

## «La pietra lunare» o de la pervivencia del romanticismo en el siglo XX \*

ROSARIO SCRIMIEMI

Universidad Complutense de Madrid

1. Un modo de penetración y de interpretación de los textos literarios, tanto narrativos como de poesía, es el de tratar de descubrir el punto que esconde la contradicción o que fragua el conflicto que los hace nacer y progresar, y que, tras una sucesión de afirmaciones y de negaciones, los lleva hasta su resolución final. Un punto cuya identidad, frecuentemente, aparece sólo como juego de tensiones que se oculta entre los pliegues del texto, que es capaz de movilizar la acción del relato, pero respecto al que se omite, sin embargo, la manifestación explícita, y que sólo el resultado de la interpretación, si tiene éxito, evidenciará.

Circunscribiéndonos a un contexto histórico determinado, el *Novecento*, ese modo de penetración y de interpretación de los textos podría consistir en hacer evidente el punto tras el que se oculta la tensión dialéctica entre los aspectos positivos, eufóricos, benéficos, vitalmente realizantes que llegan hasta nuestro siglo desde la gran meditación y práctica poéticas del primer romanticismo, y aquellos otros, negativos, disfóricos, desvitalizadores que esa misma meditación y práctica dialécticamente contenían; aspectos que van mostrando su intensidad negatoria a lo largo del siglo XIX y durante el XX. La literatura de nuestro siglo puede ser estudiada precisamente teniendo como punto de refe-

---

\* Respecto a las convenciones gráficas usadas en este trabajo, las *comillas* aparecen siempre que cito literalmente un texto que por su breve extensión no requiere la citación en párrafo aparte mientras que la *cursiva* se usa para poner énfasis o bien para destacar expresiones que son objeto del análisis y de la interpretación.

rencia el devenir que en ella sufren los principios de la poética del romanticismo y del simbolismo<sup>1</sup>.

De acuerdo con los rasgos inherentes a una poética fundada en el símbolo, tal como se desarrolla en la teorización romántica, la obra literaria persigue el objetivo de la unificación o reunificación de los contrarios<sup>2</sup>. Privilegiará para ello aquellos recursos textuales que se basan en el procedimiento de la analogía, bajo sus múltiples manifestaciones. Por otra parte, de acuerdo con el movimiento dialéctico que arrastra a todo principio hacia su opuesto, la poética romántica generará, desde sus mismos comienzos, una poética de la contradicción; desde esta perspectiva lo que la mirada unificadora de la visión simbólica logra armonizar, la mirada disgregadora de una visión dialéctica tiende a mantenerlo insistente y dramáticamente dividido; jugando con el significado de las etimologías, podríamos hablar en este caso, en oposición a una poética simbólica, de una poética *dia-bálica*<sup>3</sup>, basada en aquellos recursos que propician la generación y la permanencia en el texto de la negación, la contradicción y el conflicto. A la analogía como principio y método que pone de relieve las correspondencias de las partes entre sí y de éstas con el todo, se sustituye la dialéctica que pone en evidencia las diferencias que separan a las partes entre sí y a éstas del todo. Analogismo y dialéctica, en consecuencia,

---

<sup>1</sup> Nuestro siglo, en realidad, no está tan lejos del romanticismo; pertenece y se ha fraguado ideológica y estéticamente a partir de ese movimiento. «Uno de los errores más vulgares, pero más comunes, es decir «romántico» y pensar en «pasado», cuando en realidad el movimiento romántico es una contundente *diagnosis de futuro*» (R. Argullol 1982:34).

<sup>2</sup> Objetivo que se manifiesta en la misma etimología de la palabra símbolo. Del griego *symballein*, «poner juntos», «hacer coincidir», originariamente la palabra hacía referencia a un medio de reconocimiento hecho posible gracias a la reunificación de las dos mitades de una medalla o también de una vasija, que habían sido previamente rotas y separadas. Indica, por tanto, la fuerte reunión (o mejor, la fuerza de reunión) de dos partes separadas. Parece que en sus orígenes el término se utilizaba como una especie de costumbre o de pequeño rito doméstico, el de la *tessera hospitalis*: una vasija o una medalla se rompían y una de las partes era entregada al huésped de una casa en recuerdo de su visita y como medio de reconocimiento para él o sus descendientes, en caso de retorno después de los años (G. Gadamer 1986: 34; y también U. Eco 1984: 199).

<sup>3</sup> Del verbo griego *diaballein*, separar, dividir. Tomamos esta expresión de Eugenio Trías (1994:23): «El símbolo es una unidad (*synbálica*) que presupone una escisión», para designar el rasgo que se opone al concepto de simbólico, y que Trías denomina *cesura dia-bálica*. «A la categoría simbólica se contraponen una *categoría negativa*, correlato *umbrío* de la misma que evidencia *l...* la *cesura*, la *limitación* inherente al *ser del límite*» (1994: 99). «Podría llamársele *categoría dia-bálica* (diabólica), ya que evidencia el desgarró y el hiato que el acontecer simbólico debe «salvar» con vistas a su consumación» (1994: 100). Aplicamos, de este modo, esta categoría como rasgo definidor de aquella poética basada en los recursos y procedimientos formales destinados a representar el lado oscuro y negativo de la realidad simbólica.

serían los principios configuradores, respectivamente, de una poética simbólica y de una poética diabólica, propiciando cada una de ellas en el texto una serie de fenómenos lingüístico-formales; la primera, fundamentalmente, las figuras relacionadas con los juegos analógicos del lenguaje, operantes en la estructuración del nivel semántico del texto y de los que la figura reina es la metáfora; la segunda, relacionada básicamente con el proceso enunciativo, activando las modalidades y juegos de aproximación, distanciamiento, identificación, desidentificación entre enunciado y la instancia enunciativa que lo genera.

2. Desde esta perspectiva se aborda ahora la lectura e interpretación de *La pietra lunare* de Tommaso Landolfi, como primera muestra de una investigación que trataremos de ampliar a otros textos de nuestro siglo, tanto narrativos como de poesía. *La pietra lunare* aparece publicada en 1939, fecha límite en nuestro siglo después de la cual nada volverá a ser igual en la literatura europea. Hasta ese momento podemos decir que, a pesar de la primera guerra mundial, a pesar de los sobresaltos de las vanguardias, el pensamiento y el arte de nuestro siglo hunden profundamente sus raíces en el siglo XIX, llegando incluso a tocar, como es el caso de esta novela landolfiana, las manifestaciones del primer romanticismo. Hemos considerado este trabajo como un ensayo que demuestra la potente pervivencia de la meditación romántica en la literatura del siglo XX y de acuerdo con esta hipótesis vamos a proceder integrando en esa categoría estética los componentes de nuestro análisis, ponderando en esta novela el alcance de la reformulación de algunos de los principios de aquella meditación y práctica poética. No por nada Landolfi ha sido considerado como uno de los últimos románticos<sup>4</sup> y no por nada *La pietra lunare*, además de colocarse bajo la tutela de la luna, como lo haría la más canónica de las obras románticas, según lo demuestra su primer epígrafe y la *Exit imago* con que concluye el relato, aparece engarzada entre una citación de Novalis y un *appendice* construido todo él a partir de fragmentos de *Lo Zibal-*

---

<sup>4</sup> Como afirma Monique Baccelli (1986:8), a propósito de Landolfi, «un seul qualificatif revient d'une façon répétitive sous la plume des commentateurs, et c'est celui de romantique»; G. Contini (1968:931) lo caracteriza como «il solo scrittore contemporaneo che abbia dedicato una minuziosa cura, degna d'un *dandy* romantico (quale Byron o Baudelaire), alla costruzione del propio personaggio» considerándolo como un «ottocentista eccentrico in ritardo» mientras que Pietro Citati, en *Landolfi romantico sconfitto*, («Il Giorno», n° 133, (1976)) observa que «l'immagine che Tommaso Landolfi ci propone di sé, fin dai primi versi di *Viola di morte* è quella di un romantico sconfitto. Come 'el desdichado' di Nerval, egli è 'il Tenebroso, il Vedovo, l'Inconsolato, il principe di Aquitania, della torre abolita che inalza come insegna sul suo liuto il 'sole nero' della malinconia; egli è un angelo caduto, dalle ali lacere e spezzate.» (en M. Baccelli 1986: 69)

*done* de Leopardi. Landolfi pone su obra en relación con la voz de estos dos grandes poetas del primer romanticismo europeo; con estas voces, sin embargo, su obra no sólo va a entrar en contacto sino también en fricción pues la citación de un texto del pasado, a la par que lo convoca y lo resucita en el presente, pone en evidencia lo que el acto de enunciación del presente ya no puede asumir ni repetir del pasado.

