandi del siglo XIX es clásica; un dandi clásico en relación a su individualismo. Fabrizio de Salina evoluciona de acuerdo a los dandis finiseculares (Wilde o Baudelaire): se convierte en un marginado social, en un individuo retirado. Sus antecedentes así lo preconizan, puesto que el noble siciliano es desde el principio del filme un ser inexorablemente solitario. Porque, ¿conlleva el dandismo estar fuera de la sociedad? Semánticamente, el concepto no lleva implícita esta idea secundaria. Algo que también comparte Pena (2002: 115-116), al defender que el dandi –sobre todo el de nuestros días– desea verse incluido y admirado en un grupo social. Así, tanto Pablo Pena como Félix de Azúa identifican como dandis actuales a unos personajes que están a años luz del tipo de dandi que aquí se está desentrañando. Mi análisis es discrepante al de los citados estudiosos puesto que, debido a la lejanía entre los prototipos, son individuos diferentes, no concibo insertar en el mismo grupo a Fabrizio de Salina y a personajes habituales del papel cuché. Abogo por la casi disolución del dandi en la sociedad actual, teniendo en cuenta el abismo existente entre ésta y aquella que propició la aparición del fenómeno dandista<sup>7</sup>.

Fabrizio de Salina es un hombre individualista *da per sè* incluso desde antes del inicio de la historia por sus firmes ideas y licencias –profusamente argumentadas– matrimoniales. Ser individual y perfectamente social, insertado plenamente en su clase y que gusta de la grata compañía. Pero este individualismo, con el cariz que toman los acontecimientos, comienza a agarrotarse cada vez más, apartándose de modo irónico de esa sociedad en la que se había movido a sus anchas y en la que tanta respetabilidad y admiración causaba. Su individualismo pasa de situarle en el centro de la órbita a expulsarle fuera de ella.

La autenticidad del príncipe se ve vapuleada en el decurso del filme. Él intenta mantenerse fiel a sus convicciones, entabla una titánica batalla entre ellas y la sociedad, al final doblegadas por esta última. El individualismo pisoteado deriva en humillación, sentimiento que percibimos en varias escenas centrales de la película. Una de las más evidentes es aquella del plebiscito<sup>8</sup>. Aquí observamos el anti-individualismo, el abatimiento de un dandi que en estos momentos deja de serlo para convertirse en un anónimo y vil votante que acepta el gobierno piamontés.

La escena en la que el latifundista Calogero Sedara promulga el resultado del plebiscito es cómica hasta el punto de que ni siquiera el meditabundo Fabrizio puede evitar una felina carcajada –que afirma su subrepticio individualismo–. Sin embargo, en el momento en el que el príncipe, desde su solitario y privilegiado balcón –donde aparece en toda la escena en un acertado contrapicado– oye a Don Calogero anunciar grotescamente los resultados de los votantes (“inscritos quinientos quince; votantes quinientos doce. Sí, quinientos doce; no, cero”), aquel no puede evitar ensombrecer su semblante, que resalta sobre los fuegos artificiales de los festejos y frente a la casi general alegría, entre la que se observan algunos ademanes discordantes que –sin embargo– no tienen el arrojo suficiente para hacer crecer su voz. Individualismo del príncipe que aparece, por lo tanto, divergente a la unánime voz del pueblo, que acepta lo impuesto sin ser partícipe. Traición a la revolución, como apuntaron los antiguos camaradas del Partido Comunista a Visconti.

<sup>7</sup>Es complicado encontrar modelos sociales en un contexto tan cambiante como el nuestro, inmerso en una crisis social que está destruyendo un gran número de clichés y pilares ideológicos y en la que se intenta salir, al mismo tiempo, de cierto adoctrinamiento deontológico.

<sup>8</sup>Muestra la corrupción del nuevo sistema de gobierno, en unas votaciones falseadas para la elección de Calogero Sedara como alcalde de la localidad de veraneo del príncipe, Donnafugata.

