

TESIS DOCTORAL

AÑO ACADÉMICO 2019-20



**LOS SÍMBOLOS EN LA NOVELA
STABAT MATER
DE TIZIANO SCARPA**

ISABEL DE LA CAMPA ENCISO

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA
Y APLICACIONES**

DIRECTOR: PROF. DR. D. SALVATORE BARTOLOTTA

CO-DIRECTORA: PROF.^a DR.^a D.^a ROCÍO LUQUE COLAUTTI

TESIS DOCTORAL

AÑO ACADÉMICO 2019-20



**LOS SÍMBOLOS EN LA NOVELA
STABAT MATER
DE TIZIANO SCARPA**

ISABEL DE LA CAMPA ENCISO

**ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA
Y APLICACIONES**

DIRECTOR: PROF. DR. D. SALVATORE BARTOLOTTA

CO-DIRECTORA: PROF.^a DR.^a D.^a ROCÍO LUQUE COLAUTTI

A Elena, la que trae luz

En primer lugar, quisiera dar las gracias a mi director de tesis, el Profesor Salvatore Bartolotta, Director de este proyecto y Coordinador del Área de Filología Italiana de la Univerisdad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que con su total disponibilidad y sus valiosos consejos me ha ayudado y apoyado a lo largo de estos cinco años del Programa de Doctorado. Sin su inestimable colaboración esta tesis nunca hubiera llegado a buen puerto.

También quiero dejar constancia expresa de mi agradecimiento a a la codirectora de mi tesis Rocío Luque Colautti por su trabajo riguroso y detallado y el tiempo dedicado a la corrección.

Quisiera también agradecer a la Profesora Ángela Romera Pintor sus ricas y rigurosas orientaciones en el camino de la simbología y por dar profundidad a mi trabajo.

Un apartado especial en los agradecimientos lo merece el autor, por su hospitalidad cuando fui a entrevistarle a Venecia y a Milán, por contestar a todos mis correos electrónicos y por hacerme llegar algunos de sus libros.

Deseo manifestar igualmente mi gratitud a mis colegas y compañeros de doctorado del Grupo de Filología Italiana de la UNED, por su disponibilidad y amabilidad en todo momento.

Y a quienes, desde el ambiente familiar, han hecho posible mi dedicación a este trabajo, especialmente a Santiago, mi compañero de viaje, y a mi madre, por su paciencia y apoyo. Y a todos los que, de una forma u otra, en mi centro de trabajo han contribuido a la realización de esta tesis.

*In habentibus symbolum facilis est
transitus.*

Mylius, Philosophia reformata.

*C'è sempre un po' di luce che rimane da
qualche parte di notte...*

*Il buio è un'apparenza il vero
sottofondo è la luce...*

Tiziano Scarpa, Stabat Mater

*Por eso el hombre mortal, con su
poderoso instinto animal, está en lucha
desde el principio con el alma y sus
demonios.*

*Carl Gustav Jung, Arquetipos e inconsciente
colectivo.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	17
1.1. Justificación del tema elegido.....	17
1.2. Objetivos.....	27
1.3. Hipótesis de trabajo.....	32
1.4. Metodología.....	34
1.5. Estructura de la tesis.....	41
2. BIOGRAFÍA.....	43
2.1. Orígenes familiares.....	45
2.2. Juventud.....	46
2.3. Madurez.....	47
2.4. Críticas sobre el autor.....	51
3. LA OBRA: <i>STABAT MATER</i>.....	67
3.1. El premio Strega.....	67
3.2. Genealogía de <i>Stabat Mater</i> : del origen bíblico a las interpretaciones del medievo y los siglos XVII y XVIII.....	68
3.2.1. La Edad Media.....	69
3.2.2. La rima sacra de Lope de Vega (sacerdote en 1614) s.XVII.....	71
3.2.3. La musicalidad actuante y original en el barroco de Antonio Vivaldi (sacerdote en 1703) en el orfanato s.XVIII.....	73
4. LOS SÍMBOLOS EN LA NOVELA <i>STABAT MATER</i>.....	83
4.1. Los símbolos. Introducción.....	83
4.2. Los símbolos en <i>Stabat Mater</i> . Un análisis de la estructura profunda de la novela. El mundo natural.....	87
El mar.....	92
La muerte.....	94
La serpiente.....	96
La noche.....	101
Los excrementos.....	103
La música.....	105
La sangre.....	108
El cordero.....	111

La madre.....	113
Los sueños	115
Rosa de los vientos.....	116
La máscara	118
El cuerpo	119
Los cabellos.....	122
El espejo	123
Caída y vértigo	125
Vientre.....	126
Pez.....	127
Escaleras.....	128
Caos.....	131
Los espacios: el orfanato y Venecia.....	132
4.3. Lo primitivo y espiritual del símbolo: Durand/Jung/Eliade	135
4.4. Aspectos formales de la novela: un análisis del nivel de “estructura de superficie”	149
4.4.1. Tipos de discurso en la novela	150
4.4.2. Niveles de significación de la obra	152
4.4.3. Doble sentido. Interpretación	155
4.4.4. Lenguaje y estilo	160
4.4.5. Los contrarios y campos de significado	168
4.4.6. Sensaciones, sentidos y sentimientos	179
4.4.7. Recursos literarios	184
5. TIZIANO SCARPA Y EL UNIVERSO FEMENINO	199
5.1. La mujer del s. XVIII.....	199
5.2. El arquetipo de madre. Conflicto.....	208
5.2.1. Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre.....	210
5.2.2. Tipos de complejos del arquetipo de la madre.....	212
5. 3. Cecilia versus Ana María del Violín. El Ospedale della Pietà	218
6. CONCLUSIONES	223
7. BIBLIOGRAFÍA	231
8. ABSTRACTS & KEYWORDS	241
Castellano.....	241
Palabras clave:	243

English	243
Keywords:	245
Italiano	245
Keywords:	247
9. ANEXOS	249
Anexo 1: Transcripción literal de la entrevista a Tiziano Scarpa, en el duomo di Milano (19/03/2017).	249
Anexo 2: Artículo <i>La Repubblica</i> . Premio Strega	275
Anexo 3: Lectura de las primeras páginas de la novela por Tiziano Scarpa.	279
Anexo 4: Versiones de <i>Stabat Mater</i>	281
Anexo 5: Música <i>Stabat Mater</i> (RV621), Andreas Scholl.....	285
Anexo 6: Fragmentos de la correspondencia por correo electrónico con Tiziano Scarpa.....	287
Anexo 7: <i>La poesía</i> de Octavio Paz.....	297

1. INTRODUCCIÓN

Llegas, silenciosa, secreta,
y despiertas los furores, los goces,
y esta angustia
que enciende lo que toca
y engendra en cada cosa
una avidez sombría. [...]
La poesía, Octavio Paz.

1.1. Justificación del tema elegido

Antes de describir el camino recorrido en nuestro trabajo de investigación y la metodología utilizada, quisiera exponer algunos de los motivos que me llevaron a emprender este trabajo.

Respondiendo de forma sincera a la pregunta de por qué me planteé esta tesis doctoral, diría que mi primera idea era demasiado ambiciosa ya que abarcaba aspectos del lenguaje y de un viaje y un seguimiento de la evolución de Tiziano Scarpa a través de sus obras. Cuando leí *Stabat Mater*, entendí que mi tesis debía ser más concreta, y quedé seducida por su lenguaje poético, así que me embarqué en este proyecto. Además, me di cuenta de lo que *Stabat Mater* significaba, de lo que Tiziano Scarpa había conseguido; ya no era solo el escritor rupturista, provocador, innovador, creativo y exhibicionista de las obras que había leído, había ido más allá, había despojando la lengua de todo el artificio, y ya no pretendía ser hermética, pretendía conmover, no

provocar.

Desde la muerte de Celan (1970), fecha en la que se produce un giro, la lírica moderna ha tomado un camino en el que la relación entre lírica y mundo, experiencia de sí y realidad social han sido retomados, negando el canon estético de una poesía pura no mundana, dada en el juego autosuficiente del lenguaje.

Para el lector de nuestro tiempo, al que resuenan desde los años 70 las proclamas de “muerte de la literatura” y “fin de la estética”, pueden asustar menos las metáforas marciales y caer más bien en la estilización de una leyenda literaria a cuya formación no ha sido Valéry mismo el último en colaborar. Valéry vio como una crisis vital el 4/5 de octubre de 1892, una noche de tormenta en Génova. De ahí nace la leyenda literaria del joven poeta que, ya en el umbral de la celebridad, dice repentinamente adiós a la poesía y se refugia en un silencio de veinticinco años.

Para la literatura este cambio significa que “no el autor sino otro, debe aportar sus sentimientos”. Esta exigencia conduce a una moderna separación de poderes entre autor y lector, productor y receptor: después de que el primero de todos los ídolos de la tradición se ha sacrificado al ídolo abstracto del yo perfecto.

Hoy en día vemos el eminente testimonio de cambio de una época que conduce a otra cosa. Ahora se trata de decir algo no corriente, algo nunca dicho. Ahora deben unirse sensibilidad y memoria, sueño y conciencia, eros y bios, historia y política, arte y poética.

Valéry, el padre de una estética sin naturaleza fue lo suficientemente agudo como para querer hacer de todo *conocer* una función de poder. Había anticipado así el dominio de una tecnocracia que creía poder hacer todo lo que el *homo faber* pudiera idear. Sin embargo, fue también Valéry el primero en poner en cuestión este exceso de nuestra modernidad. Quisiera profundizar en su pensamiento. Él pensaba que nuestro espíritu nos oculta de nosotros mismos porque estamos hechos de cosas que no nos conocen y lo que llevamos en nosotros que no conocemos es lo que nos constituye. Llega a la conclusión de que el ser humano tal vez no es lo que importa. Ya que “La vie n’est pas propriété de l’individu, mais l’individu est un élément de la vie, qui n’est pas isolable en réalité (Valéry 1957-60: 885)”.

Löwith escribe en ese sentido sobre Valéry:

Cada uno es por lo general centro de todo lo que es; y, sin embargo, en la misma medida que no comprendemos realmente que moriremos, porque la conciencia no llega a la muerte, el ser humano no comprende que en la totalidad de lo que es, él es un detalle sin importancia y que es el prisionero de sus emociones, aversiones e inclinaciones, recuerdos y expectativas, preocupaciones y temores (Löwith 2009: 83).

Y en realidad esto es lo que le ocurre a nuestra protagonista, Cecilia, será prisionera de su miedo, de su sentimiento de abandono, de su soledad. Y sólo cuando comprende que es parte de un Todo, más grande e importante que su propia vida, es cuando se puede liberar y fundirse con ese Todo.

Tiziano Scarpa sería un heredero de la vertiente rupturista de la literatura, para ello habría que observar su trayectoria partiendo de una ruptura total con la literatura en

una clara forma de provocación a través del lenguaje y de libros fragmentarios difícilmente clasificables hasta llegar a *Stabat Mater*, una obra más tradicional en la temática y simbología, aunque transgresora en la elección de ciertos símbolos y en el lenguaje. Scarpa llega de esa forma al poder espiritual del que habla Valéry, conectando con el lector y sus sentimientos más profundos a través de la tradición.

Friedrich Nietzsche apoya la tesis de la “muerte del sujeto”. En el último capítulo del *Ecce Homo*, autorretrato de Nietzsche, poco antes del colapso mental de 1889 dice: “Yo no soy un hombre, soy dinamita... y soy necesariamente el hombre de la fatalidad... todas las formas de poder de la vieja sociedad habrán saltado por los aires, porque todas están basadas en la mentira. Habrá guerras como jamás las hubo sobre la tierra... (Nietzsche 2006: 35)”¹. Todo se ha hundido para Nietzsche: moral, razón, humanidad, cultura, verdad, filosofía, Dios, cristianismo.

Podemos decir que el hecho de que un sujeto se especifique como “yo” en el discurso, se refiera al mismo tiempo a un “tú”, y suponga por ello que este tú se da a conocer como otro yo. Antropológicamente, a la reciprocidad de perspectivas en el uso del lenguaje corresponde que, con el desarrollo del yo se da también la reflexividad. Helmuth Plessner, como hermeneuta de la naturaleza, dice que la vida se expresa a ella misma y parte de esta expresión se realiza en términos de *formas de vida sintientes*. Toda filosofía debe ser crítica, lo que supone que contribuye a desenmascarar las ideologizaciones dominantes en el pensamiento de cada momento histórico; fundamentadora, mediante lo cual aporta las columnas sobre las que se apoya la

¹ *Ecce homo* es quizá uno de los intentos más conscientemente escandalosos y provocadores de toda la obra de Nietzsche, quien con sus hipérboles buscaba desquiciar el puritanismo creciente de la mentalidad europea de aquel periodo.

búsqueda de la verdad; y creadora, lo que hace que la filosofía ilumine, interprete y transforme la realidad.

La perfección y la felicidad residen principalmente en la realización personal. El bien moral, y por tanto la fuente de todo deber, consiste en la apropiación de posibilidades en orden a la autorrealización personal. Y como el carácter de realidad personal es transcendental, resulta que no comprende sólo mi perfección o mi felicidad, sino la de toda la Humanidad.

Siguiendo con Plessner se supone que el sujeto “solo puede ser alguien por el rodeo a través de otros y otras cosas. Necesitamos al Otro para compararnos y tener una percepción de nosotros mismos (Navarro 2014: 71)”. La ficción se revelará también como el principio operativo de la interacción del ego y el alter. Quien excluye el rodeo por el otro o los otros, quien no puede verse a sí mismo en el otro, sólo puede finalmente disponer de alguien que sólo se afirma como un *individuum*, pero que posee en su interior muchos *dividuum*. Para Novalis todo yo tiene a su lado otro, porque él es también el otro².

En una sociedad en la que el hombre se ve debilitado espiritualmente, que pierde la fe y que pierde su sentido de unidad con el Todo, su sentido de pertenecía a un todo, son necesarias obras literarias de este peso “mágico”, como diría Novalis. Y este es el caso de *Stabat Mater*, que ahonda en el sentir universal y en el alma del ser humano. Esta sociedad que piensa que no recuperará nunca lo armonioso y lo que une, el alma de

² Novalis (Castillo de Oberwiederstedt, Sajonia, en la actual Alemania, 2 de mayo de 1772 - Weißenfels, 25 de marzo de 1801). Su nombre real era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. Poeta alemán romántico temprano que introdujo el término “magia” para hablar de religión, de lo ancestral, del espíritu, de lo poético.

Cecilia se siente miserable e incapaz de formar parte de ese mundo porque se siente prisionera de su propio yo.

En este sentido nos ha resultado interesante lanzar la mirada hacia el *Himno I*³ que comienza con una esplendorosa obertura a la gloria de la Luz, “dulce omnipresencia... que todo lo alegra”. Pero, a mitad del himno hay un giro abrupto, en el que introduce la primera persona: “Pero me vuelvo hacia el valle, a la Sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo, sumido en una profunda gruta, desierta y solitaria estancia”.

Y continúa:

Como un rey de la naturaleza
Terrestre la luz convoca todas
Las fuerzas y cambios, crea
y destruye ataduras, envuelve a todos los seres
de la tierra en su aureola celestial
con su sola presencia revela el esplendor
de los reinos de este mundo.

³ Los *Himnos a la noche* (1797-99) son acaso el monumento literario más extraordinario de negación o no aceptación de la realidad y refugio en el plano de lo ideal. El hecho que los motivó fue la muerte prematura de la amada Sophie (*Sophía*, sabiduría) a la que sobrenaturalizó y transformó en la figura de un absoluto puramente espiritual y eterno, ajeno al tiempo y superador de las limitaciones terrestres. Ella aparecerá como la Diosa-Madre o como el Ángel portador del mensaje que sólo Novalis creía poder entender, ya que a él iba dirigido para convertir su vida en un aprendizaje y noviciado de la Muerte y de la Noche. La Noche será, entonces, el lugar del conocimiento infinito y es necesario abandonarse a ella para recibir las iluminaciones y sueños proféticos que jugaron un papel tan importante en su vida y su obra. La noche tendrá también un sentido de iluminación para el personaje principal de *Stabat Mater*, Cecilia, en la noche es cuando descubre.

En esta segunda parte del poema de Novalis, ya siente el poeta la atracción de la Noche, sus tinieblas empobrecen la magnificencia del “reino de la Luz”. Lo que intuye el que se retrae a las profundidades del mundo de las tinieblas no es la oscuridad que percibe el hombre vulgar, sino una *luz diferente, luz negra* que brindará alegrías a sus fieles.

De alguna manera en la novela Cecilia busca ese tú perdido en la oscuridad de la noche intentando transformarse y encontrar otro camino. La novela de Scarpa se construye también entre luces y sombras, en esa dualidad tan fuerte de luz y oscuridad. Y durante la novela nos damos cuenta de que aparecen diversos alter, que no hacen sino reconstruir y hacer evolucionar el ego (la madre, la cabeza de serpientes, don Giulio, Don Antonio, las compañeras, las monjas...), sin ellos no podríamos realmente conocer a Cecilia. Cecilia evoluciona entre tinieblas hacia la luz como el poeta en los versos de Novalis.

El escribir productivo y el leer receptivo son actos que se excluyen entre sí. Jean Paul Sartre⁴ toma posición contra la metafísica de esencias. Sartre hace preceder la existencia a la esencia. Lo primero sería en el hombre su existencia, su propia voluntad y su obrar personal. El lector mantiene esa relación privilegiada con el libro; “la capacidad de considerar lo escrito en el libro como algo hecho, algo definitivo, a lo que

⁴ Jean-Paul Charles Aymard Sartre (París, 21 de junio de 1905 – ibíd., 15 de abril de 1980), conocido comúnmente como Jean-Paul Sartre, fue un filósofo, escritor, novelista, dramaturgo, activista, político, biógrafo y crítico literario francés, exponente del existencialismo y del marxismo humanista.

Para él la existencia precede a la esencia: “El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo”.

nada se puede añadir ni quitar”. Y nos apunta también que: “La operación de escribir implica la de leer como su correlato dialéctico... Es el esfuerzo conjugado del autor y del lector el que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. Sólo hay arte para, y por, los demás (Sartre 1948: 42)”.

La determinación dialéctica entre el yo que escribe y el que lee, que hace Sartre, abre al lector el ámbito de una creación dirigida en la recepción productiva de modo que: “El lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear revelación” y “[...] sin duda el autor le guía, pero no hace más que guiar; los jalones que ha puesto están separados por vacíos, que es preciso colmar, yendo más allá de ellos (Sartre 1948: 42)”.

El principio operativo de la ficción supone la cooperación, “un pacto de generosidad entre el autor y el lector. Lo que viene a reafirmar la idea de formar parte de un todo, el lector es escritor, es el personaje, es su sentimiento.

El “texto cerrado” es sólo supuestamente un mundo autosuficiente, ya que remite a un mundo ya escrito y a un mundo aún no escrito, cuyo sentido ningún texto puede agotar.

Jacques Derrida⁵ cuyo punto de partida es una crítica a la filosofía occidental, considera a esta una metafísica de la presencia: presencia del ser a la conciencia, y

⁵ Jacques Derrida (El-Biar, Argelia francesa 15 de julio de 1930 - París, 8 de octubre de 2004), ciudadano francés nacido en Argelia, es considerado uno de los más influyentes pensadores y filósofos contemporáneos. Su trabajo ha sido conocido popularmente como pensamiento de la deconstrucción, aunque dicho término no ocupaba en su obra un lugar excepcional.

presencia del ser en la palabra (hablada). Derrida acusa a la metafísica occidental de un “logofonocentrismo” que desprecia la escritura: la voz es presencia, la escritura es ausencia. Derrida propone sustituirla por una ciencia de la escritura: la “gramatología”. Esto le llevará a un “textualismo” extremo. La lectura del texto debe ser interna y permanecer en el texto, sin referencia al autor, el destinatario o el contexto. En este formato de lectura Derrida usa la estrategia de la “deconstrucción”⁶. Es un gesto estructuralista y antiestructuralista al mismo tiempo.

En *Divagaciones* (1897), Mallarmé publica con el nombre de “Crisis de verso” (*Crise de vers*) una intervención en el marco de lo que considera una crisis fundamental que es una crisis de lenguaje pero que coincide con una crisis social, y por eso también con una crisis de representación y en última instancia de sujeto. Lo que nos interesa es que en lo relativo al acto poético dicha crisis muestra un malestar respecto de la primacía de los parámetros métricos como criterio hegemónico en la definición del verso (Percia 2014: 1). Lo que ratifica nuestra idea poética de la novela de Tiziano Scarpa, no hay un verso fijo, pero desde luego es una novela poética, ya que incluye un lenguaje puro o primigenio, las palabras sugerentes evocan en el individuo un sentir. Así es como, celebrando la llegada de un verso “polimorfo” con el cual se pudiera alcanzar una alta libertad de experiencia “une haute liberté d’acquire, la plus neuve” (Mallarmé 2003: 207). Mallarmé concluía que todo individuo aporta una prosodia, nueva, provocada por su respiración o soplo (Mallarmé 2003: 209). En efecto, estableciendo una relación recíproca entre la respiración, la modulación y el sentido, Mallarmé concibe la idea de una escritura sin accesorios ni adornos que vincula con la noción de

⁶ La deconstrucción, es un tipo de pensamiento que critica, analiza y revisa fuertemente las palabras y sus conceptos. El discurso deconstructivista pone en evidencia la incapacidad de la filosofía de establecer un piso estable, sin dejar de reivindicar su poder analítico.

una lengua pura. No obstante, esta lengua pura no es ni una lengua esencial ni la ontologización del lenguaje sino la ficción teórica de un “puro lenguaje”, definido como una lengua capaz de “susurrar”, “aunque tácita”, lo que Mallarmé llama la inmortal palabra: Las lenguas imperfectas en tanto que muchas, falta la suprema: pensar siendo escribir sin accesorios, ni cuchicheos sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, en tierra, de idiomas impide a cualquiera proferir las palabras que, si no, se encontrarían, por un golpe único, ella misma materialmente, a la verdad (Mallarmè 2003: 208).

Suponiendo que la escritura en cuanto tal logre superar la limitación del autor, y evocar, sólo conservará un sentido, cuando sea leída por una persona aislada, pero al ser leída por más de una persona se le darán múltiples significados.

Tiziano Scarpa requiere de su lector que sea activo y que interprete esa “palabra inmortal”, pero esa interpretación puede ser diferente dependiendo de la persona que la lea, recomponiendo el puzzle, la parte del mundo natural que le afecte. Interpretando por tanto mucho más que aquello que nos muestra el lenguaje escrito. Por tanto el lector es un actante, término originalmente creado por Lucien Tesnière⁷ y usado posteriormente por la semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa). en un programa narrativo. Según Greimas, el actante es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación⁸. El concepto de actante tiene

⁷ Lucien Tesnière (Mont-Saint-Aignan, 13 de mayo de 1893 - Montpellier, 6 de diciembre de 1954) fue un lingüista francés. Profesor en Estrasburgo (1924) y Montpellier (1937), publicó trabajos sobre las lenguas eslavas, pero se le recuerda especialmente por su original teoría sintáctica, expuesta en su libro póstumo *Éléments de syntaxe structurale* [Trad. *Elementos de sintaxis estructural*] (1959).

⁸ GREIMAS, Algirdas Julius; COURTES, Joseph (1990). *Actante*. En: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

su uso en la semiótica literaria, en la que amplía el término de personaje, porque no sólo se aplica a estos tipos de actantes, sino que corresponde al concepto de actor, definido como la figura o el lugar vacío en que las formas sintácticas o las formas semánticas se vierten.

Por tanto, el tema elegido viene dado por la necesidad de un lector activo, un autor rupturista, y la magia de una simbología anclada en la tradición, que lleva al lector a lugares que ya conoce. Parafraseando a Sartre: el esfuerzo conjugado del autor y del lector hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu.

1.2. Objetivos

El mundo cede y se desploma
como metal al fuego. [...]
La poesía, Octavio Paz

El objeto de nuestro estudio es en esencia el análisis de los símbolos utilizados por Tiziano Scarpa en su novela *Stabat Mater*. Los símbolos nos proyectan más allá de un racionalismo estricto porque son paradigma del ser y posibilita en cierto modo que las cosas sean. Nos proyectan a un mundo de las “ideas”, a un mundo que camina hacia el conocimiento sensible de las cosas de este mundo, es el mundo visible, mundo del devenir heraclítico. La primacía del amor sobre el conocimiento. Es el amor lo que mueve y conmueve definitivamente al ser humano. El amor como fuerza ascendente que hace pulular al alma. Un alma que está inquieta, un alma que es parte del cosmos, como dirá muy bien Heráclito de Éfeso en su fragmento 45: “Los límites del alma no los hallarás andando cualquier camino que recorras, tal es su fundamento” (Heráclito, 697, Fr. 45). (Eggers; Juliá 2000: 373).

Como segundo elemento para tener en cuenta dentro de los objetivos que nos proponemos en esta tesis, es que el lector pueda hacer una lectura mucho más rica de la novela, a través de un análisis profundo de los símbolos que el autor utiliza en su novela *Stabat Mater*. Todos ellos poseen una gran fuerza que entra en la piel del lector, para que entienda en hondura que el símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser.

Dos cosas son necesarias para entender este libro: entender el lenguaje de Scarpa y entender sus símbolos para poder realizar una lectura mucho más rica de la novela y de sus personajes. La belleza de la obra viene determinada por estos dos elementos: lenguaje y símbolos.

El objetivo del autor a través de esos dos elementos es hacer un tributo a su compositor preferido y a sus alumnas, las huérfanas músicas. Así queda reflejado en la “Nota” al final del libro:

Per me questa coincidenza è stata una specie di ammonimento del destino, un sigillo all’origine della mia fantasia, del mio pensare *attraverso personaggi diversi* da me: hai due genitori che ti hanno amato, sei stato cresciuto in una famiglia, ma avreste potuto essere da solo e senza nessuno, prova a immaginarti abbandonato. Da tanto tempo desideravo offrire un tributo alla musica del mio compositore preferito e alla malinconica sorte delle sue allieve (Scarpa 2008: 139).