No obstante ello, *La pietra lunare* ha sido considerada por la crítica como una de las pocas obras de Landolfi en que visión simbólica y ensoñación fantástica se despliegan con espontaneidad, integrándose armónicamente en la voz que sustenta el relato. En ella no se dan las estridencias de otras composiciones de Landolfi, ese chirrido de «unghia che stride contro un vetro», como expresivamente dice Calvino, aunque sì se produce la suave «carezza contropelo» que inevitablemente caracteriza a la escritura landolfiana. En este sentido la hipótesis de interpretación que avanzamos es que *La pietra lunare* pertenece a las obras del primer *Novecento* que tratan de condensar en su micro-universo temático y figurativo la síntesis de contrarios que realiza la meditación del primer romanticismo y la poética del símbolo. En el caso de nuestra novela esta síntesis se referiría a una concepción de la naturaleza considerada como presupuesto de toda realidad cosmológica y existencial y que la visión del primer romanticismo lograba percibir en una relación armónica de todos sus elementos y, a su vez, de éstos con la realidad del espíritu. E igualmente, de acuerdo con esta hipótesis, *La pietra lunare* también reproduciría, en la dinámica de las oposiciones que componen su significado, aquellas contradicciones que gradualmente hicieron derivar al romanticismo hacia el simbolismo<sup>5</sup>: no debemos olvidar que el primer romanticismo (Novalis, Leopardi) ya había planteado, implícita y explícitamente, los presupuestos de la crisis que se revelará en el transcurso del siglo XIX y a lo largo del nuestro. Sólo que en nuestra obra la tensión de estas contradicciones no llegará a extremarse hasta la escisión y la ruptura inconciliables. En resumen, por tanto, el desarrollo de nuestra exposición pondrá de relieve, en primer lugar, aquellos componentes textuales que remiten a una poética del símbolo según el primer romanticismo, teniendo como punto de referencia las figuras de Novalis y de Leopardi, citadas por el autor en el paratexto y diseminadas de modo implícito en el texto. Y en segundo lugar, evidenciará aquellos otros componentes que

---

<sup>5</sup> Generalmente la crítica ha usado para designar este proceso el concepto de degradación o degeneración. La explicación, sin embargo, habría que encontrarla en el reconocimiento de la identidad dialéctica del romanticismo inicial; esta identidad hace que el pensamiento y la poética románticas deriven necesariamente hacia el polo opuesto de la negatividad, a lo largo del siglo XIX.

remiten a la evolución de esos principios de acuerdo con el simbolismo; en este segundo aspecto la figura de D'Annunzio se hará intensamente presente en la novela.

3. Una cuestión de orden metodológico se plantea al intérprete una vez enunciada esta hipótesis de interpretación: el modo de dar cuenta de ella en relación con los componentes textuales implicados. La hipótesis que hemos adelantado ha sido inducida por la riqueza asociativa del nivel paradigmático, activado al comienzo de la lectura por el epígrafe en que el autor cita a Novalis, y al final de la misma por el *appendice* leopardiano. La voz de estos poetas constituye el primer y último punto de referencia con que el autor quiere que se confronte el significado de su novela. La rica virtualidad del eje paradigmático, sin embargo, no sólo se hace evidente en el paratexto sino que también se manifiesta a medida que progresa y se construye el eje sintagmático, impulsado por la instancia generadora del relato, la voz narrativa<sup>6</sup>. Atendiendo a esta instancia básica de la generación del texto —el sujeto de la enunciación y de la escritura al que de modo implícito o explícito reenvía el enunciado en su heterogénea globalidad— vamos a tratar de individuar diferentes niveles textuales, cuyo contenido el análisis tratará de restituir a su espesor paradigmático, reconstruyendo, de este modo, los presupuestos poético-formales y existenciales inherentes al *yo* que ha generado el texto en su compleja y contradictoria riqueza.

3.1. El primer nivel textual, adscrito al ámbito del autor, es el que configura el paratexto: título, epígrafes, notas, notas finales y prólogos que rodean al relato. Las obras de Landolfi suelen ser ricas en estos componentes desde los que el autor envía señales y claves de interpretación al lector. El primero de ellos, el título, *La pietra lunare*, acompañado del subtítulo, *Scene della vita di provincia*, posee una estructura que, en principio, podríamos calificar como contradictoria; la primera parte, apuntaría al ámbito de lo fantástico<sup>7</sup>, de lo irreal, regido por la poética del símbolo; el subtítulo, en cambio, al espacio dominado por el principio de realidad, espacio negatorio o contradictorio del primero y que Landolfi ve fundamentalmente materializado en las formas de

---

<sup>6</sup> Seguimos a este respecto las reflexiones de Greimas en torno a la enunciación, definida como «l'instance de médiation qui aménage le passage entre la compétence et la performance (linguistiques), entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle aura pour tâche d'actualiser et les structures actualisées sous forme de discours» (A.J. Greimas, J. Courtés 1979:126).

<sup>7</sup> No podemos olvidar la connotación de este título con el espacio de la literatura fantástica del romanticismo a partir de la novela *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins (1824-89).

vida y de pensamiento de la burguesía provinciana<sup>8</sup>. Siguen después dos epígrafes y, por último, el *appendice* leopardiano.

a) El primero de los epígrafes consiste en una frase en latín que la luna dirige al autor: «*Bene dixisti de me, Thoma* (La Luna all'Autore)». Al igual que el título este epígrafe es un elemento que aporta inestabilidad a la tarea interpretativa; se trata del primer juego ambivalente de acercamiento / distanciamiento del autor; un gesto, sin embargo, que en su levedad revela lo que la ironía, en general, y en muchos casos de la escritura landolfiana, en particular, contiene de intencionalidad afirmativa y constructiva<sup>9</sup>. Zanzotto (1990:12) ha realizado espléndidamente un primer acercamiento interpretativo a este epígrafe cuando, aludiendo a la fuente de la que procede, pone de manifiesto su carácter de «*guizzo multicolore, blasfemo e adorante insieme*». En efecto, las palabras que la luna dedica al autor serían, según cuenta una leyenda, las que Cristo en una visión dijo a Santo Tomás de Aquino como signo de su aprobación a los escritos del santo. Zanzotto habla de «*soave sberleffo*», de «*incantato omaggio-sogghigno*», cuando se refiere a esta alusión a santo Tomás y a Cristo al comienzo de un relato «*inimmaginabilmente pagano*». Si tratamos de penetrar, sin embargo, más profundamente en el significado de este epígrafe en relación con la experiencia del símbolo y con la actitud de Landolfi respecto a la función que éste desempeña en la poética del romanticismo, hallaremos el por qué de su ironía y de su ambivalente distanciamiento. Zanzotto, que ha reconocido el origen de la cita y el uso afectuosamente pervertido que de ella hace Landolfi, no cuenta la segunda parte del diálogo que, según la leyenda, mantienen el santo y Cristo, cuando éste, tras las palabras de aprobación, le pregunta «¿Qué quieres a cambio?» y aquél le responde «Sólo a tí, Señor». De

---

<sup>8</sup> Este subtítulo también podría considerarse una alusión irónica al giro que en los años treinta está tomando un sector de la narrativa italiana respecto de un mayor compromiso con los contenidos de la vida cotidiana; ese sector estaría reaccionando contra la actitud de indiferencia frente a dichos contenidos por parte de la literatura del primer ventenio del siglo. La yuxtaposición en el título de los dos componentes contradictorios relativizan, desde el mismo comienzo, un proyecto de carácter realista en la novela landolfiana.

<sup>9</sup> En este sentido podemos considerar que la ironía landolfiana, tanto la de este epígrafe como la vertida después en el discurso del narrador, está respondiendo a lo que Booth denomina «llamada a una comunidad de lectores»; una comunidad más amplia que la que se conseguiría con una formulación no irónica y literal de una creencia. En nuestro caso nos encontraríamos con la «llamada» al grupo de los que todavía son románticos en nuestro siglo. «Sería un error —dice Booth— ver a la ironía únicamente al servicio del espíritu de la eterna negación. El círculo de inferencias que presupone hace entrar inmediatamente a los que participan en ella, en una relación intelectual que sólo se conseguiría larga y trabajosamente con otros medios» (W. C. Booth 1979: 60-61).

modo consciente o inconsciente, a través de la suave ironía de un Cristo «lunificado» o de una luna transformada en Cristo, Landolfi pone el dedo en la llaga respecto a la vivencia inherente al símbolo romántico: su interpolación en el ámbito de lo sagrado y su sed de absoluto. Lo que esta experiencia persigue (y secretamente también Landolfi a lo largo de su trayectoria creadora) es la plenitud, la conciliación perfecta de las contradicciones, ansia en nuestro autor siempre decepcionada y, por ello, siempre negada y cada vez, con el decurso del tiempo, más violentamente mortificada. Este epígrafe pone de manifiesto de un modo desdramatizado lo que Benjamin considera como la usurpación, el uso fraudulento que el símbolo romántico hace de un concepto de símbolo «legítimamente operante en el terreno de la teología» y que, sin embargo, el romanticismo proyecta en el ámbito de la estética, cristalizado en «búsqueda de un conocimiento deslumbrador (y, en definitiva, no vinculante) de lo absoluto» (1990: 151). Esta transposición del ámbito de la teología al de la estética da lugar a un concepto de símbolo «que con el genuino no tiene en común más que el nombre» (1990: 151) pero que pretende, sin embargo, como ocurre con aquél, a través de la experiencia simbólica proyectada en la experiencia de la creación y fruición estéticas, la reunificación o la «unidad con lo divino». De esta transposición de lo sagrado al ámbito del arte y de la poesía deriva la tensión ideal del primer romanticismo y su posterior y necesaria distensión o declive tras la apertura de la gran cesura diabólica del pensamiento contemporáneo. El epígrafe dedicado a la luna hace alusión, por tanto, a aquel tiempo o a aquella situación en que la experiencia simbólica estaba anclada en un sólido referente de fe mediante el que se lograba la auténtica reunificación y conexión del hombre con lo sagrado. La suave ironía landolfiana pone en evidencia, por tanto, la contradicción y los límites de la experiencia simbólica en el mundo desacralizado contemporáneo, así como también el deslizamiento referencial, en la *quête* romántica, de lo absoluto, una vez convertida la luna —símbolo aquí del símbolo romántico— en su destinador o depositaria: no ya el encuentro o la reunificación con la realidad sobrenatural y divina, a partir de un movimiento vertical ascendente, sino la revelación y experiencia de una realidad que, en una primera aproximación, calificaremos como realidad *otra*, situada más allá de la realidad inmediata, cotidiana y conocida, dotada unas veces de una transcendencia horizontal (sería la experiencia de las correspondencias), y otras, de una transcendencia vertical descendente (sería la experiencia del mundo infrareal); realidad *otra*, sin embargo, que termina siendo buscada y anhelada con la misma sed de absoluto con que la vivencia del símbolo religioso perseguía la reunificación con lo divino.

