

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

Rosario SCRIMIEMI  
Universidad Complutense de Madrid

De acuerdo con el hilo conductor que ha guiado la primera parte del presente estudio (Scrimieri 1996: 181-206) trataremos ahora de poner en evidencia en *La pietra lunare* de Tommaso Landolfi la presencia de Novalis en un nivel menos profundo del texto, aquel que se corresponde con la fase del proceso generativo del relato en que se materializan las isotopías semántico figurativas, aquéllas que revisten de contenido a la estructura sintáctico narrativa. En este sentido, estudiaremos la isotopía de la *naturaleza* manifestada, por un lado, como cosmos y espacio en que los personajes están inmersos, así como culto ferviente a la misma, profesado por los distintos sujetos textuales (narrador diegético, extradiegético y personajes); y manifestada, por otro, como feminidad, encarnada en el personaje de Gurù y en los temas de la sexualidad y del amor<sup>1</sup>. Las distintas manifestaciones de esta isotopía se revelarán en algunos contextos de acuerdo con paradigmas novalisianos pero en otros aparecerán transformadas según las alteraciones que impone a esta temática la derivación del romanticismo hacia el simbolismo.

En primer lugar, la isotopía de la naturaleza manifestada como espacio en el que los personajes están inmersos y donde transcurre la acción del relato se ordena según la gran oposición semántica *solaridad vs lunaridad*, oposición que distribuye las secuencias del nivel sintáctico narrativo. Frente a la insisten-

---

<sup>1</sup> En concreto nos limitaremos por razones de falta de espacio al análisis de la isotopía de la naturaleza en el discurso del narrador diegético y en el del personaje de Gurú dejando sin tratar el ámbito del narrador extradiegético y la isotopía de la naturaleza manifestada como feminidad, encarnada en la figura de la protagonista.

cia de la crítica que ha considerado prevalentemente nocturna y lunar a *La pietra lunare*, creemos que esta novela no está exclusivamente dominada por el principio de la nocturnidad, sino que de acuerdo con el paradigma novalisiano que aspira siempre a la síntesis de contrarios, las oposiciones luz vs oscuridad, diurnidad vs nocturnidad, solaridad vs lunaridad, construyen equilibradamente el espacio y el tiempo de sus secuencias<sup>2</sup>. En este sentido, Novalis gravita sobre esta novela como el poeta de la síntesis entre la luz y la oscuridad. La noche se resuelve en el relato en la luz de la mañana que, a su vez, triunfa en el sol del mediodía. Y de acuerdo con este equilibrio, la estructuración de la obra responde a una estudiada alternancia de espacios abiertos y cerrados sobre los que converge la oposición luz vs oscuridad.

La segunda parte de la novela (a partir del párrafo quinto del capítulo sexto: «Gurù camminava leggera») en la que domina la nocturnidad y la presencia de la luna y que se desarrolla sobre todo en el espacio cerrado de la gruta, está armónicamente engarzada entre dos breves secuencias diurnas en el espacio abierto de la alta montaña. La primera de ellas, compuesta por los cuatro primeros párrafos del capítulo sexto, corresponde plenamente al ámbito del narrador extradiegético. La otra constituye el desenlace de la noche iniciática vivida por el protagonista y narrada al final del capítulo décimo (Scrimieri 1996: 202-204). Concluye esta secuencia en una mañana radiante y en la plenitud solar del mediodía. Es la vuelta al mundo de los vivos y de la normalidad. La connotación eufórica de este desenlace conlleva, como hemos visto, la valoración positiva de la experiencia vivida y de la prueba superada. Paz del amanecer y alegría del mediodía: la aventura nocturna concluye en la plenitud de la visión diurna novalisiana. Hemos visto también cómo todos estos elementos, en el breve epílogo de la novela, dialécticamente, vuelven de nuevo

---

<sup>2</sup> Podemos decir, de acuerdo con este estudiado equilibrio, que la novela se compone de dos grandes partes. En la primera (hasta el capítulo quinto inclusive) predomina la diurnidad; en la segunda (desde el capítulo sexto hasta el epílogo), la nocturnidad. El capítulo primero alterna equilibradamente una secuencia de espacio cerrado con otra de espacio abierto, siendo esta última un magnífico nocturno que prelude lo que será el contenido de la segunda parte de la novela. Los capítulos segundo y tercero constituyen, respectivamente, una presentación de los protagonistas femenino y masculino. El capítulo cuarto narra, en un espacio semicerrado y en una penumbra luminosa —el patio de la casa solariega del protagonista—, el inicio de la relación amorosa diurna entre los protagonistas. Y el quinto, el desarrollo de esta relación hacia la nocturnidad a partir de la paulatina emersión de la identidad lunar y mágica de la protagonista. La segunda parte de la novela, presidida por la dilatada secuencia nocturna (transformación de la heroína en «capramannara» y episodios que el protagonista vive en el espacio cerrado de la gruta), está engarzada, sin embargo, entre un comienzo y un desenlace de carácter solar en el espacio abierto de la alta montaña. El epílogo, finalmente, reintroduce la nocturnidad con la «Exit imago» dedicada a la luna.

hacia la nocturnidad. Recuperada la normalidad de la vida cotidiana, la partida del protagonista y su regreso a la ciudad se cierran bajo la presencia de la luna. Esta deja de ser, en la última imagen, la poderosa y misteriosa fuerza que ha dominado el mundo subreal, oculto en las entrañas de la tierra (que son también las entrañas de los cuerpos), para transformarse en una presencia benéfica dispensadora de paz. Pero sobre este punto volveremos más adelante.

1. La actitud novalisiana de culto ferviente a la naturaleza, concretada en una mirada amorosa y atenta a los mínimos detalles, seres y fenómenos que la configuran, constituye una de las isotopías fundamentales de *La pietra lunare*. Se ha dicho con frecuencia por la crítica que Landolfi mantiene una postura ambivalente respecto de la naturaleza y que en él se manifiesta la actitud distanciada y de extrañamiento que pronto caracterizó al romanticismo; actitud nacida de la constatación de la indiferencia y de la dureza de las leyes de la naturaleza hacia el universo humano y de la existencia de un hiato absoluto entre mundo del espíritu y mundo natural. A este propósito Monique Bacelli observa que en Landolfi

la nature n'apparaît jamais dans un rapport direct avec le narrateur (le diariste), mais toujours à travers le diaphragme de la fiction pure: d'abord dans les romans de jeunesse [—como lo es *La pietra lunare*—] (temps des illusions et d'une relative spontanéité) et toujours sous le masque de personnages bien particuliers: avec son habituelle pudeur Landolfi n'ose exprimer ses véritables sentiments, sa réelle sensibilité, si ce n'est en les attribuant à des *personnages romantiques*, c'est à dire en les distanciant par un sourire légèrement ironique ou en les mettant sur le compte de la parodie (Bacelli 1986: 265).

De acuerdo con estas reflexiones, la autora observa que en *La pietra lunare* es a Gurù, la protagonista femenina, a quien el autor confía las expansiones más fervientes dedicadas a la naturaleza, con la consiguiente relativización o ambigüedad que este hecho puede aportar al tema, debido al carácter ambivalente (sublime / banal; humano / animal) del personaje. Las cosas desde el punto de vista textual, sin embargo, no son del todo como las describe esta autora. En *La pietra lunare* existen diferentes instancias enunciativas que sostienen las isotopías semánticas dedicadas al culto de la naturaleza. Una de ellas, efectivamente pertenece a la voz de Gurù pero existen también otras: la del narrador diegético y extradiegético, con el correspondiente acercamiento, en este último caso, a la instancia generadora del relato y con las correspondientes consecuencias hermenéuticas que de ello se derivan.