Y cómo rendir un tributo sino es a través de la poesía, de la riqueza de

posibilidades que ofrece la lengua; las palabras de Scarpa suenan, huelen, se pueden palpar. Es ahí donde reside el secreto, en la cercanía de las palabras, en la vivencia, en lo cercana que resulta al lector la historia. De esa forma vivimos en primera persona todo lo que le sucede a Cecilia, lo podemos sentir en nuestra piel.

Hay dos sentimientos universales que tocan de lleno al lector y que tienen que ver con las dualidades del libro: el sentimiento de soledad que lleva al sufrimiento y el de libertad que se consigue a través de la música. Así que para concluir hablaremos de Cecilia a través de estos dos sentimientos y haremos un pequeño recorrido por su evolución.

Es un personaje complejo, que habla con una cabeza de serpientes que en realidad es ella misma, su lado más oscuro, más oprimido, más exigente, que la anula, que no la deja respirar. La música poco a poco la libera.

El sufrimiento interior de este personaje al principio de la novela es muy profundo, es interesante en este punto escuchar al propio autor recitando la primera parte del libro⁹:

Signora Madre, è notte fonda, mi sono alzata e sono venuta qui a scrivervi. Tanto per cambiare, anche questa notte l'angoscia mi ha presa d'assalto. Ormai è una bestia che conosco bene, so come devo fare per non soccombere. Sono diventata un'esperta della mia disperazione. Io sono la mia malattia e la mia cura (Scarpa 2008: 3-4).

El pez, Cecilia, la protagonista de la novela, está sumergida en un líquido negro,

⁹ Véase anexo 3.

venenoso, y sale a la superficie, es ella la que se anima a sí misma, y se dice: reacciona... Sabe perfectamente que ella misma es su enfermedad y su cura, se conoce bien, conoce bien las diferentes Cecilias que hay en su interior.

Hay mucha poesía en el libro de Scarpa, la chica se sumerge en lo más profundo de sí misma y de sus sentimientos, las situaciones planteadas son en muchos casos surrealistas. Es su subconsciente el que habla. Cecilia se siente sola, y la soledad es el peor de los fantasmas del hombre.

Es la soledad como producto de esa prisión en la que vive su alma. Su alma que quisiera volar con las notas musicales y salir de ese lugar. Así que el hecho de vivir acompañada por una serie de niñas que están en su misma situación no la consuela ni la acompaña. De esa forma podemos observar en los siguientes fragmentos esa angustia que le genera la soledad: “Eppure proprio questo vivere in comunità ha fortificato la mia solitudine, l’ha resa indistruttibile” (Scarpa 2008: 15); “Io sono assente da tutti quanti i posti che ci sono al mondo. Quanto è vasta questa mia assenza” (Scarpa 2008: 25); “Io indosso la mia faccia pietrificata, io non mi affaccio. Io passo inosservata” (Scarpa 2008: 30).

Pero consigue vivir con esa soledad, encuentra consuelo en la música, a través de ella experimenta la catarsis de sus sentimientos. Y eso es lo que la permite avanzar. Encontramos un gran misticismo en este sentido.

Así describe Massimo Ghelfi a Cecilia, que tiene dieciséis años y sabe tocar el violín de forma maravillosa. La música la libera:

[...] la musica è la sua libertà, ma ancora non ne è consapevole, il modo che ha per uscire, volare, vedere, vivere, ma non l'ha ancora scoperto. E poco importa che il suo violino sia suonato dietro una grata, che nessuno possa ammirarla mentre con le compagne riempe di note meravigliose la chiesa. L'importante è che la musica esista e si sprigioni liberamente dalle sue dita, talvolta attratte dalla originalità di suoni disarmonici, spinte come da una forza superiore a eseguire stonature forzate, l'unico strumento in suo possesso per colpire i sensi dell'ascoltatore e per affermare la sua identità¹⁰.

Cecilia finalmente decide escapar vestida de hombre y se va a las islas griegas como parecía indicar la mitad que faltaba de la rosa de los vientos de su madre, que estaba en el registro, siente por fin la libertad a través de sus ojos y no de sus oídos:

[...] la balaustra è spalancata, non ci sono grate di metallo davanti a me.

Sto facendo una cosa che non avevo mai provato in vita mia. Mi sono tappata le orecchie, fisso le stelle, con il viso all'insù. Non ascolto, guardo.

Non c'è più nessun soffitto sopra la mia testa. [...]

L'altra metà del segnale non esiste perché non è un segnale di carta, sono io in carne e ossa, tutta intera, che mi sono riconsegnata a me stessa, sono io che adesso vado incontro al mio destino (Scarpa 2008: 136).

Antes ella no era dueña de su propio destino, ahora va en su búsqueda, la libertad entra en su cuerpo totalmente, y puede sentirla, porque no hay más rejas, y puede

¹⁰ GHELFI, Massimo; *Recensione, Stabat Mater*. <<http://www.wuz.it/recensione-libro/2752/Recensione-Tiziano-Scarpa-Stabat-Mater.html>> [Fecha de consulta 16/08/2013].

mostrar su rostro y sentir el aire y mirar las estrellas.

La novela es un viaje magnífico hacia la libertad a través de los sentimientos de Cecilia, una novela que lleva al lector por una vorágine de sensaciones y finalmente éste se siente liberado identificándose con la protagonista.

¿Por qué este libro? Quizá la respuesta está en este comentario de Niccolò Ammaniti sobre *Stabat Mater*: “Sono rimasto sopraffatto dalla capacità di Scarpa di sentire una solitudine così lontana e di avercela restituita con tanta forza e pietà”¹¹.

Con este libro Scarpa entra completamente en su personaje y se acerca a sus sentimientos más profundos, y lo que es más importante consigue mitigar la soledad, o hacérsela sentir de forma diversa. Cecilia se va sola, sí, pero reconciliada con ella misma, después de un camino lleno de sufrimiento.

A través del movimiento y del gesto Scarpa construye su obra y escoge a Antonio Vivaldi como personaje porque representa el movimiento constante de la vida, ese fluir constante de notas, que expresan los sentimientos tan variados del ser humano, de esta forma la música y las palabras se funden en *Stabat Mater*, y puede llegar a dar la sensación al lector de estar leyendo una oración.

1.3. Hipótesis de trabajo

¹¹ AMMANITI, Niccolò; *Recensione, Stabat Mater*. <<http://www.einaudi.it/speciali/Tiziano-Scarpa-Stabat-Mater-vince-il-Premio-Strega>> [Fecha de consulta 20/08/2013].

Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes. [...]
La poesía, Octavio Paz

Nuestra investigación quiere llegar a demostrar la importancia de *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa a diferentes niveles, pero particularmente simbólico y místico dada la carga de elementos religiosos y rituales que hemos notado en ella. Se trata de un poliedro rico donde confluyen lo místico, lo medieval, la pobreza, el sufrimiento, la música, la espiritualidad... Es por tanto una novela ritual y simbólica, donde se junta lo ancestral del hombre con la modernidad del estilo de Tiziano Scarpa.

En un primer momento profundizaremos en la biografía del autor pasando por sus orígenes, su juventud y por último su época de madurez. Después de este viaje por su vida nos centraremos en los supuestos que queremos probar. Una de las preguntas principales es ¿por qué esta novela y no otra? La respuesta nos aclarará qué es lo que perseguimos. Esta novela porque supone una ruptura con todo lo que Tiziano Scarpa escribió anteriormente, porque con todos sus escritos anteriores, ya fuera poesía, novela, etc... el escritor pretendía provocar y se alejaba de la tradición. Esta novela sin embargo posee una fuerza diferente, que viene dada por ese anclaje a la tradición. Se ha elegido esta novela porque está cargado de símbolos que hay que descifrar, porque lleva consigo toda una tradición y toda una serie de sentimientos que hacen que cualquier persona se sienta atraída hacia ella inevitablemente. Es una novela muy humana y a la vez muy espiritual construida a través de dualidades, como las que existen dentro del interior del hombre: la fuerza y la calma, la furia y el remanso, la angustia y la felicidad que aporta

la reconciliación con el mundo.

Ahondaremos en la temática, otorgando gran importancia a temas como la música, la religión y la espiritualidad. Intentaremos dar luz a los símbolos y explicar su sentido. Al tratarse de una novela muy poética también hablaremos de las figuras literarias utilizadas por Tiziano Scarpa en su novela-poema-canción espiritual. Porque al leerla nos daremos cuenta de que las repeticiones, el ritmo, la cadencia, los silencios... nos darán la sensación de estar escuchando música, en lugar de leyendo una novela.

Ante la presencia de un personaje femenino tan potente como es Cecilia, inconformista, que toca de otra manera, cometiendo “stonature”, un personaje que no quiere estar encorsetado y que termina huyendo vestida de hombre para no quedar encerrada en el Hospicio para siempre tocando para ganar benefactores y donaciones, y para no caer en manos de un esposo que solo la necesite para administrar su casa. Ni una cárcel ni la otra. Ella quiere la libertad. Dedicaremos por tanto un capítulo a lo femenino.

1.4. Metodología

Verdad abrasadora,
¿A qué me empujas?
No quiero tu verdad,
tu insensata pregunta.
¿A qué esta lucha estéril? [...]
La poesía, Octavio Paz

Al acotar el objeto de este estudio y al describir el desarrollo dado al tema, se ha apuntado ya la metodología empleada, es decir, el camino del pensamiento recorrido

ordenadamente. En nuestro trabajo hemos seguido un procedimiento de ida y vuelta entre lo particular y lo general, entre lo acontecido en momentos precisos y la historia de periodos más largos en los que se encuadraban aquellos hechos más concretos.

¿Por qué nos interesó estudiar los símbolos de la obra? Esto fue debido a que nos dimos cuenta de que la novela podía ser leída como un poema, y que todos los símbolos que aparecían tenían muchísima fuerza y una gran tradición detrás. Son símbolos que el lector enseguida siente como suyos, símbolos que hacen que el lector se sienta parte de un todo más amplio. Además, nos interesó ahondar en lo espiritual y religioso de la novela, el lenguaje simbólico nos acerca inevitablemente a esa zona mágica y ritual.

Establecer con rigor el método que teníamos que seguir para ir de lo particular a lo general y volver a lo particular, en un recorrido que podemos resumir en varios pasos.

En primer lugar, realizaremos un análisis en profundidad de la estructura, del lenguaje y de los recursos literarios, también necesario para comprender la obra y el objetivo del autor con ella. Partiendo de lo particular (lenguaje poético, símbolos...) para llegar a unas conclusiones generales. Incidiremos en la estructura superficial del lenguaje (su sintaxis, las figuras literarias...) ahondando posteriormente en la estructura profunda que serían los símbolos y todo aquello que se relaciona con la cultura, lo que Greimas llama en su *Teoría de la Semiótica* “el mundo natural”. Considerando el mundo extralingüístico tal semiótica tiene como objetivo estudiar la relación entre las lenguas y los “sistemas de significación del mundo natural [...] no como un referente simbólico o natural, variable o invariable, sino como una red de conexión entre dos niveles de realidad significativa” (Greimas 1975: 48-49).

En el análisis de la estructura del cuento maravilloso, Propp¹² propuso 31 funciones para cada personaje o persona dramática, que luego agrupó en siete esferas de acción correspondientes a siete tipos de papeles. Cada papel actancial es un modelo de comportamiento y está ligado a la posición del personaje con respecto a la sociedad. Souriau, en las investigaciones sobre el teatro, llegó a conclusiones semejantes. Greimas, en cambio, propuso más adelante homologar las categorías actanciales a categorías semióticas. Para Beristain el término actante sirve para denominar al participante en un acto tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias” (Beristáin, 1992: 18). Es interesante observar esta tabla comparativa de los tres modelos propuestos para comparar por Beristáin para situar a los personajes de la novela:

Propp	Souriau	Greimas
Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del valor orientado	Objeto
Donador o proveedor	Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
Mandador	Obtenedor virtual del Bien	Destinatario
Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Ayudante

¹² Vladímir Yákovlevich Propp (San Petersburgo, 29 de abril de 1895 - Leningrado, 22 de agosto de 1970) fue un erudito ruso dedicado al análisis de los componentes básicos de los cuentos populares rusos para identificar sus elementos narrativos irreducibles más simples.

Su *Morfológuiya skazki* [Trad. *Morfología del cuento*] fue publicada en ruso en 1928. Aunque influyó a Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes, fue prácticamente ignorada en Occidente hasta que fue traducida al inglés en el año 1958.

Analizó los cuentos populares hasta que encontró una serie de puntos recurrentes que creaban una estructura constante en todas estas narraciones. Es lo que se conoce como "las funciones de Vladímir Propp".

Villano o agresor	Oponente	Oponente
Traidor o falso héroe	***	Oponente

De este modo podemos decir que los personajes de la novela *Stabat Mater* se pueden adscribir a este esquema, pero en ocasiones un mismo personaje puede ser a la vez ayudante, destinador y oponente, como es el caso de Antonio Vivaldi. Sin embargo, *Suor* Teresa es claramente una ayuda para Cecilia, como así lo es la Madre, aunque en muchas ocasiones es su oponente, como lo es la cabeza de serpientes que representa la muerte. Cecilia es el sujeto y el destinatario; la música, la libertad, etc. son el objeto.

Todo el conjunto nos dará una visión amplia de la modernidad de Tiziano Scarpa, una modernidad que rescata lo antiguo dándole unas pinceladas sensualidad y sensibilidad que será lo que atraiga al lector. También ahondaremos en la teoría de los arquetipos de Jung que nos ayudará a analizar a la muerte y a la madre, entre otros personajes.

Hemos tenido muy en cuenta todo lo que se ha publicado con anterioridad sobre simbología, aproximación religiosa, musicalidad, psicología, mitología... Todo ello ha enriquecido ampliamente el corpus. A continuación, para que quede claro el estado de la cuestión, reseñaremos las obras principales sobre esos aspectos, encuadrando en ellas nuestra investigación.

Cabe destacar en primer lugar el *Diccionario de los símbolos* (2007) recopilados por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, que ha sido la obra que más nos ha arrojado luz sobre la simbología de *Stabat Mater*, ya que en ella están recogidos los símbolos más

tradicionales y primitivos.

El *Diccionario de símbolos* del poeta y crítico de arte Juan de Eduardo Cirlot (1997) es menos extenso que el anterior, pero en algunos casos nos ha servido para cotejar y complementar la información.

En un estudio posterior y más profundo del símbolo acudimos al *Diccionario de símbolos y mitos* de Jose Antonio Pérez Rioja (1980), el *Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia* de Manfred Lurker (1994) y el *Dizionario iconografico de simbologia* de Ino Chisesi (2000) para terminar de perfilar y profundizar en el capítulo sobre los símbolos.

Centrándonos en Tiziano Scarpa, nos ha sido de gran utilidad el hecho de que se trate de un autor mediático, y por tanto existe bastante información en los medios de la cual nos hemos fornido en gran medida. Al tratarse de un autor contemporáneo, no existe una biografía propiamente dicha. Para realizar una pequeña biografía sobre el autor nos hemos servido de la narración en primera persona del propio Tiziano Scarpa y de la tesis de Silvia Papa: *Tiziano Scarpa. Il lessico nella narrativa* (2014), que analiza el léxico en diferentes novelas de Tiziano Scarpa.

Hemos consultado también en ese sentido, para alimentar la biografía, el libro *Sul banco dei cattivi* (2006), donde el crítico Alfonso Bernardinelli polemiza con Tiziano Scarpa sobre su forma de mostrarse y de exhibirse al público.

Debemos resaltar el libro de Federico Francucci, *La carne degli spettri* (2009),

donde se hace un análisis sobre en qué punto se encuentra la literatura, y cómo resistir a nosotros mismos, que somos esos espectros. Y reflexiona sobre la experiencia del “yo autor” en la literatura. Y uno de los autores que pone como ejemplo es Tiziano Scarpa.

Así mismo hemos acudido a un par de sitios importantes en la red social en el transcurso de la vida de nuestro autor, el blog *Nazione Indiana*, del que fue uno de los fundadores en 2002, y del que sale para fundar la revista on-line *Il primo amore*¹³, páginas en las que la literatura invade la política, textos de reflexión filosófica y en la que se hacen una serie de propuestas culturales, de cuentos, poesía, teatro, entrevistas, reseñas, etc.

Mucha importancia tiene en este tema las aportaciones de Hans Robert Hauss, en su obra *Las transformaciones de lo moderno* (2004). Y nos ha servido la reflexión para el estudio de lo que supone esta obra para la literatura, y qué mejor ejemplo de transformación de lo modernos que esta obra definida por la dualidad, por una parte, el carácter rupturista y por otra una simbología tradicional. Digamos que aquí es donde reside la genialidad de nuestro autor, y por lo que nos ha llamado la atención la obra y nos ha parecido pertinente ahondar en ella. No habría llegado de esa forma Tiziano Scarpa al lector sino es por su anclaje a la tradición, ahí es donde reside el secreto.

No podían faltar a propósito de la modernidad las aportaciones de Eloy Fernández Porta con su libro *Aferpop: La literatura de la implosión mediática* (2010), el cual nos ha servido también, para entender la estética y el mundo literario de nuestro

¹³*Il primo amore* existe como blog desde junio de 2006. Desde 2007 es también una revista que se edita cuatrimestralmente, por la editorial Effigie di Milano. Para consultar la revista acudir a la página web: <www.ilprimoamore.com>.

autor, donde no puede faltar la música.

Para entender a qué generación de autores pertenece Scarpa hemos acudido a la lectura de *Gioventù Cannibale* (2006), a cargo de Danielle Brolli y Emanuelle Trevi. Generación “pulp” de la que él, sin embargo, como veremos en la entrevista que le hace Estefanía Lucamante¹⁴, se quiere desmarcar.

En otro sentido y haciendo un estudio profundo sobre simbología y mitología en profundidad caben destacar las lecturas de Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis* (2013) y *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2014) y de Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (1974).

Y para el análisis profundo y psicológico del personaje femenino principal, Cecilia, y otros personajes como la cabeza de serpientes con la que habla o La Madre, hemos acudido a Carl Gustav Jung y a su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1992).

Consideramos que es necesario situar nuestra tesis en el conjunto de los estudios culturales, intelectuales que se han venido realizando sobre la novela para que se destaque lo que de novedad y complemento tiene nuestro trabajo.

¹⁴ LUCAMANTE, Stefania (2006). “*Entrevista a Tiziano Scarpa Di Stefania Lucamante.*” *Italica*, vol. 83, no. 3/4, pp. 691–706. JSTOR, JSTOR, <www.jstor.org/stable/27669113>.

1.5. Estructura de la tesis

No es el hombre criatura capaz de contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma
mas hace arder todas las formas. [...]
La poesía, Octavio Paz.

La tesis va a estar dividida en seis capítulos. En el primer capítulo que será la introducción, incluiremos la justificación del tema elegido, los objetivos que hemos querido alcanzar, la hipótesis de trabajo que hemos defendido y la metodología y estructura.

El segundo capítulo está dedicado a la figura de Tiziano Scarpa, profundizando sobre su vida y las diferentes etapas de esta, obras que ha escrito, así como un apartado especial para las críticas recibidas.

En el tercer capítulo profundizaremos sobre la obra concreta que es el objeto de investigación, *Stabat Mater*, se trabajará el universo católico que la envuelve, el universo musical, unas pinceladas sobre Antonio Vivaldi como personaje y su recepción posterior en Europa.

Ya llegamos al capítulo central de la tesis, el cuarto capítulo, este capítulo está dedicado al interior de la obra, en él nos dedicaremos a realizar un análisis profundo de los símbolos y aspectos formales.

El quinto capítulo estará dedicado a lo femenino en la novela, la realidad sobre

las huérfanas en el Ospedale della Pietà, así como aspectos de la mujer en el s.XVII, y una reflexión psicológica sobre los arquetipos femeninos utilizados, entrando de esa forma en el universo femenino de Scarpa, donde los personajes a analizar serán, la madre, la hija y la cabeza de serpientes. Así como daremos unas pinceladas sobre cómo era la vida de las huérfanas a través del personaje ficticio Cecilia y un personaje real: Ana Girò.

Por último, unas conclusiones después de este análisis exhaustivo. Retomaremos todas las ideas que han ido surgiendo en el desarrollo de la tesis.

Finalmente incluiremos una bibliografía detallada, resúmenes y keywords, y en último lugar los anexos, donde incluiremos la transcripción de la entrevista que realicé a Tiziano Scarpa íntegra y otros documentos que puedan resultar de interés, como por ejemplo una lectura hecha por el propio escritor de la primera página de la novela en la puerta del duomo de Milán, un documento sobre la oración *Stabat Mater* con tres versiones diferentes o una página del periódico *La Repubblica* del día 3 de julio de 2009, el día después de que Tiziano Scarpa ganara el premio Strega.

2. BIOGRAFÍA

Subes desde lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea. [...]
La poesía, Octavio Paz

Tiziano Scarpa es un autor que surge en un momento de crisis literaria. Agotados los géneros literarios, es necesario comenzar de cero, es el momento de un cambio. Los años 90 del s.XX, constituyen un gran cambio en la literatura italiana, cuando nacen textos violentos y agresivos, vanguardistas de alguna manera, y que se distinguen de todo lo que se había escrito hasta el momento (Calina 2012: 157). El panorama literario cambia y asistimos al nacimiento de un buen número de escritores jóvenes, a los que se les ha etiquetado como “narrative invaders”, “scrittori dell’eccesso”, “neo-neoavanguardisti”, “cannibali”, “modello Pulp Fiction o Forrest Gump” (Piras 2009-2010: 7-10). Los representantes más importantes de esta corriente literaria son Enrico Brizzi, Isabella Santacroce, Niccolò Ammaniti, Aldo Nove y Tiziano Scarpa.

Las obras que renuevan la narrativa italiana, aunque no sólo la narrativa, las componen autores que escriben con una forma renovada del lenguaje ya que las herramientas utilizadas hasta ahora resultan insuficientes y describen en muchos casos *stranezze*, fascinados por la crueldad y la prepotencia (Firlej 2010: 86). La literatura pulp italiana es un tipo de escritura “omnívora”, “veloz” y “horizontal”, como los medios de comunicación, como el cine o la televisión (Donato 2009: 59).

El año 1996 es un año en el que llega a Italia la famosa película “Pulp Fiction”

de Quentin Tarantino y como consecuencia Alessandro Baricco organiza un simposio dedicado al tema “Narrare dopo *Pulp Fiction*”, visto que esta película constituye un punto de inflexión y que marca la transformación de la narración y de sus modalidades (La Porta 1995: 261-262).

Es relevante el origen del nombre *pulp*, y también su significado. *Pulp* viene del inglés y significa ‘pulpa de la madera’, es decir la celulosa. *Pulp* significa “polpa di legno”, por tanto sería “un mucchio di materia organica vischiosa, umida, soffice...” (Sinibaldi 1997: 39). Es algo que se ha hecho papilla, materia que se ha reducido a la pulpa. La película se tradujo como “Tiempos Violentos”. Y es ese tipo de literatura en la que se ha incluido a nuestro autor.

Tiziano Scarpa es un autor polimórfico, polifacético y si queremos crear una palabra que le pueda definir podríamos decir usar *egotetto*¹⁵, ya que crea su propia arquitectura, una egotettura, utilizando con permiso del autor sus propias palabras de *Coraggio* (Scarpa 2006: 3). Se le ha calificado de narcisista, pero él prefiere que le tilden de exhibicionista.

Está muy unido a su tierra, a sus orígenes en la forma y en el contenido de sus páginas. El nació en la sala de maternidad “dell’Ospedale civile di Venezia”, que se sitúa en los locales del antiguo Orfanato de la ciudad, donde se ambienta la historia de *Stabat Mater*.

De esta forma Tiziano Scarpa ha conseguido ponerse en la piel de alguien que ha

¹⁵ Término creado por mí haciendo referencia a su cuento “Coraggio”, donde habla de la *egottatura (la architettura dell’io)*.

sido abandonado, ya que siempre le había impresionado el hecho de venir al mundo con una familia feliz en el lugar donde otros habían sido abandonados, así que aun no habiendo tenido la vivencia propia ni de nadie cercano ha conseguido transmitir a los lectores toda la angustia que el personaje siente hasta el punto de que algunas personas se han identificado perfectamente con el personaje y con su sufrimiento. Saliendo de su “ego” se ha identificado con Cecilia.

...mi sono immedesimo in lei e quindi ho lasciato da parte il mio stile per immaginare uno stile di qualcuno che non sono io, quindi questa è una semplice spiegazione che riguarda la immedesimazione negli altri, quando si scrivono dei romanzi ci si immedesima in persone che non siamo noi che li scriviamo¹⁶.

2.1. Orígenes familiares¹⁷

Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espada frenética.
La poesía, Octavio Paz

Tiziano Scarpa nació en Venecia (16 de mayo de 1963) en una familia bastante pobre. Su madre siempre trabajó, desde que tenía diez años, en la preparación de la seda con las orugas, y más adelante como camarera. Cuando se casó se convirtió en ama de casa, y al cabo de los años volvió a trabajar, en los hostales, en las lavanderías, etc. Su padre trabajaba en el Puerto de Venecia, controlaba la carga y descarga de la mercancía,

¹⁶ Véase anexo 1.

¹⁷ Véase anexo 6.

para verificar que la cantidad de la mercancía descargada de las compañías navales correspondiera con la cantidad declarada.