En el epílogo de la novela la luna que, a lo largo del relato ha sido la fuerza misteriosa que ha movilizado la acción del mismo, hace su aparición como

sujeto de la última secuencia —*Exit imago* la define el autor— en una imagen que vuelve a acercarla, esta vez sin ironía, a la antigua vivencia religiosa del símbolo, a través de la vibración que, tras el enunciado, se percibe del intertexto evangélico:

*.../ ma poi, prima ancora d'arrivare in città, al di là degli altri finestrini, del treno, si levò la luna e il suo volto tranquillo intraprese il solito cammino.*

*Dentro c'era fumo e calore greve; essa là, sui campi che fuggivano indietro, pareva annunciare pace in terra agli uomini» (1990: 159-160).*

b) El segundo de los epígrafes es un fragmento de Novalis, citado en alemán, correspondiente a uno de los momentos más enigmáticos de *Los discípulos de Sais*<sup>10</sup>:

*.../ e ripose la pietruzza in un posto vuoto in mezzo ad altre pietre, proprio nel punto in cui molte file si incrociavano come raggi*<sup>11</sup>.

Merece la pena transcribir la secuencia completa a la que pertenece la cita de Novalis para tratar de comprender el significado simbólico de la piedrecilla y del gesto que el maestro realiza con ella y ponderar, de este modo, el alcance de la «fricción» intertextual que se produce entre los dos textos convocados en el acto de lectura:

<sup>10</sup> Novalis (1985:32). Ruego al lector me disculpe por la utilización de las citas de este autor procedentes de traducciones al italiano y que me he permitido usar debido a que en el momento de la redacción de este trabajo no tenía a mi alcance las correspondientes obras traducidas al castellano.

<sup>11</sup> Hay que apuntar al carácter de señal hermeneútica para iniciados que posee este epígrafe pues sí puede existir un número importante de lectores que haya leído *Los discípulos de Sais*, cabe pensar que será inferior el de quienes lo hayan leído en alemán y reconozcan el momento de la cita en su contexto original. Por eso, la señal hermeneútica que emite este epígrafe puede funcionar desde la situación de quien sólo reconozca a través de ella una alusión al poeta del primer romanticismo alemán, y de esa mera alusión, trate de extraer alguna conclusión interpretativa, aun sin comprender el significado literal de la cita, hasta el caso de quien la sitúe en su contexto original y desde ahí interprete su significado en relación con el nuevo contexto en que ahora está inserta. A partir de esta segunda posibilidad: «El sentido que el epígrafe adquiere en su nuevo contexto no sólo puede ser diferente del que tenía en el contexto original, sino hasta contrario. El juego consiste en «citar» ese otro contexto (puesto que es recuperable) y a la vez «citar», convocar, el nuevo contexto al que el epígrafe alude. Ambos contextos se ponen en «fricción» citativa. Parte del juego se pierde si el lector no puede o no quiere recuperar el contexto original del epígrafe *.../*». En este proceso de «fricción» entre dos textos «se abre un espacio intertextual en el que caben muchas interpretaciones», y el texto citado «aunque escrupulosamente respetado— puede llegar a adquirir por lo menos otros sentidos que no tenía originalmente; es el mismo y es otro texto. No en todos los epígrafes se produce este tipo de fricción intertextual, pero ningún epígrafe es, rigurosamente hablando, una cita fiel a la letra del texto original» (G. Reyes 1984:143).



Un giorno [il maestro] si allontanò piuttosto pensieroso. Sopraggiunse la notte ed egli tardava a rientrare. Eravamo in ansia per lui; a un tratto, nel momento in cui sorgeva l'alba, in un vicino boschetto, udimmo la sua voce: cantava una canzone allegra e chiassosa. Rimanemmo tutti stupiti; il maestro rivolse lo sguardo verso oriente. Uno sguardo simile forse non riuscirò a rivederlo mai più. Venne quindi tra noi, il volto era raggianti di beatitudine e in mano aveva una insignificante pietruzza di forma strana. Il maestro la baciò a lungo poi ci guardò con occhi umidi e ripose la pietruzza in un posto vuoto in mezzo ad altre pietre, proprio nel punto in cui molte file si incrociavano come raggi. Non dimenticherò mai quei momenti. Credevamo di aver visto balenar chiaramente nelle nostre anime il presentimento di questo mondo meraviglioso (Novalis 1985:32).

El momento que Landolfi escoge de *Los discípulos de Sais* como epígrafe de su novela es el culminante de la experiencia y revelación simbólica. Por esta razón creemos que esta citación no sólo ha de ser leída como fragmento desgajado de su contexto original, actuando en su nuevo contexto como señal metanarrativa que advierte al lector de la sustancial ambigüedad y polivalencia del significado de la obra<sup>12</sup>. Podríamos considerar también que la citación novalisiana está activando como paradigma de interpretación de la novela la poética y la experiencia del símbolo tal como fueron elaboradas por la más pura teorización romántica, basada en el conocimiento y en la experiencia de la naturaleza, allí donde precisamente Novalis veía también la vivencia de lo sagrado.

La insignificante piedrecilla y el gesto que con ella cumple el maestro representan el momento culminante de la búsqueda iniciática que aquél ha emprendido, aunque los discípulos desconozcan su último significado, quedando planteado éste como un enigma que el desarrollo de la novela ensayo tratará de aclarar<sup>13</sup> a través de las reflexiones de los discípulos y del cuento de Jacinto y Flor de Rosa, que uno de ellos narra al concluir el libro. Muy brevemente, pues este tema exigiría por sí solo un tratamiento independiente, vamos a intentar definir hacia dónde creemos que apunta el contenido de la experiencia simbólica inherente a la insignificante piedrecilla, con el fin de descubrir uno de los paradigmas más importantes que gravitan y se proyectan en *La pietra lunare*.

---

<sup>12</sup> Así Graziella Bernabó Secchi (1978:43) que ve en la figura de la piedrecilla una prueba más de «la fondamentale ambiguità del libro», ya preanunciada en el título y en su subtítulo. Para esta autora «la pietra posta alla confluenza di molte direzioni» es un «chiaro riferimento [...] alla poliedricità dei significati e delle suggestioni dell'opera».

Zanzotto también considera que el epígrafe de Novalis «offre il via a molteplici percorsi ermeneutici» pero antes que nada lo considera como una especie de invocación a Novalis, para propiciar «dantescamente» el éxito de una empresa, regida por «una forza penetrantissima, velenosa e inebriante, che emana radianti linee» (1990: 13).

<sup>13</sup> «Che cosa gli accadde in seguito egli non lo rivela» Novalis (1985: 30).

En la segunda parte de *Los discípulos de Sais*, dedicada a la exposición de la filosofía de la naturaleza, hay un pasaje que podría estar en correspondencia y ser clave de interpretación del fragmento citado por Landolfi:

C'è dentro di noi un misterioso impulso onnipresente, che da un punto centrale infinitamente profondo si dilata in tutte le direzioni; e se attorno a noi avvertiamo la natura meravigliosa sensibile e suprasensibile, noi crediamo che quell'impulso sia una attrazione verso la Natura stessa, una espressione della nostra simpatia per lei (Novalis 1985:43).

El punto central del que parten y al que convergen todos los rayos, representado por la insignificante piedrecilla que el maestro besa conmovido, podría estar apuntando a esa fuerza de atracción, en doble sentido, que de la naturaleza se irradia hacia nosotros y que nosotros irradiamos hacia la naturaleza. En Novalis el poder que ésta ejerce sobre el hombre todavía no ha manifestado el lado oscuro de su ser dialéctico y la vivencia positiva que de ella tiene el hombre sobrepasa con creces su posible aspecto negativo; la experiencia de la naturaleza en Novalis es «una fiesta», «un banquete», «un devoto culto religioso» que orienta y llena de significado a la vida. Ese significado, por otra parte, se revela en las cosas más sencillas y en los seres más humildes<sup>14</sup>; quizá a esa sencillez y humildad, inherente a la actitud que conduce al conocimiento y experiencia de la naturaleza, aluda también la insignificante piedrecilla, centro y eje de la vivencia del maestro. Creemos, por tanto, que esta concepción de la naturaleza, como centro irradiante, poderoso y benéfico, en la vida del hombre, propia del primer romanticismo, es la que está convocando el epígrafe de Novalis en el nuevo contexto de *La pietra lunare*, y el espacio intertextual que se abre entre texto citante y citado, la posible «fricción» entre ambos, es el punto oculto entre los pliegues del texto que habrá de descubrir nuestro acto de lectura.