1.1. La voz de Gurù es la más exaltada, la más ingenua y primitiva, cercana en muchos casos al modo en que un niño hablara de las montañas, de los

animales, de las hierbas y de las tormentas<sup>3</sup>; una voz que en algunos momentos termina siendo, al consistir este personaje en la representación de la naturaleza primordial, sonido y voz animal. Las intervenciones de Gurù están hechas de frases entrecortadas, inacabadas e inconexas, intensificándose en ellas, a veces hasta la exacerbación, la función expresiva y enfática del lenguaje por medio de exclamaciones, puntos suspensivos, interrogaciones, repeticiones. Su progresión obedece a asociaciones imprevisibles, a saltos y vueltas atrás de unos temas a otros, de acuerdo con la lógica de una mente primitiva o infantil. Es un discurso movido por un conocimiento arcaico y perdido de una naturaleza en la que los confines entre el reino de las plantas y de los animales, de los seres vivos y de los muertos se confunden, una naturaleza surcada de leyendas ingenuas y terribles<sup>4</sup>; un discurso ensimismado en el objeto que describe, y cuya extremada excitación toca a veces, como el narrador mismo comenta, los límites del amaneramiento o del delirio («diceva con una certa leziosaggine»; «pareva che andasse farneticando per conto suo»). Es una voz y un tipo de discurso que el autor no utiliza cuando da la palabra a instancias más próximas al sujeto de la enunciación textual. La figura de Gurù pertenece en su integridad al ámbito del símbolo; es representación de la naturaleza y se mueve por las sensaciones e imaginación puras; la dialecticidad en ella se corresponde con la dialecticidad propia de las fuerzas antagónicas que se debaten en el mismo símbolo, y que en su persona logran una síntesis armónica, mientras que el sujeto de la enunciación textual —aunque en *La pietra lunare* no se verifique con la violencia con que ocurre en otras obras landolfianas— está desgarrado

<sup>3</sup> «Gurù camminava leggera, /.../. Ella, fra le pietre madide e lustre di luce d'argento, distingueva assai bene, come al solito, le più minute erbe e ne dava notizia; parlava anche d'altro, fanciullesca e, a vero dire, alquanto sconessamente. «Sono mie amiche, non le calpestarè» diceva con una certa leziosaggine. «Ecco là il piccolo erino, più in là il galanto, e il colchico, il colchico! E ancora il miagro, l'umbrella, e c'è anche lo psillio» aggiungeva come se ne facesse la rassegna, come quando aveva presentati i tipi del paese di dietro alla finestra. Puntava l'indice, talvolta raccoglieva un ramicello, lo accostava alle narici, se lo rigirava fra i polpastrelli. «E il mentastro più umile... Ti piacciono questi nomi?» Pareva che andasse farneticando per conto suo. «Ci sono piante» riprendeva calando di tono e con una leggera eccitazione nella voce «ci sono piante che hanno fiore, altre che no, hanno tanti odori che non tutti sentono. Sono buone o cattive. Sai che ci sono piante sorde cieche mute?» (pp. 99-100).

<sup>4</sup> «Qui molto tempo fa fu impiccato uno; più su c'è ancora il tronco dell'albero bianco e liscio, non lo puoi vedere di qui. Appare a mezzogiorno col sole forte, vestito come nei vecchi tempi e tutto di bianco, ma non occorre spaventarsi, basta chiedergli l'ora; allora con un sorriso triste accenna colla mano come a un suono remoto di campane (certo quello che udì al momento della sua morte, perché l'eremo di S. Onofrio, che ora è tutto rovine, non è molto lontano di qui). A mezza notte invece, vedi, da questa forra esce un gallo, un semplice gallo ma con occhi terribili, l'ho visto più d'una volta» (p. 100).

por la cesura que en el hombre contemporáneo se abre entre símbolo y razón, «entre la parte del espíritu manifiesta, racional, y la parte inhibida (simbólica e inconsciente), partes que no parecen poder conjuntarse»<sup>5</sup>. Por ello, es natural que el autor no utilice el registro y el estilo de Gurú para proyectarse a sí mismo en el enunciado y que incluso los excesos a que, a veces, ésta se entrega sean indicios de cierto distanciamiento o ironía por parte de aquél en el tratamiento de este personaje. No hay que olvidar, sin embargo, que todo lo que existe en un texto remite al yo que lo genera aunque sea, a veces, una remisión contradictoria, por lo que también se puede afirmar que, en ciertos momentos, a través de la voz de Gurú, nacida de la ingenuidad de una mirada que anima toda la naturaleza, propia de un auténtico personaje del cuento maravilloso novalisiano, se transparenta la voz de Landolfi, como ocurre en este fragmento:

Il vento il vento! Esso scoppia all'improvviso come fruscio di torrente, scroscia come pioggia, e cessa d'un tratto. E un'ala immensa che è passata, di quell'uccello dove sarà il corpo e dove arriverà l'altra ala? E un sospiro mozzato. Sotto l'altra ala vivono certo altri uomini altri animali altre pietre, passando così egli ci ricongiunge a loro un momento, ci dà notizie di loro, il presentimento d'altre gioie altre vite e altri dolori. Egli ci cova tutti un momento, così mi pare (pp 80-81).

Este fragmento, como ocurre también en otros momentos de *La pietra lunare*, puede ser considerado como una «vera e propria irruzione» de poesía, un momento donde cuento maravilloso, naturaleza y poesía confluyen en una síntesis, según el ideal de la meditación novalisiana: «la fiaba è quasi il canone della poesia. Ogni cosa poetica deve essere fiabesca» (Novalis 1987: 317). Landolfi, a su vez, consideraba a la poesía como la expresión absoluta de la palabra y emprende, él que se veía a sí mismo desprovisto y no tocado por la gracia de ese don, «una sua sperimentazione poetica assolutamente originale, anche se per lo più non in versi» (Zanzotto 1990: 10)<sup>6</sup>. En este sentido, Gurú, personaje mediador entre el mundo de la realidad y de la fantasía, da voz a los

---

<sup>5</sup> «En el seno de la experiencia contemporánea la fisura que escinde las dos partes del espíritu, la manifiesta y exotérica, racional, y la inhibida (simbólica e inconsciente), no parecen poderse conjuntar. De hecho, el pensar y el ser de esta experiencia contemporánea parecen anegados o ahogados por toda la magnitud de una *cesura trágica* que no permite que los lados contrapuestos del espíritu puedan rimar ni ritmar, ni por supuesto generar entre sí una tensa armonía» (Eugenio Trías: 649).

<sup>6</sup> Zanzotto observa igualmente: «La poesia nella *Pietra lunare* c'è dovunque, è in ogni parola e frase, in ogni cadenza del racconto, nella tessitura intima di esso» (Zanzotto 1990: 9).

momentos de manifestación más elevada de la palabra poética no sólo en relación con el plano de la expresión sino también con el significado que sus palabras implican, vinculadas a la meditación poética del primer romanticismo sobre la naturaleza; una naturaleza concebida como una unidad en la que los elementos y acontecimientos se relacionan y corresponden y dotada de un alma gracias a la visión del poeta que la vivifica. Hay que subrayar en este aspecto la transparencia del paradigma novalisiano y de la visión de las correspondencias en relación con las palabras que Gurú dedica al viento, transparencia que confirma el siguiente pasaje de los *Discípulos de Sais*:

Il vento è un moto dell'aria che può avere diverse cause esterne, ma per il cuore solitario ed euforico non è forse qualche cosa di più quando soffia, fruscando da regioni amate /.../ ? (Novalis 1985: 73).

Igualmente ¿Cómo no poner en relación el pasaje de Gurú con la mirada y la actitud que caracteriza al maestro en la obra de Novalis?:

Più tardi cominciò a scoprire in ogni cosa l'esistenza di collegamenti, relazioni coincidenze. Presto non considerò più nulla isolatamente. /.../ Prendeva gusto a collegare tra loro cose lontane. Ora le stelle erano per lui uomini, le pietre animali, le nuvole piante; giocava con le forze e i fenomeni (Novalis 1985: 30).