En muchos momentos el individualismo de Fabrizio lo alejaría de la figura del dandi en cuanto entronca con profundas cuestiones éticas. Se ciñe a los planteamientos y consideraciones que se plantea sobre su clase aristocrática, pero no puede evitar que estos atañan también al pueblo, como en el momento anterior. A lo largo de toda la película –y especialmente en los fotogramas centrales, donde Salina es el mitológico héroe de su propia tragedia en busca de la solución– el príncipe se va transformando poco a poco en un romántico, pasando de balancearse en una ética ya *hecha*, de carácter ilustrado –lo que conlleva su plena aceptación– a una ética *por hacer*, en la que no existen códigos claramente definidos –y ante la que se encuentra solo–, un librepensador, como puede serlo Bearn (*Bearn o la sala de muñecas*, Chávarri)<sup>9</sup>. Una especie de Lord Byron, “quien sentó el precedente [...] al entender y anticipar el dandismo como actitud de protesta” (Hinterhäuser, 1980: 71). Por lo tanto, el individualismo del príncipe es una característica que, del mismo modo que lo aleja del dandismo, lo acerca a él, puesto que si el dandi, con su individualismo e individualidad lo que busca es emerger entre la multitud, no le sucede lo mismo a nuestro personaje, cuya raíz de expresión es tremendamente profunda, interior, y que liga más con cuestiones políticas, etnográficas, morales, antropológicas e, incluso, religiosas.

Todo ello, en cambio, con una actitud muy lejana a los excesos románticos: la mesura, el estoicismo con que Fabrizio sobrelleva el proceso, permitiéndose solamente controlados ataques de ira frente a personajes de confianza ante quienes no le importa desnudarse espiritualmente.

La famosa escena del baile en la que se festeja el inicio de la nueva legislación ocupa casi un tercio del metraje total.

Es en este momento donde vemos la lógica consecuencia y reacción del aristócrata a los acontecimientos: su tremendo agotamiento. Eclosiona todo el proceso acaecido y los sentimientos que éste ha potenciado. El príncipe ha cumplido con su labor, favoreciendo la alianza nobleza-burguesía en el matrimonio de la joven pareja -Tancredi Falconieri, su adorado sobrino, y Angelica Sedara, la hija del latifundista don Calogero- y, exhausto, ya no puede dar más de sí en un mundo en el que no encuentra acomodo.

En consecuencia, el acrecentamiento del individualismo en la segunda mitad del filme derivaría en misantropía, que hace que el príncipe se aparte primero de la sociedad y luego del ser humano<sup>10</sup>.

La negación a la sociedad y a ocupar un lugar en ella aparece en la escena previa al baile, aquella en la que el caballero Chevalley le ofrece un puesto como senador en el recién formado gobierno turinés. Fabrizio lo rechaza por diferentes motivos –telúricos, muchos de ellos–. Durante la conversación, al aristócrata le sucede lo contrario que a otros dandis<sup>11</sup>, su soledad es claramente escogida pese a los ofrecimientos que tiene para posicionarse, pero la sociedad es mediocre y el príncipe la rehúye. Es éste uno de los momentos en los que más patentemente se manifiesta su individualidad, al declinar la tentadora oferta; y es que el dandi, en muchas ocasiones, actúa en oposición a lo que de él se espera.

Tras haber rechazado este prestigioso cargo, Fabrizio rechazará al ser humano. En el baile apreciamos su progresivo alejamiento. Al inicio del mismo, ya el espectador presupone el ánimo del príncipe por el curso que han tomado los acontecimientos. Los planos se encargan de retratar a un Fabrizio desorientado, mostrando panorámicas de salones cargados con fosilizadas personas –además de con otras cosas–, entre las que el protagonista se confunde, intensificándose su soledad. La cámara inicia la filmación de la escena con una serie de ligeros picados, que acentúan el ambiente saturado y asfixiante. Las conversaciones –o conatos de