4. La presencia de Novalis en *La pietra lunare*, entendida como presencia de la isotopía de la naturaleza, dotada de función estructurante del significado, puede asumir diversas modalidades según sea el nivel del texto que se considera. Creemos que una primera manifestación se produce en el nivel sintáctico narrativo profundo, aquél que es resultado del acto implícito primordial enunciativo, el que establece el corpus del relato y sus diversos recorridos anecdótico-narrativos, la base o el ámbito «che consente la manifestazione delle fasi successive del processo di enunciazione» (S. Agosti 1986:110). En una

<sup>14</sup> En su intervención final, al concluir el libro, el maestro dice: «E infatti da considerare una circostanza straordinaria trovare l'autentica comprensione della Natura in persone di grande eloquenza e sagesza o di modi brillanti, poichè generalmente essa si accompagna alle espressioni semplici, ai sentimenti sinceri, alla vita umile» (Novalis 1985: 91).

fase menos profunda del proceso generativo del texto, la presencia novalisiana se materializa en el *nivel semántico*. En este sentido, se tiene en cuenta la isotopía de la naturaleza manifestada, por un lado, como cosmos y espacio en el que el yo está inmerso y como culto ferviente a la misma; y por otro, como isotopía de la feminidad, englobando los temas de la sexualidad y del amor, y culminante en el símbolo de las Madres. La naturaleza se revela en estas isotopías como impulso primordial y matriz originaria del hombre, de acuerdo con los paradigmas de la filosofía de la naturaleza del primer romanticismo y de su posterior evolución en el simbolismo.

Paralelamente tendremos en cuenta en nuestro análisis el *nivel pragmático*, aquél en el que se hacen presentes los indicios de una poética diabólica, las muestras de una cesura que solamente se insinúa en la novela sin que llegue a manifestarse como completa escisión y ruptura. Estos indicios se hacen patentes a través de las manipulaciones del sujeto de la enunciación sobre los materiales semánticos, las modalizaciones que afectan a la valoración de sus contenidos, y mediante las intervenciones del narrador diegético y extradiegético.

4.1. Desde la perspectiva de sus dimensiones *La pietra lunare* es un relato que podría considerarse como un *romanzo* breve, y de hecho como novela corta de carácter fantástico ha sido calificada por la crítica. Desde el punto de vista del esquema *del nivel sintáctico profundo*, sin embargo, creemos que responde al modelo del cuento mítico maravilloso, en la línea teorizada y practicada por Novalis. Es claro que la dimensión de *La pietra lunare* y el espacio que ocupan en ella la descripción, el diálogo y los comentarios del narrador superan con mucho la brevedad y la preeminencia del componente puramente narrativo, que son los rasgos esenciales del cuento, pero Landolfi, siguiendo en esto un principio de la propia estética romántica, ha creado en esta obra un género narrativo híbrido en el que confluyen características de la novela fantástica y del cuento mítico maravilloso, destinado a narrar un proceso de iniciación, culminante, en su desenlace, en un tipo de relato en la línea del cuento novalisiano. Por esta razón vamos a considerar las relaciones de *La pietra lunare* con el género del cuento en dos tiempos: en un primer momento, trataremos de los componentes que la emparentan con el cuento mítico maravilloso que narra un proceso de iniciación y que ocupa fundamentalmente los capítulos VII, VIII y IX; y en un segundo momento, trataremos de sus componentes en relación con el cuento novalisiano, presentes en el capítulo X y en el epílogo. Todo ello con la finalidad de poner en evidencia la isotopía básica que narrativiza el relato: el tema de la naturaleza como impulso primordial y como matriz originaria de la identidad humana.

4.1.1. Son muchos los rasgos de *La pietra lunare* que concuerdan con los del cuento mítico maravilloso. El héroe sale de su ámbito habitual, se adentra en un espacio oscuro y lleno de peligros, generalmente un bosque —en nuestra novela las profundidades de una gruta situada en un valle recóndito de la alta montaña— y ayudado por un guía o maestro dotado de poderes superiores o de alguna cualidad mágica, supera una serie de pruebas, retornando a casa reintegrado en su posición y en sus capacidades, e incluso potenciado en las mismas. En nuestro caso, la semántica de los nombres propios, además de la misma trayectoria narrativa, corrobora este modelo: la protagonista, de acuerdo con la función que desempeña, se llama Gurù, dotada de una naturaleza mitad humana y mitad animal, maestra y guía del proceso de iniciación de un héroe cuyo cómico apellido, *Scarabozzo*, posee resonancias (*abbozzo*, *scarabocchio*) que remiten a una identidad no concluída o mal hecha. Propp ha demostrado cómo los elementos que componen el contenido del cuento maravilloso primitivo entran en relación con dos sistemas precisos de significado, ambos presentes en *La pietra lunare*: por un lado, con los ritos de iniciación de los jóvenes al llegar a la pubertad que sancionaban su paso a la madurez y su capacidad para contraer matrimonio; y por otro, con la concepción y experiencia de la muerte y el contacto con el mundo de los muertos. *La pietra lunare* en este sentido narraría el proceso de iniciación a la sexualidad del protagonista<sup>15</sup>, así como también su experiencia con el mundo de los muertos representado desde la perspectiva de una mentalidad primitiva: un mundo de aparecidos formado por los espíritus de los antiguos bandoleros que asolaban con sus robos y secuestros a la región y que vuelven a su reino de la alta montaña en las noches de luna para recordar y revivir hazañas y aventuras y para celebrar sangrientas orgías. Frente a ellos Giovancarlo, protegido de Gurù, habrá de demostrar su valor y superar una serie de pruebas. Los capítulos VII, VIII y IX narran una sucesión de secuencias que parecen retazos de arcaicos procesos de iniciación típicos de las primitivas sociedades de cazadores: el joven, concluído el rito, debía vivir algún tiempo, antes de regresar a casa, en una comunidad de hombres célibes, a la espera del matrimonio, comunidad en la que no se admitía la presencia de mujeres, salvo en la forma especial de «la pequeña hermana», una adyuvante que vivía con ellos en concubinato<sup>16</sup>. Bien es verdad que los elementos del cuento mítico maravilloso y del correspon-

<sup>15</sup> Así narra y comenta el narrador el hecho de la inexperiencia amoroso-sexual del héroe: «Dal suo aspetto /.../ non si sarebbe detto, eppure i suoi successi con le donne non erano brillanti; ad esser più precisi, non ne aveva mai accostata una che non fosse per la strada o in qualche salotto, e ciò, data la sua età relativamente avanzata, era perlomeno curioso» (1990: 67).

<sup>16</sup> R. Ceserani, L. De Federicis (1989: 120).

diente proceso de iniciación al que hacen referencia, sufren en estos capítulos una transposición a partir de un conjunto de *transformaciones semánticas*, a las que se suman los efectos de sentido derivados de *manipulaciones sobre el plano de la expresión*, tanto de carácter cómico e irónico como lírico, realizadas por el sujeto de la escritura<sup>17</sup>.

a) Las *manipulaciones* realizadas por el sujeto de la escritura en el *plano de la expresión* producen una serie de efectos de carácter irónico y humorístico, que tienen como fundamental consecuencia la de desviar o distanciar los contenidos narrados respecto del modelo del cuento canónico maravilloso y por tanto respecto de la realidad que aquél estaba llamado a representar. Una de las manipulaciones más eficaces a este respecto consiste en la reproducción del idiolecto de los personajes, de los bandidos en concreto, mediante la inserción de sus intervenciones en discurso directo, seguidas de los comentarios humorísticos del narrador<sup>18</sup>. Independientemente del alcance que estas manipulaciones poseen sobre el nivel semántico y que contribuyen a la caracterización rebajada y antiheroica de los oponentes del héroe, creemos que con ellas se produce en *La pietra lunare* una interferencia o contaminación con el género *novellistico rusticano*; Landolfi se deja llevar por la atracción hacia el lenguaje arcaizante popular, que cita y reproduce, y hacia antiguas costumbres y lejanas leyendas de su tierra. Por otra parte, las intervenciones modalizadoras en relación con la realidad representada, procedentes tanto del narrador diegético como extradiegético (el humor, el comentario lúdico, la consciencia crítica y la complicidad con el lector, la presencia de enunciados reflexivos en forma de comparaciones o de símiles) crean un efecto de cambio de perspectiva, de bruscos acercamientos a la instancia generadora del relato y a la realidad

---

<sup>17</sup> En cuanto a las manipulaciones que introducen en el lenguaje el registro lírico, hablaremos de ellas cuando tratemos de las isotopías de la feminidad y del amor al analizar el nivel semántico, pues es en este registro lírico como fundamentalmente aparecen tratadas.

<sup>18</sup> Aquí se transparenta la inclinación de Landolfi por locuciones adverbiales anticuadas, por expresiones populares también arcaizantes, modo de hablar sentencioso, saturado de proverbios: «Antonio Lo Sportaro, abbandonato nel languore che precede il sonno, farneticava /.../: «Gurù che viene, via le pene» diceva accompagnandosi con una mano e poi: «gurù colla luna, buona fortuna; purtuttavia, purtuttaquantavia; canta la vernia sorte varia, ciascuna trema come il tordo nella pania...» (1990: 143). Y en otro momento: «Si può sapere alla fine che intendi con quei comodi nostri?» chiese Sinforo il Rosso. «E prepariamoci un boccone, e stiamoci in grazia di Dio» spiegò finalmente l'altro coi soliti *e* esortativi.