1.2. La voz del narrador diegético está dirigida fundamentalmente a dar cuenta de la dinámica de la acción narrativa y a narrar, al hilo de las distintas secuencias, el ser y el hacer de los personajes; en este sentido son escasos los momentos en que aparecen pausas o aperturas descriptivas en que se materialice exclusivamente la isotopía de la naturaleza como objeto al que se rinde ferviente culto a través de la descripción. El universo cosmológico de *La pietra lunare* emerge de la voz del narrador como espacio de la acción y está totalmente entretejido en la dinámica de aquélla. Son más frecuentes, como veremos enseguida, las pausas descriptivas dedicadas a la figura de Gurú; a través de ellas veremos cómo se materializa la isotopía de la naturaleza, manifestada en los temas del poder de seducción y de la belleza femeninas. Como ejemplo de la emersión en el discurso narrativo de la isotopía de la naturaleza entretejida en la dinámica de la acción del relato, hemos seleccionado un breve pasaje perteneciente a la secuencia final del capítulo primero, tras el primer encuentro del protagonista con Gurú y tras la salida nocturna de ambos a campo través:

L'argento diffuso della luna non voleva cedere alla giada dell'alba, che pareva un più pallido e diafano plenilunio, a oriente; ma né il volto gelido e ingenuo né le stelle quasi dissolte nella chiaria, improntate a casta serenità,

tradivano nulla della muta lotta. Il tì tì insistente d'una pernice si faceva udire a dritta molto in alto; anche, a tratti, chissà d' onde, l'ultimo assiuolo inviava un esausto messaggio. Gurù s'allontanava agilmente fra le rocce; i suoi piedi di capra trovavano con sicurezza la loro strada per quel malagevole cammino; comparve un istante allo sguardo, ricomparve più lontana, scomparve ancora definitivamente. L'assiuolo e la pernice tacquero. Una piccola capra sperduta, tutta bianca, come spaventata dal passaggio della fanciulla, prese a inerpicarsi in fretta su per la pendice, belando lamentosamente nella gran calma sospesa (p. 51).

Aparece en este fragmento la isotopía de la naturaleza como espacio circundante de la protagonista; en la descripción se percibe la mirada de un narrador especialmente involucrado en lo que está contemplando. Llama la atención, en primer lugar, algo que se intensifica en las descripciones de Gurù: la fuerte huella de la prosa poética simbolista, aquí en sus dos modalidades, podríamos decir, dannunziana y pascoliana: de la primera, la selección preciosa de las imágenes («L'argento diffuso della luna non voleva cedere alla giada dell'alba»); de la segunda, la sencillez e inmediatez del recurso de la onomatopeya («Il tì tì insistente di una pernice si faceva udire ...»); así como también destaca el ritmo y el equilibrio de las frases, y la utilización de expresiones claramente marcadas por el principio poético de la indeterminación temporal y espacial («anche, a tratti, chissà d'onde, l'ultimo assiuolo inviava un esausto messaggio»). Sin verificarse, por tanto, un cambio de la instancia enunciativa, hace aquí acto de presencia de modo implícito la figura del autor, reconocible por una serie de procedimientos de carácter formal que afectan al estilo de la escritura. El culto a la naturaleza se convierte en culto a la palabra y a un tipo de escritura que intensifica el registro poético lírico.

Ahora bien, en este fragmento se verifica algo más que la reproducción de un espacio al que se rinde culto por medio del culto a la palabra que lo describe. El acercamiento a la instancia generadora del texto o, si se prefiere, la presencia implícita del autor, no sólo se traduce en la connotación estilística inherente al plano de la expresión, sino también en la representación de la relación que aquél mantiene con el acontecimiento que el narrador está describiendo; esta relación ya no se expresa sólo a través de recursos lírico estilísticos sino que, al estar ligada al conflicto básico que mueve la acción del relato y ser, por tanto, de carácter ideológico existencial, utiliza para su representación recursos sintáctico gramaticales como son las transformaciones modales a las que el narrador somete el enunciado. En primer lugar, hay que hacer notar en el pasaje citado, de acuerdo con el significado de la novela que consagra a la luna como actante simbólico que mueve la acción, la figura retórica de la personificación, procedimiento que dota a la luna de la posibilidad de un *hacer*. La transformación modal que el narrador infunde a este hacer (que como predica-

do de base no transformado podría parafrasearse como el acto de «ceder el paso», «de dejar dar entrada» al día) es la volitiva en la forma de negación: la luna «*non voleva cedere*» al alba. El hecho cosmológico externo de la larga duración del crepúsculo matutino se describe, es decir, se «reinterpreta» por la mirada del narrador, como una oposición de contrarios, disimulada bajo la apariencia inofensiva y bella de los rasgos preciosistas que recubren a los sujetos de esa oposición: «l'argento della luna», la «giada dell'alba». El *hacer* que el *no-querer* de la luna rechaza sería el de adecuarse a la ley de la alternancia de contrarios que rige en la naturaleza, como si en la secuencia la luna quisiera imponerse a su oponente de modo unívoco y sin posibilidad de alternancia dialéctica. Es cierto que la predicación «*non voleva cedere*» también podría leerse como transformación aspectual, como el recurso con que el narrador trata de representar el carácter durativo del fenómeno que está describiendo, la lentitud del amanecer (tal como un poco más adelante lo hace al describir el lento y progresivo alejamiento de la figura de Gurù hasta su desaparición: «*comparve un istante allo sguardo, ricomparve più lontana, scomparve ancora definitivamente*»). Pero no cabe duda de que, en general, puede decirse que existe una conexión entre aspecto durativo y modalidad volitiva de negación, entre la duración de un proceso y la actitud de resistencia por parte de uno de sus agentes a que se produzca el cambio que ese proceso conlleva, como en el caso que nos ocupa, el paso de un polo a su opuesto, de la noche al día.

En el breve espacio de esta frase, de un modo apenas perceptible, el narrador, por tanto, no sólo pone en evidencia la ley general que se oculta en la naturaleza: la lucha a muerte y perenne de contrarios tras las bellas apariencias naturales, sino también el conflicto que construye el relato entre mundo nocturno y diurno e indirectamente, en un segundo nivel de interpretación, entre los correspondientes significados simbólicos que esa oposición conlleva.

Tras una apariencia de armonía, *La pietra lunare* esconde el secreto de esa lucha oculta entre el mundo nocturno lunar y el diurno solar, cuya síntesis tratará de saldar la acción del relato pero en la que siempre percibiremos un desequilibrio, una tensión hacia el predominio del reino lunar. Esta afirmación, evidente respecto de la macroestructura sintáctico semántica de la novela, resaltada por la crítica, se repite también respecto de sus microestructuras, en las que una mirada atenta descubre reescrito, de un modo no tan evidente pero con mayor sutileza y profundidad, ese significado secreto. Simplemente, fijémonos en la aparentemente inocua oración de relativo que califica a la que estamos analizando: «[la luna] *non voleva cedere alla giada dell'alba, che pareva un più pallido e diafano plenilunio, a oriente*»; la mirada del narrador no se desprende del punto de referencia lunar a la hora de describir la aparición del sol; es más, su mirada anclada en ese punto de referencia, es la que moviliza su «interpre-



tación» del amanecer como lucha, como resistencia de la luna a dejar paso a su elemento contrario y la que le mueve a seguir interiorizando la nueva luz diurna como luz lunar. El amor a la noche, el odio al sol, constantes landolfianas, se proyectan e impregnan el discurso del narrador.

La oración siguiente comienza por la conjunción adversativa *ma* que, de acuerdo con su función sintáctica canónica, ha de introducir una corrección a la consecuencia lógica que cabría esperar del enunciado que la ha precedido:

ma né il volto gelido e ingenuo né le stelle quasi dissolte nella chiara,  
improntate a casta serenità, tradivano nulla della muta lotta.

De la lucha de contrarios cabría esperar algún indicio externo que la delatará; tal cosa, sin embargo, no sólo no se produce sino que la oración adversativa explícitamente afirma la existencia, en el proceso que se está describiendo, de una diferencia entre manifestación e inmanencia: la presencia de un hiato entre *parecer* y *ser* en el mundo de la naturaleza. Esta *no parece* lo que *es*; oculta, tras una apariencia de armonía, una realidad de lucha entre fuerzas contrarias; lucha que, en un segundo nivel de lectura, connota significados de carácter existencial. Esa apariencia, por un lado, no revela la auténtica situación de lucha del sujeto contra su oponente, el sol («[tradiva] nulla della muta lotta»); y esa apariencia, por otra parte, si partimos del campo de selección de los rasgos que la definen («il volto *gelido* e *ingenuo* della luna», «le stelle *improntate a casta serenità*»), induce a una interpretación en el sentido del tema principal de la acción del relato: la iniciación amoroso sexual del protagonista.