<sup>9</sup>En numerosas ocasiones se han señalado las curiosas coincidencias que poseen dos obras como la italiana *El gatopardo* y la española *Bearn o la sala de muñecas*. Estas atañerían a la proximidad temporal en lo que a concepción novelesca se refiere, pues la escrita por Lorenzo Villalonga es de 1956; a la adaptación cinematográfica –de 1983 la de Jaime Chávarri–; y, sobre todo, a concomitancias espacio-temporales (ambientación decimonónica en dos islas mediterráneas), argumentales o ideológicas, en las que destacan sus maduros y escépticos protagonistas masculinos -Tonet en la mallorquina-, haciendo frente a la finitud de su clase aristocrática. Todas estas similitudes, sin embargo, no hacen sino evidenciar las distancias habidas entre las dos propuestas.

<sup>10</sup>Muchos de los dandis más prototípicos han sido afectados por este ostracismo, como Baudelaire o el literario duque Des Esseintes -protagonista de la novela de J.-K. Huysmans *A rebours* (1881). Este último, más extravagante, reviste de hecho un retiro ermitaño en Fontenay-aux-Roses.

<sup>11</sup>En el caso de otro dandi cinematográfico, Stefan Brand, protagonista de *Carta de una desconocida* (Ophüls, 1948), es en cambio él el olvidado, no siendo requerido para dar más conciertos en la sociedad vienesa de 1900; el mediocre es él –un personaje que, de todos modos, tiene también mucho de bohemio.

conversaciones— que emprende son plenamente fáticas o, en el caso de que vayan más allá, éstas no le sirven más que para reafirmarse en sus ideas. No se molesta en ocultar su actitud, abstraído como está en sus pensamientos. Se asemeja, en muchos planos generales, a un navío a la deriva entre la marejada, único personaje destacable entre toda la nobleza palermitana.

Al final, merodeando por las estancias palaciegas encuentra una de su agrado, que lo aísla de todo cuanto lo circunda: es vacía y silenciosa. En este aislamiento irrumpen Tancredi y Angelica preguntándole el primero “¿Qué haces aquí tan solo?”. El entorno alude a otra solitaria afición de Fabrizio, la lectura, pues se encuentra en una pequeña biblioteca del palacio Ponteleone. Sus oscuros y desazonadores pensamientos evidencian los diferentes planos en los que ahora parecen estar situados los dos hombres. Su antigua complicidad ha perdido su razón de ser, básicamente por la misantropía mezclada con decadentismo que embarga al personaje en estos momentos en contraposición al joven, quien es poseedor de atributos opuestos.

El individualismo, por tanto, es un concepto que corre parejo a otros similares: su parónimo individualidad<sup>12</sup> o ese individualismo extremo que es la misantropía. Todos ellos presentan implícita la idea de la soledad, en muchos casos atormentado deleite del sujeto. Otro sentimiento que también habitualmente conduce al individualismo solitario es la nostalgia, presente de modo ineludible en todas y cada una de las escenas que requieren a Fabrizio.

En cualquier caso, la raíz del individualismo del príncipe es plenamente romántica, teniendo su origen en la discordancia producida entre lo que sucede fuera y los ideales personales. Así, el romántico no es sino un sujeto que voluntariamente se encierra en sí mismo. Lo que ocurre es que tiene miedo de exponerse a la sociedad o, en cualquier caso, tras haberse expuesto a la misma acepta su derrota y decide olvidarse de ella. Fabrizio es así un ser sociable al que las circunstancias vuelven solitario e individualista. La esencia de este sentimiento aparece ya al principio de la película al no contar con un soporte personal, pues su matrimonio es un mero contrato. Como ser humano social que es, cifra sus esperanzas al brindar su apoyo a su sobrino. Es esta relación la que se va minando/ agotando progresivamente en la película abocando al príncipe a la misantropía.