Creció jugando en la calle, no fue al jardín de infancia. Cuando llegó a la Educación Primaria estudió en la escuela pública, pero para la Educación Secundaria y el Bachillerato acudió a un colegio religioso llevado por sacerdotes, porque sus padres no estaban satisfechos con la escuela pública. Políticamente su padre y su madre fueron de centro-derecha, democristianos.

Tiziano Scarpa era la primera persona de la familia que podía estudiar. Su padre obtuvo el diploma de Educación Secundaria a los cuarenta años y después el diploma de contabilidad, asistiendo a la escuela nocturna a los cuarenta y cinco años; su madre sin embargo estudió solo hasta el quinto año de Educación Primaria, y después salió directamente a trabajar. Por esto eligieron una escuela gestionada por sacerdotes, más que por motivos ideológicos. Sobre todo, en el Instituto, sus padres tenían miedo de que hubiera demasiadas huelgas y manifestaciones. Trabajaban tanto para que él pudiera estudiar y suponía tal esfuerzo económico que querían asegurarse de que estudiase de verdad y no que fuera al colegio a hacer política.

2.2. Juventud¹⁸

Ya sólo tú me habitas,
tú, sin nombre, furiosa substancia,
avidez subterránea, delirante.

La poesía, Octavio Paz.

¹⁸ Véase Anexo 6.

Hasta los dieciocho años Tiziano estaba convencido de ser católico y de creer en Dios. Comulgaba con algunos grupos de católicos y franciscanos. Pero después se distanció de la religión y no volvió a la iglesia, lo dejó completamente.

A los dieciséis años entendió que le gustaba mucho escribir, y es cuando comenzó a pensar que debía estudiar literatura, y de esa forma estudió Humanidades¹⁹. Se licenció tarde porque ha dejado la Universidad y vuelto a ella en múltiples ocasiones. Pero mientras estudiaba hizo diferentes trabajos e incluso el servicio militar.

Vivió en Venecia hasta que tuvo treinta años, después estuvo viviendo primero en Boloña y después en Milán, donde estuvo once años. Los primeros dos años que estuvo viviendo en Milán trabajó como editor en la famosa editorial Feltrinelli, de 1996 a 1998.

2.3. Madurez

Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
hielas mi frente,
abres mis ojos.
La poesía, Octavio Paz.

Tiziano Scarpa, autor multiforme, ecléctico, se reafirma en la escena italiana como uno de los más apreciados escritores de los últimos decenios. Destaca por la gran variedad de formas literarias dentro de su carrera como escritor.

Novelista, dramaturgo y poeta, ha escrito las novelas *Occhi sulla graticola* (Einaudi, 1996), vencedor del Premio literario internacional *Mondello* 1996, *Kamikaze*

¹⁹ “Lettere”

d'occidente (Rizzoli, 2003) y *Stabat Mater* (Einaudi, 2008), con el que ganó el Premio literario internacional *Mondello 2009* y el *Premio Strega 2009*; la recopilación de cuentos *Amore* (Einaudi, 2003) y *Amami*, donde acompañada con sesenta microhistorias a las imágenes de *Massimo Giacon* (Mondadori, 2007); la recopilación de aforismos *Corpo* (Einaudi, 2004); el libro de intervenciones críticas *Cos'è questo fracasso?* (Einaudi, 2000) y el poema *Groppi d'amore nella scuraglia* (Einaudi, 2005).

En 2006 publicó para Fanucci el libro *Batticuore fuorilegge*, una recopilación de intervenciones, ensayos, cuentos y poesías publicadas en periódicos y sitios web. En 2007 se publica *Comuni mortali, Gli straccioni e Il profesor Manganelli e l'ingenier Gadda* (Effigie, 2007). En este mismo año gana el primer premio del *39º Festival Internazionale del Teatro di Venezia* con *L'ultima casa*, libre y fantásica reescritura cómica-macabra de la comedia de Goldoni *La casa nueva*.

En 2008 se editan la recopilación de versos sobre la ciudad de *Zara Discorso di una guida turistica di fronte al tramonto* (Amos edizioni) y el texto teatral *L'inseguitore* (Feltrinelli, 2008).

En el año 2000 publicó para Feltrinelli la guía *Venezia è un pesce*, obra que se editará como audio libro en 2002. Con Aldo Nove y Raul Montanari escribió una serie de poesías, recogidas en el libro *Nelle galassie oggi come oggi* (Einaudi, 2001).

Es autor de radio-dramas, como, por ejemplo: *Pop corn*, 1997, producido por la RadioRai con Neri Mercorè y transmitido en muchas radios europeas, entre ellas la BBC. Ganó el premio "Prix Italia". Otros radio-dramas son *La visita*, 2006 y *La musica*

nascosta, 2008. Destacan los textos teatrales *Madrigale*, 1991; *Corriamo a casa*, 2000; *Nel laboratorio di Lady Frankenstein*, 2002; *La custode*, 2006.

Ha escrito también los textos para el libreto de la ópera lírica *Fuori dai denti* de Stefano Bassanese en 1999, ha colaborado en los textos del álbum de Massimo Giacon *Nella Città ideale* (Fidge records, 2003), donde canta la pieza musical *Funky God*. El grupo musical *Banda Osiris* ha puesto música a su texto poético *La favola dell'amore inventato* incluido en el álbum *Banda 25*. El cantante Ugo Ferrario ha puesto música a *Lu bombu musicario* y a *La gattarina*, fragmentos de *Groppi d'amore sulla scuraglia*, incluyéndolos en el álbum *Popular greggio Humus*.

Está entre los fundadores de la revista en red *nazioneindiana.com* e *ilprimoamore.com*, esta última editada también en papel en la *edizioni Effigie*. Colabora además para periódicos y revistas como, por ejemplo: “Il Corriere della sera” y “L'Espresso”.

Tiziano Scarpa desarrolla una intensa actividad de lecturas escénicas tanto solo como acompañado por algunos músicos, entre los que cuentan: Banda Osiris, Stefano Bollani, Massimo Donà y Massimo Giacon. Entre sus lecturas principales destacan: *Pop Corn*, *Covers*, *Groppi d'amore sulla scuraglia*.

Participó en 2006 en la película de Mario Monicelli, *Le rose del deserto*, recitando el papel del capitán Dante Campiotti.

Los libros de Tiziano Scarpa han sido publicados en diferentes lenguas, entre las que destaca el chino. Y él mismo ha traducido en 1999 *Tutto il giorno alle corse di cavalli e tutta la notte alla macchina da scrivere* (*You get so alone at time that it just make sense*) de Charles Bukowski para la Minium Fax. Tradujo también *La caduta* (*A queda*), del escritor brasileño Diogo Mainardi en 2013.

Otras publicaciones de Tiziano Scarpa han sido: *Le cose fondamentali*, 2010, *L'infinito* en 2012 y *Lo show dei tuoi sogni* en 2013, donde junto a Davide Arneolo y Luca Bergia crea un cuento de imaginación y música. Él pone las palabras ellos rock electrónico. También en 2013 publica *Laguna l'invidiosa*.

En 2014 escribe con Massimo Giacon, *Il mondo così com'è*, *Come ho preso lo scolo* y *L'ultima casa*.

Las últimas publicaciones que ha hecho han mejorado sus críticas literarias, en 2016 escribe *Il brevetto del geco* (Einaudi), libro por el que según Scarpa los críticos le volvieron a aceptar como buen escritor:

Quindi con i miei ultimi libri come *Il brevetto del Geco* mi hanno come perdonato per vincere il premio Strega perché il mio ultimo libro “Il brevetto del Geco” è molto ambizioso letterariamente, e anche un po' difficile anche da leggere, un po' impegnativo ed ecco la critica dopo venti anni è tornata a considerarmi un autore insomma che forse ha qualche possibilità di essere considerato interessante.²⁰

²⁰ Véase anexo 1.

En 2018 escribe *Le nuvole e i soldi* (Einaudi), *Il cipiglio del gufo* (Einaudi) y *Una libellula in città e altre storie in rima* (Filigrana, Minimum Fax), libro de poesía.

Así podemos concluir en cuanto a su trayectoria literaria que nuestro autor es un autor muy prolífico y variado, lo que enriquece profundamente sus textos. Carece de miedo a probar nuevas formas, con su idea de que para expresarse debes mostrar todo lo que tienes dentro, agradable y desagradable. Pero esto ha traído consigo diferentes críticas, lo cual vamos a desarrollar en el siguiente apartado.

2.4. Críticas sobre el autor

Percibo el mundo y te toco,
substancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.
La poesía, Octavio Paz.

En este apartado nos gustaría incluir algunas de las críticas que se han hecho sobre la vida y la obra de Tiziano Scarpa, con el objetivo de completar su biografía con aspectos no tan objetivos pero que aportan luz sobre el carácter y el estilo tan personal del autor.

De la carta de Alfonso Berardinelli a Tiziano Scarpa podemos sacar algunas conclusiones, que hacen referencia al carácter de Tiziano y a su forma de ver el arte como un instrumento para mover conciencias, como una provocación, como una llamada de atención al mundo. Para Berardinelli Scarpa sería lo opuesto a Barricco: “Come l'altro è pastorizzato, setoso e mellifluo, così tu vuoi essere indigesto, sgradevole, osceno” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 82).

Llega a la conclusión de que Tiziano “si vergogna di ubbidire al mondo, ma non riesce a disubbidire” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 82). Esto quizá se puede aplicar a la novela que nos ocupa, se había dicho de Tiziano que era imposible que ganara un premio, ya que no entraba por el aro del modelo de autor indicado para un premio, y sin embargo lo ganó en 2009 con *Stabat Mater*, ¿por qué?, porque pasa de esa desobediencia a obedecer de algún modo, acercándose a la tradición y a elementos que nos son cercanos a los lectores. Y escribe con un estilo bello, no desagradable ni indigesto como apuntaba Berardinelli. El estilo, sin embargo, sigue siendo un poco hiperbólico, centrado en el yo.

Bernardelli ve a Scarpa como un escritor que habla y se comporta como un estudiante que escandaliza a sus profesores y padres provocándoles. Dice de él que no entiende cómo puede querer todo al mismo tiempo, el arte y el no-arte al mismo tiempo.

Siguiendo con la crítica Bernardinelli dice que Scarpa hace una reducción del cuerpo humano a sudor, heces, sangre, malos olores y humores, diarreas, menstruaciones, según la idea de que si un cuerpo morirá ya es cadáver ahora, y de que si la comida se transforma en excremento ya es excremento. Según el crítico existe en Scarpa cierto infantilismo: “Volete credere che la merda sia una verità scandalosa e rivoluzionaria che fa saltare in aria le ipocrisie del perbenismo?” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 89).

Por tanto, Tiziano sería un artista-exhibicionista y su estética una estética-antiestética, en palabras de Bernardinelli. Habla de que el libro es otra cosa diferente de

las performances que él hace. Y que a través de las performances se crea un distanciamiento con el lector. Es por tanto una manera de ponerse una máscara y esconderse detrás de un personaje, y que los ojos de un personaje enmascarando no tienen una mirada sincera.

Critica también su poema *Groppi d'amore nella scuraglia*, donde el autor crea un dialecto, y escribe enfadado: “Ma pretendi che io risponda a quel poema? E se non sapessi che dire?” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 91).

No entiende que quiera exhibirse todo el rato, ni mostrar los aspectos desagradables de las cosas. Bernardinelli no cree que haya nada de bello ni de literario en ellas: “Con la teoria dell'artista esibizionista tu prendi di un lato della personalità artistica e lo ingigantisci. Lo metti in caricatura. Hai accettato trionfalmente, con perfetta gioia masochistica, la società dello spettacolo” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 92).

Y habla sobre la exhibición de las imperfecciones del cuerpo. Y no la comparte: “L'esibizione di ogni zona e angolo del corpo, ferite, cicatrici, sbregghi, escrescenze, bubboni e malformazioni ti sembra una denuncia dell'estetica di massa che esalta un'irreale perfezione dei corpi” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 93-94).

Bernardelli no entiende la idea de Scarpa de jugar con el lenguaje y descubrir nuevas formas y por tanto se expresa así: “Cos'è questo imperativo sociale che oggi costringe tutti a mostrare tutto? [...] Ma perchè non accettare che la parola scritta sia quello che è e nient'altro?” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 94).

Realmente el lenguaje sirve para mostrar mucho más de lo que representa. Y ese mostrar todo, hace que el lector reciba perfectamente el sentimiento del personaje que se muestra, que comunica, que te hace vibrar, que te mueve algo por dentro, que te conmueve literalmente.

La palabra escrita no es solo la propia palabra es mucho más, no estoy nada de acuerdo con Bernardinelli. De hecho, dado que es más que eso esta tesis tiene sentido, porque vamos más allá, a leer lo que no está escrito, lo que trasciende a la palabra. Y lo bello no es sólo lo bonito, lo bello surge a veces de lo feo, de lo difícil.

Citando a Jung, al querer el ánima la vida, quiere lo bueno y lo malo. El ánima cree en el concepto primitivo *καλὸς κἀγαθός*²¹. Fue necesaria una larga diferenciación cristiana para que resultara claro que lo bueno no siempre es bello y que lo bello no es necesariamente bueno. El ánima es conservadora y retiene de forma exasperante las características de lo humano más antiguo. La vida es la madre de todo sinsentido y toda tragedia. Por eso el hombre mortal, con su poderoso instinto animal, está en lucha desde el principio con el alma y sus demonios (Jung 1992: 49-50).

Scarpa nos dice que, de lo primitivo, de los instintos más bajos, como ocurre con la representación de excremento de donde surge la vida, que eso también es bello, ya que surge la vida: “L’escremento ha iniziato a piangere” (Scarpa 2008: 24).

²¹ [*καλὸς κἀγαθός*: trad. *Lo bello difícil*]. Platón, (1993) *Diálogos* (vol 1, 3, 4, y 6). Madrid: Gredos. Hippias 204 e.

Sin embargo, está de acuerdo completamente con él en la definición de la literatura que tiene Scarpa: “La letteratura, così come l’ha praticata fin qui l’Occidente, è la parola di chi non possiede nient’altro che la parola. È la parola infondata, che non si fonda su nient’altro che se stessa: sul suo vigore e sulla sua bellezza” (Ferroni; Onofri; La Porta; Bernardinelli 2006: 94). Es decir, la palabra desnuda, con su fuerza y su belleza.

Cambiamos ahora de crítico, y acerquémonos a una crítica mucho más positiva del recorrido literario de Scarpa, la crítica que hace de *Stabat Mater* Massimo Ghelfi²². Dice que conoce muy bien su forma de escribir, el uso refinado de la lengua, la construcción de las historias. Siempre le ha considerado un autor óptimo, uno de los mejores entre “los jóvenes italianos”, hijos de los sesenta, entre los que cuentan los grandes del momento: Sandro Veronesi, Alessandro Baricco, Carlo Lucarelli, Gianrico Carofiglio, Margaret Mazzantini. Todos ellos nacieron entre finales de los cincuenta y la primera década de los sesenta.

En ese momento nació también Tiziano Scarpa, refinado veneciano, hijo de una familia humilde, ligado a su tierra de origen, lo cual se puede apreciar en su biografía²³.

Su lugar de nacimiento, la maternidad del *Ospedale civile di Venezia* se encuentra, por una coincidencia no casual, en los locales del antiguo orfanato de la Piedad (*Ospedale della Pietà*), donde se ambienta la historia de *Stabat Mater*.

²² Ghelfi, M; *Recensione, Stabat Mater*, para ver texto completo acudir a la página <<http://www.wuz.it/recensione-libro/2752/Recensione-Tiziano-Scarpa-Stabat-Mater.html>>; [Fecha de consulta 16/08/2013].

²³ Capítulo 2.1 Orígenes familiares.

Para Ghelfi, Scarpa es un escritor muy interesante, que está constantemente en búsqueda de nuevas formas. *Stabat Mater* lo transporta un grado más arriba en cuanto a calidad. Es su obra maestra, la que se recuerda porque te llega dentro. Y ha llegado a una meta donde ha encontrado su identidad como autor.

Tiziano Scarpa dice que le gustan los libros en los que hay un trauma que cambia completamente la mentalidad y la visión del mundo al protagonista y también al lector. En ese sentido es interesante el análisis psicológico que llevaremos a cabo a través de la teoría de los arquetipos de Jung.

En ese sentido es interesante ver cómo se contraponen *Stabat Mater* y *Le cose fondamentali*, en *Stabat Mater* hay una madre ausente y una hija que escribe a la madre porque la echa de menos, porque no está, sin embargo, en *Le cose fondamentali* hay un padre presente que escribe a su hijo recién nacido para entregarle el escrito cuando sea adolescente, enseñándole lo que ha aprendido de la vida, del amor. Dos cosas tienen en común los dos libros, en los dos casos los personajes que escriben, tanto Cecilia como Leonardo quieren aclarar sus ideas, a Scarpa le interesa la evolución psicológica que se trasluce del diálogo y en este caso del diálogo con uno mismo a través de la carta:

Lo considero un complimento, lì il mio sforzo, con l'aiuto indispensabile d'una altra epoca, era lasciar fuori l'ironia, usando parole che nella vita quotidiana fatico ad operare, come angoscia o disperazione. Ho voluto mettere alla prova una lingua che non avesse disposizione allo scherzo. Ma da un altro punto di vista con *Le cose*

fondamentalmente forma un díptico, simétrico e complementario, là una figlia che scrive alla madre fantasticada, qui un padre que fantastica sul figlio²⁴.

Así es como llega al lector con *Stabat Mater*, dejando de lado la ironía. El lector sabe de sufrimiento, de soledad, y por tanto es capaz de empatizar completamente con la historia, con el personaje y sus sentimientos.

En la entrevista que tuve el honor de hacer al escritor dice que se ha metido en la piel de la narradora, lo que le ha permitido utilizar esas palabras, vivir esos sentimientos y utilizar esos símbolos:

[...] è stato grazie alla narratrice, cioè una mediazione di un personaggio narratore, che ha raccontato la sua storia al posto mio, cioè ha raccontato non con le mie parole, con le sue parole, diciamo così, e quindi, ancora una volta non solo ha scelto le parole, lo stile, le sue preferenze, le sue immagini, le sue angosce, le sue paure, ma anche i suoi simboli, io ho dovuto fare i conti con i suoi simboli che non sono i miei, perché mi sono immedesimato nei suoi simboli²⁵.

En la introducción del libro *Gioventù cannibale* se dice que en Italia no hay una tradición de la novela que haya descrito el desarrollo de las luchas confusas y morales entre las polaridades contrapuestas de la vida. Brolli dice que existe una generación de escritores que rechaza la aprobación de una escritura más allá del tiempo, hija del concepto romántico del escritor como artista que se cimienta con las zonas sombrías de

²⁴ Artículo de Maurizio Bono, *La Repubblica*, 29-05-2010 <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/05/29/tiziano-scarpa.html>>; [Fecha de consulta 07/02/2014]

²⁵ Véase anexo 1

nuestra vida cotidiana sorprendiendo a una lengua que todavía está formándose, que recoge sin pudor el lenguaje televisivo, la cultura de calle, el cine de género y la música pop. Estos escritores no se limitan a imitar la realidad al reorganizar este material dándole forma narrativa. Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Massimiliano Governi, Daniele Luttazzi o Andrea Pinketts, como anche Tiziano Scarpa se mimetizan con la trama narrativa de sus libros confundiéndose con él, dejando libre la imaginación del lector, que puede llegar a creer sus fantasías contadas con un lenguaje verosímil. Estos autores trabajan fuera de las convenciones literarias clásicas (Brolli; Trevi 2006: VI, VII).

Emmanuele Trevi en un escrito al final del libro *Gioventù Cannibale* habla de esta generación. Dice que más allá de sus intenciones revelan aspectos de la realidad que son demasiado importantes para poder sacarlos del silencio que les envuelve.

La afinidad de estos autores reside en que parecen aludir a un determinado clima fantástico, con un lenguaje narrativo común, y que todos se atreven a decir lo que nadie dice por pudor, por estar considerado inadecuado (Brolli; Trevi 2006: 204-205).

También les envuelve una idea de violencia, pero se trata de un tipo de violencia preciso. Una violencia sin motivo, sin fondo psicológico, “*senza l’ombra tra delitto e castigo*”.

Según Emmanuele Trevi esta violencia en la literatura se la debemos al cine y la obra por ejemplo de Tarantino: “Le esplorazioni più memorabili di questo territorio così fertile appartengono in pari misura al cinema e alla letteratura degli anni novanta. Tutta

l'opera di un regista letteratissimo come Tarantino, si muove in questa fondamentale direzione anti-psicologica” (Brolli; Trevi 1996: 206).

A propósito de esta introducción quisiéramos sacar a la luz una serie de curiosidades sobre su vida que hemos sabido gracias a la entrevista de Stefania Lucamante a Scarpa.

Gracias a ella sabemos que se licenció en “letteratura italiana contemporanea” justamente con su crítico, Alfonso Bernardinelli en Venecia. La tesis se llamaba “*Sulla mancanza. Scritture dell'ispirazione e ispirazione della scrittura*”. Y sabemos también que su “*Teoria delle aureole*”, terminará en *Cos'è questo fracaso*. “La falta”, “la ausencia” deja una aureola de que allí había algo, un indicador positivo que hace visible lo que falta.

Estefania Lucamante hace un guiño al libro *Gioventù Cannibale*, haciendo a Scarpa el siguiente comentario: “Molto spesso si parla di Lei avvicinandola, inserendola nel gruppo dei Cannibali, me inclusa. Con Nicolò Ammaniti (Fango), Giuseppe Caliceti (Fonderia Italgisa), Aldo Nove (Woobinda), Isabella Santacroce (Destroy) ed Enrico Brizzi (Bastogne)” (Lucamante 2006: 698).

Tiziano le dice que no está muy de acuerdo con la clasificación de “Cannibali” piensa sin embargo que son más “*Avant pop*” que “*Pulp*” como se les define en el libro, haciendo referencia a herederos de Tarantino y su “*Pulp Fiction*”. Aunque es ineludible que lo grotesco aparece en Tiziano Scarpa, no aparece de esa forma anti-psicológica, lo violento aparece siempre con un motivo, pongamos como

ejemplo la muerte de los gatitos que sor Francesca ahoga en *Stabat Mater*: “Istintivamente ho aferrato il polso de la suora, ho cercato di strapparle il fagotto dalle mani. Abbiamo lottato, ho cercato con tutte le mie forze di salvare i gattini, mettendo la testa sott’acqua, mi sembrava di sentire le grida delle bestiole [...]” (Scarpa 2008: 57).

La Muerte aparece siempre en *Stabat Mater* con un motivo, aparece cuando se ha enfrentado a situaciones de este tipo, cuando mueren los gatos, cuando muere un señor mayor para el que tocan ella y sus compañeras, y el lenguaje cuando es violento lo es con un motivo. Otras de las características de esta generación sí las comparte Scarpa, pero ésta en concreto no.

En realidad, dice Scarpa, se trata de un grupo de autores que no quería ser un grupo. Dentro de *Gioventù Cannibale* no hay ningún escrito de Tiziano Scarpa, pero sí se le menciona y se le considera de la misma generación de autores que publicaron al mismo tiempo. Esto es lo que Scarpa opina al respecto:

Ho scritto più di venti libri, alcuni hanno avuto fortuna, altri meno, alcuni sono stati ignorati altri..., ecco io all’inizio ho avuto questa fortuna, pura fortuna di pubblicare il mio libro nello stesso anno che l’hanno pubblicato Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Giuseppe Calicetti, Isabella Santacroce... e poi dopo è uscita questa antologia che si chiamava *Gioventù Cannibale* dove io non ero presente, ma insomma, quell’anno lì quei libri avevano qualche affinità, analogia, e questo è servito a rendere un po’ più conosciuti tutti quanti questi autori, perché ogni volta che si parlava di uno si parlava anche degli altri, ecco²⁶.

²⁶ Véase anexo 1.

Scarpa comenta también que nunca había pasado que una editorial vendiera un cierto número de copias con una antología de cuentos de autores de treinta años todos desconocidos. Para él no se deben clasificar los libros en categorías, tampoco cuando están escritos por la misma persona.

Non si possono accomunare i libri in categorie o filoni, nemmeno quando sono scritti dalla stessa persona. Bisogna valutare libro per-libro. Secondo me ogni opera è utisitica, non comunica con le altre, e irriducibilmente singolare, unica.

Ogni opera fa storia a sé, uno scrittore quando ha una idea e si mette a comporre, non fa paragoni con i suoi libri precedenti, ma crea qualcosa di nuovo, con una nuova grammatica, un nuovo fantasticamento, una nuova forma (Lucamante 2006: 701).

Scarpa es un autor ecléctico, como afirma él mismo todo depende del grifo que se abra, en el caso de *Stabat Mater*, se abre el grifo de la narrativa, de la fantasía, de la tradición, de lo que está en el imaginario de todo el mundo, de lo mítico, de lo ancestral y de la poesía. Cada libro tiene su poética, y hay que trabajarlo individualmente.

C'è un'enorme differenza fra l'aprire il rubinetto della fantasia, il rubinetto dell'autobiografia, il rubinetto del reportaje, della scrittura automatica, del romanzo aristotelico premeditato che organizza coerentemente una vicenda. [...] Ogni opera ha una sua poetica, bisogna interrogarla singolarmente. Ogni libro inaugura una propria giurisdizione. Che senso ha notare che è differente da altri libri? (Lucamante 2006: 701).

Escribiendo *Kamikaze d'Occidente* (2001) ha definido su propia categoría de escritor ya que para él lo que tenía que hacer era: “scrivere un libro dove io entrassi con tutto me stesso, con la mia cultura, la mia fantasia, la mia essitenza, la mia originalità, la

mia banalità”. Y por tanto añade que, si le quieren categorizar, que lo hagan bien, exhibicionista, no narcisista: “Infatti ho cercato di spostarmi dall narcisimo, alla categoria sacrificale e gioiosa dell’esibizionista. Se proprio vogliono appiopparci una categoria, che ci definiscano esibizionisti, non narcisiti” (Lucamante 2006: 703).