Desde esta perspectiva, «il volto gelido e ingenuo della luna», «le stelle improntate a casta serenità», serían actitudes *aparentes* que estarían ocultando un plano inmanente que, si no totalmente contrario, sí sería al menos diferente del de su apariencia; la «afectación» de casta serenidad supondría, en el plano de la inmanencia, si no la actitud radicalmente opuesta, sí la presencia de componentes de esta última actitud en un mayor o menor grado de intensidad. En efecto, /la frialdad gélida/, la /ingenuidad/, la /casta serenidad/, son rasgos que remiten a la vertiente virginal del mito nocturno lunar, rasgos que en esta descripción el narrador considera como apariencia de otra realidad diferente y oculta. En la novela es la identidad lunar del personaje femenino la que guía el proceso de iniciación amoroso sexual del «ingenuo» protagonista<sup>7</sup>. Pero se

---

<sup>7</sup> De ingenuo califica el narrador a Giovancarlo: «... 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 per-

trata de una identidad que dialécticamente hace oscilar el mito lunar de su aspecto virginal a su modalidad, diríamos, dionisiaca. El mito lunar, en su vertiente de castidad virginal, situado en el ámbito aéreo y celeste, se presenta, por tanto, en esta descripción y en la novela, como apariencia o, si se quiere, como polo manifiesto de una oposición de contrarios que oculta a su otro polo —Artemisa conjugada con Dionisio—, y que se manifestará en las entrañas de la gruta, espacio cerrado y bajo tierra; así como también, al final de la noche en la gruta, el mito lunar se conjugará con su vertiente infernal en la experiencia mortal de la mirada de las Madres.

1.3. Hemos penetrado, de este modo, en el terreno de las modalidades del discurso narrativo; éstas constituyen uno de los medios de que dispone el intérprete para detectar la actitud de asunción o distanciamiento del sujeto de la enunciación respecto del contenido de sus enunciados, para apreciar el valor de verdad de su discurso, sin que olvidemos, como observan Greimas y Courtés, que la «verdad» de un discurso está situada en su propio interior, «ce qui exclut ainsi toute relation (ou toute homologation) avec un référent externe» (Greimas-Courtés: 420); de este modo, el problema de la verdad del discurso «n'est plus considéré comme la représentation d'une vérité que lui serait extérieure» sino que se desplaza al problema de la enunciación de un discurso en el que el sujeto cree en la verdad de lo que está diciendo y trata de persuadir a los otros de esa misma verdad.

En este sentido queremos detenernos en el examen de algunos aspectos de la modalidad del discurso del narrador y de los personajes en *La pietra lunare* con el fin de ponderar no sólo su respectiva actitud y el valor de verdad que atribuyen al mismo sino también para apreciar el alcance de la «ripresa» landolfiana respecto de la meditación del primer romanticismo sobre la naturaleza, es decir, para valorar el significado de la «repetición» de ese discurso en un autor del *Novecento* como Landolfi. En este aspecto, las diferencias que puedan darse entre la modalidad del discurso landolfiano y el romántico —el de Novalis en este caso— serán indicio de la fricción, de la cesura que se abre en el *Novecento* respecto de la meditación poética sobre el símbolo romántico. Estas consideraciones, pensamos, pueden aportar una profundización y precisión en la comprensión del significado de *La pietra lunare* que, como hemos dicho, ha sido explicada por la crítica a partir de amplios juicios sintéticos, pero menos a partir del análisis detallado de sus microestructuras textuales<sup>8</sup>.

---

lomeno curioso. /.../ L'ingenuo non aveva ancora stabilito che proprio di quelli che sono fatti per loro le donne non vogliono saperne» (p. 61).

<sup>8</sup> A este respecto queremos subrayar el carácter de nuestro estudio que parte del análisis de los componentes del discurso textual para verificar una serie de juicios que de modo

Si volvemos, desde esta perspectiva, al discurso de Gurù, tratado en el punto anterior, personaje en el que se manifiesta la adhesión sin fisuras al espíritu romántico de culto ferviente a la naturaleza, a las correspondencias, a una contemplación que dota a aquélla de un alma, curiosamente advertimos en su final una expresión modalizante, «così mi pare», que relativiza la verdad y el ser objetivo de su contenido; esa expresión convierte las palabras de Gurù en una creencia que se apoya en un juicio subjetivo sobre la apariencia de los fenómenos naturales. Esta disociación pasaría prácticamente inadvertida en una lectura que no estuviera, como la nuestra, dirigida a descubrir hasta qué punto el yo textual landolfiano asume sin fisuras el discurso romántico novalisiano, en este caso manifestado en la voz de la protagonista; la expresión modalizante «così mi pare» con que Gurù sobredetermina su ferviente declaración de las correspondencias, circunscribe el contenido de sus palabras al plano de la manifestación, no al de la inmanencia; son declaración de una mera posibilidad no de una certeza, inducida por un *parecer* que Gurù no eleva a la categoría del ser; esa expresión hace que la verdad del discurso de Gurù radique no en una real coincidencia, con posibilidad de prueba, entre el parecer y el ser de lo que declara sino en la total coherencia de sus palabras con el universo axiológico que su discurso postula y que su personaje encarna; una verdad que descansa, en último término, como enseguida veremos, en el entusiasmo y en el deseo, en la voluntad de creer, y en la capacidad que sus palabras tienen para convencer, seducir y merecer que sean aceptadas como verdad.

Podríamos pensar que esta manera de modalizar el discurso de Gurù es uno de los recursos que Landolfi utiliza para representar la cesura diabólica, el distanciamiento y la imposibilidad de repetición de la meditación filosófica sobre la naturaleza y sobre la poética del símbolo románticos en nuestro siglo; la sorpresa, sin embargo, nos la proporciona el propio texto de Novalis leído desde la perspectiva de las modalidades cuando en él se descubre la presencia de una serie de transformaciones que modalizan el discurso a partir de la categoría veredictoria del *parecer* en oposición al *ser*, y de la epistémica del *creer*

---

general y sintético han sido emitidos sobre *La pietra lunare*; nuestro estudio, además de esa verificación, espera alcanzar resultados adicionales de importancia para la interpretación general de la misma. Sirvan a este respecto las consideraciones que hace M.A. Grignani: «mi preme una postilla sul rapporto tra il *close reading* e il respiro più largo di una lettura filosofica impaziente di schedature» (Grignani: 29), considerando perfectamente válidas todavía esta autora las palabras de Contini: «Insomma resta sempre verde l'aurea sentenza di Contini 1950, secondo la quale la via analitica è preferibile al folgorante giudizio critico /.../ dato che 'anche un risultato astrattamente uguale detiene ben altra dose di certezza quando sia ottenuto attraverso un'evidenza stilistica sperimentale anziché mediante procedimenti psicologici'» (Contini 1970: 685).

en oposición al *saber*<sup>9</sup>. Simplemente volvamos desde esta perspectiva al fragmento recientemente citado de la novela de Novalis a propósito de la intención vivificadora con que el discípulo contempla a la naturaleza:

Il vento è un moto dell'aria che può avere diverse cause esterne, ma per il cuore solitario ed euforico non è forse qualche cosa di più quando soffia, fruscando da regioni amate /.../ ? (Novalis 1985: 73).

Dos planos —el de la inmanencia y el de la apariencia— se abren en la naturaleza a partir de estas palabras: el de la realidad objetiva que obedece a diferentes leyes físicas y el de lo que la naturaleza puede ser de acuerdo con el sentimiento y el espíritu de quien la contempla.