Estrechamente ligada a la individual del dandi aparece la **superioridad** moral, que él siente intrínsecamente. En este caso, este sentimiento es flagrante en función de su clase social, la aristocracia, en la cumbre de la pirámide estamental. Sin embargo, todo ello va más allá de estas meras constataciones.

No hemos de olvidar, además, que se trata de una aristocracia consumida, atezada por la revolución y la burguesía, por lo que el protagonista ha de demostrar su supremacía de otro modo, su clase social ya no se lo garantiza. Debe destacar por encima del resto de los nobles, como de hecho sucede. En realidad, al final será el único aristócrata de todos, el único que sabe mantener la nobleza que se presupone a su clase. Así, si Villena afirma que Cernuda es el poeta en dandi, puede también afirmarse que Fabrizio es el aristócrata en dandi.

Ya el título de la cinta, además de ser el escudo nobiliario de la casa de los Salina, es alegoría de su protagonista, patriarca de la familia. De hecho, Lampedusa varias veces se refiere a Fabrizio por medio de este sintagma, “el gatopardo”. Su presencia física le hace merecedor de tal apelativo, iconografía de lo felino en su penetrante mirada —“En sus ojos clarísimos se reflejó [...] el orgullo de esta efímera confirmación de su señorío sobre hombres y edificios” (Lampedusa, 1999: 17)— y en su imponente cuerpo, pronto a actuar en cualquier momento aunque con la astucia y reflexión necesarias. Ciertamente, la superioridad del dandi va a estar siempre ligada a la apariencia física y al modo de actuar, y ambas condiciones se verifican en Fabrizio. Pero éste atesora una tercera: su superioridad interior, una nobleza que le torna diferente al resto de sus congéneres, quienes se caracterizan precisamente por la ausencia de la misma, focalizando en las otras dos vertientes.

Su superioridad será, en consecuencia, una superioridad accesible. Su insigne nobleza lo convierte en un espíritu poco común, en un ser en extinción en la sociedad occidental contemporánea. Es por todo ello que Salina despierta una unánime admiración entre sus coetáneos pero ninguna envidia: no puede reprochársele nada.

---

<sup>12</sup>Además de la individualidad interior, el dandi alardea también de una individualidad exterior. No puede soslayarse la gran parcela frívola que cultiva, arrastrado por la vestimenta —que no exactamente moda—, tal y como Pena evidencia, amparado en esa conciliadora sentencia: “El dandismo es el romanticismo en la moda”. Y aunque muchos caballeros no traspasen esa opaca superficialidad —el iniciador Brummell, por ejemplo— el dandismo va en ocasiones ligado a un profundo y cultivado espacio interior.

Quizás esta humildad en la que concluimos pueda achacarse a su sensibilidad espiritual: en estos momentos lo decadente o el presagio de lo decadente corroe su cuerpo, no dejando un resquicio a su lado más exhibicionista como sí puede hacerlo, por ejemplo, su sobrino Tancredi.

Como he apuntado, su titánico físico está muy cerca de lo mitológico, sobresaliendo en multitudinarias escenas. Es éste un punto clave puesto que, en su *humana superioridad*, Fabrizio se siente en su fuero interno un dios más allá de este prosaico mundo, y es allí donde empieza su decadencia. Esta consideración del protagonista como una especie de dios pagano, de ser superior, es aportada por el tratamiento que sus dos autores le dispensan: nada hay que no indique respeto e incluso reverencia hacia este aristócrata que ve pasar la historia un poco a sus pies, para situarse luego otra vez en la esfera celeste.

La parte mitológica aparece más explícitamente en la versión literaria. En su homóloga cinematográfica podemos visualizar el breve plano en el que la cámara recoge los frescos del palacio del príncipe, quien doctamente explica su significado a un general florentino. En las pinturas se evidencia como Marte, Júpiter o Venus exaltan la gloria de la casa Salina.