Scarpa trasgrede y trasciende el lenguaje, y es inevitable observar la influencia de los autores del ’63 y cómo también los trasciende, cómo trasciende lo que él llama “dolor de cabeza”:

Adorno, il Gruppo ’63, il modernismo, il postmoderno, li ho studiati e amati e imitati nella mia fase di formazione, ma per me sono mal di testa. Considerano l’arte come soluzione d’un problema, e non come espressione di un godimento. Per me l’arte è l’espressione di un godimento, di un patimento comico o tragico, non è mica la soluzione di un problema. L’arte non è emicrania (Lucamante 2006: 704).

Para Scarpa el grupo de Los Canibales es como la obra lírica. Afirma que él y Aldo Nove se han nutrido del Gruppo ’63: Nove de Nanni Balestrini e Milo de Angelis y Scarpa de Edorado Sanguinetti e Andrea Zanzotto.

Las obras de los Caníbales se pueden considerar obras líricas ya que son una mezcla de un placer por el arte popular conjugada con el retoricismo. Les caracteriza por tanto la convergencia de poéticas únicas y una visión literaria en la que entran diferentes aportaciones de diferentes ámbitos.

Una crítica completamente negativa sobre el autor y con la que no estamos nada de acuerdo es la que hace Giulio Ferroni atribuyendo a la novela una frialdad y un

vacío, que son opuestos a lo que nosotros entendemos que *Stabat Mater* sugiere en realidad:

Il romanzo fa proprio l'effetto di essere stato scritto a freddo, pescando nel repertorio veneziano, con un generico riferimento a Vivaldi e alla sua musica. Scarpa ci dice che è nato proprio dalla sua passione per la musica di Vivaldi, ma di questa passione ben poche vibrazioni si sentono nello stanco racconto delle vicende di Cecilia, in un interno conventuale: banali e incongruamente sentenziose le considerazioni sulla musica e sulla vita, mentre il racconto si svolge in uno stile piuttosto neutro, senza nessuna accensione stilistica, senza nessun colore e nessuna «verità» storica. I personaggi (si fa per dire) settecenteschi parlano qui con la lingua di oggi: e del resto l'autore stesso confessa di aver trattato il materiale storico con indifferente disinvoltura. L'orizzonte di Scarpa è per altro del tutto sfasato rispetto alla voce e al punto di vista del personaggio femminile: nell'atto in cui si pretende di far parlare una donna (e per giunta del Settecento), è invece lo stesso Tiziano a parlare, con il suo orizzonte tutto maschile, se non maschilista (Ferroni 2010: 49).

No pensamos que el lenguaje de Scarpa sea neutro, al contrario, mi tesis pretende demostrar la profundidad del personaje y la profundidad de la simbología utilizada por el autor. Utiliza un lenguaje más sencillo sí, pero no neutro, está cargado de sentimientos y de carga simbólica. Tampoco pensamos que sea machista, se ha metido dentro del pensamiento de una chica de dieciséis años del settecento, él mismo dice que no es él, se ha *immedesimato* en Cecilia, se ha metido en la piel del personaje.

Scarpa: Sì, *Stabat Mater* è un romanzo breve, è una novella di cento pagine, ed è un monologo raccontato da la protagonista Cecilia, questa protagonista è una ragazza di quindici anni, per che lo dico?, lo sottolineo perché questa protagonista parla in

maniera semplice, come una ragazza di quindici anni, anche se parla un italiano contemporaneo, questo romanzo è ambientato nel 1700, ma non ho assolutamente imitato l'italiano di tre secoli fa, ho fatto esprimere questa ragazza con un italiano abbastanza semplice perché mi sono immedesimato in lei e quindi ho lasciato da parte il mio stile per immaginare uno stile di qualcuno che non sono io, quindi questa è una semplice spiegazione che riguarda alla immedesimazione negli altri, quando si scrivono dei romanzi ci si immedesima in persone che non siamo noi che li scriviamo²⁷.

Y mucho menos pensamos que haya sido indiferente al material histórico, los anacronismos en *Stabat Mater* son parte del estilo creativo del autor, y en una novela un escritor se los puede permitir porque es una novela (ficción), escribe la obra porque la historia de las niñas abandonadas en el *Ospedale di Venezia* le toca dentro, como él mismo nos corrobora en persona.

Scarpa: In *Stabat Mater* [...] si parla di qualcosa che era reale, però è anche vero che io ho inventato molto, è proprio vero, e alcune persone hanno letto questo romanzo pensando che veramente alcune cose che io ho scritto qui succedessero davvero, è stato un po' buffo, un po' pericoloso perché non è vero che quando andavano in gita, né in barca queste ragazze avevano la maschera e in certe presentazioni...

De La Campa Enciso: Ma è giusto, è un romanzo, lei si può permettere di fare queste cose...

Scarpa: Certo, ma ti volevo dire è buffo, è divertente, che alcune persone molto serie, molto studiosi in pubblico dicendo "pensate queste ragazze a Venezia nel 1700 le portavano in giro in barca ma dovevano essere nascoste con le maschere, perché ..."

²⁷ Véase anexo 1.

ma no, l'ho inventato io questo, non è vero, mi piaceva, era molto suggestivo, è una stupidaggine, l'ho messo io per creare una magia²⁸.

Podemos concluir diciendo que lo que Scarpa aporta a la literatura con esta novela es algo único, consigue hacer una interpretación lírica, musical, en ocasiones irónica, no tanto como en sus otras obras, desencantada y triste, pero a la vez positiva. El premio Strega podrá ser un lastre para él, pero desde luego nos dice que algo hay que ha gustado al lector, y ese algo es la profundidad de los sentimientos del ser humano, que convergen y ayudan al lector a pasar por el abandono y la soledad superándolos. Ese algo es a donde te trasporta la novela, el siglo de Vivaldi, su música, te trasporta a una atmósfera mágica, sin lugar a duda sugerente. Stefania Lucamante dice que Scarpa sabe decir que es lo que no funciona sin mentiras, proponiendo otros mundos, y encontrando la inspiración en nuestra tradición lingüística (Lucamante 2006: 705), y yo añadiría recuperando el patrimonio cultural aderezándolo con una maravillosa prosa lírica.

²⁸ Véase anexo 1.

3. LA OBRA: *STABAT MATER*

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.
[...]
La poesía, Octavio Paz.

3.1. El premio Strega

Stabat Mater recibió el premio Strega en 2009, después de haber recibido también el premio Mondello.

El premio Strega es el máximo galardón literario que se puede ganar en Italia, este galardón empezó a existir en 1947 y está destinado al mejor libro escrito por un escritor italiano. Algunos escritores famosos que lo han recibido han sido: Cesare Pavese (1950), Alberto Moravia (1952), Giorgio Bassani (1956), Dino Buzzati (1958), Giuseppe Tommasi di Lampedusa (1959), Natalia Ginzburg (1963), Tommaso Landolfi (1957), Primo Levi (1979), Umberto Eco (1981), Gesualdo Bufalino (1988), Claudio Magris (1997), Margaret Mazzantini (2002), Niccolò Ammaniti (2007), Paolo Giordano (2008), Tiziano Scarpa (2009), Walter Siti (2013).

El premio Strega²⁹ nació dentro del salón literario de Goffredo y Maria Bellonci, donde se reunían los llamados “Amici dalla Domenica”. Hoy en día este grupo cuenta con más de cuatrocientos miembros y entre los más importantes se pueden destacar: De Filippo, Pasolini, Moravia, Guttuso, Bontempelli, Piovene y Savinio.

²⁹ Para más información sobre el premio se puede acudir a la página <www.strega.it>.

En las raíces del premio hay una historia muy bonita de amistad que incluye a la familia Alberti desde el inicio, en concreto Guido Alberti, que poseía la pasión por la recitación y que era muy amigo de los Bellonci.

La familia Alberti continúa realizando la organización del evento, demostrando ser así la empresa italiana más sensible y atenta a la cultura.

El primer ganador del Premio Strega fue Ennio Flaiano con *Tempo di uccidere* el 16 de febrero de 1947 y fue seleccionado entre catorce concursantes. Sesenta y dos años después lo recibe Tiziano Scarpa, con toda la esencia del premio.

Al final como anexo añadiremos un artículo del periódico *La Repubblica*³⁰ del 3 de julio de 2009, escrito justo después de que el autor ganase el premio. Nicolò Ammaniti dice de él que había quedado alucinado con su capacidad de hacer sentir la soledad. Y nosotros añadimos también la capacidad de hacer sentir el abandono, el dolor, y el sentimiento de felicidad cuando la protagonista, Cecilia, se libera de todo.

3.2. Genealogía de *Stabat Mater*: del origen bíblico a las interpretaciones del medievo y los siglos XVII y XVIII

En su húmeda tiniebla vida y muerte,
quietud y movimiento, son lo mismo. [...]

La poesía, Octavio Paz.

³⁰ El artículo está recogido en la sección “Spettacoli & Cultura” del periódico *La Repubblica*.
<http://www.repubblica.it/2009/07/sezioni/spettacoli_e_cultura/premio-strega/premio-strega/premio-strega.html> [Fecha de consulta 6/02/2014].

3.2.1. La Edad Media

Stabat Mater (“Estaba la Madre”, en latín) es un himno atribuido al papa Inocencio III y al franciscano Jacopone da Todi. Se data en el s. XIII³¹.

Es una de las composiciones literarias a la que más se le ha puesto música; cerca de 200 compositores diferentes, de distintas épocas, géneros, estilos y visión musical, entre ellos Antonio Vivaldi; y que expresa en forma de plegaria el sufrimiento de la virgen María durante la crucifixión de su hijo.

El papa Inocencio III (1161-1216) en 1215 convoca el Concilio de Letrán. Apoyó a San Francisco de Asís (1182-1226) y al franciscano Iacopo Benedetti, Jacopone da Todi (1236-1306)³². Iacopo Benedetti fue autor de más de 100 poemas místicos, autor probable de *Stabat Mater* (versión latina del anexo) y autor de poemas espirituales que hablaban de la pobreza y de la corrupción de la iglesia. Su composición más intensa *Donna del Paradiso*³³ es un diálogo entre la madre de Cristo, una masa de hebreos, un fiel y Jesús mismo. Se trata de la Lauda 70:

Prego che mm'entennate,
nel meo dolor pensate!

³¹ Consultar anexo 4 para las versiones de *Stabat Mater*.

³² Las páginas consultadas para el estudio de Jacopone da Todi han sido: <<https://www.britannica.com/biography/Jacopone-da-Todi#ref23644>> [Fecha de consulta 26/10/2018]. <http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-benedetti_%28Dizionario-Biografico%29/> [Fecha de consulta 26/10/2018].

³³ Donna de Paradiso: <<https://letteritaliana.weebly.com/donna-de-paradiso.html>> [Fecha de consulta 26/10/2018].

Forsa mo vo mutate
de che avete pensato³⁴.

Es una “*lauda drammatica*” ya que se centra en el dolor de María por el martirio de su propio hijo, y la pena humana de la madre por el sufrimiento de Él. Tema que ya había tratado en el himno latino *Stabat Mater*, que se le atribuye.

Cuando hablamos en el s.XIII de pobreza evangélica, de entender el evangelio sin glosa, estamos apuntando a la vida de Francisco de Asís. La perfecta alegría para el de Asís era vivir al desnudo y que Dios hiciera de él un instrumento de su paz. Era vivir en la perfecta alegría³⁵.

En la visión de Francisco de Asís, se destaca la condición de Madre de María más que el aspecto doloroso, la madre es tabernáculo, casa. No son nombres abstractos. María es espacio. Un espacio que se abre a la pobreza, al sufrimiento como dimensiones profundas del ser humano. María ha donado a Jesús la carne de nuestra humanidad y fragilidad. María proyecta singularidad y universalidad en el estar junto a su hijo en la cruz. ¿Dónde iba a poner su corporeidad, su espíritu María? Francisco veía en María, por su condición de madre, la prolongación de la misericordia, del amor y de la omnipotencia de Jesús, su hijo y redentor nuestro (Guerra 1995: 85-86).

³⁴ «Donna de Paradiso» (Laude, 70)

Maria: “Vi prego di ascoltarmi, pensate al mio dolore! / Forse ora cambiate idea rispetto a ciò che avete pensato”.

³⁵ Así en el saludo de San Francisco de Asís a La Virgen María le dice: (...) ¡Salve, palacio suyo;/ salve, tabernáculo suyo;/salve, casa suya! / Salve, vestidura suya;/ salve, esclava suya;/ salve, Madre suya (...)

<<http://www.franciscanos.org/virgen/lehmann.html>> [Fecha de consulta 26/10/18].

El origen del simbolismo cristiano se remonta al lenguaje de la Biblia, tan rico en imágenes y comparaciones. La obra de Scarpa recupera a parte de la simbología tradicional también la simbología bíblica.

Todo lenguaje descriptivo sobre Dios contiene implicaciones metafóricas y los contenidos de este uso metafórico se toman en gran parte del subconsciente o del inconsciente (Lurker 1994: 8).

Según Ernst Jünger “en los símbolos de origen divino, de la Creación, del pecado original; en las imágenes de Caín y Abel, del diluvio, de Sodoma y de la torre de Babel, en los salmos y en los profetas... se nos traza de antemano el patrón, la pauta que subyace a la historia humana” (Junger 1948: 15).

3.2.2. La rima sacra de Lope de Vega (sacerdote en 1614) s.XVII

Lope de Vega y Antonio Vivaldi tenían en común el sacerdocio y más allá de la religión, el gusto por la palabra y la música. Lope de Vega fue sacerdote en 1614, y compone a modo de reconciliación con Dios sus *Rimas Sacras*³⁶ entre las que destaca la idea de *mater lacrimosa* a los pies de la Cruz.

Rima 74

¡Más ay! Que de una virgen muestra el llanto

³⁶ Rimas sacras de Lope de Vega; *Cervantes virtual*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-sacras--0/html/ffe59452-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_98_> [Fecha de consulta 22/10/2018].

Que son de Cristo Capitán del cielo
trofeos, y la muerte ya vencida.

Rima 104

María llega a que en su prima imprima, amor los brazos,
que ella baña en llanto.

Los años de Lope de vaivenes de la carne al espíritu, de grandes pecados y arrepentimientos, culminarían en lo literario con la impresión, en 1614, de sus *Rimas sacras*, colección poética en la que Lope hace balance de su situación, se humilla ante Dios y pide compungido perdón por su descarrío, del que ahora se da plena cuenta (Arellano; Mata 2011).

Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño;
mas de tu luz mi escuridad vencida,
el monstro muerto de mi ciego engaño,
vuelve a la patria la razón perdida.

Estas *Rimas sacras* son, pues, el resultado lírico de esa honda crisis espiritual. Lope de Vega vence a la oscuridad.

3.2.3. La musicalidad actuante y original en el barroco de Antonio Vivaldi (sacerdote en 1703) en el orfanato s.XVIII

Con origen en la *Epsitola ad Pisones* de Horacio, el conocido tópico “ut pictura poesis”, junto con la idea que Plutarco le atribuye a Simónides de Ceos según la cual la pintura sería poesía muda y la poesía sería una imagen que habla, ha servido para más allá de la relación existente entre literatura y otras artes. La atención se centraba en la “teoría de la iluminación recíproca de las artes”, o la superioridad de una sobre otra.

A partir del “Sturm un drang”³⁷ alemán y de los postulados de Schiller o los hermanos Schlegel esta situación cambiará. No es de extrañar que el interés por la música se dé en Alemania. Para ello hay que tener en cuenta la importancia de la música, especialmente instrumental, en los países protestantes, y la fuerza de los postulados del iluminismo que, al tener en cuenta el origen común de la palabra y la poesía, consideraba que la música fuera contemplada como el arte idóneo para hacer converger el resto de las artes en ella. Por tanto, el movimiento de ideas en la crítica alemana de finales del s.XVIII no puede ser entendido sin hacer referencia a la música.

³⁷ El *Sturm und Drang* (en español 'tormenta y pasión') fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música y las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión, a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética.

En literatura Herder es el primero en volver los ojos a la música, cambiando así el tópico de Horacio “ut musica poesis”. Caracteriza a la poesía como arte de la imaginación o música del alma, que afecta a un sentido interior. Herder vincula la poesía a la música y al lenguaje primitivo (que fue poético, es decir metafórico, alegórico). Demuestra que la poesía nació por desborde natural de los sentimientos primitivos y que el genio es innato, lleno de impulso divino, imaginación y sensibilidad. Es la música el arte hermana de la poesía y no la pintura como afirmaba la máxima horaciana. Y esta es la herencia de Tiziano Scarpa. La música en manos de Cecilia se acerca a los sentimientos más profundos y más primitivos, expresa la pasión y se deja llevar por el impulso divino para tocar desafortadamente hasta quedar extasiada. No se puede entender la poesía, la palabra sin la música.

Consultando el blog *Ipromesisposi*³⁸ encontramos que la obra vocal de carácter sacro más temprana que se conoce de Antonio Vivaldi es el *Stabat Mater* (RV 621), compuesto como encargo para la fiesta patronal de la iglesia de Santa Maria della Pace en Brescia en 1712. Del poema escrito en latín por Jacopo da Todi en el siglo XIII y que describe el lamento de María a los pies de la Cruz, Vivaldi eligió sólo las diez primeras estrofas del texto, tal y como se prescribe cuando el texto es usado como himno en las Vísperas.

El texto evoca esencialmente una escena dramática, expresando de manera lírica las emociones del protagonista, exactamente para lo que fue inventada el aria operística.

³⁸ Artículo: “Vivaldi: *Stabat Mater*”, Blog: *Ipromesisposi* (24/11/2009). <<http://ipromesisposi.blogspot.com/2009/11/vivaldi-stabat-mater.html>> [Fecha de consulta 22/10/2018].

El talante permanece a lo largo de toda la obra sombrío y solemne, consiguiendo una notable y opresiva unidad, si bien restringido en expresión y de texturas simples. Todo ello dota a la obra elegancia y una expresión más contemplativa que dramática, sin dejar de mostrar el dolor intenso de la Madre de Dios.

Ese sentimiento es el que acompaña a Cecilia a lo largo de la novela. Anexamos un enlace para la composición de *Stabat Mater* de Vivaldi (RV621). de Andreas Scholl, para que podamos hacernos una idea del sufrimiento, el dolor y la tristeza que siente nuestro personaje³⁹.

Rocío Peñalta Catalán realiza un estudio muy interesante de Vivaldi como personaje de ficción. Antonio Vivaldi (1678-1741) figura histórica y uno de los referentes de la Venecia barroca, se ha transformado en un arquetipo capaz de servir de argumento a obras literarias de los más diversos géneros (Peñalta 2015: 234).

Peñalta divide la trayectoria de Vivaldi en cuatro periodos: la formación, como maestro en el Hospicio de la Pietà, como empresario musical y sus últimos años en Viena.

Así en 1703 se ordena sacerdote y enseguida recibe el sobrenombre de “il Prete Rosso”, el cura pelirrojo, que a menudo llevaba oculto bajo una peluca que en aquella época estaba de moda.

³⁹ Anexo 5, Adjunto el enlace para la composición *Stabat Mater* de Vivaldi (RV 621) de Andreas Scholl, Ensemble 415.

La novela nos presenta a un Vivaldi de la segunda etapa de su carrera musical, como sacerdote y maestro de música en el *Ospedale della Pietà*. Tiziano Scarpa sí que hace referencia al color cobrizo de su cabello: "è brutto, con quei capelli ispidi, colore del rame, il naso grosso" (Scarpa 2010: 127).

Otra noticia sobre Vivaldi que ha recogido Scarpa en *Stabat Mater* es el hecho de que estuviese dispensado de celebrar la eucaristía. Vivaldi padecía de asma desde su nacimiento, lo cual en teoría le incapacitaba para decir misa, aunque luego gastase energía física en otras actividades como la composición y la interpretación. De esa forma en la novela vemos como tiene un ataque de tos terrible en la iglesia una noche y cómo luego ya mucho más avanzada la novela le dice a Cecilia que lo ha hecho a posta para ganarse el favor de las monjas (Peñalta 2015: 235).

Non riusciva a respirare. Si è piegato sull'altare, rantolando. Si è accasciato.

— Don Antonio, don Antonio! — ho sentito la voce di una vecchia dalla sacrestia, poi ho visto suor Apollonia che accorrevva verso l'altare.

— L'asma, l'asma! — ha detto la suora. — Che testardo, lo sa che non ce la fa a dire messa! (Scarpa 2008: 91).

Y en la página 121, Vivaldi le confiesa que lo ha fingido:

— Vi ho visto dire mesa

— Io dire mesa? E quando?

— Un anno fa. Eravate appena arrivato all'Ospitale, da pochi giorni. Avete celebrato la funzione al buio, da solo, era anche notte, ma poi vi siete sentito male.

— Oh, quella è stata una messa in scena!

— Come?

— Per ingraziarmi le suore. Dopo quella volta mi hanno trattato come il loro pulcino.
[...] (Scarpa 2008: 120-121).

Encontramos testimonios que confirman que para Antonio Vivaldi las obligaciones que su condición de sacerdote llevaba consigo suponían un estorbo para dedicarse plenamente a lo que más le gustaba: la música (Barbier 2005: 26-27). Aunque es cierto que sufría de *strettezza di petto*: “Il 5 agosto 1735 fu riassunto dall'Ospedale della Pietà quale maestro dei concerti ma probabilmente l'irrequieto e delicato musicista, ammalato di “strettezza di petto” com'egli stesso ci dice, non resistette a lungo in questa carica⁴⁰”.

La segunda etapa de la carrera de Vivaldi que pone de manifiesto Rocío Peñalta es la que desarrolla en el *Ospedale della Pietà* como maestro de música. En aquella época, existían en Venecia cuatro hospicios, instituciones de caridad que ofrecían asistencia a enfermos, y cuidados y educación a niños huérfanos o procedentes de familias muy pobres, pero, además, eran grandes centros de cultura musical (Peñalta 2015: 236).

Antonio Vivaldi llega a la Pietà como maestro de violín en septiembre de 1703, con 25 años y apenas seis meses después de ser ordenado sacerdote. Un año más tarde, en agosto de 1704, se le encomendó también la enseñanza de la viola inglesa, gracias a él se le empezó a dar un mayor protagonismo a los instrumentos que hasta ese momento estaban en un segundo plano (Peñalta 2015: 236).

⁴⁰ “Antonio Vivaldi”: *Treccani*. <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-vivaldi_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [Fecha de consulta 14/11/18].

Son los primeros años de Vivaldi como maestro de la Pietà los que refleja Tiziano Scarpa en su novela *Stabat Mater*. “È arrivato un nuovo maestro compositore e insegnante di violino. È giovane, ha il naso grande e i capelli rossi” (Scarpa 2010: 78).

Antes de la llegada de Vivaldi al Hospicio Cecilia reflexiona sobre el antiguo maestro, Don Giulio, un anciano carente de inspiración que compone una y otra vez la misma pieza con variaciones mínimas: “don Giulio ormai non bada più alla musica, scrive sempre la stessa cosa, da anni, sempre la stessa messa, lo stesso mottetto, le stesse melodie per qualunque solennità. È stanco, è vecchio, si ripete” (Scarpa 2010: 44). Lo cierto es que el ingreso de Vivaldi como maestro de violín en la *Pietà* en 1703 se debió a un deseo expreso del que era maestro del coro en el Hospicio desde hacía dos años, Francesco Gasparini, y a su voluntad de reforzar y renovar los instrumentos de cuerda (Barbier 2005: 90). Elemento que aparece reflejado justo al final de la novela, cuando Vivaldi les dice a las chicas que les ha cambiado las cuerdas de los violines que están estropeadas, y ellas le dicen que estaban habituadas a no cambiarlas para ahorrar.

— Ho controllato i vostri violini prima che arrivaste, dovete dirmelo quando le corde sono vecchie.

— Eravamo state abitate a non sostituirle troppo spesso. Per risparmiare

— Alcune erano logore. Ve le ho cambiate personalmente (Scarpa 2008: 133-134).

En la novela de Scarpa, una vez que ya se ha asentado el compositor, vemos que Vivaldi escucha y juzga a las alumnas y asume un papel más relevante que el de simple maestro de violín: “Abbiamo suonato una volta nella stanza, per esser giudicate dal nuovo maestro compositore. Don Antonio ascoltava seduto, dandoci le spalle, per non essere influenzato dalla nostra figura” (Scarpa 2010: 94).

A medida que aumenta su presencia en la Pietà, Vivaldi va introduciendo determinados cambios que aparece ejemplificados en las novelas. Entre otras cuestiones sugiere a sus alumnas un cambio en la manera de sostener los violonchelos, sujetándolos entre las piernas, lo que escandaliza inicialmente tanto a las monjas como a las huérfanas de la Pietà (Scarpa 2010: 107-108); y sugiere incluso reformas arquitectónicas en la iglesia de la Piedad para mejorar la acústica del templo, por ejemplo, cuando dice que habría que abrir unos huecos a la altura de la barandilla. Tal es su espíritu innovador (Scarpa 2010: 108-109).

Durante el periodo en la Pietà, Vivaldi escribe gran parte de su música, incluidas muchas óperas y conciertos. El compositor alcanza la celebridad con la publicación en 1711 de la colección de conciertos *L'Estro armonico*, que obtiene un éxito enorme en toda Europa (Peñalta 2015: 237).

En el cénit de su carrera musical, Vivaldi recibe continuas invitaciones para interpretar y componer en diversas ciudades europeas, e incluso es convocado por el papa Benedicto XIII a tocar para él.