Por razones evidentes no hemos podido realizar un análisis exhaustivo de *Los discípulos de Sais* desde esta perspectiva; únicamente nos hemos detenido en el primer capítulo, titulado *El discípulo*, tratando de determinar las transformaciones modales que sufren los predicados de base de sus enunciados; en este sentido, y a grandes rasgos, nuestra lectura pone en evidencia dos tipos de modalidades que sobredeterminan esos predicados de base: la modalidad veredictoria del *parecer* y la epistémica del *creer*. Así comienza el discurso del discípulo:

---

<sup>9</sup> Con una intención meramente aclaratoria citamos las consideraciones de Greimas y Courtés en torno a la modalidad veredictoria y epistémica pues ponen en evidencia el interés del análisis de las modalidades en el discurso narrativo y descriptivo como instrumento valioso para la interpretación de la novela: «La catégorie de la vérediction est constituée /.../ para la mise en corrélation de deux schémas: le schéma *paraître/ non-paraître* est appelé manifestation, celui de *être/non-être* immanence. C'est entre ces deux dimensions de l'existence que se joue le «jeu de la vérité»: inférer, à partir de la manifestation, à l'existence de l'immanence, c'est statuer sur l'être de l'être. /.../ La catégorie de la vérediction se présente ainsi comme le cadre à l'intérieur duquel s'exerce l'activité cognitive de nature épistémique qui /.../ vise à atteindre une position véridictoire, susceptible d'être sanctionnée par un jugement épistémique définitif» (Greimas- Courtés: 419). Respecto de la modalidad epistémica: «Les modalités épistémiques relèvent de la compétence de l'énonciataire /.../ qui, à la suite de son faire interprétatif, «prend à son compte», assume (ou sanctionne) les positions cognitives formulées par l'énonciateur. Dans la mesure où /.../ l'énonciateur exerce un faire persuasif (c'est-à-dire un faire -croire), l'énonciataire, à son tour, parachève son faire interprétatif par un jugement épistémique (c'est à dire par un croire) qu'il porte sur les énoncés d'état qui lui sont soumis. Il faut cependant tenir compte du fait que l'énoncé qu'il reçoit, /.../ se présente à lui comme une manifestation (un *paraître* ou un *non-paraître*) à partir de laquelle il doit statuer sur son immanence (son *être* ou son *non-être*): ainsi, le jugement épistémique est, à partir du phénoménal interprété, une assumption du noumenal (Greimas-Courtés: 129). «Noumenal» se identifica con el plano del ser en oposición a lo fenoménico, que se identifica con el plano del parecer.

Gli uomini percorrono vie disuguali. Chi le segue e le confronta vedrà formarsi davanti a sé figure curiose, figure che *sembrano* appartenere a quella smisurata *scrittura cifrata* che è visibile ovunque: su ali, gusci d'uovo, nuvole, neve, nei cristalli e negli strati rocciosi, sopra le acque nel momento in cui congelano, dentro e fuori le montagne, le piante, gli animali e gli uomini, nella luce del cielo, nelle placche di pece e vetro toccate e strofinate, nelle scaglie di ferro intorno alla calamita e nelle bizzarre combinazioni del caso. In esse *si presume* sia contenuta la chiave di questa meravigliosa scrittura, la sua *grammatica*: ma *la supposizione* non tollera forme fisse, quasi *volesse negarci qualsiasi chiave che possa risolvere il mistero* (p. 27)<sup>10</sup>.

Todos los elementos y fenómenos que se dan en la naturaleza *parecen* los signos de una escritura cifrada cuyo último significado, sin embargo, no llega nunca a revelarse y permanece en el misterio. La apariencia, el modo de manifestarse de la naturaleza a través de sus elementos y fenómenos, presupone un plano *inmanente, no manifiesto, sobre cuya verdad y ser el discípulo declara su no saber pero sobre los que trazará suposiciones e hipótesis enunciadas bajo la modalidad epistémica del creer*<sup>11</sup>. Sólo a veces —continúa el discípulo— se dan instantes en que los deseos y los pensamientos *parecen* hacerse realidad («*sembrano acquistare corpo*») y esos momentos son la única base y la única prueba para establecer y verificar las hipótesis y las suposiciones que explican el mundo y la naturaleza:

I loro desideri, i loro pensieri [de los hombres] *sembrano* acquistare corpo solo in pochi momenti ed è allora che hanno origine le *supposizioni*: ma dopo un breve tempo, ogni cosa svanisce davanti ai loro occhi (p. 28).

El discípulo sobredetermina igualmente con la modalidad veredictoria del *parecer* los enunciados que narran y describen sus experiencias con el maestro. Así, después de la escena que ya conocemos en que el maestro besa con devoción la insignificante piedrecilla, citada en el epígrafe de la novela, el discípulo dice:

Non dimenticherò mai quei momenti. *Credevamo* di aver visto balenare chiaramente nelle nostre anime il *presentimento* di questo mondo meraviglioso (p. 32).

---

<sup>10</sup> Los subrayados son míos.

<sup>11</sup> No hay que olvidar a este respecto, como observan Greimas y Courtés, que el discurso con vocación científica, basado en hipótesis y suposiciones, normalmente modalizado por la categoría veredictoria del parecer, aparece frecuentemente sobredeterminado por una sobreabundancia de modalizaciones epistémicas que parecen deber suplir las dificultades y la falta de procedimientos de verificación de sus hipótesis (Greimas-Courtés: 130).

Las declaraciones del discípulo sobre sus experiencias no asumen el carácter de afirmaciones, que garanticen objetivamente la coincidencia entre lo que parecen y lo que realmente son. Son experiencias que proceden del «balenare», del destello de la visión simbólica que sólo puede movilizar la capacidad de la creencia y no la del saber objetivo. Expresiones como «ho l'impressione», «come se», «mi sembra», «mi pareva», «presentimento» jalonan su discurso. Sólo el maestro *sabe* con certeza:

*.../ egli infatti sa collegare le tracce che sono disperse qua e là. /.../ [En él] cresceva la capacità di percezione dei suoi sensi: egli udiva, vedeva, toccava e pensava nello stesso tempo./.../ sapeva dove e come poteva ritrovare o suscitare questo o quello (p. 29-30).*

El proceso de iniciación consiste, por parte del maestro, en *hacer saber*, en lograr que el discípulo llegue por sí mismo a *saber*. El maestro sabe y promete («promette all'osservatore diligente e tenace una felicità futura» (p. 29)) pero no revela directamente su saber:

*Che cosa gli accadde in seguito egli non lo rivela. Dice che saremo noi stessi, sotto la sua guida e per mezzo della nostra volontà a scoprire che cosa sia avvenuto in lui (p. 30).*

La actitud modal que caracteriza al discípulo es, por tanto, la epistémica: *creer verdad* todo cuanto afecta al ser y al hacer del maestro; su fe y convicción en este sentido son absolutas:

*... è troppo profonda la mia convinzione che un giorno troverò in questo posto ciò che continuamente mi commuove: ella è qui vicino. Quando ho dentro di me una tale convinzione, tutto assume, ai miei occhi una forma superiore, ogni cosa acquista un ordine nuovo, e è diretta verso un'unica direzione (p. 34).*

Ahora bien, esta modalidad epistémica se encuentra en *Los discípulos* en estrecha relación, o mejor aún, depende de una actitud modal previa que la determina: la modalidad volitiva del *querer*; que sobredetermina al *creer*, y que hace asumir al discípulo como verdad las suposiciones y las hipótesis que movilizan su *quête*. Podría pensarse que este tipo de modalización depende del carácter de obra de la imaginación de *Los discípulos*<sup>12</sup> pero en este sentido hay

---

<sup>12</sup> Ambas modalidades podrían relacionarse con el estatuto genérico híbrido que esta obra posee; sabemos, por un lado, que *Los discípulos de Sais* responden al género de novela de formación, y que en este sentido remiten a la categoría de las obras de ficción en cuanto

que hacer notar que tampoco el discurso que se considera filosófico o científico está exento de esa clase de modalidad. Recordemos cómo Greimas y Courtés observan que «le jugement épistémique ne dépend pas seulement de la valeur du faire interprétatif qui est censé le précéder (c'est à dire du savoir portant sur les modalisations védictoires de l'énoncé), mais aussi —dans une mesure qu'il reste à déterminer— du vouloir-croire et du pouvoir-croire du sujet épistémique» (Greimas-Courtés: 130). En este sentido podemos afirmar que la primera modalidad que rige el discurso del discípulo es la volitiva del *querer*. Esta se tematiza como voluntad y como deseo; la voluntad y el deseo, desde el punto de vista de la interpretación del significado profundo que subyace en esta obra, son el impulso que moviliza en ella y, en general, en el primer romanticismo, la reflexión filosófica sobre la naturaleza:

.../ [el maestro] vuole che ognuno segua la propria via, poiché ogni via nuova attraversa nuovi paesi, e riconduce alla fine presso questi luoghi, presso questa sacra patria. Anch'io *desidero* pertanto definire la mia figura e se nessun mortale, se si vuol dar retta a quella iscrizione, *può* sollevare il velo, è *necessario* tentare di renderci immortali; chi *non lo vuol* sollevare non può dirsi un vero discepolo di Sais» (p.34-35).