«Inferno e dannazione! ma se non hai fatto altro tutto il giorno che menar di ganascia!» «Io? Una coscia di capretto in tutto il giorno, a legge d'onore! Alla battaglia l'uom si prepara col pane e la paglia». (Ai suoi proverbi nessuno credeva, il buontempone usava fabbricarsi per la circostanza)» (1990: 123).

que el sujeto de la escritura comparte con el lector<sup>19</sup>. Se produce en estos casos una suspensión o salida del relato, con la consecuente creación de un espacio de sentido separado de la representación, en el que hace aparición la ironía dirigida contra formas estereotipadas de la virilidad, de la feminidad y de la relación amorosa. Landolfi con estas aperturas en la dinámica del relato de iniciación relativiza, como veremos enseguida, el culto a la virilidad en función de la diferente *quête* que anima a su héroe.

b) Podemos considerar como *transformaciones semánticas* los rasgos que caracterizan a los oponentes del héroe y la clase de pruebas que éste supera. Los bandidos son feroces y sanguinarios pero a la vez campechanos e inofensivos; están caracterizados por los rasgos físicos y psíquicos de los hombres primitivos de la región, dotados, como hemos observado, de su mismo lenguaje y modos de expresarse. Parte de la actitud ambivalente de agresividad / inofensividad que los caracteriza deriva del estado de semiembriaguez y constante somnolencia en la que, en seguida, se ven inmersos y con ellos también el héroe, a causa de la bebida, apareciendo las secuencias de los capítulos VII, VIII y IX como una realidad soñada más que auténticamente vivida por el héroe (en oposición al nítido acontecer que caracteriza el transcurso de la acción en el cuento maravilloso); de acuerdo con esta cualidad, las situaciones más tensas y aparentemente más peligrosas para el héroe se desvanecen súbitamente, como ocurre en los sueños, resolviéndose en banal e intrascendente reyerta de hombres semibeodos. Las situaciones en que se encuentra el héroe frente a sus oponentes no se corresponden, en realidad, con las del héroe típico: Giovancarlo demuestra, es verdad, que no es cobarde pues se atreve a increparles por sus fechorías pero no puede decirse que se enfrente abiertamente a ellos, siendo siempre Gurù quien media para que esa eventualidad no se produzca. Ella, con un recurso en el que se transparenta la ironía del autor hacia lo que se consideran los rasgos típicos de la virilidad, para evitar el enfrentamiento y calmar a los bandidos, aduce siempre la debilidad, el carácter infantil, la fragilidad de su protegido, actuando maternalmente y provocando en aquél precisamente la aceptación, el reconocimiento de ese estado de indefen-

---

<sup>19</sup> Así en el comienzo del capítulo VII, cuya primera secuencia narra la transformación de Gurù en *capra-mannara*, se percibe este espíritu de humor con el que el autor se relaciona con el lector, haciendo uso de situaciones que supone conocidas y compartidas con él. Igualmente, el comentario con el que trata de explicar al lector el modo en que se unen la naturaleza animal y la humana en la joven después de la metamorfosis: «Per riassumere con un'immagine comprensiva e aperta a tutti, la fanciulla portava le sue appendici caprine come le sirene la loro coda; non ci si rimette di coscienza con questa immagine, né si nuoce alla precisione, giacchè non si dà chi, volendo, non abbia visto una sirena» (1990: 109).

sión. Las intervenciones de Gurù en los momentos en que el protagonista tendría que demostrar su valor (la más importante se verifica cuando éste quiere ayudar a Napoleón, antiguo servidor de su familia, asesinado cobardemente por los bandidos en una emboscada, y que ahora va a enfrentarse valerosamente a ellos en un duelo en solitario, en una especie de reivindicador *contrappasso* dantesco), van dirigidas precisamente a disuadirle de la prueba, a poner en evidencia ante los otros su indefensión y fragilidad y a que él reconozca ese estado y termine refugiándose en el ámbito protector que ella le ofrece. Por estos indicios de transformación semántica podemos decir, ya desde estas primeras secuencias, que la iniciación del protagonista no posee el sentido del culto a la virilidad, propio del ritual primitivo; éste, precisamente, iba dirigido a separar al iniciado del ámbito materno para integrarlo en el del padre mientras que en *La pietra lunare*, al contrario, es la asunción y el reconocimiento del espacio materno lo que constantemente se pone en evidencia. Las acciones de los bandoleros, donde reina la brutalidad, la bebida y la comida desmesuradas, la sangre de los duelos a muerte, siempre aparecen en dialéctico contrapunto con las intervenciones de Gurù. El reconocimiento de la feminidad y de la maternidad en el mundo violento de los hombres no significa, sin embargo, que el protagonista no reaccione espontáneamente con valor pero sí implica un distanciamiento irónico por parte del autor, reforzado por el registro humorístico respecto de las reacciones convencionalmente consideradas como viriles que el héroe debe asumir en determinadas circunstancias; éste sería el caso de la defensa del espacio amoroso en oposición a quien se constituye en la novela como su auténtico oponente, el joven y apuesto bandido Bernardo<sup>20</sup>. El registro de humor con el que el narrador describe la pelea entre ambos<sup>21</sup> garantiza el punto de vista distanciado del autor y pone en evidencia que el héroe busca en Gurù algo distinto de la mera posesión física. De hecho no le importa, acabada la pelea, que Bernardo bese a la joven y que ella corresponda a ese beso. Implícitamente son esquemas profundos de la psicología

---

<sup>20</sup> Frente a la convencional reacción de defensa de ese espacio, la actitud del protagonista es menos inmediata y decidida. Siente alivio cuando ve que las cosas se arreglan por sí solas y le exoneran de combatir para defender ese espacio. Finalmente se impone la pelea y ése es el momento en que la prueba, la convencional lucha entre dos rivales por el amor de la misma mujer, sufre una transposición decisiva en función del proyecto semántico landolfiano. Aparece como una acción que el protagonista se ve obligado a realizar para cumplir con las circunstancias y con su supuesta tarea de héroe pero carente, en realidad, de un auténtico móvil interno.

<sup>21</sup> «Siccome poi nessuno dei due era in condizione di fare gran che, la zuffa si limitava in fondo a una cocciuta stretta, durante la quale ognuno dei due pensava un po' ai fatti propri. /.../ Tutti e due si levarono come se avessero ormai fatto quello che dovevano e si guardarono in cagnesco. 'Va bene, va bene' fecero alcuni. 'Su su, non ci pensate più'» (1990: 139).

viril los que el autor está poniendo en entredicho con estas transformaciones semánticas a la vez que apunta a la necesidad de que el rito de iniciación convencional, sin ser destruido (Giovancarlo reacciona con valor, lucha cuando tiene que hacerlo) sea completado por su otra cara inhibida: por el reconocimiento, junto a la virilidad, del ámbito de la maternidad y de la feminidad, donde reposa el sustrato profundo que conecta al hombre con su ser primordial, la naturaleza. Este reconocimiento se resuelve, en un primer estadio del proceso, en el reconocimiento y asunción por parte del héroe de la propia naturaleza animal. Más que probar ante sí y ante los otros el propio valor, la prueba que Gurù propone enseguida al protagonista es la de enfrentarle a su doble condición de ser humano y de ser animal, ofreciéndosele amorosamente recién salida de su metamorfosis en *capramannara*. Y la reacción de Giovancarlo, significativamente, es la de inmediato rechazo y repugnancia<sup>22</sup>.

Esta identidad híbrida es la que el héroe, sin embargo, tiene que reconocer y aceptar en sí mismo, cosa que el relato plantea con claridad en la secuencia de la pelea con Bernardo. Giovancarlo siente en ese momento la extraña sensación de entrar en estrecho contacto con un cuerpo cubierto de tupido vello y el terror de que se verifique en él una metamorfosis semejante a la que ha convertido a Gurù en *capramannara* le aparta horrorizado de la lucha<sup>23</sup>. El reconocimiento y la aceptación que Giovancarlo ha de hacer, por tanto, consiste en el reconocimiento y en la aceptación de su otro ser, aquel que radica en su ser animal. De ahí parte y ahí confluye la manifestación y el poder de la naturaleza en el ser humano: esa es su base y su *materia*. Y a pesar de la inicial repugnancia que esto inspira al héroe, repugnancia en la que, como veremos enseguida, se transparenta el horror al caos original, aquél termina abandonándose con la confianza de un niño al regazo *caprino* de la joven, donde queda dormido en un beatífico sueño. La naturaleza se manifiesta en el hombre, por tanto, en su ser animal o, dicho de otro modo, la animalidad del cuerpo, en el

<sup>22</sup> «Ella sorrise con quel tanto di mestizia che le permetteva la sua nuova espressione, quasi volesse dire: ecco vedi, qual'era il nocciol di Gurù. /.../ la fanciulla s'avanzava verso Giovancarlo, fissandolo serratamente o colla palese intenzione d'abbracciarlo e abbandonarsi ad amorosi trasporti. /.../ Tuttavia quando Gurù gli si accostò come s'è visto, fu preso da una grande ripugnanza, assai ingiustificata, e non sapeva come fare a pararsi dalle sue effusioni» (1990: 109).