En Mantua conoce a la cantante Ana Girò, que se convertiría en su protegida, siendo la *prima donna* de, al menos, quince óperas de Vivaldi. La relación personal entre Vivaldi y la Girò fue muy controvertida y objeto de muchas murmuraciones (Peñalta 2015: 239). Relación sobre la que profundizaremos más adelante, en el capítulo quinto de la tesis. Podemos ver una pequeña muestra de esta relación con su alumna en la relación que tiene con Cecilia, donde se puede percibir ese miedo por las

murmuraciones: “Signora Madre, don Antonio non viene piú a trovarmi di notte, a parlare con me su questo gradino. Forse si è reso conto che stavamo facendo qualcosa di male, o che se ci avessero scoperti avrebbero pensato chissà che cosa di noi” (Scarpa 2008: 127).

También se puede percibir cómo, aunque ella se siente a gusto, anida en su interior el remordimiento, ya que se pregunta si está bien esa relación que les une. Cecilia piensa que Vivaldi ha escrito una sonata para ella: “Signora Madre, penso che l’abbia scritta per me, o almeno pensando a me. Ho paura di questo. È giusto? È sbagliato? Mi fa paura questo pensiero” (Scarpa 2008: 126).

Al final de su vida demasiado enfermo y pobre, Vivaldi permaneció en Viena, malvendiendo sus manuscritos para salir adelante, hasta su muerte el 28 de julio de 1741. Antonio Vivaldi fue enterrado, con las ceremonias destinadas a las personas pobres, en Viena, lejos de todo. Igual fortuna sufrió su música, que cayó en el olvido, donde permaneció hasta mediados del s.XX, cuando gracias a las investigaciones de diversos musicólogos, Vivaldi volvió a ocupar un puesto central en la historia de la música europea (Peñalta 2015: 239).

La opción que ha escogido Scarpa para su personaje de Antonio Vivaldi, en la opinión de Rocío Peñalta, es el de su aspecto más sobrio, mostrando al Vivaldi compositor de música sacra y maestro de música de las huérfanas del hospicio. Aunque no es ese el único aspecto que se resalta de Vivaldi en la novela. De esta forma también encontramos un Vivaldi transgresor, que pretende que las niñas toquen “a gambe aperte” los violonchelos, que se pasea de noche por el Hospicio e intenta ganarse el

favor de las monjas para no decir misa, engañándolas, fingiendo un ataque de tos horrible en la iglesia.

Desde luego la revolución a nivel musical que supuso Vivaldi y la experimentación quedan bien reflejadas en la obra. Las chicas del Hospicio se alteran al ver los cambios innovadores que Vivaldi hace en las partituras:

- È incompleto!
- Manca un movimento!
- Sono soltanto tre parti invece di quattro!
- Non c'è l'adagio introduttivo!
- Si comincia con un presto! (Scarpa 2008: 96-97).

4. LOS SÍMBOLOS EN LA NOVELA *STABAT MATER*

Insiste, vencedora,
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
impalpable y despótica,
substancia de mi alma. [...]
La poesía, Octavio Paz.

4.1. Los símbolos. Introducción

La palabra *simbólico* viene del griego *symbolikos*, y ésta de símbolo, del griego *σύμβολον* (*symbolon*) *Symbolon* deriva del verbo *συμβάλλειν*, que está compuesta de *συμ* (*sim*) que viene a significar juntamente, juntar o volver a unir, y *βάλλειν* (*ballein*), que podemos traducir como ‘lanzar’, ‘arrojar’ o ‘tirar’. Símbolo significa entonces literalmente ‘lanzar conjuntamente’; lanzar, y al lanzar, reunir o volver a unir. En definitiva, si le echamos algo de imaginación, lanzar o tirar algo (incompleto) con la fortuna de que se reúna con las partes que le faltan (para llegar a estar completo)⁴¹.

Parece ser que originariamente símbolo era un objeto partido en dos del que dos personas conservaban cada uno una mitad. Al unirse las dos partes se hacía explícito un nuevo sentido que podía ser un poder extraordinario, una relación de parentesco entre los portadores o cualquier otro acontecimiento hasta ese momento oculto y anhelado. En literatura fantástica este objeto suele ser un anillo, una medalla o una moneda. En su

⁴¹ “Simbólico”: *Etimología Palomar*, <<http://etimologiaspalomar.blogspot.com/2016/11/simbolico-y-diabolico.html>> [Fecha de consulta 17/10/18].

obra *La edad del espíritu*, el filósofo Eugenio Trías define símbolo de la siguiente manera:

Símbolo era, en su origen, una contraseña: una moneda o medalla partida que se entregaba como prenda de amistad o de alianza. El donante quedaba en posesión de una de las partes. El receptor disponía sólo de una mitad, que en el futuro podía aducir como prueba de alianza con sólo hacer encajar su parte con la que poseía el donante: En ese caso se arrojaban las dos partes a la vez, con el fin de ver si encajaban. De ahí la expresión sým-bolom, que significa aquello que se ha lanzado conjuntamente (Trías 2011: 3).

De esta forma resulta interesante el hecho de que la madre de Cecilia le haya dejado a su hija un trozo de papel dibujado con media rosa de los vientos, indicando de ese modo que la otra mitad era ella, la madre que se va. Es el símbolo en todo su esplendor, el símbolo de los símbolos.

Molte di noi vengono abbandonate nella nicchia dell'Ospitale con un segnale addosso. Sono piccole medaglie tagliate a metà, o pezzi di immagini sante, strappate in modo che non vi siano dubbi sull'identità di chi si presenta a riprendersi la figlia (Scarpa 2008: 37).

Un intero spezzato, diviso a metà. Due pezzi incompleti. Ognuno si sporge verso la meta che gli manca, ne sente la mancanza, la desidera, la odia (Scarpa 2008: 38).

Umberto Galimberti en su obra *Parole nomadi* habla de la vuelta al mundo simbólico, que vuelve como de entre las sombras:

Contro la razionalità scientifico-tecnica si assiste oggi a un ritorno, sempre più massiccio ma anche sempre più confuso, al mondo simbolico, dove sarebbe nascosta quella verità segreta e inaudita che sfugge all'intelligenza del pensiero concettuale. [...] Squarciando il mistero, ognuno con le forbici che si ritrova tra le mani, si fa luce quell'antica verità che persino la scienza, con le armature logico-concettuali, non può contraddire (Galimberti 1994: 190).

Manfred Lurker en su *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia* nos explica que etimológicamente la palabra símbolo procede del griego “symballein”: ensamblar. La palabra indica una síntesis, el hecho de que dos cosas se hagan una y sean una (Lurker 1994: 2).

Según Vonessen, el símbolo no es originalmente “símbolo de algo”, sino símbolo procedente de lago, es decir, de varias mitades diametralmente opuestas pero que están esencialmente relacionadas (Vonessen 1970: 6-8).

La raíz griega tiene otros significados: comparar, interpretar, explorar. El significado del símbolo no está en sí mismo, sino que remite más allá de sí mismo. Para el hombre religioso, el símbolo es un fenómeno concreto en el que la idea de lo divino y absoluto se hace inmanente de tal manera que se expresa con más claridad que las palabras.

Cassirer entiende bajo forma simbólica toda energía del espíritu, por la que un contenido espiritual es fijado a un signo concreto y apropiado interiormente a él; esto significa que todas las formas de la cultura humana son simbólicas. Cassirer se inclina incluso a designar al hombre como animal simbólico (Cassirer 1972: 44).

Stephan Wisse realiza introducción a toda esta problemática hablando de lo trascendente del símbolo; para él el símbolo es “un signo expresivo manifiesto de la experiencia de lo trascendente”. Para el que puede ver, el símbolo abre un acceso a la experiencia de lo divino en la que todos los otros conceptos fallan (Wise 1963: 27). Si se trata de un símbolo auténtico, sólo puede ser el plano superior del ser; el símbolo representa más de lo que manifiesta. Esta es la idea que a lo largo de este capítulo quisiera desarrollar, el símbolo va más allá dice más de lo que vemos a simple vista, se trata de hacer visible lo invisible.

Para Lurker el carácter simbólico de los textos de la *Biblia* se manifiesta en todos los ámbitos de la vida en los que hay que indicar lo interior por lo exterior, el todo, por una parte, lo inmutable por lo transitorio. El símbolo capta algo esencial y lo hace comparativamente visible a nivel superior (Lurker 1994: 4).

Es interesante incluir la visión del símbolo como imagen del *Dizionario iconográfico dei simboli* de Ino Chisesi, aportando la idea de que las imágenes (igual que los símbolos) traspasan el tiempo y vuelven a nosotros:

È una gamma infinita di possibili valenze: ora le immagini traspasano da tempo a tempo si mescolano sciogliendosi senza residui in più articolare conformazioni, ora si aggregano meccanicamente producendo ibridi intrinsecamente contraddittori [...].

È un vero intrico: un caleidoscopio imprevedibile di forme insature, vibrenti in un continuo bradisimo figurativo, che mette comunque alla prova ogni capacità di osservazione e ogni riformulazione linguistica (Chisesi 2000: 8).

Parece que es algo banal y sin embargo para la vida necesitamos el símbolo y todo el misterio que lo rodea:

Eppure, di queste forme, delle immagini della nostra cultura, del mondo figurativo istituito dalle culture storiche dell'uomo [...] abbiamo bisogno estremo. Viviamo con esse e attraverso esse, spesso senza rendercene conto e sempre con la necessità di qualificarne il senso e decifrarle (Chisesi 2000: 8).

4.2. Los símbolos en *Stabat Mater*. Un análisis de la estructura profunda de la novela. El mundo natural

Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras. [...]
La poesía, Octavio Paz.

En primer lugar, queremos partir de la idea que tiene Scarpa de la palabra, ya que la considera también imagen: “[...] la parola è anche immagine, sprigiona immagini, è edificazione della fantasia, costruisce visioni dettagliate. Non è solo ecolalia. Non è solo paronomasia, alliterazione, suono. La parola è anche referenzialità, sa dare conto delle cose [...]” (Lucamante 2006: 704).

En *Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios*, Lilia Leticia García Peña define los símbolos de esta forma:

Los símbolos son esas pequeñas unidades que poseen una gran capacidad concentradora de energía significativa, que migran de una época y de un contexto a otro, permaneciendo asombrosamente estables a lo largo de la historia de la cultura, y

al mismo tiempo, adaptándose a una gran y diversa posibilidad de contextos semióticos (García Peña 2012: 126).

El modo de ser humano es así: simbólico. Para White la criatura del género Hombre se convierte en un ser humano sólo cuando es introducida en ese orden de fenómenos que es la cultura y participa de tal orden. La llave de este mundo y el medio de participar en él es el símbolo (White 1982: 55).

Lotman avisa sobre la doble naturaleza del símbolo: por un lado, se realiza en su esencia invariante a través de la recurrencia; y: “de otro lado el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo somete a transformación. Su esencia invariante se realiza en variantes. Precisamente en los cambios que afectan el sentido “eterno” del símbolo en un contexto cultural dado, en dicho contexto es justamente allí donde más se manifiesta su mutabilidad” (Lotman 2002: 91-92). Así, la memoria del símbolo, en relación con la memoria cultural, siempre es más antigua que la memoria en su contexto no simbólico y posee mayor estabilidad. Es decir, el símbolo actuará siempre como un mensajero de otros vectores culturales.

Como hemos dicho al principio la palabra «símbolo» proviene de las raíces griegas *syn* ‘junto’ y *ballo* ‘tirar’. Un símbolo es una unión que conecta dos elementos diferentes. El símbolo tiende a suturar, a unir donde hay un límite o una fractura. Por eso: “toda sutura es simbólica y todo símbolo ha de ser comprendido como vínculo o sutura” (Lanceros 1997: 51).

Una cualidad muy importante del símbolo es su inconclusión. Cuando

interpretamos símbolos es necesario asumir que se trata de una entidad ambigua por definición, que no agota nunca por entero su significación. Podemos aspirar a una lectura que se acerca, que lo asedia, pero que nunca lo concluye.

Según Ricoeur, el símbolo es una estructura de doble sentido que posee un momento semántico y uno no semántico. El momento semántico está representado por la relación entre el sentido literal y el sentido figurativo de una expresión metafórica, lo que permite advertir cuándo el símbolo funciona como un excedente de sentido con respecto al sentido literal: así el excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal (Ricoeur 2001: 68). Desde la perspectiva de este autor, es la comprensión del sentido literal lo que nos permite ver que un símbolo proyecta más sentido: “Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y el otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que lo transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal” (Ricoeur 2001: 68). Los símbolos se caracterizan por su tendencia a la redundancia, en tanto lo que se repite es significativo.

En cuanto a las diferencias entre símbolo y arquetipo, Jung distingue entre los contenidos de lo inconsciente personal que son en lo fundamental los llamados “complejos de carga afectiva”, que forman parte de la intimidad de la vida anímica y los contenidos de lo inconsciente colectivo que denominamos arquetipos (Jung 1992: 10). Además, subraya que existe una naturaleza del arquetipo como modelo simbólico que yace en las profundidades del inconsciente colectivo y del que sólo podemos distinguir reflejos o realizaciones individuales:

Sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato. [...] El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge (Jung, 1992: 10-11).

Los dos, tanto el símbolo como el arquetipo se anclan en la memoria de la cultura, en las fuerzas colectivas de sentido. Los dos comparten las mismas: antigüedad, ambigüedad, repetitividad, iconicidad y pregnancia, pero el arquetipo se distingue por la marcada ancianidad de su conformación, por su enraizamiento en las profundidades del inconsciente humano, por su capacidad para arrastrar y condensar la experiencia colectiva y, en consecuencia, por su amplitud temporal y espacial de la que deriva la poderosa fuerza representativa de su sentido. Jung ejemplifica al sabio anciano como arquetipo del significado, el ánima como el significado de la vida y la sombra como el del encuentro con uno mismo (Jung 1992: 44). Esta reflexión nos sirve para recalcar sobre todo la fuerza que tiene el arquetipo debido justamente a ese enraizamiento en las profundidades del inconsciente humano. Base sobre la que trabajaremos en el capítulo cinco ahondando en las profundidades del espíritu de Cecilia.

Marcelino Agís Villaverde nos expone las ideas de Ricoeur en su estudio sobre *El ser interpretado*. Para Ricoeur, el ser es el reflejo, es el poso de las manifestaciones espirituales del hombre en un discurso que no es ni única ni simplemente lingüístico. Mitos, símbolos, metáforas y textos conforman parte de ese discurso estudiado por Ricoeur, cuya interpretación se desgrana a lo largo de su obra (Ricoeur; Wood; Clark; Valdés 2000: 95).

Los mitos pasan a ser entendidos como elaboraciones que nos remiten a un lenguaje más fundamental, a un lenguaje que resulta ser totalmente simbólico. Por ello para comprender ese lenguaje era necesario una exégesis del símbolo (hermenéutica primaria). Lo que intenta Ricoeur con este nuevo método es respetar el carácter específico del mundo simbólico y pensar al mismo tiempo a partir de él (Ricoeur; Wood; Clark; Valdés 2000: 95).

Las nociones de símbolo y mito están interrelacionadas, pero no se confunden. Así una primera definición de símbolo que ofrece Ricoeur es la siguiente: “Yo entenderé siempre por símbolo las significaciones analógicas formadas espontáneamente y que nos transmiten inmediatamente un sentido” (Ricoeur 1960: 180-181). Y con respecto al mito nos dice: “Yo tomaré el mito como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio imaginario, que es imposible hacer coincidir con los de la geografía e historia críticas (Ricoeur 1960: 180-181). De ahí que Ricoeur afirme que la comprensión de los símbolos, el recurso a lo arcaico, a lo onírico, a lo nocturno, nos pone en camino para conquistar el punto de partida, ambientando el pensamiento en la atmósfera del lenguaje. Y nosotros acudiremos a lo arcaico, a lo onírico y a lo nocturno para hacer una comprensión profunda de *Stabat Mater*, y todos los símbolos que esta novela encierra. El lenguaje simbólico es un lenguaje anterior al lenguaje filosófico y así lo refleja Paul Ricoeur: “La gran ventaja de la meditación sobre el símbolo es que se trata de un modo de expresión que se formó con anterioridad al dominio de un lenguaje filosófico, y donde el pensamiento está contenido junto con sus presupuestos” (Ricoeur; Wood; Clark; Valdés 2000: 96).

Todos los símbolos que aparecen en la novela tienen alguna relación con la vida o la muerte, ya que la novela está construida a través de esta dualidad. La vida y la muerte, la luz y la oscuridad, lo divino y lo humano, la juventud y la vejez...

Beristain propone este significado de símbolo, donde establece que no es necesaria una conexión racional entre signo y objeto, significado que abre las puertas a diferentes relaciones entre símbolos y objetos:

Símbolo es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación de símbolo por referencia al objeto. Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo, aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto (Beristain 1992: 468-469).

El mar

El mar es el símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio entre las posibilidades y las realidades formales, una situación de ambivalencia, de duda, de indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. “Volver al mar es como retornar a la madre, morir” (Cirlot 1997: 305).

En la novela el mar aparece en un principio claramente asociado con la muerte. La novela comienza con una reflexión tremenda de Cecilia. Los peces están moribundos y uno de los peces que se ahoga es ella (De la Campa 2015: 222): “I pesci moribondi salgono in superficie, con le bocche spalancate, annaspano. Eccone un altro, viene su boccheggiando, muore. Quel pesce sono io. Mi vedo morire, mi guardo dalla riva, ho i piedi già bagnati di quel liquido nero e velenoso” (Scarpa 2008: 3). El mar es negro y venenoso al principio de la novela: “[...] guardo il mare velenoso, nero fino all'orizzonte, i pesci morti pullulano, con le bocche spalancate” (Scarpa 2008: 4).

Pero el mar del principio no es el mar del final, cuando Cecilia va rumbo a Grecia, en busca de su libertad, de su destino. El mar aparece entonces con connotaciones positivas: “Dunque la direzione che mi stavate indicando era l'opposta, la parte mancante della rosa dei venti, le lance azzurre dei raggi, il mare, il cielo” (Scarpa 2008: 135).

Para Durand el simbolismo del espejo introduce una nueva variación nictomorfa: el agua, al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo estancado y oscuro (Durand 2004: 99).

El agua por tanto puede tener un aspecto tenebroso y oscuro. Bachelard mostró que la *mare tenebrum* había tenido su poeta desesperado en Edgar Alan Poe (Bachelard 1942: 138). En Poe el agua es superlativamente mortuoria, es un doblete sustancial de las tinieblas, es la sustancia simbólica de la muerte (Bachelard 1942: 65,76-77). En la novela: “Il mare si gonfia, sale, è velenoso, nero” (Scarpa 2009: 4).

El agua es epifanía de la desdicha del tiempo, es una clepsidra definitiva. Este devenir está cargado de espanto, es la propia expresión del espanto (Bachelard 1942: 140-114). El agua no está limpia: “Noi siamo le sirene che cantano dal fondo dell’acqua torbida, nessuno ascolta il nostro canto nero” (Scarpa 2009: 59).

Para San Juan de la Cruz la noche tiene una dimensión de salida o de subida, aunque también aparece asociada a la oscuridad y a las tinieblas, asociándose de esa forma a la inmensidad y a la muerte. El símbolo de la noche en San Juan va a potenciar el surgimiento de símbolos secundarios que se observan en tres ejes diferentes: negación, luz y oscuridad y por último inmensidad (mar, abismo y muerte). De esa forma observamos que los símbolos no pertenecen a compartimentos estancos, los símbolos fluyen y se complementan (Mancho Duque 1993: 141-143).

La muerte

La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo. Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir acceso a una vida nueva. Posee el poder de regenerar. Como símbolo la muerte es el aspecto perecedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas. También nos introduce en los mundos desconocidos de los infiernos o paraísos; lo cual muestra su ambivalencia, análoga a la de la tierra y la vincula a los ritos de pasaje. Es revelación e introducción. Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir el acceso a una vida nueva. Aunque es hija de la noche y hermana del sueño, posee como su madre y su hermano el poder de regenerar. Si el ser a quien alcanza no vive más que en el nivel material o bestial, cae a los infiernos; si, por el contrario, vive en el nivel

espiritual, la muerte desvela campos de luz (Chevalier; Gheerbrant 2007: 731).

La propia muerte de Cecilia está representada en la cabeza de serpientes negras con la que habla a menudo, ella dialoga con su propia muerte.

Así al final de la novela muere una Cecilia, y nace una nueva, se trata de una muerte espiritual. El dolor y las dificultades las han hecho más fuerte, más sabia y es capaz de avanzar en su vida. Así la cabeza de serpientes desaparece de su vida (De la Campa 2015: 222).

— Non devi angosciarti cosí, — mi dice la testa dai serpenti neri.
— Che cosa posso fare?
— Non lo so.
— Credi che sia meglio morire per me? — le domando.
— Può darsi. Prova a immaginarti morta.
— Come?
— Come ti viene meglio.
— Vedo un corpo immobile e freddo.
— Ma tu dove sei?
— Fuori da quel corpo, da qualche parte, per aria. Lo sto immaginando.
(Scarpa 2009: 10).

Por tanto, Cecilia durante toda la obra habla con la cabeza de serpientes hasta que deja de hacerlo para salir a la vida.

Justo al final de la obra dice: “È tornata la donna con i capelli di serpente. È così

premurosa, arriva sempre quando sente che c'è bisogno di lei. La sua testa nera non mi parla piú. Mi guarda negli occhi, spalanca la bocca e urla” (Scarpa 2008:133). Es el final de la cabeza de serpientes, el final de la Muerte y grita porque se va.

Cecila entiende la música final del cura Giulio en el último concierto que da, y de esa forma ella dice que lo que toca es la muerte. De nuevo los símbolos se unen, en este caso música y muerte: “Suonavo la creatura inerme che no sa essere all’altezza dell’unico momento supremo che gli è dato di vivere, suonavo la morte, stonavo la morte” (Scarpa 2008: 51).

La serpiente

Arquetipo fundamental ligado a las fuentes de la vida y de la imaginación, la serpiente, ha conservado a través del mundo sus valencias simbólicas más contradictorias en apariencia. Atenea, diosa de toda la ciencia verdadera, tiene en la mano una serpiente.

El pensamiento griego, como el pensamiento egipcio, no ataca pues a la serpiente más que en la medida en que ella quiere llevar el cosmos al caos (Chevalier; Gheerbrant 2007: 931). Por el contrario, tiene otra cara indispensable del espíritu, la vivificadora, la inspiradora, por la cual sube la savia de las raíces, a la cúpula del árbol, en este sentido no solo es admitida, sino también glorificada.

Así, todas las grandes diosas de la naturaleza, esas diosas madres que aparecerán en el cristianismo con la forma de María, madre de Dios encarnado, tienen la serpiente

por atributo. Pero la madre de Cristo, la segunda Eva, la aplastará la cabeza en lugar de escucharla. En la obra acaba venciendo la vida, y podemos observar la dualidad vida-muerte a través de Cecilia y sus conversaciones con la cabeza de serpientes. La obra está llena de contrarios que se acaban resumiendo en dos, aquello por lo que lucha el ser humano, la vida, y lo que se la arrebató, la muerte, frente a la que no hay solución.

La misma Atenea, por celeste que sea su origen, tiene a la serpiente por atributo ¿y qué más claro símbolo de la alianza entre la razón y las fuerzas naturales que en el mito de Laoconte, donde las serpientes surgidas del mar para castigar al sacerdote sacrílego van luego a enrollarse al pie de la estatua de Atenea. El papel inspirador de la serpiente aparece a plena luz en los mitos y los ritos relativos a la historia y al culto de las dos grandes divinidades de la poesía, de la música, de la medicina y sobre todo de la adivinación, que son Apolo y Dionisos (Chevalier; Gheerbrant 2007: 931).

De alguna forma la cabeza de serpientes hace a Cecilia sabia, a través de sus preguntas. La hace reaccionar frente a la vida, representa a la muerte, pero a su vez es vivificadora.

Cosí come ti vedo. Hai una testa piena di orribili serpenti neri, che non smettono di torcersi, si mordono l'un l'altro, confondono le loro lingue avvelenate, si baciano. Sei tu esserti voluta cosí oppure lo hai subito? Chi ti ha dato questa forma, chi ti ha impastata in questo tormento? (Scarpa 2008: 39).

De modo que la serpiente como el mar están envenenados (*mare velenoso, serpiente con le lingue avvelenate*) y los dos representan a la muerte.

En *Las estructuras antropológicas del imaginario* Durand nos habla de Equidna ¿No es acaso este dragón la espantosa Equidna de nuestra mitología clásica, mitad serpiente, mitad pájaro palmípedo y mujer? Equidna es la madre de todos los horrores monstruosos: Quimera, Esfinge, Gorgona, Escila, Cerbero, León de Nemea (Durand 2004: 101-102).

En la mitología griega, una gorgona (en griego antiguo *γοργώ*, *gorgō* o *γοργών*, *gorgōn*, ‘terrible’) era un despiadado monstruo femenino a la vez que una deidad protectora procedente de los conceptos religiosos más antiguos. Su poder era tan grande que cualquiera que intentase mirarla quedaba petrificado, por lo que su imagen se ubicaba en todo tipo de lugares, desde templos a cráteras de vino, para propiciar su protección. La gorgona llevaba un cinturón de serpientes, entrelazadas como una hebilla y confrontadas entre sí. En mitos posteriores se decía que había tres gorgonas, Medusa, Esteno y Euríale. Medusa, única mortal de ellas, tenía serpientes venenosas en lugar de cabellos como castigo por parte de la diosa Atenea.

Medusa era la gorgona por excelencia, era la única que era mortal. Su cabeza estaba rodeada por serpientes que tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar. Sus ojos echaban chispas, y su mirada era tan penetrante, que el que la sufría quedaba convertido en piedra. Constitutía un objeto de horror y espanto no sólo para los mortales, sino también para los inmortales (Grimal 1981: 217).

Además de a través de los cabellos de una cabeza, la serpiente también aparece en la obra de otra manera, representando el cordón umbilical, de vida y de muerte.