Con este complejo juego de relaciones modales concluye el discurso del discípulo, haciendo confluír la modalidad volitiva del *querer* con la deóntica del *deber*; sabemos que ambas modalidades son las condiciones que posibilitan cualquier realización. El *deber* entendido como *necesidad* («è necessario tentare di renderci immortali»), entendido como un *no poder no ser* («no puede no ser el no querer» levantar el velo de la diosa, que equivale a un «no puede no ser el no querer» el conocimiento dispensador de la felicidad). No podemos detenernos más en estas consideraciones que sobrepasan los límites de nuestro trabajo pero queremos subrayar que el discurso filosófico del primer romanticismo sobre la naturaleza, sobre las cualidades positivas y benéficas que se le atribuyen hasta el punto de que del conocimiento y de la adecuación a las mismas depende la felicidad del hombre, está inscrito en y está movido por el impulso del deseo, que es el impulso de la vida. La lógica que gobierna a esta filosofía es la de la voluntad, lógica que se eleva a la categoría del deber. Por ello, si nos preguntáramos qué modalidad predomina en *Los discípulos*, si la volitiva o la deóntica, habría que responder que ambas confluyen en una única modalidad: *es necesario* seguir el instinto de la vida y el impulso

---

sus personajes son un producto de la invención; y por otra, a la de las obras de pensamiento inscritas en la reflexión filosófica del primer romanticismo sobre la filosofía de la naturaleza, relacionándose, según esto, con el ensayo y el diálogo filosófico.

del deseo; seguir esos impulsos genera el *querer* de la voluntad, primer condicionante de la búsqueda en el discípulo<sup>13</sup>.

Para concluir y antes de transponer estas consideraciones a *La pietra lunare*, debemos considerar el problema de la modalidad veredictoria en relación con el otro polo del sujeto de la enunciación, el enunciatario. Aunque, como observan Greimas y Courtés, sería erróneo ligar los problemas de la veredicción a la estructura de la comunicación intersubjetiva pues tanto «*le faire-croire et le croire-vrai* ne sont que des procédures syntaxiques, susceptibles de rendre compte d'une «quête intérieure de la vérité», d'une «réflexion dialectique», appelée ou non à être manifestée sous forme de discours à vocation scientifique, philosophique ou poétique» (Greimas-Courtés: 418), queremos subrayar nuevamente la idea de que la verdad de un discurso no se define en relación con un referente exterior a sí mismo, que pruebe o desmienta el contenido de sus enunciados, sino en relación con el sujeto de la enunciación y el grado en que éste lo cree verdadero, lo asume y se identifica con él. En realidad, en *Los discípulos*, la persuasión, la eficacia para convencer de la verdad de los enunciados derivan de la sinceridad y de la fe, guiadas por el entusiasmo y el deseo, del discípulo. La verdad de los mismos se hace descansar en la *verdad de la búsqueda interior de la verdad*, manifestada bajo la forma de una meditación filosófico poética. *Los discípulos* persuaden al lector de la misma manera que el maestro persuade al discípulo: a partir de su invitación a movilizar la voluntad y el deseo, de los que dependen la convicción y la fe en una búsqueda que induce, a su vez, a realizar una serie de hipótesis y de suposiciones sobre el mundo y la realidad.

Volviendo a *La pietra lunare*, si observamos con la misma atención y desde el mismo punto de vista la última frase de la novela, la «Exit imago» con que el narrador diegético describe a la luna («Dentro [del treno] c'era fumo e calore greve; essa là, sui campi che fuggivano indietro, pareva annunciare pace in terra agli uomini» (p. 160)) vemos que de un modo casi imperceptible se verifica la sobredeterminación modal veredictoria del predicado referido al actante simbólico *luna*: la luna no *anunciaba* sino *parecía anunciar*. El narrador refiere únicamente al plano de la manifestación, al ámbito del

<sup>13</sup> Como ponemos en evidencia en el estudio que dedicamos a analizar el significado de la presencia de Leopardi en *La pietra lunare* (en prensa), parte de la crisis del hombre moderno radica en la no asunción de esta modalidad volitiva, y en la adopción de un *no querer creer*, por lo que, en principio, queda neutralizado en su raíz todo impulso de búsqueda; en Leopardi esa actitud será la desembocadura apocalíptica y trágica de su reflexión sobre «il vero»; en el hombre de nuestros días será una actitud en la que ha terminado por instalarse, ya no con «desasosiego, temor y temblor», como observa Trías, sino con evidente satisfacción (Trías: 630).



*parecer*, el efecto benéfico, conciliador de contradicciones, de la acción lunar, efecto que también se connota, como ya indicamos, por el intertexto evangélico; se deja en suspenso, por tanto, el plano de la inmanencia; en este hiato, en este leve indicio de inestabilidad, se establece el problema sobre el grado de verdad (no referencial sino relacional respecto del resto de la obra) de este enunciado. Al concluir la secuencia de las Madres, veíamos que se lograba una gran síntesis, de acuerdo con la aspiración novalisiana, entre mundo nocturno lunar y mundo diurno solar, mientras que el epílogo impone de nuevo unilateralmente la presencia de la luna, convertida en figura portadora de paz, en símbolo conciliador de las contradicciones<sup>14</sup>.

Ahora bien, la acción pacificadora de la luna se enuncia sólo en calidad de apariencia debido a la modalidad veredictoria que afecta al predicado de base. El lector sabe que el plano de la inmanencia es otro; está hecho, en realidad, de violentas contradicciones que enraizan con la primitiva ambivalencia del mito lunar, que han quedado manifiestas a lo largo de la narración, especialmente en las última secuencia nocturna y en la experiencia de las Madres. La ensoñación cristiano benéfica de la luna encubre la realidad primitiva mítica, hecha de conflictos violentos como son los que narran los mitos arcaicos, y que la simbología posterior cristiana trata de mitigar, dominar, «diurnizar».

Los breves fragmentos extraídos de las descripciones que hace el narrador diegético constituyen, por tanto, a nivel de micro estructuras textuales, una muestra de la tensión secreta que construye a *La pietra lunare*. En esas descripciones las formas y los fenómenos naturales *parecen* manifestarse como conciliación y resolución benéfica de las contradicciones; pero la modalidad veredictoria que afecta a esas descripciones revela la cesura que, a pesar de todo, no logra saldar el significado inmanente de la novela: bajo la apariencia de armonía en la naturaleza subyace la ley de la lucha violenta de contrarios; la «casta serenidad de las estrellas» es una mera actitud «afectada»; el mensaje de paz de la luna a los hombres es una apariencia, y la ley secreta de correspondencias que une a todos los seres de la creación se enuncia por la protagonista como una simple opinión. Aún así, como ha observado Macrí, no volverá a producirse en Landolfi una obra como *La pietra lunare*<sup>15</sup>; el autor no volverá

---

<sup>14</sup> Así interpreta Oreste Macrí el fragmento citado: «E alla fine, ultimo segno cristiano, riappare la luna, anch'essa simbolo evangelico, detersa e placata in benefica» (Macrí: 65).