Bellamente, el arranque de la novela concede un papel importante a estos frescos mitológicos, siendo, paradójicamente, la única parte activa del inicio de la narración, que se caracteriza por su estatismo. Se describe el hermoso despertar de las criaturas del letargo en el que han estado sumidas media hora, correspondiente a la diaria oración del rosario. Así, “Sabían que ahora, por veintitrés horas y media, recobrarían el señorío de la villa.” (Lampedusa, 1999: 15). Tales deidades se oponen a los mortales, en una suerte de concepción dionisiaca sin intervención católica: “Bajo aquel olimpo palermitano también los mortales de la Casa de los Salina descendían apresuradamente de las místicas esferas” (Lampedusa, 1999: 15). Este maniqueísmo en la clasificación de dioses y mortales, se rompe con la figura de Fabrizio, acaso un *semi-dios*. Como evidencia, el final de este primer capítulo - que, circularmente, concluye con otro rutinario rezo del rosario-, pocos días después: así, mientras el aristócrata está esperando al resto de su prole para iniciar el rito, se deleita solitario en las pinturas -ligeramente inquieto por la reciente notificación del desembarco garibaldino- y -casualmente- observa cómo “el Vulcano del techo se parecía un poco a las litografías de Garibaldi que había visto en Turín” (Lampedusa, 1999: 63). De la identificación física entre ambos personajes va más allá, no pudiendo evitar musitar la palabra “cornudo” en relación a Vulcano<sup>13</sup>. Observemos la familiaridad, denostándola incluso, con que Salina se dirige a quienes él siente sus iguales, presencias habituales en su día a día, más incluso que su propia familia<sup>14</sup>.

Desde esta atalaya, Salina disminuye a todos sus oponentes, los antagonistas Chevalley, padre Pirrone y Calogero Sedara. Más conflictivo es el caso de Tancredi, por la poliédrica relación que mantiene con su tío, fluida frente al estatismo de las demás, y compuesta por tanto de etapas. Quizás sea Tancredi el personaje en el que verdaderamente descuelle el antagonismo, porque ¿qué antagonismo es aquel que enfrenta a un superior contra un inferior?

Fabrizio es metáfora de la película, de su película. Como filme aglutinador, también él lo es de todo lo que la cinta representa. En consecuencia, la supremacía frente a los tres oponentes citados será aplastante. Ninguno del trío de agonistas se le resiste, empezando por algo tan inmeritorio y fácil como el aspecto físico. Visconti, sensible a la belleza, no podía ser menos en lo que respecta a la humana, cuestión totalmente desligada de la sexualidad, atañendo tanto a la masculina como a la femenina. Recurso, por otra parte, explotado desde las obras más elementales hasta las más inteligentes y que demuestra, una vez más, la clásica disposición de los elementos en la obra frente a la vanguardia -que no la postmodernidad-.

De entre los tres, el personaje con quien se traba una ligazón más estrecha es el padre Pirrone, único representante del estamento eclesiástico en una cinta que no le concede demasiado protagonismo. La confrontación entre ambos contiene una no eludida comicidad, asentada en lo fácil que a un personaje como el príncipe le resulta bromear y dirigir a un tipo como el sacerdote, un pusilánime, pese a que en varios momentos -frente al pueblo llano sobre todo- el clérigo muestre cierta habilidad deductiva.

<sup>13</sup> Alusión a las infidelidades matrimoniales de Venus, esposa de Vulcano y amante de Marte.

<sup>14</sup> Aunque el efecto pueda ser similar, esta línea ascendente hacia la mitología es inversa a la realizada por el Barroco, donde los dioses descienden, contaminándose de humanidad. Así, continuando la analogía pictórica, *El dios Marte* de Velázquez, donde sorprende la laxa y carnavalesca postura de la deidad.