<sup>23</sup> «Ed ecco d'un tratto Giovancarlo principiò a sentire sotto i suoi polpastrelli una peluria fitta e ruvida che infittiva e induriva sempre più; pareva che il bandito s'andasse gradatamente coprendo d'un folto vello. «Oh, Signore» pensava Giovancarlo mentre sempre nuovi peli gli spuntavano sotto le palme «e che avverrà ora di me? Signore Iddio che cosa starò diventando io?» E questa riflessione, insieme alle altre sopravvenute, riempiendolo d'orrore lo fecero desistere dalla lotta» (1990: 139).



hombre, es su ser naturaleza: ahí radica el fondo del coraje y la violencia que definen la virilidad, la dulzura y el calor de la maternidad, la belleza y la fascinación del eros femenino. El poder de seducción de Gurù, transformada en *capramannara*, nace de la plena a floración en ella de esta identidad animal; seducción, inconsciente de sí misma, formada de elementos contradictorios. Los rasgos de Gurù, tal como la joven aparece descrita en esas secuencias, coinciden con los de la mujer fatal decadente; en esas descripciones aflora, como veremos al analizar la isotopía de la feminidad, el preciosismo del intertexto simbolista, desvelando Landolfi con ello el origen de donde procede la fascinación de esa belleza. A pesar de su sofisticación y refinamiento estéticos, Landolfi pone de manifiesto que esa belleza reside, en el fondo, en la seducción, poderosa y contradictoria, de la misma naturaleza.

5. Creemos que las manipulaciones en el plano de la expresión, que ponen en juego a la figura de la ironía, así como las transformaciones semánticas, examinadas en los puntos precedentes, no hacen derivar el esquema profundo del cuento mítico de iniciación hacia su parodia y subversión extremas sino que elaboran una transposición donde determinados elementos, referidos a la sexualidad y al culto de la virilidad, según los ritos dirigidos a la asunción de la figura del padre, se transponen a otros que plantean una iniciación en el sentido de asunción del ámbito femenino y materno. La subversión radica en el hecho de que el rito primitivo propiciaba la salida del ámbito de la madre para identificar al iniciado con el espacio del padre. En nuestro héroe (y aquí, muy lejanas, debido a las interposiciones textuales que median, se vislumbran las vicisitudes de la biografía landolfiana) es el encuentro con la madre lo que propicia el viaje con Gurú a las entrañas de la tierra; y en el plano filosófico, como vamos a ver a continuación, el encuentro y la experiencia del héroe con el origen primordial.

El cuento, según la teorización de Novalis, es la manifestación perfecta, la quinta esencia de la poética del símbolo; es el medio privilegiado para la representación de la síntesis entre filosofía y poesía, entre logos y mito<sup>24</sup>. Si en los capítulos VII, VIII y IX hemos visto la transposición de elementos del cuento primitivo iniciático, realizada en clave de humor, el capítulo X junto con el Epílogo representan la transposición del cuento novalisiano en clave simbolista. En este sentido las reflexiones que Novalis dedica al cuento pueden considerarse paradigmas de referencia de *La pietra lunare* sin que llegue

---

<sup>24</sup> Novalis identifica cuento y poesía: «la fiaba è quasi il canone della poesia»; cuento y sueños: «la fiaba è come una visione di sogno, senza nesso. Un insieme di cose e fatti meravigliosi» (Novalis 1987: 317).

a alcanzarse en ella, sin embargo, como veremos, la pureza y la plenitud de la síntesis de contrarios propias del cuento novalisiano.

En el capítulo X desaparecen las intromisiones lúdicas y humorísticas del narrador, y la narración adopta un registro de limpidez y transparencia positiva, en correspondencia con las isotopías semántico figurativas de la nitidez de la atmósfera y de la lucidez mental del héroe, disipándose el estado de sopor y de somnolencia que ha caracterizado el ambiente y el estado de los personajes en las secuencias nocturnas precedentes<sup>25</sup>. El distanciamiento del narrador en esas secuencias, conseguido gracias al humor y a la ironía, referido a aquellos aspectos del rito de iniciación que aludían a la virilidad bruta, donde Gurù aparecía como figura mitigadora y compensadora, ese distanciamiento desaparece ahora para dejar paso a una secuencia donde la elevación del registro lírico es el primer indicio de la intensa participación e identificación afectiva del sujeto de la escritura y respecto a la que lo primero que el narrador anuncia es la dificultad de encontrar las palabras adecuadas para su representación («Ma se i ricordi erano precisi, difficile è dirli a parole»), a modo de cláusula propia de toda escritura visionaria que trata de dar cuenta de experiencias que van más allá de la realidad conocida.

Ya al final del capítulo anterior comienzan a darse las primeras señales de un cambio temático, dirigido a la preparación de la prueba culminante que espera al protagonista. Comienzan a llegar extraños seres, «torme di strane creature, difficilmente riconoscibili», cuyos límites entre lo humano y lo animal, entre la consistencia material e inmaterial, son borrosos. Estas formas y seres acompañarán al héroe en la experiencia final del encuentro con las Madres, símbolo del origen primordial, prueba en la que Gurù, acentuando su función de guía, sigue siendo el soporte constante del héroe<sup>26</sup>.

La iniciación conduce ahora a otro nivel de reconocimiento y de aceptación del ser naturaleza. Y en este sentido es en el que *La pietra lunare* engarza

<sup>25</sup> Refiriéndose a esas secuencias nocturnas el narrador comenta: «Bisogna dire che già da qualche tempo Giovancarło non era più sicuro di ciò che vedeva o sentiva, né dunque lo fu poi, ricordando, d'aver visto» (1990: 139). Al inicio del capítulo encontramos, por el contrario, al héroe totalmente lúcido, en un amanecer fresco y revitalizador: «Se della notte della battaglia si ricordò poi confusamente /.../. Ma di sicuro ogni torpore s'era disciolto, forse perché l'aria era rinfrescata verso il mattino e adesso la sua mente era sgombra del tutto, vivo il suo occhio come non mai; sicché da qui i suoi ricordi ridiventavano chiari e acuti, d'una precisione perfino tormentosa» (1990: 145).

<sup>26</sup> «Giovancarło, condotto per mano da Gurù senza rumore, scorse subito, anche prima d'accostarsi, tre forme severe; e fu preso da uno spavento vertiginoso» (1990: 146); «Gurù (che era stata poi quella che l'aveva trattenuto a terra mentre la Madre lo guardava) strinse al giovancarło la mano in segno di partenza» (1990: 150).

con el cuento mítico maravilloso en la línea de Novalis. En primer lugar, detengámonos en la experiencia final de Giovancarlo. Este se enfrenta a la mirada mortal de las tres Madres:

Erano tre donne in vario atteggiamento, due di fianco una di fronte, immobili d'orrida immobilità; l'orrore era forse, appunto, solo nella loro immobilità. Le loro vesti, le loro tuniche grige, opache, ricadevano in larghi panneggiamenti d'una intollerabile serenità, più fermi più sereni, più chiusi nel soffio rappreso d'un gelido mondo, di quelli delle donne che custodiscono i sepolcri. /.../ Di tutte e tre gli occhi assorti, argentati come canapa, guardavano alla luna. Non c'era altro, e questo bastava, insieme alle labbra serrate. Guardandole, subito si capiva che erano le Madri. Tutte le creature nel Fosso s'impietrarono come loro, come l'acqua i giunchi e il vapore di stagno» (1990: 146).

Es clara la genealogía mitológica de estas tres figuras que se remonta a la trinidad de la gran diosa lunar Hécate, señora de los vivos y de los muertos, en la que confluía la idea de una correlación de tres mundos (uno virginal, otro maternal y un tercero, lunar) y cuyo poder estaba vinculado a la luna, símbolo precisamente de «una clase de no-ser frente al que el ser vivo retrocede horrorizado como ante la existencia de signo negativo: /.../ el lado nocturno de algo cuyo lado diurno sería lo deseable» (Jung/Kereny 1980: 178). En su representación icónica la diosa era una extraña figura marcada por la rigidez, dotada de tres caras, colocada en la encrucijada de los caminos y que recordaba a los griegos que, al lado del mundo ordenado de Zeus, había que dejar espacio a «un dominio caótico en el que la informidad de un mundo original se perpetua bajo el aspecto del mundo infernal» (Jung/Kereny 1980: 159). No obstante, a pesar del reino de sombra al que la diosa pertenecía, el símbolo que la distinguía era la antorcha, y no como símbolo de purificación, sino como portador de luz, representación del conocimiento que transmitía a quien entraba en contacto con ella. En el ámbito de las relaciones laberínticas y de contaminación en que se mueven las figuras que cristalizan en torno a esta diosa (Démeter, Perséfone, Artemisa) aparece también Medusa, pues Hécate-Perséfone, diosa del Hades, reino de lo informe, representación filosófica del no-ser, en su forma original, asumía el aspecto y llevaba sobre sus hombros la cabeza terrible de Medusa. De esa contaminación deriva la mirada mortal y petrificadora que difunden las tres Madres, que abate y destruye a la criatura sobre la que se posa.