<sup>15</sup> «*La pietra lunare* sembra, per tanto, un'eccezione, un'isola ideale in tutta l'opera di Landolfi. Gli ipogei e le ombre atavici ricevono una catarsi nella visione trascendentale della lunare Maternità che riforma radicalmente la solarità del figlio, che ha attraversato la Natura. È un'opera affermativa, cui Landolfi teneva molto, tesoro retrospettivo della sua pudica e trepida autenticità, epperò irripetibile. Il suo spiro benefico ritorna nella narrativa seguente ad alleviare i *puncta* estremi dello sconforto, del male, della catastrofe» (Macrí: 66).

a lograr el equilibrio que en ella consigue ni a acercarse tanto como en ella a la armonía de la síntesis que propone el paradigma invocado a través de la cita de Novalis.

2. Hemos visto cómo el principio que moviliza la dinámica narrativa de *La pietra lunare* y las grandes isotopías temáticas y figurativas que estructuran su significado remiten a la elaboración de una gran síntesis, de acuerdo con la poética del símbolo. La armonización de contrarios que en ella se verifica tiende a ordenarse en torno al concepto clave de naturaleza, que en la novela se condensa en la figura de Gurù. Ella es la representación del ser naturaleza en que consiste el sustrato primordial del ser hombre, y esa condición es la que el héroe transpasa para reconocerla e integrarla en su ser consciente. Este reconocimiento es, a su vez, una experiencia sintética pues hace aflorar tanto un nuevo estado de naturaleza como un nuevo estado de conciencia.

Muchas son las consecuencias que se producen y las cuestiones que se plantean a partir de esta interpretación. Hemos dicho que, de acuerdo con la poética del símbolo, en *La pietra lunare* se verifica una gran síntesis que afecta a múltiples planos del significado y de la expresión en el sentido de los ideales del primer romanticismo, pero es claro que esta obra está escrita más de cien años después de que aquel movimiento formulara, lleno de fe y de entusiasmo, su concepción de la naturaleza y su ideal de síntesis conseguido a través de la visión simbólica. Esto nos lleva a aclarar, antes que nada, que el tipo de lectura e interpretación que hemos realizado —por la que hemos puesto en relación constante el despliegue sintagmático del texto con un presupuesto paradigma, suscitado explícitamente al comienzo de la lectura por el epígrafe de Novalis (Scrimieri 1996), y a lo largo de su desarrollo, por su reconocimiento implícito en diversas isotopías— no significa que consideremos a *La pietra lunare* como una mera repetición inerte de las ideas de aquel movimiento sino como un acto de enunciación poética original, desde el que se produce la actualización, la «ripresa» de temas fundamentales de la meditación romántica que periódicamente emergen en una nueva reformulación. Por ello, más que una intertextualidad mecánica lo que hemos tratado de demostrar es la reactivación en ella de un paradigma, en el sentido de un reinsertarse, de un ponerse en correspondencia con el pensamiento y la poética que ese paradigma conlleva. Podemos decir que en Italia el romanticismo anglosajón no penetra realmente hasta el simbolismo y durante el primer cuarto del *Novecento* es considerable el número de autores que vuelven su mirada hacia ese ámbito de la tradición romántica.

Dicho esto, la cuestión que ahora planteamos es la de ponderar el alcance de la fricción que se produce entre el texto convocado por la cita (hablando de modo general, entre el paradigma del primer romanticismo que la cita suscita) y *La pietra lunare*. Si bien toda citación, por el mero hecho de serlo, corre el

riesgo de ser una perversión y si bien el significado de un epígrafe «no sólo puede ser diferente del que tenía en el contexto original, sino hasta su contrario» (Graciela Reyes 1984: 143) nuestra interpretación, con las matizaciones que enseguida haremos, es que en *La pietra lunare* no se produce una relación de total contradicción entre texto citante y texto convocado por la cita. En principio, la armonía que Novalis instituye entre naturaleza y espíritu encaja en la síntesis que se verifica en *La pietra lunare* entre ser naturaleza inconsciente y oscura y ser naturaleza transcendida por la luz de la conciencia. En este sentido y de un modo fugaz pero intenso se manifiestan en la novela el horror frente a la no síntesis de esos elementos, la repulsión frente a la indiferenciación de lo humano en el ser animal, a través del ser monstruoso, de extremidades de mujer y torso y cabeza de animal, en que se convierte la cabra montesa tras el abrazo con Gurù, de donde ella emerge como «capramannara»<sup>16</sup>. En el destello de los ojos de esa forma monstruosa se vislumbra, sin embargo, el brillo y la expresión de una mirada humana, símbolo de la potencia y capacidad de la materia inerte para transformarse en conciencia y en espíritu; y transformación que encarna la figura de Gurù. En esas dos figuras híbridas juega un importante papel simbólico la parte del cuerpo que en cada una de ellas asume forma humana: la animalidad en Gurù se sintetiza con la humanidad al poseer la joven tronco y cabeza de mujer mientras que no podemos decir lo mismo del ser monstruoso en que se convierte la cabra donde la parte superior del cuerpo pertenece al reino animal, yuxtaponiéndose a la inferior, humana, dando lugar a una forma «caótica» donde la naturaleza inconsciente primordial sólo deja transparentar en el brillo de la mirada de los ojos la potencia, la capacidad que posee la naturaleza de transformarse en humanidad, en conciencia y espíritu.

En *Los discípulos de Sais* la síntesis entre naturaleza y humanidad aparece plenamente realizada: aquélla se muestra transcendida por lo humano, y lo humano felizmente proyectado y manifestado en las formas naturales, gracias fundamentalmente a la visión y a la mirada del poeta<sup>17</sup>. En *La pietra lunare*

---

<sup>16</sup> «E Gurù sorse dal groviglio ormai colle sue gambe di capra; a piè della roccia una forma mostruosa restò distesa sul fianco, pesante e immobile, con lunghe bianche gambe di donna e torso bestiale. Passandole vicino al giovane se ne rivelarono all'improvviso gli occhi bene aperti nell'ombra, fissi dal fango su di loro: quegli occhi erano umani! In compenso quelli di Gurù avevano acquistata una certa luce selvaggia» (p. 107).

<sup>17</sup> «La Natura non sarebbe più la natura senza lo spirito, senza quell'unico raffronto con l'umanità, /.../ Soltanto i poeti hanno ciò che la Natura può essere per l'uomo, /.../ e si può aggiungere inoltre che in essi si trova l'umanità nella sua forma più perfetta e così ogni impressione, per effetto della loro limpida trasparenza e della loro irrequietezza, si propaga in ogni direzione /.../. Tutto ritrovano nella Natura» (Novalis 1985: 72).

podemos afirmar igualmente que tanto la dinámica de la acción narrativa como las isotopías temáticas y figurativas que estructuran su significado tiende a lograr una síntesis, que podemos hacer extensible también a los principios compositivos y de poética formal que gobiernan a la obra. La teorización poética del romanticismo, en este sentido, propiciaba para la obra poética la ruptura de los cánones de la unidad de género y preveía para ella, como respuesta y prueba de la síntesis que estaba llamada a reproducir, la confluencia de diferentes registros y tonos, de personajes opuestos entre sí, la ironía y lo grotesco de situaciones contradictorias<sup>18</sup>, cosa que ocurre en *La pietra lunare* a través de la oposición que se establece entre los dos personajes de la aventura lunar: Gurù y Giovancarlo; entre los personajes diurnos que llenan las escenas de la vida de provincia y los nocturnos que aparecen en la gruta, en la noche iniciática; a través de la oposición de registros que se da en las diferentes secuencias en que aparecen esos personajes, donde el humor, la parodia, la ironía son el contrapunto de momentos de alta manifestación del registro lírico y de la palabra poética.