No obstante, su relación se basa en la confianza y el respeto mutuos. Las bromas que Pirrone soporta acerca de los jesuitas o la comprensión que demuestra hacia las aventuras amorosas del príncipe son signos de la complicidad existente entre ellos pero, sobre todo, del respeto y admiración que le infunde su superior. Pirrone representa a un clero alejado de las grandes decisiones, de raíz popular. En sus diálogos, se cumple al pie de la letra cierta afirmación que dice que el dandi es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser sorprendido jamás. La relegación que se hace de la iglesia a un segundo plano, así como de algunos valores tradicionales representados por el cristianismo enfatizarían la idea del *superhombre* nietzscheano, al cual el dandi, y Fabrizio concretamente, hace algunos guiños como personaje capaz de generar su propio sistema de valores. Algo que ejerce a pleno derecho en la aludida conversación con Chevalley.

Esta conversación es una de las cimas en cuanto a la superioridad de Salina, no sólo frente a su interlocutor o frente al resto de personajes, sino frente a la sociedad, frente al estado y frente a la moral y la dignidad. Como superhombre contrario a lo gregario, se permite rechazar un importante puesto en la sociedad – anhelado por tantos– indicando que él está por encima de ello, por encima del Estado al que, como Nietzsche, considera en este momento como una de las mayores perversiones creadas por el hombre. Elige al individuo frente al estado. Condescendiente, Salina califica a Chevalley de “buen hombre”, pero su orgullo le permite pisotear lo que estas palabras representan, creando nuevos valores. Del mismo modo, Salina hace extensivo este concepto del superhombre a los sicilianos, quienes “jamás desearán mejorar por el sencillo motivo de que se creen perfectos”. Fabrizio somete las cosas a su voluntad, lo que también ha pretendido hacer con Chevalley cuando, antes de la conversación y expresando éste su deseo de marcharse de Sicilia, aquel le replica: “Nada de eso, mi querido cavaliere. Ahora está usted en mi casa y le guardaré como rehén hasta que a mí me parezca.” Reacción que nos da idea de una superioridad espontánea e idiosincrásica.

El tercero de los antagonistas que desfilan frente al noble es el desaliñado Sedara, quien porta el frac en una recepción vespertina, quien quiere emparentar a su hija con la aristocracia, quien suda copiosamente en el baile o quien realiza comentarios de un pragmatismo completamente insulso, como el que provoca la visión de doce candelabros de plata dorada: “!Quién sabe a cuántos acres de tierra equivaldrán!”

Realmente, los dos personajes son tan opuestos que la negación de uno supone la existencia del otro. Y ello, pese al eslabón que crean, puesto que uno viene a suceder al otro<sup>15</sup>, sugiriendo el mismo Fabrizio a Chevalley el nombre de Sedara para el gobierno turinés; un secreto a voces frente al que remilgadamente se escandaliza el septentrional y que ha verbalizado Salina, poseyendo ese difícil arte de ser sincero sin caer en el ridículo.

Sedara, aprendiz de Salina, aprendiz de dandi. Afirmación que es la definición del esnob. Como he citado, se ha confrontado en muchas ocasiones a esta figura con la del dandi y lo que cierto es que, pese a que en ocasiones empleen procedimientos comunes, sus diferencias los delimitan, en una división que Villena observa tajante. Hinterhäuser, en cambio, piensa que podemos encontrar casos limítrofes y confusos<sup>16</sup>. No es el caso que nos ocupa, al ser tan amplias las distancias. Sedara es el hombre latifundista, parasitario, vulgar, un neófito dirigente con fuerte instinto primitivo: es el animal que husmea el modo de asegurarse los elementos básicos para una supervivencia. Pero cuando los tiene, se da cuenta de que, a pesar de sus técnicas, no es un animal, y que ha de comportarse, relacionarse y vestirse como un humano. Y es aquí cuando el ambicioso campesino convertido en burgués se inmiscuye en las altas esferas, desacralizadas, sin embargo, hace tiempo. Sedara es un esnob, en cuanto a que en el baile final se encuentra entre iguales, entre esas simiescas jóvenes que saltan por los sillones. Pero don Calogero no pretende ser un dandi, sus miras no van más allá de la obcecación pecuniaria. Por eso, como mucho podría decirse que es un esnob *a regañadientes*, en quien rige su farisaica hipocresía frente a la sinceridad gatopardesca, su amenazante proselitismo. Tristemente, de entre los tres personajes será el único que realmente ejerza su antagonismo, puesto que está en calidad de usurparle algo –o todo– al protagonista.