Giovancarlo ha de soportar sobre sí esa mirada, como signo de experiencia y de reconocimiento en sí mismo de la realidad informe y caótica de la que emerge todo lo creado. Los efectos de esta mirada materializan la culminación de la prueba del héroe en el sentido de vivencia iniciática conducente a un nivel superior de identidad. Ya el narrador había anticipado, como hemos obser-

vado, la dificultad de encontrar palabras adecuadas para representar la vivencia que supone el encuentro con las Madres. Por eso, al igual que con la escritura que narra la experiencia del símbolo místico, se difunden en este pasaje imágenes marcadas por el principio de contradicción, llamadas a representar el contacto con una realidad hecha de opuestos (*una vibrazione senz' onde; un attimo eterno; effluvio che trapassava ... con un'illusoria lentezza, in realtà con una diffusione precipitosa; essi (gli occhi) ... potevano ... farlo danzare e tremare;*), así como marcada por rasgos que designan el carácter indecible de sus efectos: *una pena senza nome, un dolore sconosciuto*; experiencia que se resuelve en un conjunto de sensaciones frente a las que el héroe se encuentra totalmente inerte: *un irresistibile gelo lo penetrava; né a questo poteva opporsi, a nulla poteva opporsi; ...e a quanto di lui si compiva non si poteva resistere* (1990: 148-149).

Los efectos de la mirada de las Madres son dialécticos, afectan al cuerpo, al que avasallan con penetrantes sensaciones, las cuales después se disuelven en emociones y finalmente, afloran y se condensan en una nueva conciencia donde se conjugan y sintetizan. Estas sensaciones se ordenan en una gran oposición dialéctica; por un lado, el polo negativo que podríamos adscribir al ámbito del dolor y de la muerte, formado por metáforas como: *un etereo pallore [si diffondeva] per tutte le membra; un irresistibile gelo lo penetrava /.../ colla sua mano di ferro; un smemorato torpore*; por sensaciones de transpasamiento: *i raggi degli occhi lo trapassavano, sibilando quasi al penetrare in ogni sua carne*; de vaciamiento y de transparencia: *al giovane parve di divenire trasparente, come una spoglia di cicala*; por sensaciones que se abren y florecen en emociones desconocidas: *una pena senza nome un'infinita pietà un dolore sconosciuto lo invasero*. Y por otro lado, el polo positivo, adscribible al ámbito del placer, de la alegría y de la vida; en un movimiento dialéctico, las sensaciones descritas se transmutan en calor y ardor, en vitalidad y en palpar violento y furioso del corazón, dando lugar a una grandiosa metamorfosis corporal que funde al héroe con todos los elementos de la naturaleza y con la feminidad misma: *gli pareva che con corpi di donna fiorenti incarnati leonati egli fondesse*; la fusión del cuerpo se produce con el mundo vegetal, animal y mineral: *foglie sanguigne e dorate d'autunno bagnate ... (diventavano) gradatamente carne della sua carne, fino a che la sua pelle diventava come di salamandra; la pioggia lo batteva immollando le sue polpe, e all'improvviso indurendole come perle e scorrendovi poi sopra senza più bagnarle*. La fusión con la feminidad es reconocimiento, inmersión profunda en el origen matricial corporal: *egli beveva la pioggia, gli aliti delle donne, il loro sangue colle sue mani e il suo ventre, traeva dalle loro viscere placente e viluppi di carne sanguinolenta; e dappertutto c'era del rosso e un odore zolfigno*. Sensaciones que,

a su vez, se abren también a violentas emociones: a una alegría eufórica y orgiástica: *E adesso era un'immensa gioia, pazza, come un mugghio esalato da un petto di bronzo* (1990: 149).

Ya la descripción de los efectos contradictorios de las canciones de Gurù había anticipado los de la mirada de las Madres: *lo sguardo possedeva in grado massimo la mirifica qualità di cui le nenie di Gurù serbavano solo un pallido riflesso*, como señal de que la naturaleza de la joven encerraba el secreto de la experiencia que el héroe está ahora viviendo. Su voz modulaba la melancolía y la exaltación de un destino ineluctable que en el fondo despierta horror, sugiriendo sus cantilenas también, por ello, la visión de formas repugnantes<sup>27</sup>. Esa misma clase de efectos (*terrore e desiderio malincolia e allegrezza*) pero en un grado máximo produce la mirada de las Madres que enfrenta al héroe al reconocimiento y a la experiencia de la contradicción inherente a su ser naturaleza. Después de ese reconocimiento la Madre, pues en el transcurso de la prueba sólo una de ellas ha mirado a Giovancarlo, retira su mirada de él; ella, a su vez, lo ha reconocido (*«la Madre distolse lo sguardo, lo rifissò sulla luna che tramontava /.../ adesso conosceva Giovancarlo»*). El héroe ha superado la prueba: se ha abierto a la consciencia del dolor y de la piedad e igualmente al éxtasis y al ardor del ser naturaleza, a través del reconocimiento ritual del sufrimiento y a través del éxtasis fusionante con todo lo creado.

En esta secuencia se hace intensamente presente la figura de D'Annunzio, tanto en el plano de la expresión formal, como en el temático figurativo: en el juego infinito de las sensaciones y de las metamorfosis *alcyoniche*, y en el éxtasis dionisiaco de la fusión pánica, pero paradójicamente se hace también presente Novalis, para corroborar que el simbolismo hunde sus raíces en el primer romanticismo y que el culto y la primacía de la sensorialidad, como expresión del culto y primacía de la naturaleza, estaban planteados en la meditación de aquel movimiento. Para Novalis, las sensaciones y la identidad dialéctica son el fundamento de la condición humana. En *Los discípulos de Saís* ambos componentes la definen, imponiéndose al pensamiento: «Il pensiero è soltanto un sogno del sentire, un sentire estenuato, una vita debole, pallida, grigia» (Novalis 1985: 66). Y en la descripción del sueño con que comienza la novela de formación *Heinrich von Ofterdingen* quedan representados tanto el

---

<sup>27</sup> «Spesso la fanciulla cantava a bocca chiusa, modulando arie remote, e il suo mugolo dolce che prendeva timbri d'una ferocia perduta; dotato di una penetrazione implacabile e profonda ... trapassava come senza ferire e dalla sorda piaga /.../ scoppiava il dolore; o una macabra gioia, gonfia e torta, quasi fiorita di verrucche, spaventosa a colui medesimo che n'era vittima» (1990: 58).

carácter dialéctico de la conciencia como la consagración de la primacía del sentir: «Tutte le sensazioni ascendevano in lui a una altezza non mai conosciuta. Egli viveva una vita infinitamente varia, moriva, e poi tornava di nuovo, amava fino alla passione più ardente, e poi era separato di nuovo in eterno dalla sua amata» (Novalis 1992: 25). Este sueño culmina con la representación de sensaciones fusionantes que recuerdan la experiencia de las Madres, narrada en *La pietra lunare*: «Lo prese un desiderio irresistibile di bagnarsi; /.../ l'acqua pareva come il disfaccimento di leggiadre ragazze, che prendevano corpo di un tratto accanto al giovane» (Novalis 1992: 26).

Pero sobre todo se hace presente la figura de Novalis a través del reconocimiento de una serie de rasgos que el poeta alemán atribuye al cuento maravilloso, tanto en la novela globalmente considerada como, especialmente, en el núcleo temático de esta secuencia final: «In una buona fiaba tutto deve essere meraviglioso, misterioso, incoerente; tutto animato. Sempre in modo diverso. Tutta la natura dev'essere mescolata in modo strano con tutto il mondo degli spiriti; l'epoca dell'anarchia universale, /.../ l'epoca anteriore al mondo» (Novalis 1986:317). En realidad, el proceso de iniciación que ha sufrido el héroe, en un mundo donde los vivos se han mezclado con los muertos, los animales con el hombre, las secuencias más feroces con las del más elevado lirismo, han consistido en ese contacto con el caos inicial, con la unidad primordial indiferenciada de las formas y de los seres. La prueba de iniciación, podríamos decir, ha llevado al héroe a penetrar el caos de su ser naturaleza para, transpasándolo, transformarlo, como dice Novalis, en «caos racional»<sup>28</sup>.

Podría dar la sensación al lector, cuando el héroe despierta al amanecer, solo, en el valle, de que nada ha ocurrido y de que nada en él ha cambiado; el relato termina como ha comenzado al igual que en el desenlace del cuento de Jacinto y Flor de Rosa, narrado en *Los discípulos de Saís*, el héroe descubre detrás del velo de la diosa Isis lo que siempre ha poseído, el rostro de su amada; algo que, sin embargo, ya no coincide con lo que ese rostro era, pues ahora la amada es una realidad «reencontrada», es el resultado de un proceso interior de búsqueda; no el efecto de un movimiento circular de retorno a lo mismo, sino progresivo y ascendente, de conquista de una realidad previamente dada pero no reconocida y que ahora, tras la prueba, ha aflorado a la luz de la conciencia dotada de un significado; del mismo modo, en el desenlace de *La*

---

<sup>28</sup> En la experiencia del héroe, tras la prueba de las Madres, habría algo del proceso de evolución que Novalis ve para el mundo futuro: «nel mondo futuro tutto è come nel mondo d'una volta, eppure è del tutto diverso. Il mondo futuro è il caos ragionevole, il caos che ha penetrato sé stesso, che è in sé e fuori di sé» (Novalis 1987: 317).

*pietra lunare* el héroe se encuentra con la realidad que siempre ha sido pero penetrada de sí mismo; el mundo inhibido, oscuro, materno lunar del inconsciente, y el caos que comporta con sus poderosos elementos encontrados, ha sido reconocido y diríamos en términos de Novalis, transformado en «caos racional». Landolfi con pocos recursos narrativos y descriptivos da a entender, en esta secuencia del despertar del héroe, después de un sueño profundo, el desenlace positivo de la prueba y de la transformación que ha sufrido: su reintegración a la diurnidad, a la solaridad, a la plenitud del mediodía, al mundo de la comunidad de los vivos, reintegración marcada por la paz, la energía y la alegría:

Quanto a Giovancarlo egli si svegliò che il sole era già alto a Sorvello /.../, e una gran pace regnava sulla piccola valle; /... / Saltando sdruciolando, ridendo con Châli, di macchia in macchia d'acquaro in acquaro di pendice in pendice, il giovane ridiscese al villaggio. Arrivò che, in un sussulto di gioia, le campane annunciavano il mezzogiorno» (1990: 157).