La serpiente es uno de los símbolos más importantes de la imaginación humana. Bajo los climas donde este reptil no existe resulta difícil para el inconsciente encontrarle un sustituto tan válido, tan lleno de direcciones simbólicas (Durand 2004: 325). Al parecer la serpiente “sujeto animal del verbo enlazar”, como lo dice finamente Bachelard (Bachelard 1948: 282), es un verdadero nido de víboras arquetípico y se desliza hacia demasiadas significaciones diferentes, hasta contradictorias. La serpiente es el triple símbolo de la transformación temporal, de la fecundidad, y por último de la perpetuidad ancestral. Podemos decir que en la novela *Stabat Mater* aparece como símbolo de transformación temporal unida a la muerte, y relacionada con la fecundidad.

Para la mayoría de las culturas la serpiente es el doble animal de la Luna, porque desaparece y reaparece al mismo ritmo que el astro y contaría con tantos anillos como días cuenta la lunación (Eliade 1949: 150). En ese sentido la cabeza de serpientes negras aparece solo de noche, coincidiendo con la luna y la noche.

Por otro lado, la serpiente es un animal que desaparece con facilidad en las hendiduras del suelo, que desciende a los infiernos, y mediante la muda se regenera a sí mismo (Durand 2004: 325). Bachelard relaciona esa facultad de regeneración del animal, esa metamorfosis, esa facultad tan impactante de cambiar de arriba abajo, con el esquema del uroboros, de la serpiente enroscada que se come indefinidamente a sí misma:

La serpiente que se muerde la cola no es un simple anillo de carne, es la dialéctica material de la vida y la muerte, la muerte que sale de la vida y la vida que sale de la muerte, no como los contrarios de la lógica platónica, sino como una inversión

interminable de la materia de muerte o de la materia de vida (Bachelard 1948: 280-281).

En la novela podemos observar a esa serpiente que simboliza tanto la vida como la muerte: “La ragazza ha sollevato il piccolo corpo e gli ha strappato il serpente della pancia con un morso. Il serpente giaceva arrotolato a terra, floscio e senza forze, spenzolato ancora dalle viscere della ragazza” (Scarpa 2008: 26). La serpiente en este caso es el cordón umbilical, que es lo que une a la madre con el niño, lo que le mantiene con vida.

Para el pensamiento chino tradicional el Dragón y la serpiente son los símbolos del flujo y del reflujo de la vida (Granet 1934: 135).

De forma negativa y simbolizando la muerte, la serpiente muerde el vientre de los niños y les inyecta el veneno mortal: “[...] e allora le madri deluse si vendicano, aizzano contro di loro la morte, la corda che ti trattiene diventa il serpente che morde il loro piccolo ventre, e gli inietta il veleno mortale. Anche loro sono segnati, il loro destino gli è stato inoculato nella pancia” (Scarpa 2008: 47).

En la novela los niños quedan marcados de por vida por la muerte, pero esa cicatriz no solo es de muerte, es también de madre, la que da la vida: “Il serpente viene strappato via, ma i bambini portano al centro del loro corpo una cicatrice di madre, una cicatrice di morte, per sempre” (Scarpa, 2008: 47).

La noche

¿Por qué Cecilia escribe de noche? Porque es cuando pueden brotar los pensamientos del subconsciente.

Para los griegos Noche (*Nyx*) es hija del Caos y madre del Cielo (*Ouranios*) y la Tierra (*Gaia*). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. Con frecuencia las noches se prolongan a voluntad de los dioses, que detienen el sol y la luna, con el fin de realizar mejor sus hazañas. La noche recorre el cielo, envuelta en un velo sombrío, sobre un carro tirado por cuatro caballos negros y con el cortejo de sus hijas, las Furias y las Parcas. A esta divinidad se le inmola un cordero hembra negro. La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán en pleno día como manifestaciones de vida. Entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida (Chevalier; Gheerbrant 2007: 753).

Gilbert Durand estudia los símbolos nictomorfos en *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Hablando de la oscuridad y lo que supone para la persona, los que utilizan el Roschach⁴² para realizar psicodiagnósticos conocen bien el

⁴² El *Test de Rorschach* es una técnica y método proyectivo de psicodiagnóstico creado por Hermann Rorschach (1884-1922). Se publicó por primera vez en 1921 y alcanzó una amplia difusión no solo entre la comunidad psicoanalítica sino en la comunidad de psicoterapeutas y psicólogos en general. La técnica (que en estricto rigor no es un test) se utiliza principalmente para evaluar la personalidad. Consiste en una serie de 10 láminas que presentan manchas de tinta, las cuales se caracterizan por su ambigüedad y falta

impacto negro (Durand 2004: 94): “El sujeto se siente agobiado por la negrura y no puede sino repetir-la oscuridad es mi impresión dominante y una suerte de tristeza” (Bochner; Halpern 1948: 94).

Oberholzer que estudió la universalidad del impacto del negro y su constancia, le atribuye el valor sintomático muy general de “angustia de la angustia” (Bohm 1955: 169).

Dicha angustia estaría psicológicamente fundada en el miedo infantil al negro, símbolo de un temor fundamental al riesgo natural, acompañado de un sentimiento de culpabilidad. La valoración negativa del negro, según Mohr significaría pecado, angustia, rebelión y juicio. Los paisajes nocturnos son característicos de los estados depresivos (Mohr 1944: 122-133).

Esta imaginación de las tinieblas nefastas parece ser un dato primario, duplicando la imaginación de la luz y el día. Las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo, y, tanto entre todos los primitivos como entre los indoeuropeos y semitas “se cuenta el tiempo por noches y no por días” (Durand 2004: 95).

Nuestras fiestas nocturnas, San Juan, Navidad y Pascua serían la supervivencia

de estructuración. Las imágenes tienen una simetría bilateral, que proviene de la forma en que originalmente se construyeron: doblando una hoja de papel por la mitad, con una mancha de tinta en medio. Al volver a desplegarlas, H. Rorschach fue encontrando perceptos muy sugerentes que daban lugar, por su carácter no figurativo, a múltiples respuestas. El psicólogo pide al sujeto que diga qué podrían ser las imágenes que ve en las manchas, como cuando uno identifica cosas en las nubes o en las brasas. A partir de sus respuestas, el especialista puede establecer o contrastar hipótesis acerca del funcionamiento psíquico de la persona examinada.

de los primitivos calendarios nocturnos (Eliade 1949: 114). Por ende, la noche negra aparece como la sustancia misma del tiempo. Eliade comprueba que “el tiempo es negro por irracional, por despiadado” También es el motivo de que la noche sea sacralizada (Eliade 1949: 163). La Nyx es la personificación y la diosa de la noche. En la teogonía hesiodótica es hija del Caos y es una temible realidad mítica (Grimal 1981: 383).

La noche viene a reunir en su sustancia maléfica todas las valorizaciones negativas precedentes (Durand 2004: 96).

La noche va de la mano del miedo. Bachelard cita a Lawrence, “para quien el oído puede oír más profundamente de lo que pueden ver los ojos” (Bachelard 1948: 194). El oído es entonces el sentido de la noche. Bachelard nos muestra que la oscuridad es amplificadora del ruido, que es resonancia (Bachelard 1984: 27 y ss). Las tinieblas son el espacio mismo de toda agitación. La negrura es “la actividad misma, y toda una infinidad de movimientos es desatada por la inmensidad de las tinieblas, en las cuales el espíritu busca ciegamente el nigrum, nigrius nigro⁴³ (Bachelard 1984: 27).

Es interesante ver cómo se combinan los símbolos, ya que podemos observar cómo la noche puede estar unida al agua, como podremos observar en el análisis de la “mare tenebrum”.

Los excrementos

Considerados como receptáculo de fuerza, los excrementos simbolizan el poder

⁴³ Negro más que lo negro [la traducción es mía].

biológico, sagrado que reside en el hombre y que, evacuado, puede en cierto modo ser recuperado (Chevalier; Gheerbrant 2007: 553).

La valoración nocturna del excremento la explica así Marcel Griaule: “Lo que se ha comido es la luz del sol, el excremento es la noche” (Chevalier; Gheerbrant 2007: 554). Es el motivo por el que aparecen siempre de noche.

Los bambara consideran el excremento como el residuo del mundo, principio del que nacieron todos los seres vivos. En el mismo orden de ideas, numerosos amerindios ven en la carroña del cadáver putrefacto, el crisol, la matriz placentaria donde se regenera la vida (Chevalier; Gheerbrant 2007: 54).

En ese sentido encontramos las siguientes referencias en la novela: “Davanti a me vedevo una figura nera, una sagoma che si contorceva per un crampo all'intestino. Ero scesa fino a laggiù in fondo per stare a guardare una mia compagna che faceva i suoi bisogni! [...]” (Scarpa 2008: 23); “L'escremento ha iniziato a piangere” (Scarpa 2008: 24).

La vida está inevitablemente unida a los excrementos. Cecilia sueña: “[...] mi sono accucciata e ho fatto i miei bisogni per terra, là dove mi trovavo, per la strada. Mi sono voltata guardare e mi sono accorta che fra i miei escrementi c'erano un paio di occhi [...]” (Scarpa 2008: 31), el excremento cobra vida: “Si accovacciava e faceva i suoi bisogni in un buco pieno di escrementi. [...] Sulla piramide di feci c'erano due occhi, la faccia sporca di una bambina, io” (Scarpa 2008: 30-31). Y al escribir a la Madre le dice con un estilo esta vez sí propio de la generación pulp: “Signora madre,

potete immaginare con che animo, dopo quella notte, io entrassi in una latrina, quando sentivo a mia volta lo stimolo di andare di corpo. Dopo che mi ero svuotata, non avevo più il coraggio di voltarmi a guardare ciò che era uscito da me [...]” (Scarpa 2008: 35).

Todo esto lleva al mismo punto, se trata de pequeños guiños que nos indican que se está gestando una vida nueva, la de Cecilia. Son todos sueños que indican una transformación, un cambio. Pero Cecilia de momento no se atreve a mirar que es lo que sale de ella.

La música

Los pitagóricos consideraban la música como una armonía de los números y el cosmos. De su escuela procede la concepción de una música de las esferas. El recurso a la música con sus timbres, sus tonalidades, ritmos e instrumentos diversos es uno de los medios de asociarse a la plenitud de la vida cósmica. En todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompasados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones hasta los límites de lo divino (Chevalier; Gheerbrant 2007: 739-740).

La música del hombre rige al hombre que la capta. Esta supone un acuerdo del alma y del cuerpo, una armonía de las facultades del alma y de los elementos constitutivos del cuerpo. Si la música es “la ciencia de las modulaciones”, de la medida, se concibe que gobierne el orden del cosmos, el orden humano y el orden instrumental. Ese acuerdo entre las partes alcanza la belleza máxima. Es el arte de alcanzar la perfección (Davy 1964: 249-251).

Es el día de su cumpleaños y sus compañeras rezan para ella. Magdalena entona una canción y todas las niñas entrelazan sus voces. En este caso se observa como la música la cura su dolor, la hace sentir bien: “La musica era talmente dolce che, mentre ascoltavo mi ha un pò inorgoglita sentirmi chiamare in quel modo così melodioso [...]” (Scarpa 2008: 33). Y la importancia que la música tiene para ella: “Il mio nome non ce la faceva a reggere tutta quella bellezza, non era all'altezza della musica” (Scarpa 2008: 34).

En un principio para Cecilia la música era don Giulio y formaba parte de ella misma: “[...] la musica se en stava chiusa tutta dentro quel corpo vecchio che arrancava in giro per l'Ospitale, e a un certo punto, usciva fuori, riempiva gli spartiti, le stanze, la chiesa, i nostri corpi” (Scarpa 2008: 41). Y es una parte constitutiva de ella: “La musica è una parte di me” (Scarpa 2008: 41).

La música está tan presente en su vida que es su forma de expresarse incluso cuando escribe parece que estuviera componiendo: “Dovunque c'è posto, voi lo occupate, siete come l'aria. Signora Madre, se vi scrivo anche dentro il pentagramma è perché non trovo altri fogli per voi, ma forse anche perché queste parole sono la melodia del mio pensiero che vi canta” (Scarpa 2008: 43).

La música la lleva dentro de ella misma, pero todavía no la ve como su salvación, de momento todo lo contrario, para ella ahora mismo el Hospicio es una *bara di musica*: “Io sono stata allevata con la musica, fin dal primo giorno mi hanno esposta a cori e archetti e corde e fiatti e casse armoniche, il mio corpo ha preso forma intorno a

questa colonna di vertebre sonore” (Scarpa 2008: 71). Por tanto, se siente enterrada viva y se siente como en una prisión detrás de las rejas: “Noi siamo sepolte vive in una delicada bara di musica. Noi restiamo dietro queste grate, queste barriere traforate, queste sbarre di metallo sonoro” (Scarpa 2008: 73).

Después aparece Antonio Vivaldi, que será el profesor de música que viene a sustituir a Don Giulio, que le hará ver la luz, ver lo que puede llegar a expresar con la música, como por ejemplo tocando *Las cuatro estaciones*. Gracias a él puede mirar más allá. Y la música la conduce a lugares de sí misma donde no había estado antes.

Cecilia vive todo a través de la música, en un cierto momento gracias a su nuevo profesor lo que escribe a su Madre se convierte en música: “Mentre vi scrivo, quasi senza accorgermene le lettere si trasformano in note. Una frase diventa una melodia, una parola viene accompagnata del suo contrappunto” (Scarpa 2008: 93).

Finalmente, la música la libera. A la hora de expresar como se siente después de tocar las cuatro estaciones, nos damos cuenta de cómo el autor incluye muchas imágenes y a través de la enumeración y la repetición consigue dar al texto un ritmo frenético. A través de la música puede ser todo lo que quiera ser, es libre. Esta es, desde luego, una de las páginas más bellas de la novela:

Sono stata attraversata dal tempo e dallo spazio, e tutto quello che essi portano dentro. Alla fine ero stravolta, in un’ora io sono stata musicalmente grandine, musicalmente afa, musicalmente gelo, musicalmente tepore, musicalmente piedi intirizziti, musicalmente pioggia leggera, musicalmente suolo ghiacciato che fa male cadendoci sopra, musicalmente prato tenero, sono musicalmente stata dentro il sonno di un

guardiano di capre, dentro un cane che abbaia, dentro gli occhi di una mosca, sono musicalmente stata nuvola nera, passo ubriaco, bestia terrorizzata e pallottola che la uccide (Scarpa 2008: 105).

La sangre

La sangre aparece asociada en la novela a la fertilidad y a la suciedad: “Guardo Gesù sulla croce, è sporco, è sudato e insanguinato. Ha una ferita che perde sangue, come le donne. Mi assomiglia” (Scarpa 2008: 19).

Esta es una de las primeras veces que aparece la sangre, en este caso asociada más a la suciedad y no tanto a la fertilidad como al dolor, porque hace una comparación con la herida del costado de Cristo que pierde sangre, con la sangre menstrual.

Pero también la sangre se considera universalmente como el vehículo de la vida. A veces se la toma incluso como el principio de la generación. La efusión de la sangre después de un sacrificio podía dar la fertilidad, la abundancia y la felicidad.

La sangre corresponde también al calor vital y corporal, opuesto a la luz. En la misma perspectiva, la sangre, principio corporal, es el vehículo de las pasiones. La sangre es considerada por algunos como vehículo del alma. Todo objeto que reciba la sangre es sacralizado (Chevalier; Gheerbrant 2007: 910). Así ocurre con la barca en la que van las niñas cuando el agua se vuelve de un rojo oscuro como una vena: “La barca si inzuñppava dentro una grande vena densa. È il macello, il macello delle bestie” (Scarpa 2008: 115).

De esta forma podemos decir que después del sacrificio del cordero, Cecilia es sacralizada, y es un símbolo que la permite conseguir su felicidad. De alguna manera Cecilia se purifica, purifica su alma a través de la matanza del cordero. Es como un rito, ha hecho un sacrificio a los dioses y ha limpiado su alma, ahora puede seguir adelante. Y la sangre del cordero la siente Cecilia en la mano después de cortarle el cuello, como símbolo del resto de la vida latente que acaba de quitar: “Ho sentito il fiotto caldo sulla mia mano” (Scarpa 2008: 132).

La sangre es un principio corporal, es un vehículo de las pasiones. Es considerada por algunos pueblos como el vehículo del alma; lo que explicaría según Frazer, los ritos del sacrificio, en los cuales se toma gran cuidado en no dejar que la sangre de la víctima se derrame sobre el suelo. Una gota de sangre sirve para sacralizar. Hallamos aquí de nuevo el simbolismo de la comunión por la sangre.

El arquetipo del elemento acuático y nefasto es la sangre menstrual. Es lo que confirma la relación frecuente, aunque insólita de entrada, del agua y la Luna (Durand 2004: 105).

Eliade en su *Traité d'Histoire des religions* explica ese constante isomorfismo, por un lado, porque las aguas están sometidas al flujo lunar y, por el otro, porque al ser germinativas, se unen al gran símbolo agrario que es la Luna (Eliade 1949: 145).

En cuanto a la sangre menstrual podemos decir que las aguas están ligadas a la luna porque su arquetipo es menstrual. Bajo el simbolismo lunar, convergen dos temas

que van a sobredeterminarse recíprocamente e inclinar la totalidad de ese simbolismo hacia un aspecto nefasto que no siempre conserva. Reforzando esto la teoría de que los símbolos siempre van unidos a otros símbolos. La luna está indisolublemente unida a la muerte y a la femineidad, y precisamente a través de la femineidad llega al simbolismo acuático (Durand 2004: 105-106).

Como subraya Eliade, gracias a la luna y a los ciclos lunares se mide el tiempo: la más antigua raíz indoeuropea se refiere al astro nocturno *me*, que da el sánscrito *mas*, el avéstico *mah*, el *menâ* gótico, el *mene* griego y el *mensis* latino, y también significa medir. A través de esta asimilación al destino, la “luna negra” por lo general es considerada como el primer muerto. Así que por eso a menudo la Luna es considerada como la región de los muertos. A la luna se le atribuye un poder maléfico (Eliade 1949: 142).

El Levítico (Levítico, XV, 19-33) nos enseña que la sangre del flujo femenino es impura y prescribe minuciosamente la conducta que se debe seguir durante el período menstrual. La sangre menstrual es simplemente el agua nefasta y la femineidad inquietante que hay que evitar o exorcizar por todos los medios. Como observa Bachelard “la sangre nunca es feliz” (Bachelard 1942: 89).

Podemos confirmar el isomorfismo estrecho que relaciona la sangre como agua sombría con la femineidad y el tiempo menstrual. Esa oscuridad del agua y esa agua muerta Cecilia lo expresa así: “Restare nel buio della mamma per finire direttamente in quello della morte, passare del tepore del suo sangue oscuro all’acqua nera e gelida.

Non conoscere niente del mondo, soltanto il calore delle viscere e il freddo della città” (Scarpa 2008: 57-58); “La nostra vita galleggia sopra l’acqua morta” (Scarpa 2008: 58).

La sangre viene asociada a la oscuridad. Las tinieblas y la sangre van de la mano. De esa forma lo expresa Cecilia al hablar de las cuerdas del violín hechas del interior del animal: “[...] e viscere di animali dove scorre un’armonia inaudita, nel buio del loro sangue piú profundo” (Scarpa 2009: 56).

A la diosa Kali de los bambaras se la representa vestida de rojo, llevando a sus labios un cráneo lleno de sangre, de pie en una barca que navega en un mar sangriento (Zimmer 1951: 202). Ella simboliza todo cuanto se opone a la luz: oscuridad, noche, brujería. También es la imagen de la rebelión, del desorden de la impureza” (Dieterlen 1951: 16).

Los símbolos nictomorfos están animados en su subsuelo por el esquema heracliteano del agua que fluye, o del agua cuya profundidad, por su misma negrura, se nos escapa, del reflejo que duplica la imagen como la sombra duplica el cuerpo. En el fondo, esta agua negra no es sino la sangre, cuyo aspecto menstrual viene a sobredeterminar todavía más la valorización temporal. La sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte, pero también porque en su femineidad es el primer reloj humano, el primer signo humano correlativo del drama lunar (Durand 2004: 115).

El cordero

Símbolo de la dulzura, simplicidad, inocencia, pureza, obediencia, etc. Se ha

considerado el animal de sacrificio por excelencia. Él fue la imagen de Cristo. “He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo”. Simboliza en la novela la pureza de Cecilia. Al sacrificarlo está matando su propia inocencia, a la vez que purifica su alma. Esto la permite avanzar.

Don Antonio lleva a las niñas a dar una vuelta en barca y las lleva a ver una matanza. Ven el agua teñida de rojo. Cecilia dice: “Non conosco niente del mondo, perché cominciare proprio da questo luogo orribile? Le bestie urlavano il loro terrore. Non è vero che non sanno di esseri mortali” (Scarpa 2008: 130).

El sacerdote le hace coger un cuchillo y le coge la muñeca para que le corte el cuello al animal: “Forza, — ha detto don Antonio, — devi essere tu a farlo. Ho chiuso gli occhi e ho tagliato la gola dell’agnello” (Scarpa, 2008: 132). Y como muestra de su nueva vida Don Antonio le da a Cecilia su violín con una cuerda de cordero nueva y le dice: “È di agnello. Di quell’agnello (...). Te la sei guadagnata con le tue mani. Ora sì che hai il diritto di suonare” (Scarpa 2008: 134). Aunque ella no será capaz de tocarlo durante un tiempo.

Después de este suceso deja de tocar una semana y un día empieza a tocar como en trance. Después de eso escapa del orfanato: “Chi ascoltava quello che suonavo si metteva a piangere, chiedevano chi fosse morto che amavo così tanto [...]” (Scarpa 2008: 134).

Quien había muerto era ella misma, su parte de niña ya no esperaba que nadie viniera a buscarla, no quería soñar más, no quería tener pesadillas. El suceso del cordero

le había dado la fuerza para escapar. Había estado en contacto con la muerte, ese cordero era ella, su inocencia. Lo mata y va en busca de su propio destino: “Sono io che vado incontro a mio destino” (Scarpa 2008:136).

Por tanto “El sacrificio se vuelve beneficio ya que en la muerte se desliza la esperanza de supervivencia” (Durand 2004: 318). El sentido fundamental del sacrificio, y del sacrificio iniciático, sin embargo, contrariamente a la purificación, es ser una transacción, una prenda, un trueque de elementos antagónicos concertado con la divinidad (Bonaparte 1952: 11 y ss.). Todo sacrificio es un intercambio. “Ajuste de una vieja cuenta deudora para con la divinidad en el sacrificio expiatorio; factura pagadera contra presentación por un fervor ya recibido en el sacrificio de acción de gracias; finalmente pago por anticipado en el sacrificio requerido o propiciatorio” (Bonaparte 1946: 50). Esta transacción manifiesta una permuta por la cual el sacrificador o el sacrificado se adueñan, previo pago, del tiempo pasado o por venir.

La muerte por vocación mítica viene a ordenarse en esa ambigüedad sacrificial y jugar con la doble negación por la muerte de la muerte (Durand 2004: 319-320). De esa forma Cecilia está haciendo ese pago por anticipado, que es el precio de su libertad, y evita su muerte con muerte del cordero.

La madre

La madre se relaciona con el mar y con la tierra, en el sentido de que una y otra son receptáculos y matrices de vida. El mar y la tierra son símbolos del cuerpo maternal (Chevalier; Gheerbrant 2007: 674).

No parece por tanto casual que Cecilia en un principio hable del mar venenoso, ya que su madre la ha abandonado, y eso es para ella una pérdida, una muerte. Así después de hacer un proceso de duelo y evolucionar y hacerse fuerte se va del orfanato y vuelve al mar. Tira al mar como símbolo de buen augurio la parte de la rosa de los vientos que ella tiene. Así que vuelve al mar, a la madre reconciliada, en libertad, liberada de ella misma, de sus fantasmas, en busca de su destino.

En este símbolo de la madre se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento. Esto es lo que Cecilia no ha podido disfrutar, de ahí su enfado muchas veces, y su dolor:

Ma io non voglio soccorrervi, voglio scrivervi come se fossi girata di schiena, per farvi vedere che vi ignoro, vi disprezzo, depongo il mio escremento voltata di spalle, vi partorisco [...] Scrivo in vostra presenza ostentando la mia indifferenza verso di voi, vi mostro che faccio come se voi non ci foste, perché voi non ci siete [...] (Scarpa 2008: 60).

Hay otra madre con la que Cecilia habla, esta es una madre perfecta que nunca la abandona y que siempre está ahí para escucharla, es la madre divina. Ésta simboliza la sublimación más perfecta del instinto y la armonía más profunda del amor. La madre de Dios, en la tradición cristiana es la virgen María, que concibió a Jesús del Espíritu Santo. Se trata de un símbolo puro, la madre divina revela la realidad espiritual del principio femenino (Chevalier; Gheerbrant 2007: 674).

En el análisis moderno la madre toma el valor de lo inconsciente. Esto presenta dos aspectos uno constructivo y otro destructor. En el capítulo cinco, *Tizano Scarpa y el universo femenino*, retomaremos el arquetipo de la madre en profundidad.

Los sueños

El sueño como ha dicho Frédéric Gaussen: “Símbolo de la aventura individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador, el sueño nos aparece como la expresión más secreta y más impúdica de nosotros mismos”. La interpretación de los sueños, afirma Freud, es la vía real para llegar al conocimiento del alma. El sueño escapa a la voluntad y a la responsabilidad del sujeto, por el hecho de que su dramaturgia nocturna es espontánea e incontrolada (Chevalier; Gheerbrant 2007: 960). Roland Cahen sintetiza muy bien el pensamiento de Jung a este respecto:

El sueño es la expresión de esa actividad mental que vive en nosotros, que piensa, siente, experimenta, especula, al margen de nuestra actividad diurna, y en todos los grados, del plano más biológico al más espiritual del ser, sin que nosotros lo sepamos. Manifestando una corriente psíquica subyacente y las necesidades de un programa vital inscrito en lo más profundo del ser, el sueño expresa las aspiraciones profundas del individuo y por tanto será para nosotros una fuente extraordinariamente preciosa de información en todos los órdenes (Jung 1946:104).