<sup>15</sup>No puede aquí eludirse el ya aforismo de la obra: “Era preciso que algo cambiara [o bien “que todo cambiara”,] para que todo siguiera igual que antes” que repiten -como recuerda Javier Marías- “hasta la saciedad quienes jamás han leído *El Gatopardo* [...] aunque esa frase sea sólo anecdótica en el conjunto del libro, un afortunado elemento más” (Diario *El País*, 12/3/2011).

<sup>16</sup>En relación al barón de Montesquiou y a su copia literaria, el Barón de Charlus de *En busca del tiempo perdido*, debido a sus extravagancias (1980: 80).

El único oponente masculino que no se verá disminuido en la confrontación ante Salina será Tancredi. El joven sí sería una especie de dandi cuyas sinapsis con su tío inician en la común apostura para diluirse en el aspecto moral, interceptadas por su diferente etapa vital. Moralmente, sus características dandistas son mucho más híbridas. La rebeldía es también un rasgo de su carácter, aunque poco a poco vayamos viendo el convencionalismo de la misma, la cuya quizás sea una rebeldía más moderna, en conexión con los tiempos de hoy en día, la de un *rebelde integrado*. Es un hombre con un carácter social y expansivo que desea triunfar, algo intolerable para el dandi más clásico, encerrado en su *malditismo*. Sin embargo, a pesar de su intencionalidad, Tancredi, como su tío, posee un espíritu e imagen carismáticos, y es éste el vínculo que Salina siente, contemplando en su sobrino el arrojo del que también él se vio preso en su juventud. Tancredi será la única persona que le haga cuestionarse su código moral, el reverso de la moneda, quien le impulsa a actuar como actúa, aceptando a los burgueses en su seno.

La impasibilidad, la ataraxia –el dandi aspira a la insensibilidad, como ya dictaminó Baudelaire– que Fabrizio demuestra frente a todo el proceso, que para él conlleva un revés emocional, no le exime de sus arrebatos de cólera, que son sin embargo controlados, estando sus réplicas enmarcadas dentro de la corrección, distantes de los desplantes que un Brummell o un Wilde ofrecían a sus humildes interlocutores.

Realmente, el príncipe es un ser superior entre los superiores, entre los dandis y entre cualquier otro personaje viscontiano. Superior externa e internamente, llegando hasta el digno final (mucho más contenido y sereno que el de otros: Byron acabó estafado en Grecia; Monstesquieu, desahuciado; D’Aureville, loco) que le otorga Visconti, como único habitante de la gran ciudad dormida que dialoga con los cuerpos celestes. Demasiado perfecto para existir. Un héroe literario. Y es que, como Félix de Azúa nos recuerda, el dandi es una figura que nunca ha existido de modo ortodoxo, estricto. Buena parte de él ha sido creada por escritores dandis que completaban e idealizaban en las páginas de ficción un retrato que partía de su propia persona. Esta superioridad sedujo a Visconti, cuya ambición –carácter concomitante a la idea de superioridad– le llevó a proyectar adaptaciones inabarcables de Proust o Mann. La no conclusión de las mismas transformó la superioridad en idealismo. Característica también del dandi en sentido estricto, en oposición al pragmatismo.