Podríamos aventurar que en esta secuencia se representa la «consumación del símbolo»<sup>29</sup>: no la racionalización explícita del significado de la experiencia del héroe sino la asunción implícita, en la misma narración, de cuanto le ha acontecido y su reintegración, con esa experiencia benéfica interiorizada, en el mundo de la vigilia y de la diurnidad<sup>30</sup>. A diferencia de un autor como Pavese que en *La luna e i falò* hace explícitos el contenido del símbolo y la necesaria reunificación de logos y mito en nuestra civilización, Landolfi en *La pietra lunare* no menciona en ningún momento explícitamente esa integración sino que, al concluir la novela, abre un espacio de silencio en donde poder realizarla, que es también, quizá, un espacio de reticencia y de incertidumbre, respecto al modo en que hoy puede llevarse a cabo tal integración. Pues no podemos olvidar el hecho de que en la resolución de *La pietra lunare* se abre un hiato, una cesura respecto a la plenitud y pureza de la síntesis que Novalis realiza en el cuento maravilloso. En este sentido hablábamos de la transposición que en clave simbolista se produce en esta novela del cuento mí-

---

<sup>29</sup> El símbolo consumado, dice Trías, es la condición *material* del acontecimiento espiritual. El acto simbólico consumado, con el que termina la experiencia de las Madres, constituye, en este sentido, «la *matriz* desde la que surge y se alumbra el espíritu. Es su materia fundante, su entraña materna y material, su *Magna Mater*» (Trías: 422).

<sup>30</sup> Desde esta perspectiva la experiencia de las Madres es la de los arquetipos eternos, articulada en torno a la vivencia del símbolo; las Madres serían, como ocurre en el episodio de Fausto, «las *matrices* o las 'materias' (originarias) en las que está cifrada la clave de los nacimientos, transformaciones y mutaciones, o de la eterna preservación del sentido; ellas, las Madres, tejen y destejen los destinos de todo lo que hay, con su complejidad de especies vivientes y de formas múltiples» (Trías: 616).

tico novalisiano. Esta transposición es la que produce en la secuencia de las Madres el punto de fricción, la «carezza contropelo» del discurso landolfiano respecto de la voz novalisiana. Pues si en esta secuencia el héroe se enfrenta con la contradicción de su ser naturaleza, con el éxtasis y el horror que ello representa, y si la prueba es superada positivamente en el sentido de que aquél reconoce y asume esa contradicción, el modo y el registro en el que la escritura materializa dicha experiencia enfatizan la cesura, resaltan y exaltan hasta la exacerbación la representación lingüística de las sensaciones contradictorias en la línea del intertexto simbolista dannunziano, desapareciendo el modo límpido de representación propio de la escritura del cuento novalisiano, donde la síntesis de contrarios emerge espontáneamente, en virtud del impulso hacia la armonía que la misma naturaleza imprime a todos los seres y a las cosas. Se percibe, en cambio, en la escritura landolfiana el deslizamiento del sueño romántico hacia la progresiva apertura de la cesura diabólica, propia de la crisis del hombre contemporáneo, y que la poética del simbolismo figurativizará a través de la intensa representación sensorial de las contradicciones.

Por otra parte, si la experiencia iniciática del héroe concluye positivamente, también es cierto que su historia de amor con Gurù se disuelve sin conclusión feliz, al contrario de lo que ocurría en el cuento de Jacinto y Flor de Rosa en que el héroe, reintegrado a la vida, se casa con su amada y tiene hijos y muchos nietos «perché allora —concluye el cuento— gli uomini potevano avere figli quanti ne volevano» (Novalis 1985:63). En la sencilla formulación de este final se resume la síntesis de contrarios, la fe y confianza en la naturaleza y en la vida, la armonización que de sus propias contradicciones hacía el primer romanticismo. El epílogo de *La pietra lunare* muestra, en cambio, la menor cohesión de la síntesis y deja al descubierto la identidad dialéctica del relato. La transposición en clave simbolista del cuento novalisiano hace impensable una resolución en la línea del cuento de Jacinto y Flor de Rosa, haciendo, en cambio, que el desenlace bascule en el sentido del género fantástico, que florece con esplendor durante el simbolismo. El cuento fantástico simbolista, como es sabido, se define por la *hésitation* respecto a lo maravilloso y a lo extraordinario, sin que pueda llegarse a afirmar con seguridad que, en el universo de verdad que instituye la ficción, todo cuanto acontece al héroe sucede realmente. En *La pietra lunare* ciertos indicios textuales podrían dar lugar a esa *hesitation* que harían de toda la secuencia nocturna narrada en los capítulos VII, VIII, IX y X un sueño del protagonista<sup>31</sup>. El epílogo, por

<sup>31</sup> «Poi forse fu, per Giovancarlo, il vero sonno. Un sonno di piombo chiuso in un ronzo acutissimo, penetrante, d'insetto, scoppiato a un tratto lì presso. /.../ Quanto a Giovancarlo, egli si svegliò che il sole era già alto a Sorvello, nella capanna già descritta. /.../ Ebbe un bel tentare



otra parte, instala el relato en el espacio temático dominado por el subtítulo, *scene della vita di provincia*, espacio regido por el principio de realidad, en contradicción con el que subsume el título y que rebajaría la peripecia narrada a un breve idilio de vacaciones de verano entre un joven estudiante burgués de la ciudad y una insignificante costurera provinciana. Tras el breve diálogo de los jóvenes que, a pesar de lo que dicen sus palabras, es un diálogo de despedida definitiva, el héroe emprende el viaje de regreso a la ciudad. Una extraña ambivalencia respecto a la figura de Gurù, simbolizada en el paño blanco que agita en señal de adios a Giovancarlo, se desprende de la voz del narrador en este momento conclusivo<sup>32</sup>. Inmediatamente después, sin embargo, sigue el párrafo final que, ligado al anterior por la conjunción *ma*, pone en evidencia la estructura dialéctica del epílogo:

ma poi, prima ancora d'arrivare in città, al di là degli altri finestrini, del treno, si levò la luna e il suo volto tranquillo intraprese il solito cammino. Dentro c'era fumo e calore greve; essa là, sui campi che fuggivano indietro, pareva annunciare pace in terra agli uomini. EXIT IMAGO» (1990: 159-160).

Se impone, a pesar de la cesura, como imagen última de la novela, una síntesis benéfica, en la que resuena, incluso, como observábamos al principio de estas reflexiones, el intertexto evangélico, y que hace de este final una evocación de la gran síntesis que Novalis veía como eje y meta del cuento: «Strano che una sintesi assoluta, meravigliosa sia spesso l'asse della fiaba —o la sua meta» (Novalis 1987: 317-318).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, S. (1986), *Enonciazione e racconto*, Bologna: Il Mulino.  
ARGULLOL, R. (1982), *El héroe y el único*, Madrid: Taurus.  
BACCELLI, M. (1986), *Landolfi et le romantisme allemand*, Paris: Université de La Sorbonne.  
BENJAMIN, W. (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.

---

tutti i sassi della breve cerchia di muro, il giovane, del passaggio segreto non scoprì traccia. Del resto lo faceva sorridendo e all'aria sottile si stiracchiava e respirava fino in fondo» (1990: 154 y 156).

<sup>32</sup> «A una [delle finestre], in segno d'ultimo saluto, s'agitava nel crepuscolo un panno bianco, /.../; era da Gurù per Giovancarlo, il quale si trovava dietro lo sporco vetro d'un sportello che non riusciva ad aprire. A vero dire quel panno bianco che involiava e incupiva nel crepuscolo e nella lontananza, silenziosamente gonfiandosi espandendosi e raggrinzandosi a simulare effimere e spettrali fioriture, era alquanto scuorante» (1990: 159).

- BERNABO SECCHI, G. (1978), *Invito alla lettura di Landolfi*, Bologna: Mursia.
- BOOTH, W. C. (1979), *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.
- CESERANI, R., DE FEDERICIS, L. (1989), *Il materiale e l'immaginario*, 10, *Strumenti*, Torino: Loescher.
- CONTINI G. (1968), *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze: Sansoni.
- ECO, U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- GADAMER, G. (1986), *L'attualità del bello*, Genova: Marietti.
- GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette.
- JUNG/KERENY (1980), *L'essence de la mythologie*, Paris: PBP.
- LANDOLFI, T. (1990), *La pietra lunare*, Milano: Rizzoli.
- NOVALIS (1985), *I discepoli di Sais*, Milano: Tranchida.
- (1987), *Frammenti*, Milano: Rizzoli.
- (1990), *Enrico d'Offerdingen*, La Spezia: F. Melita.
- PROPP, V. J. (1946), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- REYES, G. (1984), *Polifonía textual*, Madrid: Gredos.
- TRIAS, E. (1994), *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino.
- ZANZOTTO, A. (1990), *Nota introduttiva a La pietra lunare*, Milano: Rizzoli.