Así Cecilia sueña expresando su sentimiento de angustia: “Ho sognato che non riuscivo a camminare. Tutto era denso e buio. Intorno a me vedevo poco” (Scarpa

2008:58).

En este punto Cecilia no puede avanzar está atrapada, y no ve lo que hay a su alrededor: “Sogno di partorire il mio escremento nelle latrine, di notte. Il neonato apre la bocca per la prima volta e si mette a cantare, io grido terrorizzata” (Scarpa 2008: 128).

Cecilia sueña con volver a nacer, como hemos podido observar cuando hablábamos del símbolo del excremento. El personaje avanza, es un grito por el choque con una nueva vida.

Rosa de los vientos

La rosa de los vientos es un símbolo que aparece como guía, brújula, indicando a Cecilia hacia dónde debe encaminarse. La primera referencia que aparece al *segnale*, que yo he traducido como símbolo, que deja su madre es esta:

Avete lasciato un segnale nella nicchia dell'Ospitale quando mi avete abbandonata quella notte? Mi basterebbe sapere questo. Vorrebbe dire che in voi c'era il proposito di venirmi a riprendere.

Un intero pezzo diviso a metà. Due pezzi incompleti. Ognuno si sporge verso la metà che gli manca, ne sente la mancanza, la desidera, l'odia (Scarpa 2008: 38).

Cecilia descubre que lo que hay en un sobre que su madre ha dejado es la mitad de una rosa de los vientos. Intenta buscar una respuesta, algo que le diga por donde debe ir. La parte que le dejó su madre es de color verde e indica el noroeste, la parte azul, la que falta señalaría el suroeste: “Voi siete partita per mare, verso l'azzurro, a sud-est!

Verso la Dalmazia, oppure la Grecia. Io sono rimasta a nord-ovest, sulla terra, dove cresce l'erba, mi avete portata qui vestita di verde [...]. Avete voluto lasciare un indizio della direzione che avete preso” (Scarpa 2008: 80).

La cruz direccional parece simbolizar claramente en sus dos ejes, los misterios del paso de la vida a la muerte (eje: sur-norte) y de la muerte a la vida (eje: oeste-este) El este, por donde sale el sol, es el país del nacimiento, o del renacimiento. Los símbolos solar y acuático se superponen aquí. El oeste, por donde se pone el sol, es el país de la tarde, de la vejez.

Entendemos la rosa de los vientos como una cruz y también la cruz es símbolo de unión de contrarios.

Se ligan los contrarios, e incluso se contienen uno a otro, tanto sobre el eje este-oeste, como sobre el eje norte-sur. Y ambos ejes forman una cruz en cuyo centro se superpone y se resuelve una dualidad.

De oeste a este y de este a oeste se completa, como por pulsaciones, el ciclo iniciático que encadena vida y muerte. La cruz es el símbolo del mundo en su totalidad, como defiende Soustelle en *La vie quotidienne des Aztèques* (Chevalier; Gheerbrant 2007: 369-370).

Cecilia va hacia el azul, hacia el sureste, hacia el renacimiento, hacia la vida. La rosa de los vientos simboliza el mundo, un mapa que su madre le deja cargado de esperanza para que la vaya a buscar.

La rosa única es esencialmente un símbolo de finalidad, de logro absoluto y perfección. También se entiende como centro místico (Cirlot 1997: 392). De esta forma termina el libro con ese logro que es escapar del Hospicio e ir hacia su destino, libre.

La máscara

Ocupa la función de agente que regula la circulación, tanto más peligrosa cuanto más invisible, de las energías espirituales dispersas por el mundo. La máscara pretende dominar y controlar el mundo invisible (Chevalier; Gheerbrant 2007: 697).

Las máscaras a veces se revisten de una potencia mágica: protegen a aquellos que las llevan contra los malhechores. Es también instrumento de la posesión, está destinada a captar la fuerza vital que escapa de un ser humano. La máscara transforma el cuerpo que conserva su individualidad y encarna otro ser. Además, la máscara es mediadora entre dos fuerzas e indiferente a quien la llevará en esa lucha peligrosa entre el cautivo y el capturador (Chevalier; Gheerbrant 2007: 697).

No parece que por aquella época las niñas tuvieran que salir con máscaras del orfanato para tocar en sociedad, pero Scarpa las hace salir enmascaradas, es un elemento inventado y simbólico, lo que las hace seguir encerradas dentro de orfanato, dentro de ellas mismas. Se trata de un elemento protector y a la vez un elemento muy sugerente, como es sugerente que toquen en la iglesia, en las rejas en lo alto sin que nadie las vea. Al tocar detrás de una máscara da lugar a que aquellos que escuchan imaginen, fantaseen. Es un juego de luces y sombras, de lo que se ve y lo que no se ve.

Cecilia dice después de una de sus salidas del hospicio: “Ci siamo mascherate perché i cittadini non ci debbono vedere in volto. Io ho completato la chiusura della mia faccia tenendo abbassate anche le palpebre. La città ho preferito ascoltarla” (Scarpa 2008: 52).

Las niñas salen de nuevo, van a un palacio a tocar con las máscaras puestas, tocan para la gente mayor: “I miei occhi vagavano da un volto all'altro nella stanza, dietro la mia maschera impassibile, nelle fessure aperte come due serrature” (Scarpa 2008: 68).

Y cuando sor Teresa les dice que se las quiten, es como si se desnudasen, siendo por tanto muy grande fuerza de este elemento: “[...] abbiamo sciolto i nodi della fettucce dietro le nostre teste. Era la prima volta che mi mostravo nuda davanti a un uomo, se si eccettuava don Giulio e quei pochi anziani sacerdoti che avevano visto il mio volto” (Scarpa 2008: 70).

El cuerpo

Se ha considerado desde la antigüedad al cuerpo humano como un microcosmos del Universo. Además, es considerado también el templo del alma. En el alma de Cecilia descubrimos la música: “Il mio corpo ha preso forma intorno a questa colonna di vertebre sonore” (Scarpa 2008: 71).

Es necesario comprender que el cuerpo nos lleva al descubrimiento y la realización de nosotros mismos. Por el cuerpo llegamos a la maduración de nuestra

conciencia y al hallazgo de nuestra identidad. El cuerpo, además, nos lleva a la experiencia del mundo en el que vivimos y del mundo que tenemos que edificar y plasmar. La experiencia corporal de las cosas es siempre un misterio de cercanía y de desgarró. Gracias a nuestra presencia corporal, el mundo es un mundo humano, las cosas se convierten en símbolo y ofrenda y reciben el milagro de la autotrascendencia. Por otra parte, el cuerpo es esa parte privilegiada de mundo que observamos desde fuera y sentimos desde dentro. Es, por tanto, la vía que nos conduce al centro de todas las cosas.

Por otra parte, el cuerpo es la llave mágica que nos abre al encuentro con los otros. El cuerpo es expresión y lenguaje, tanto de acogida como de rechazo, de comunión como de desdén. El cuerpo percibe y realiza el misterio de la ausencia y de la presencia.

El cuerpo se convierte en el protagonista de los libros de Scarpa, pero ¿qué cuerpo? Cada vez más frecuentemente el protagonista de los últimos libros de Scarpa es el cuerpo. En *Venezia è un pesce* la visita a Venezia se convierte en una exploración de todas las partes del cuerpo. En *Cosa voglio da te* cuenta la historia de un nudista, en otros analiza sus partes, como en *Corpo*. Scarpa pertenece a aquellos que desde Nietzsche creen en la inocencia del cuerpo. La palabra por tanto está al servicio del cuerpo. En *Stabat Mater*, Cecilia es un personaje dividido, tiene dieciséis años, pero en realidad sus palabras no tienen edad. Vemos a este personaje dividido entre su Madre, ausente y desconocida, a la que escribe y la Muerte, su propia muerte, que está representada por la cabeza de serpientes con la que habla para entender el mundo en el que vive. En realidad, se trata de un solo cuerpo, pero con un alma dividida, entablando

diálogos filosóficos que podrían recordar a las obras de Leopardi. Leopardi es uno de los personajes de *L'infinito* una pieza teatral de Scarpa en la que Leopardi, de joven, llega a la habitación de un joven de nuestra época que está estudiando a Leopardi escritor para un examen y entablan un diálogo en el que se ponen en contraposición dos épocas muy diferentes con dos lenguajes también muy distintos. Así que en el caso de *Stabat Mater* más que el cuerpo lo que analiza el autor son las diferentes pasiones, los sentimientos que se provocan en él, pero vemos claramente la importancia que se le da a través del lenguaje.

Así que a través de esas partes del cuerpo el autor intenta trasladarnos un sentimiento: “Mi sono ritrovata con gli occhi spalancati a fissare il soffitto” (Scarpa 2008: 5), “Ci resta solo il viso per esprimerci” (Scarpa 2008: 30).

A través del cuerpo se recrea en algunos hechos que pueden parecer vanales y que implican dolor: “Mi strappavo un capello per fare la treccia, poi ci ripensavo e lo metevo fra le labbra, lo risucchiavo a poco a poco, facendolo pezzettini fra i denti. Poi una notte, seduta su questi gradini, mi sono messa le dita in bocca, ho stretto pollice e indice a tenaglia e ho dato uno strattone” (Scarpa 2008: 23).

Al principio del libro Cecilia se siente ausente, no entiende que hace en el mundo. Y es el cuerpo el que da la señal del sentimiento de vacío:

Io sono assente da tutti quanti posti che ci sono al mondo. Quanto è vasta questa mia assenza! Quando ci penso mi viene il capogiro. Ma poi soltanto un'illusione anche quella di non esserci, e improvvisamente ritorno tutta qui, dentro la mia pelle, mi raggrumo, e infatti da qualche giorno mi si è incarnita un'unghia, mi fa male l'alluce

del piede destro. Forse questo mi è successo proprio perché sono qui, sempre e soltanto qui, al mio posto, dentro di me, e la mia presenza non ne può piú, preme e mi fa sentire, mi punge (Scarpa 2008: 25).

La presencia de su cuerpo en realidad es ausencia, ya que son invisibles a los demás: “Faremo un'opera cieca. Nel nostro teatro dell'orecchio, le cantanti vestiranno costumi fatti di voce. Canteranno dietro le grate, saranno invisibili, come sempre” (Scarpa 2008:119).

Los cabellos

Otra imagen frecuente, y mucho más importante en la constelación del agua negra, es la cabellera, que insensiblemente va a inclinar los símbolos negativos que estudiamos hacia una feminización larvada, feminización que resultará definitivamente reforzada por esa agua femenina y nefasta por excelencia: la sangre menstrual (Durand 2004:103).

La onda de la cabellera está ligada al tiempo, a ese tiempo irrevocable que es el pasado. Y el simbolismo de la cabellera parece venir a reforzar la imagen de la femineidad fatal y teriomorfa. La cabellera no está relacionada con el agua por femenina, más bien está feminizada por ser un jeroglífico del agua, agua cuyo soporte fisiológico es la sangre menstrual. Pero lo arquetípico del lazo viene a sobredeterminar subrepticamente la cabellera; pues ésta es, al mismo tiempo, signo microcósmico de la onda y tecnológicamente, el hilo natural que sirve para retorcer los primeros lazos. El

lazo es la imagen directa de las ataduras temporales de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte (Durand 2004: 110-111).

Cecilia está ligada a la maldición de la muerte desde que nació, y todos los niños que nacen a través del cordón/serpiente. Nacen ligados a la muerte. Así cuando Cecilia pregunta a la Muerte, cabeza de cabellos de serpiente, esta le dice que su madre es la misma madre para las dos, pues ella y su Muerte son una en realidad.

El espejo

La reflexión de la luz o de la realidad no cambia su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de una ilusión, de mentira con respecto al Principio. “Hay identidad en la diferencia” dicen los textos hindúes. La luz se refleja en el agua, pero no la penetra. La especulación no es más que un conocimiento indirecto, lunar (Chevalier; Gheerbrant 2007: 475).

El espejo no sólo es un método de redoblamiento de las imágenes del yo, y de ese modo símbolo del doblete tenebroso de la conciencia, sino que también se relaciona con la coquetería. El agua al parecer constituye el espejo originario (Durand, 2004: 104-105).

Así en la novela aparecen los dos espejos, uno en la sala de recibimiento del Hospicio en el que solo se podían mirar de soslayo a ver si estaban bien, sería el relacionado con la coquetería y otro en la sopa, donde Cecilia dice ver a su madre que en realidad es una imagen de su yo:

Non mi guardo mai allo specchio. Qui all'Ospitale gli specchi sono pochi. La nostra vanità non viene di certo incoraggiata dalle suore, ma nemmeno del tutto mortificata. Dobbiamo restare in ordine. L'unico grande specchio nella sala grande dell'Ospitale serve a questo. Ci vengono concessi pochi istanti per controllare che siamo a posto. Perciò nello specchio, anche volendo, io non vedo me stessa, vedo la legge di questo luogo applicata su di me (Scarpa 2008: 33).

De forma magistral Cecilia se mira en la sopa y ve a la madre que mira en la sopa otra vez, aludiendo a la profundidad del espejo que no solo refleja lo que ve, sino lo que hay más allá: “Di solito mi succede mentre stiamo magiando: sono seduta al tavolo del refettorio, tengo in mano il cucchiaio, mi sporgo un po' avanti sul piatto e distinguo i contorni di una testa sulla superficie della minestra, mi sembra di intuire la vostra faccia” (Scarpa, 2008: 18); “Signora Madre [...] vorreste avere di fronte uno specchio per controllare la vostra espressione, avete timore che la vostra faccia vi tradisca, e vostro padre e vostra madre capiscano che siete incinta. Ma la minestra non è uno specchio, le patate e le cipolle galleggiano in mezzo allá vostra sagoma riflessa” (Scarpa 2008:19).

Y de nuevo, ve a su madre en la sopa, su madre que en realidad es ella misma: “Signora Madre, ricevo il piatto sul tavolo del refettorio e vedo la vostra sagoma riflessa, inghiotto la minestra fino a la fine. Poi corro in latrina a vomitare. Non riesco a tenervi dentro di me” (Scarpa 2008:54).

El reflejo del agua según Bachelard trae aparejado el complejo de Ofelia, mirarse ya es un poco “ofelizarse” y participar en la vida de las sombras (Bachelard

1942: 120-121). Una vez más la etnografía viene a confirmar la poesía: en los bambaras, el cuerpo del doble humano, el *dya*, es “la sombra sobre el suelo o la imagen en el agua”. Para remediar el vuelo siempre nefasto de su sombra, el bambara recurre al espejo acuático, “se mira en el agua de una calabaza, luego, cuando la imagen es clara, la enturbia sacudiendo el recipiente, lo cual reintegra al *dya* bajo la protección del Faro (el dios benéfico) (Dierterlen 1951: 59).

También en el mito de Narciso, perseguido por Eco, surge la metamorfosis del espejo y en el de Acteón, metamorfoseado en un animal por mirar a Artemisa mientras ella se bañaba y miraba en las aguas profundas de una gruta (Durand 2004: 105).

Caída y vértigo

Se trata de símbolos catamorfos⁴⁴, son símbolos profundos que no tienen una imagen única. “La primera experiencia de la caída sería la primera experiencia del miedo” (Montessori 1936: 21). Habría no solo una imaginación de la caída, sino una experiencia temporal, existencial, lo que hace decir a Bachelard que “imaginamos el impulso hacia arriba y conocemos la caída hacia abajo” (Bachelard 1943: 108). Así la caída sería del lado del tiempo vivido. El nacimiento es asociado *ipso facto* a una caída (Eliade 1949: 218). En la novela, esta idea del impulso hacia arriba para luego caer la vemos claramente: “Sono il pesce con gli occhi velati, salito in superficie per morire” (Scarpa 2008:4); “Sono stata risuchiata verso il alto” (Scarpa 2008: 59).

⁴⁴ Elementos Catamorfos: (del griego, kata: debajo y morphe: forma) Se puede considerar como elementos catamorfos, aquellos que, aunque sin ser congruentes entre sí, posean una ligazón o relación interfigural común, por lo tanto, presentan veladamente, por medio de detalles formales y aspectos constructivos, un enlace que posibilita percibirlos como de un mismo sistema.

Como la caída está relacionada como observa Bachelard (Bachelard 1948: 350-400), con la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas, podría ser la experiencia dolorosa fundamental y constituir para la conciencia el componente dinámico de toda representación de movimiento y temporalidad. La caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo, “nos hace conocer el tiempo fulminante” (Bachelard 1948: 353).

El vértigo sería la evocación cruel de nuestra condición terrenal humana y presente, una consecuencia de la caída. Muchos mitos y leyendas ponen el acento en el aspecto catastrófico de la caída, del vértigo, de la gravedad o del aplastamiento (Durand 2004: 117). Ícaro cae aniquilado por el Sol, al que quiso aproximarse demasiado, y se precipita en el mar, mito revivido por las pesadillas de vuelo interrumpido y la en el agua pegajosa (Diel 1952: 64 y ss.). Ese agua pegajosa y negra es en la que está Cecilia, está dentro de su pesadilla.

Vientre

Lugar donde se producen las transformaciones. Símbolo de la madre. El calor del vientre facilita todas las transformaciones. Es asimismo refugio y sede de los deseos insaciables (Chevalier; Gheerbrant 2007: 1071-1072). Es también un símbolo doble, de vida y de muerte.

Baudouin confirma el papel negativo representado en Hugo por la cavidad, vientre o cloaca. El intestino es esa cloaca viviente, y es descrita en el *L'homme qui rit* de Victor Hugo como una tripa tortuosa (Baudouin 1943:73).

Por consiguiente, el vientre, bajo su doble aspecto, digestivo y sexual, es un microcosmos del abismo, es símbolo de una caída en miniatura, y también indicativo de una doble repugnancia y de una doble moral: la de la abstinencia y la de la castidad (Durand 2004: 123). Así lo expresa Cecilia: “L’Ospitale è un ventre di morte” (Scarpa 2008:46).

Pez

Simbolo de las aguas, está asociado al nacimiento y a la restauración cíclica. También es símbolo de vida y de fecundidad (Chevalier; Gheerbrant 2007: 823-824). Símbolo cíclico, el pez es el símbolo del continente duplicado, del continente contenido. Es el animal nido por excelencia. El pez es la confirmación natural del esquema del engullidor engullido. Bachelard se detiene ante la meditación maravillada del niño que por primera vez asiste al engullimiento del pez chico por el grande (Bachelard 1948: 134).

La mitología y las leyendas son ricas en ese simbolismo deglutidor. El simbolismo del pez parece cargar el acento en el carácter involutivo e intimista del engullimiento, mientras que la serpiente se presta más al simbolismo del ciclo. El pez casi siempre es significativo de una rehabilitación de los instintos primordiales. Es esta rehabilitación lo que indican las figuras donde la mitad de un pez viene a completar la mitad de otro animal o ser humano (Durand 2004: 222-223).

Entre los dogones “La matriz de la mujer es como una segunda charca en la que se pone

al pez” (Soustelle 1940: 302-305).

Entre los antiguos mexicanos, por su parte, Soustelle pone de manifiesto un muy notable isomorfismo polarizado en torno del símbolo del pez. El pez se encuentra en relación con el oeste, a la vez país de los muertos, “puerta del misterio”, pero también país de la fecundidad, “lado de las mujeres” (Durand, 2004: 225).

Escaleras

La escalera es un símbolo ascensional clásico, que designa no solamente la subida en el conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser. Como todos los símbolos de este tipo la escalera reviste un aspecto negativo, del que hemos hablado ya: la caída, el descenso, el retorno a la tierra o al mundo subterráneo (Chevalier; Gheerbrant 2007: 461). De forma positiva aparece no sólo como símbolo de ascensión, que se da tras la ruptura de los niveles sino como símbolo de comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno.

Todo microcosmos, toda región habitada tiene “un centro”, un lugar sagrado. En las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas — Cielo, Tierra, Infierno —, el Centro constituye el punto de intersección de estas regiones (Eliade 1974: 43). Y las escaleras les harían confluir. En este sentido Cecilia sube las escaleras para escribir, en la parte de arriba del hospicio está la iglesia hay una pequeña puerta de acceso (puerta del cielo), donde se toca la música divina, en la parte de abajo del edificio están las letrinas, desde donde se escuchan los lamentos (Infierno). El simbolismo de un eje cósmico era ya conocido en las culturas arcaicas (Eliade 1974:

50).

La escala ceremonial desempeña un papel importante. Probablemente la ascensión celeste por la subida ceremonial de una escala formaba parte de una iniciación órfica. También la encontramos en la iniciación mithraica (Eliade 1974: 51).

“Para mí está instalada la escalera para ver a los dioses”, “Los dioses le hacen una escala para que, valiéndose de ella, suba al Cielo”, dice el libro de los Muertos. Así que la escalera es un símbolo de transformación. La escalera tiene un simbolismo extremadamente rico: figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro. La escalera y la ascensión desempeñan un papel considerable tanto en los ritos y mitos de iniciación como en los ritos funerarios.

También se sabe que el simbolismo de la ascensión y de los peldaños aparece con bastante frecuencia en la literatura psicoanalítica, lo que significa que nos hallamos ante un comportamiento arcaico de la psique humana (Eliade 1974: 53).

La escalada o ascensión simboliza el camino hacia la realidad absoluta; y en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría, de atracción y de repulsión. El hombre pasa de lo irreal a la realidad. La escalera simboliza todo ello porque hace posible la comunicación entre los distintos niveles del ser, es una fórmula concreta de la escala mítica (Eliade 1974: 54).

De esta manera en *Stabat Mater*, Cecilia se encuentra arriba en la parte alta del edificio donde escribe a su madre de noche, esa comunicación entre los ditinos niveles del ser ocurre porque Cecilia escucha los lamentos en el fondo de las escaleras. Y las

escaleras hacen de canal por el que Cecilia desciende a las profundidades del edificio, con miedo y con curiosidad:

Aveva già preso l'abitudine di venire a rannichiarmi qui, sulla sommità della piccola rampa in cima alle scale, a notte profonda. A un certo punto mi sono accorta che qualcuno si stava lamentando da qualche parte, in un luogo lontano dell'edificio. Si sentiva una specie di mugolio provenire dal fondo delle scale [...] (Scarpa 2008: 21).

Una voz la llama desde abajo y ella comienza a bajar siguiendo el lamento: "Mi sono alzata in piedi e cominciato a scendere le scale. Tutte fino all'ultimo gradino. Seguivo quel lamento, era appena un filo che saliva su dal fondo dell'edificio addormentato [...]" (Scarpa 2008: 21).

Cada vez baja más, en un descenso atemporal, en la parte baja, la letrina, de dónde procede el lamento, representado al Infierno, lo subterráneo:

Continuavo a scendere, sempre più in basso, e a ogni gradino che facevo, mi davo sempre di più della stupida. Il fetore che mi veniva in contro dal fondo dell'edificio era inconfondibile. C'era una latrina anche da questa parte. Eppure, non mi pareva di esserci mai stata. Il lamento veniva da là dentro (Scarpa 2008: 22).

Para el cristiano el puente o la escala entre la Tierra y el Cielo eran posibles porque se elevaban en un Centro del Mundo. Y "los ángeles de Dios subían y bajaban por esta escala" (Génesis, 28, 11 y ss.). (Eliade 1974: 48).

Caos

Las sociedades arcaicas y tradicionales conciben el mundo entorno como un microcosmos. En los límites de este mundo cerrado comienza el campo de lo desconocido, de lo no-formado.

Existe el espacio hecho cosmos, habitado y organizado, por otra parte, al exterior de este espacio familiar, existe la región desconocida y temible de los demonios, de los muertos, caos, muerte, noche... Esta imagen de un microcosmo-mundo habitado, rodeado de regiones desérticas asimiladas al caos o al reino de los muertos ha sobrevivido incluso en civilizaciones muy avanzadas.

Los enemigos atacaban y ponían en peligro la vida de la ciudad, y se asimilan a los poderes demoniacos, en tanto se esfuerzan por reintegrar este microcosmos a su estado caótico, es decir, por suprimirlo. La destrucción de un orden establecido, la evolución de una imagen arquetípica equivalía a una regresión en el caos (Eliade 1974: 41).

Se habla así del caos, desorden, tinieblas en las que cae nuestro mundo, lo que significa la abolición de un orden y la reinmersión en un estado fluido, caótico.

Así Cecilia se sale de ese orden establecido cuando empieza a tocar en la iglesia, desafinando, sin ni siquiera darse cuenta de que la están mirando. Es tan fuerte la salida del orden y la llegada a ese estado caótico que acaba desmayándose.

Con il mio archetto ho acciuffato quel suono dentro i poveri sgorbi di don Giulio, e lo

tiravo fuori, lo amplificavo, suonavo la resa, chiamavo la mamma, chiedevo auto con le corde del violino. Suonavo la creatura inerme che non sa essere all'altezza dell'unico momento supremo che gli è dato a vivere, suonavo la morte, stonavo la morte [...] Mi sono resa conto che anche le mie compagne avevano smesso di suonare in chiesa [...] Sono stata trascinata dentro la porticina che collega il poggiolo al corridoio interno dell'Ospitale, sono svenuta" (Scarpa 2008: 51).

Este es el caos que precede al equilibrio, no se puede llegar al equilibrio sin haber pasado por el caos. Cecilia se cuestiona, se pregunta, reflexiona, experimenta. Es el caos necesario para el nacimiento de una nueva Cecilia.