Ahora bien, este resultado de síntesis que se amolda al ideal de una poética del símbolo y a la meta que propiciaba Novalis para el cuento maravilloso, muestra en *La pietra lunare* indicios de inestabilidad y de resquebrajamiento por los que se insinúa la cesura diabólica que afecta a un autor inmerso en la crisis de la modernidad, produciéndose, en consecuencia, en la novela la deriva hacia modos de ensoñación propios del simbolismo y del decadentismo. Podría pensarse, en un primer momento, que estos indicios, se manifiestan, como hemos visto en el apartado anterior, por medio de la transformación que sufren los enunciados de base a partir de la modalidad veredictoria y epistémica, así como por medio de las intervenciones irónicas del narrador. Estas transformaciones modales de los enunciados podrían considerarse como el punto de «fricción» entre *La pietra lunare* y el texto convocado por el epígrafe de Novalis. Pero hemos visto cómo en *Los discípulos de Sais* la voz textual también sobredetermina los enunciados sobre la naturaleza y sobre el proceso de iniciación por medio de la modalidad veredictoria del *parecer* y de la epistémica del *crear*. Es, en realidad, en la modalidad volitiva, que predetermina a las dos anteriores, donde radica el punto de fricción, el distanciamiento entre texto citante y texto citado. En el texto de Novalis el querer del discípulo, del que procede su juicio interpretativo sobre las apariencias de la realidad, es un querer sin fisuras, guiado por el entusiasmo del deseo y por la voluntad de vida,

---

<sup>18</sup> «I romantici amalgamano nel modo più intimo tutti i contrari, natura e arte, poesia e prosa, serietà e scherzo, ricordo e presentimento, spiritualità e sensualità, terrestre e divino, vita e morte» (Schlegel en Todorov: 242).

mientras que en el texto de Landolfi el querer que se proyecta en las voces textuales del narrador diegético, extradiegético y del protagonista, es un querer irónico, está atravesado por la cesura diabólica, pertenece a una voluntad que ha perdido la fe y el entusiasmo del creer original. Es, por tanto, el *querer*, la modalidad volitiva, lo que aparece afectado en el texto contemporáneo en relación con el texto romántico citado.

Es importante recordar de nuevo la observación que hacían Greimas y Courtés a este respecto: el juicio epistémico, de aceptación o de rechazo, de creer o no creer «ne dépend pas seulement de la valeur du faire interprétatif /.../ mais aussi —dans un mesure qu'il reste à déterminer— du vouloir-croire et de pouvoir-croire du sujet epistémique» (Greimas-Courtés: 130). El *querer creer* es la modalidad que presupone la meditación inherente a *Los discípulos de Sais* y en general al sueño del primer romanticismo. Y el *querer* es el presupuesto modal que en *La pietra lunare* el narrador extradiegético en un momento dado invoca respecto del narratario para que llegue a representarse aquéllo de lo que está hablando. El contexto aludido constituye, a mi modo de ver, el modelo de la actitud modal que ha de presidir el contrato entre sujeto de la enunciación y enunciatario respecto de los contenidos narrados y representados en *La pietra lunare*, una actitud marcada por la disposición a *querer* representárselos, a *querer* aceptarlos. Se trata del momento en que el narrador resume con humor cómo la parte animal de Gurù se une con su torso humano:

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, giacché non si dà chi, *volendo*, non abbia visto una sirena (p. 109)<sup>19</sup>.

La ironía de este pasaje consiste en introducir la actitud modal volitiva, el *querer* del enunciatario, como presupuesto de la representación y aceptación por parte de aquél del contenido de lo narrado (en este caso, la fabulosa metamorfosis de Gurú); actitud, sin embargo, igualmente necesaria, a mi modo de ver, para la representación y aceptación de una importante parte del contenido de *La pietra lunare* (su concepción de la naturaleza y de la armonización de las contradicciones; su visión de las correspondencias y de la unidad última que subyace en toda la realidad; su concepción de la consumación simbólica). Se pone en evidencia de este modo, por contraste, sobre qué presupuestos descansaba la actitud modal volitiva de la gran meditación del romanticismo, representada por la obra de Novalis: un *querer creer* lleno de entusiasmo que llegaba a equipararse incluso, como hemos visto, a un *deber querer creer*.

<sup>19</sup> El subrayado es mío.

Mientras que en este contexto de Landolfi se vislumbra un *querer creer* irónico que deja entrever —como veremos al tratar del *Appendice* de Leopardi, llamado a sancionar a la obra tras la conclusión del relato— uno de los modos con que el hombre contemporáneo asume las creencias: a partir de una decisión práctica e irónica marcada, en realidad, por la impotencia de la voluntad y del deseo.

Ahora bien, este desenmascarar en el narrador extradiegético la modalidad volitiva irónica como presupuesto de la aceptación de la visión simbólica no significa, a mi modo de ver, que se destruya la síntesis conseguida en los niveles narrativo y semántico figurativo de *La pietra lunare*<sup>20</sup>. La ironía en esta obra podríamos decir que, en el fondo, tiene paradójicamente una intención más de afirmación que de negación, cosa que no ocurrirá con tanta evidencia después en Landolfi donde la ironía se desliza progresivamente hacia una «inestabilidad infinita del significado, tocando los territorios de la nada». En la ironía que Landolfi usa en *La pietra lunare* podríamos ver, en cambio, lo que Booth considera como una «llamada a una comunidad de lectores», aquellos en los que pervive el anhelo por el espíritu de síntesis de la visión simbólica, propia del romanticismo, en un siglo como el nuestro en el que se ha impuesto la cesura diabólica:

Hay otro aspecto curioso en esa comunidad de los que captan una ironía: muchas veces es una comunidad más amplia, con menos marginados, que la que se hubiera conseguido con una formulación no irónica. Los ironistas han sido acusados con frecuencia de elitismo /.../ pero parece claro que la ironía edifica una comunidad de lectores más amplia que cualquier posible formulación literal de [una] creencia (Booth 1979: 59).

La ironía puede tener en el fondo una intención afirmativa y constructiva y en lo que respecta a *La pietra lunare* creo que son válidas las palabras de

---

<sup>20</sup> Discutida esta tesis con mis alumnos de doctorado debo decir que no se mostraron tan optimistas respecto de la consecución de esta síntesis y consideraron que en *La pietra lunare* se produce una franca consagración de la cesura diabólica, establecida a partir de las modalidades que transforman los predicados de base de los enunciados, de la ironía y de las intromisiones desestabilizadoras del discurso del narrador y de los comentarios del autor, de la no asunción directa por parte de aquél de los contenidos de la historia narrada. En este momento, ante la duda y perplejidad que provoca una obra como la que estamos estudiando, podría traerse a consideración el hecho del carácter contradictorio y ambivalente que toda obra de arte posee. Para usar un símil inspirado en su propio título: «La pietra lunare», esta obra podría compararse con un objeto luminoso y cristalino que, según la posición del observador, condensaría, unas veces, toda la transparencia y pureza inherentes a la visión simbólica del primer romanticismo; y otras, al variar ese punto de observación, mostraría las fluctuaciones hacia los colores, iridiscencias, opacidades propias de la crisis de aquel movimiento y de su devenir hacia la cesura diabólica.

Booth, referidas a la estabilidad / inestabilidad del paradigma que sobre ella gravita:

Será un error 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 (Booth 1979: 60-61).

## BIBLIOGRAFÍA

- BACCELLI, M. (1986). *Landolfi e le romantisme allemand*, Paris: Université de la Sorbonne.
- CONTINI, G. (1970). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino: Einaudi.
- BOOTH, W.C. (1979). *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.
- GRIGNANI, M.A. (1990). *Incespicare in prosa e in poesia: tecniche argomentative e intertestualità nell'ultimo Montale*, «Allegoria», 6.
- GREIMAS, A.J.; COURTES, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette.
- LANDOLFI, T. (1990). *La pietra lunare*, Milano: Rizzoli.
- MACRÌ, O. (1990). *Tommaso Landolfi*, Firenze: Le Lettere.
- NOVALIS (1985). *I discepoli di Sais*, Milano: Tranchida.
- NOVALIS (1987). *Frammenti*, Milano: Rizzoli.
- REYES, G. (1984). *Polifonía textual*, Madrid: Gredos.
- SCRIMIERI, R. (1996). «La pietra lunare» o de la pervivencia del romanticismo en el siglo XX, «Cuadernos de Filología Italiana», 3, Universidad Complutense, pp. 181-206.
- TODOROV, T. (1984). *Teorie del simbolo*, Milano: Garzanti.
- TRÍAS, E. (1994). *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino.
- ZANZOTTO, A. (1990). *Nota introduttiva a «La pietra lunare»*, Milano: Rizzoli.