Visconti, de paso, ha activado el elemento desmitificador, mostrando la ordinariez que, en muchos casos, se esconde tras la fastuosidad. Seguramente, tanto él como Lampedusa conocían bien esa sensación. La desmitificación, además, se produce mediante un tenue elemento satírico confundido con lo melancólico, que dista mucho de lo grotesco que podemos encontrar en pasajes fellinianos o buñuelianos. La elegancia, sin duda, es un factor clave en la obra viscontiana, en absoluto instrumentalizada, Visconti no tendría reparos en ir más allá en la explícita degradación de sus personajes, tratándolos como marionetas. Sin embargo, su cine antropomórfico se lo impide. Su elegancia, su respeto al hombre. O la sugerencia de su poesía, lo imperturbable.

## Bibliografía

- AZÚA, Félix de, “El dandy” [en [www.march.es/conferencias/anteriores](http://www.march.es/conferencias/anteriores) (última consulta, 9-06-2012)].
- BALZAC, Honoré de / BAUDELAIRE, Charles / BARBEY D’AUREVILLE, Jules Amédée (Trad. Joan Giner), *El Dandismo*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- BAROJA, Pío, *El amor del dandismo y la intriga*, Madrid, Caro Raggio, 1979.
- CORREA, Jorge / VILLAMARÍN, Sergio, *El gatopardo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di (Trad. Fernando Gutiérrez), *El Gatopardo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- LLOP, José Carlos, “Estetas” [en [www.march.es/conferencias/anteriores](http://www.march.es/conferencias/anteriores) (última consulta, 4-07-2009)].
- MACCANTI, Luis (coord.), *Luchino Visconti (1906-2006)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2006.
- MARÍN, Francisco, *El cabo del miedo. El gatopardo*, Barcelona, Dirigido, 1995.
- MIRET JORBA, Rafael, *Luchino Visconti: la razón y la pasión*, Barcelona, Fabregat, 1984.
- OLIVIER, Gabriel / PUIGDOMÈNECH, Helena / SIGUAN, Marisa (coords.), *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona, Estudi general Lul.lia, Càtedra Ramón Llull, Simposium sobre romanticismo y fin de siglo, 1992.
- PAZ, Maria Antonia / MONTERO, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad ficción y propaganda*, Madrid, Complutense, 1995.

- PENA, Pablo, "Dandismo y juventud", en REIS *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* Madrid, 98, 2002, pp. 107-122. [en [www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero](http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero) (última consulta, 4-07-09)].
- PINTO, Rafaelle, Introducción en LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di *El Gatopardo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- SAVATER, Fernando, "El librepensador" [en [www.march.es/conferencias/anteriores](http://www.march.es/conferencias/anteriores) (última consulta, 9-06-2012)].
- SCHIFANO, Laurence, *Luchino Visconti: el fuego de la pasión*, Barcelona, Paidós, 1991.
- SERVADIO, Gaia, *Luchino Visconti*, Barcelona, Ultramar, 1986.
- TORRES, Augusto M., "El gatopardo", en *El cine italiano en cien películas*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 214-218.
- VILLANUEVA, Darío, "Novela y cine, signos de narración", en *Encuentros sobre literatura y cine*, Carmen Peña (coord.), Zaragoza, Instituto de Estudios Turolesenses, 1999, pp185-209.
- VILLENNA, Luis, Antonio de, *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- *Máscaras y formas de fin de siglo*, Madrid, Biblioteca del Dragón, 1988.
- "Bohemios y malditos" [en [www.march.es/conferencias/anteriores](http://www.march.es/conferencias/anteriores) (última consulta, 9-06-2012)].
- *El Gatopardo. La transformación y el abismo*, Barcelona, Gedisa, 2009.
- VISCONTI, Luchino, *El Gatopardo*, Barcelona, Aymá, 1963.

### Filmografía

- CHÁVARRI, Jaime, *Bearn o la sala de muñecas* (1983).
- OPHÜLS, Max, *Carta de una desconocida* (*Letter from an unknown woman*, 1948).
- VISCONTI, Luchino, *El Gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963).
- VISCONTI, Luchino, *Luis II de Baviera* (*Ludwig*, 1972).
- VISCONTI, Luchino, *Senso* (*Senso*, 1954).