Los espacios: el orfanato y Venecia

Hay un uso simbólico de los espacios, el orfanato y Venecia. La descripción de Venezia es muy vaga, casi inexistente, no se hace referencia a ninguna palabra que pudiera hacer que se reconociera fácilmente el lugar. No aparece la palabra "gondola", una palabra que nos llevaría directamente hasta allí, si observamos la palabra que utiliza en su lugar es "barca". El autor quiere sugerirnos que es Venezia, pero como lugar metafórico no real:

[...] la conformazione architettonica interna dell'edificio che ospitava le ragazze: ho preferito immaginarlo e descriverlo in maniera molto sommaria, vaga. In un certo senso, è un uso "metaforico" di quello spazio. Lo stesso forse vale per Venezia, che non ho mai nominato direttamente, né ho usato le parole "tecniche" che la possono far riconoscere, come "gondola", "calle", "campiello"; ma questo te l'avevo già detto, mi

sembra.⁴⁵

El orfanato, que existió en la realidad, también es un espacio metafórico. Es un espacio vivo. Es representado como una especie de cárcel. Hay una dualidad espacio abierto-libertad, espacio cerrado-ausencia de libertad. Se convierte en esta obra casi en un personaje, es un espacio-cárcel, estático, donde hay un constante fluir de sentimientos latentes, reprimidos por lo que a la vez es un espacio dinámico.

Tiziano Scarpa nació en la sala de maternidad *dell'Ospedale civile di Venezia* que se sitúa en los locales del antiguo Orfanato de la ciudad, donde se ambienta la historia de *Stabat Mater*. Se trata del edificio en el que se acogía a las niñas sin familia, *l'Ospedale della Pietà*, un lugar melancólico e irreal donde las niñas se convertían en mujeres, aisladas del resto de la gente, pero de alguna forma protegidas, educadas para el deber y la caridad cristiana.

Cecilia, la protagonista del libro, lo ve así: es un espacio donde por una parte le falta la libertad, pero en el cual se puede sentir ésta a través de la música. Es un espacio oscuro que se va iluminando: “Siamo in un edificio enorme, complicato, pieno di sale, stanze grandi e piccole, e scale scavate come cunicoli nelle intercapedini fra le stanze, e rampe di gradini che si inerpicano, in diagonale, sospeso sopra voragini architettoniche” (Scarpa 2008: 9).

Y piensa mirando la esquina del muro que el espacio de fuera abierto, es una herida, que duele, y que con el muro se había cerrado esa herida, y se imagina que la

⁴⁵ Véase anexo 6.

línea en la que las dos paredes se juntan es una cicatriz. El espacio de fuera, abierto en libertad, duele porque no se puede tener:

Così rimanevo a fissare l'angolo del muro, imbambolata, a volte anche per ore. La linea dove le due pareti si incontravano mi sembrava una cicatrice. Lo spazio aperto fuori, era una ferita. Qualcuno doveva avere chiuso la ferita dello spazio costruendo quelle pareti. Immaginando che cosa c'era lí fuori, tanti secoli fa, quando non esistevano muri, né case, né niente, quando c'era solo lo spazio aperto [...] (Scarpa 2008: 14).

Cuando Cecilia habla de la música de Don Giulio dice que se siente prisionera del Hospicio: “È una musica scritta per chi non ha più la forza di fare nulla. Forse per questo la dà a suonare a noi, che siamo prigioniere dell'Ospitale” (Scarpa 2008: 45-46). Se trata de un lugar unido a la muerte: “L'ospitale è un ventre de morte, noi ragazze viviamo accanto alle donne sterili, quelli che hanno scelto di tenere dentro la pancia la loro paura di morire, di conservarla tutta intera. Noi non siamo ancora nate” (Scarpa 2008: 46).

Es un espacio metafórico y Cecilia lo recalca, diciendo que es un pensamiento suyo:

Nel corso degli anni ho imparato ad attraversare l'Ospitale a occhi chiusi, pensandolo, immaginandolo. E la mia immaginazione corrisponde alla realtà. La lunghezza dei passi è quella giusta, il sollevamento del piede per montare sul gradino non è né troppo alto né troppo basso. Penso a come muovermi, in quale direzione, e quanto muovermi, e l'Ospitale corrisponde al movimento pilotato dal mio pensiero. L'Ospitale è un mio

pensiero (Scarpa 2008: 82).

Lotman dice que un sistema, para cumplir una función semiótica, debe poseer un mecanismo de multiplicación reiterada del objeto de su significado. Pues bien, todo tipo de división espacial (la ciudad, un espacio ritual, un templo, una casa...) tiene según él la peculiaridad de copiar “todo el Universo”, es decir, de regenerar continuamente una estructura basada en la oposición de lo propio con lo ajeno, de lo interno con lo externo. El punto es que estos distintos modelos de universo implícitamente requieren del sujeto diferentes tipos de comportamiento (Sedda 2009-2010: 4). El sujeto por tanto se vuelve otro en los diferentes tipos de espacios mientras sigue siendo él mismo. De esa forma Cecilia es diferente, dentro que fuera del orfanato, los espacios transforman a los personajes.

Al estudiar la profundidad de los símbolos y todo lo que acarrear consigo es importante darnos cuenta de la fuerza que tienen. Bachelard aclara que “los símbolos no deben ser juzgados desde el punto de vista de la forma [...] sino de su fuerza”, y concluye valorizando al extremo la imagen literaria “más viva que cualquier dibujo” porque trasciende a la forma y es “movimiento sin materia” (Bachelard 1942: 161).

4.3. Lo primitivo y espiritual del símbolo: Durand/Jung/Eliade

Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras [...]
La poesía, Octavio Paz

Los símbolos se realizan en discursos individuales, mutan, se personalizan, pero se atan siempre a conformaciones colectivas del imaginario cultural. Así, nos encontramos con otra dimensión que metodológicamente es importante atender: todo símbolo forma parte de la memoria cultural, de la memoria colectiva (García Peña 2012: 134). Según Dutch, “esta dinámica de la memoria colectiva, creadora incesante de nuevas posibilidades en los trayectos históricos de los grupos humanos, es como tal, una función productora de la misma sociedad” (Dutch 2002: 166).

En el libro de Gilbert Durand *De la mitocrítica al mitoanálisis* podemos observar cómo la mímica, la danza, el gesto, lo corporal (lo prereflexivo) están antes que la palabra y que la escritura (luz, tinieblas, madre...) imágenes primeras y universales e imágenes arquetipales llegan en un segundo lugar.

La actividad psíquica del ser humano con muy pocas excepciones es indirecta (o reflexiva), es decir que carece de la inmediatez, de la seguridad y de la univocidad del instinto. Lo que significa que a través del cerebro humano se interpretan la agresividad, la emotividad, que van acompañadas de efectos reflexivos, de representaciones, de fantasías, de ideologías... así el Universo simbólico es el universo entero (Durand 2013: 23).

El distanciamiento es necesario para el símbolo. Es con el arte, la religión con lo que la conciencia simbólica alcanza su más alto nivel de funcionamiento. La obra de arte, el sistema filosófico, el sistema religioso constituyen unos paradigmas de alta frecuencia simbólica (Durand 2013: 25).

De forma que las figuras que acarrear y que los constituyen pueden ser recogidas, interpretadas y traducidas (e incluso traicionadas) sin que se agote el sentido. Por tanto, lo vital y lo cultural son dos extremos del trayecto del hombre (Durand 2013: 26). Para Durand la naturaleza animal y la cultura singular no son separables para el gran cerebro humano. Existe por tanto una naturaleza humana que es potencial y se actualiza a través de una cultura singular (Durand 2013:27).

Es en la diferencia donde se invierten los procesos analíticos que permiten comprender la evolución, el cambio que permiten entrever el desciframiento de un destino individual o colectivo del hombre. Y es sólo cuando el hombre comprende que tiene también un destino colectivo cuando puede empezar a comprender el legado de ese patrimonio simbólico.

Esa diferencia para Gilbert Durand es el mito. El mito es oral antes de ser escrito, forma parte de ese metalenguaje mitológico, de ese lenguaje presemiótico en el que lo gestual del rito, del culto de la magia, toma el relevo a la gramática y al léxico. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* había entendido que el mito que constituye el pensamiento griego es el relato del antagonismo entre las fuerzas apolíneas y las fuerzas dionisiacas.

Según Durand la sabiduría humana, como la ciencia humana, sólo pueden detenerse ante el límite más allá del cual se articulan las teologías y mejor aún las místicas. El politeísmo pagano es constituye el discurso religioso ya que nos enseña que los dioses luchan con nosotros, en nosotros (Durand 2013: 32).

Cuando afirmo que el mito constituye la dinámica del símbolo... quiero decir sobre todo que dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres es el mito el que de alguna manera distribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa (Durand 2013: 32).

El mito según Durand iría por delante de la historia, dando fe de ella y legitimándola. La dinámica del símbolo que el mito constituye y que consagra a la mitología como madre de la historia y de los destinos, aclara a posteriori la genética y la mecánica del símbolo. Porque vuelve a situar el elemento simbólico, el gesto ritual, el drama o el relato sagrado en aquella meta historia. El símbolo no se refiere a la historia, al momento cronológico de tal o cual acontecimiento material de un hecho, sino a la revelación constitutiva de sus significaciones (Durand 2013: 33-34). Así podemos reflexionar de esta forma: el símbolo se gesta en una época, dentro de la historia, pero la trasciende, porque ya estaba allí, en el origen de todo.

El mito aparece como un relato que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados y en el que se invierte una creencia llamada *pregnancia simbólica* y aparece también como relato fundador en el que se constituye la tensión antagonista fundamental para cualquier desarrollo del sentido, convirtiéndose intrínsecamente necesaria esa tensión antagonista para poder explicar el sentido del símbolo.

El aparato dilemático del metalenguaje mítico se aplica con predilección a aquellas grandes cuestiones a las que la ciencia positivista no puede contestar y que

Kant ya había clasificado entre los sistemas de respuestas antinómicas: ¿qué es de nosotros después de la muerte?, ¿de dónde venimos?, ¿por qué el mundo y el oren del mundo?, ¿por qué el sufrimiento? (Durand 2012: 37).

Estas preguntas que se las plantea también Cecilia, por lo que podemos atribuir a Cecilia este imaginario interior, donde el símbolo, el mito, lo visionario convergen y la hacen heredera de toda una tradición simbólica-mítica-mágica de la que ella no es consciente ni tampoco el escritor Tiziano Scarpa, heredero de occidente y de este legado kantiano, en el que se plantean los grandes dilemas del ser humano que sigue sin poder contestar. Cecilia sufre y pregunta a su Madre, ¿por qué el sufrimiento?, ¿por qué el abandono?

Podemos completar desde una perspectiva psicológica ese símbolo que se gesta en una época, dentro de la historia, pero la trasciende, porque ya estaba allí, en el origen de todo. Es lo primitivo del ser humano, y profundizaremos en lo primitivo del ser humano a través de la teoría de los arquetipos de Jung que nos hará comprender mejor a los personajes en su trasfondo, sacando a la luz, la oscuridad y lo oculto de sus sentimientos.

Siguiendo con la idea de la influencia de lo cultural, de lo colectivo hablaremos ahora de lo que significan los arquetipos. Los arquetipos son la forma que le es dada a algunas experiencias y recuerdos de nuestros primeros antepasados, según Jung. Esto implica que no nos desarrollamos de manera aislada al resto de la sociedad, sino que el contexto cultural nos influye en lo más íntimo, transmitiéndonos esquemas de pensamiento y de experimentación de la realidad que son heredados. Sin embargo, si

centramos la mirada en el individuo, los arquetipos pasan a ser patrones emocionales y de conducta que influyen nuestra manera de procesar sensaciones, imágenes y percepciones como un todo con sentido. Para Jung los arquetipos se acumulan en el fondo de nuestro inconsciente colectivo para intentar dar un significado a lo que nos pasa.

Los *símbolos y mitos* que parecen estar en todas las culturas conocidas son para Carl Gustav Jung una señal de que todas las sociedades humanas piensa y actúa a partir de una base cognitiva y emocional que no depende de las experiencias propias de cada persona ni de sus diferencias individuales que le vienen de nacimiento. Por tanto, la existencia de los arquetipos sería una evidencia de que existe un inconsciente colectivo que actúa sobre los individuos a la vez que lo hace la parte del inconsciente que es personal. Es ese inconsciente colectivo el que nos interesa analizar, para entender la naturaleza de lo simbólico⁴⁶.

En *Stabat Mater* podemos observar cómo la presencia de lo primitivo y ese inconsciente colectivo se apodera de la obra, así que es imprescindible mencionar y profundizar en la obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* de Carl Gustav Jung.

Existe el inconsciente personal que descansa sobre otro más profundo: el inconsciente colectivo, que es innato y tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. A los contenidos del

⁴⁶ “Arquetipos”, *Psicología y mente*, <<https://psicologiaymente.com/psicologia/arquetipos-carl-gustav-jung>> [Fecha de consulta 29/11/2018].

inconsciente colectivo se les denomina arquetipos. Los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o primitivos (Jung 1992: 10-11).

El arquetipo representa un contenido inconsciente que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge (Jung 1992: 12-13). Lo que quiere decir que cada persona lo materializará de forma diferente al salir del inconsciente.

Para Jung el hombre primitivo es de una subjetividad tan impresionante, que en realidad la primera presunción hubiera debido ser que existe una relación entre el mito y lo psíquico. No se sabía que el alma contiene todas las imágenes de las que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un mero actuante y paciente (Jung 1992: 15). Desde luego Scarpa recurre a estos sentimientos primitivos y a esa subjetividad, estableciendo una relación entre los símbolos y los sentimientos más profundos de Cecilia.

Es importante recalcar que las doctrinas primitivas encierran un saber revelado primario y han expresado en imágenes magníficas los secretos del alma (Jung 1992: 16).

Esas imágenes son bellas, llenas de misterio y ricas de anticipaciones. Cuanto más habituales son para nosotros tanto más las ha desgastado su uso frecuente y les ha dejado solo la superficialidad trivial. Como Scarpa dice hablando de la poesía de Leopardi, el libro está hecho con más palabras evocadoras, más imágenes y menos términos:

Leopardi dice che per scrivere una poesia è consigliabile usare le parole non i termini [...] il termine scientifico individua in maniera precisa l'oggetto, ma proprio perché lo individua in maniera precisa, fa perdere le connotazioni, le idee secondarie, le evocazioni, le fantasticherie, i ricordi, che un termine più vago. Leopardi dice che una parola è vaga, ma proprio perché è vaga, fa venire alla mente, alla memoria, tante immagini. Questo libro è scritto usando meno termini, direbbe Leopardi, meno terminologia scientifica e più parole vaghe, che sono quelle che producono più evocazioni;⁴⁷.

Esas evocaciones tienden a ser mágicas, porque desvelan lo que estaba oculto en el inconsciente colectivo.

A continuación, intentaremos establecer que es lo que habita en ese inconsciente colectivo. Y es tanto lo bueno como lo malo. Al querer el ánimo la vida, quiere lo bueno y lo malo. El ánimo cree en el concepto primitivo *καλὸς κάγαθός*⁴⁸, antes que en las

⁴⁷ Véase anexo 1.

⁴⁸ La belleza clásica no eran un atributo tanto de un ente cuanto de una acción: el heroísmo, el valor, el coraje, eran acciones que redundaban en beneficio del quien las acometía y de la comunidad a la que aquél pertenecía. Eran, pues, acciones que buscaban el bien. Acciones bien hechas, también. Lo útil, provechoso, conveniente y placentero (un efecto que se suele asociar de inmediato a la relación con la belleza), como comentaba Platón en el diálogo *Hippias Mayor*, eran valores asociados a la belleza: bello era lo “razonable”. Así, la estética y la ética estaban relacionadas. Lo que causaba un bien era hermoso, como bellos eran los héroes que daban su vida en beneficio de sus iguales, o bella era calificada la muerte en combate que evitaba al héroe –aunque no un muerto, ni la agonía-, necesariamente joven, sufrir las embestidas de la edad, y la vergüenza de sobrevivir a un combate que hubiera perdido. El propio vocabulario así lo revela: belleza, en griego, se decía *kaloskagathos*, es decir lo bueno y bello. (de *kalos*, bello, y *agathos*, virtuoso, bueno). Era bueno, es decir, útil y juicioso, emprender una obra bella. La asociación entre lo bello y lo bueno era más un ideal, siempre anhelado, más raramente ganado para siempre, que un hecho. Los griegos sabían que la belleza tenía un lado oscuro. Lo bello es difícil, dice Platón en *Hippias Mayor*: “χαλεπὰ τὰ καλά... il bello, difficile... lo bello, difícil”.

oposiciones posteriormente halladas entre la estética y la moral. Fue necesaria una larga diferenciación cristiana para que resultara claro que lo bueno no siempre es bello y que lo bello no es necesariamente bueno. El ánimo tiende a ser conservadora y retiene las características de lo humano más antiguo (Jung 1992: 49).

La vida es la madre de todo sinsentido y toda tragedia. Por eso el hombre mortal, con su poderoso instinto animal, está en lucha desde el principio con el alma y sus demonios. Así podemos decir que *Stabat Mater* se caracteriza por la lucha de Cecilia con el alma y sus demonios, que se transmite a través de un monólogo con ella misma cuando escribe y de un diálogo con la propia Muerte, de la que ella es plenamente consciente.

La obra comienza con un callejón sin salida, un agua negra, pegajosa y venenosa que tiene atrapada a Cecilia y abacaba con una profundización en el interior de su persona, después de un duro proceso interior. Para Jung “el proceso simbólico es un vivenciar en la imagen y de la imagen. Su comienzo se caracteriza casi siempre por un callejón sin salida u otra situación imposible; su meta es el esclarecimiento o una más elevada conciencialidad” (Jung 1992: 67).

Empezamos a intuir algo muy interesante, los símbolos, las vivencias, los sentimientos no están aislados están unidos entre sí. Se da una especie de constelación simbólica. A este respecto, Soustelle afirma: “No nos encontramos ya en presencia de largas cadenas de razones sino de un entrelazamiento de todo en todo a cada instante” (Soustelle 1940: 9). Por tanto, deduce Durand, la explicación lineal del tipo deducción

lógica o relato introspectivo no basta ya para el estudio de las motivaciones simbólicas (Durand 2004: 36).

Bachelard se ciñe más de cerca según Durand al problema al percatarse de entrada de que la asimilación subjetiva representa un papel importante en el encadenamiento de los símbolos y sus motivaciones. Él supone que es nuestra sensibilidad la que sirve de médium entre el mundo de los objetos y el de los sueños. Bachelard se da cuenta de que la materia terrestre es ambigua, tanto la blandura de la gleba como la dureza de la roca, porque dice “incita tanto a la introversión como a la extroversión” (Bachelard 1948: 9). Con esta ambigüedad, Bachelard alcanza una regla fundamental de la motivación simbólica donde todo elemento es bivalente.

De igual modo en *El agua y los sueños* (Bachelard 1942: 126-213), el elemento acuático se divide contra sí mismo, ya que el agua clara de ninguna manera tiene el mismo sentido que las aguas compuestas y profundas; el agua mansa significa lo contrario del agua violenta. Se trata de un término ambivalente (Durand 2004: 38). Bachelard afirma que “las imágenes más bellas con frecuencia son focos de ambivalencia” (Bachelard 1948: 10). Ahí reside la belleza, en su múltiple lectura.

Y Jung nos muestra como la libido se complica y se metamorfosea bajo la influencia de motivaciones ancestrales. Y además afirma que: “Todo pensamiento simbólico es, en primer lugar, símbolo de conciencia de grandes símbolos hereditarios, suerte de germen psicológico, objeto de la paleopsicología” (Jung 1932: 25 y ss.).

El papel fundamental que tiene el simbolismo para la sociedad es analizado por Mircea Eliade en su obra *Imágenes y símbolos*. Para este historiador de las religiones “las investigaciones sistemáticas realizadas sobre el mecanismo de la mentalidad primitiva han revelado la importancia que tiene el simbolismo para el pensamiento arcaico, así como el papel fundamental que desempeña en cualquier sociedad tradicional” (Eliade 1974: 9).

Hoy comprendemos algo que en el s.XIX ni siquiera podía presentirse: que el símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse (Eliade 1974: 11).

Esta es una de las grandes motivaciones que me han llevado a direccionar mi tesis hacia el análisis de los símbolos, para recuperar ese lado espiritual que hay detrás de ellos. Recuperarlos con toda su esencia y ver cómo han evolucionado hasta manifestarse en la novela de Scarpa.

El pensar simbólico es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos y mitos llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre. Cada ser histórico lleva en sí una parte de la Humanidad anterior a la Historia (Eliade 1974: 12).

Mediante las imágenes y los símbolos que pone a contribución, vuelve a recuperar la situación paradisiaca del hombre primordial. Al escaparse de su

historicidad vuelve a encontrar el lenguaje y, a veces la existencia de un “paraíso perdido”. Los sueños, los ensueños, las imágenes de sus nostalgias, de sus deseos, de sus entusiasmos, etc., son otras tantas fuerzas que proyectan al ser humano, condicionado históricamente, hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que el mundo cerrado de su momento histórico. El inconsciente es mucho más poético y filosófico (Eliade, 1974: 13).

De esa forma Scarpa enriquece la obra, saliéndose del momento histórico y acudiendo al inconsciente, mucho más poético y cargado de significado, un significado que nos lleva al hombre primordial.

Las imágenes o símbolos son perennes, van cambiando, pero no desaparecen, se trata de descubrir sus nuevas máscaras (Eliade 1974: 16).

También pueden analizarse las imágenes que liberan repentinamente una música cualquiera, y se constatará que estas imágenes revelan la nostalgia de un pasado mitificado, transformado en arquetipo, y que este pasado encierra, además de la nostalgia de un tiempo perdido, otros mil sentidos: expresa todo cuanto pudo ser y no fue, la tristeza de toda existencia que no es sino dejando de ser otra cosa. De esa forma la música y los símbolos de la novela transportan a nuestro personaje a un pasado que es de todos.

Lo importante en estas imágenes de la “nostalgia del paraíso”, es que siempre dicen más de los que podría decir con palabras el sujeto que las ha experimentado. Para Eliade si existe una solidaridad total del género humano, no puede sentirse y

actualizarse sino en el nivel de las imágenes. Las nostalgias se hallan, muchas veces, cargadas de significados, que implican la propia situación del hombre (Eliade 1974: 17).

De esa forma, vemos como Cecilia se evade con la música pensando en sus cosas, en sus nostalgias, la nostalgia por algo que en realidad nunca fue, algo que ella anhelaba tener. O que sí fue porque forma parte de algo común al ser humano, de esa parte ahistórica.

El Hospicio es por tanto un espacio en sí mismo simbólico que sirve de recipiente para el resto de las representaciones simbólicas.

Las imágenes cambian de forma para asegurar su supervivencia, las Imágenes se han hecho familiares (Eliade 1974: 18). De esa manera Eliade nos relata como las canciones en la historia están cargadas de nostalgias que al hombre compete despertar:

La crisis teórica más terrible del mundo moderno —la segunda guerra mundial y lo que consigo trajo, y tras de sí desencadenó— ha demostrado suficientemente que es ilusoria la extirpación de los mitos y los símbolos. Narraciones y canciones que escuchaban y cantaban hombres y mujeres, las narraciones actualizaban los mitos, y las canciones estaban cargadas de nostalgias. Toda la parte del hombre, esencial e imprescindible, que se llama imaginación, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas [...] Al hombre moderno le compete despertar ese tesoro inestimable de imágenes que lleva consigo mismo (Eliade 1974: 19).

Imágenes que son patrimonio de toda la humanidad, y que en esta sociedad en la que vivimos se hace difícil valorar, ya que ha habido un rechazo de esa parte espiritual del ser humano, una crisis espiritual muy profunda. Con esta motivación en ese sentido hemos desarrollado este trabajo, con la de contribuir a despertar “este tesoro inestimable de imágenes que llevamos en nuestro interior” y que se manifiesta a través de la música, la narración, la pintura, el arte...

A este respecto Eliade reflexiona sobre la misión y el poder de las imágenes que es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto (Eliade 1974: 20).

El hombre conoce varios ritmos temporales, y no solamente el tiempo histórico. Le basta con escuchar buena música, enamorarse o rezar, para salir del presente histórico y reintegrarse al presente del amor y de la religión. Le basta incluso, abrir una novela o asistir a un espectáculo dramático para encontrar otro ritmo temporal, lo que podría llamarse tiempo sincopado. Cuando más despierta se halle una conciencia más supera su propia historicidad (Eliade 1974: 36). Podemos decir que Cecilia trasciende el tiempo histórico tocando el violín, llegando a disfrutar de ese tiempo sincopado del que habla Eliade: “Io sono stata allevata con la musica, fin dal primo giorno mi hanno esposta a cori e archetti e corde e fiati e casse armoniche, il mio copro ha preso forma intorno a questa fibra musicale, a questa colonna di vertebre sonore” (Scarpa 2008:71).; “Nessuno può sentire la música segreta che suona nel nostro animo, nessuno può impedire che risuoni dentro di noi, nessuno può rubarcela” (Scarpa 2008: 84).

4.4. Aspectos formales de la novela: un análisis del nivel de “estructura de superficie”

Rozo al tocar tu pecho
la eléctrica frontera de la vida, [...]
La poesía, Octavio Paz

Para Domínguez Caparrós, la literariedad, lo que hace que una obra sea literaria, debe constituir el objetivo del análisis y el fundamento de la crítica. Y la literariedad se concreta en los procedimientos literarios (constituyentes fonéticos y léxicos, disposición de las palabras, construcciones semánticas, etc.) (Domínguez Caparrós 2009: 72).

En eso exactamente consistirá el análisis que realizaremos, en buscar los procedimientos literarios analizando algunos de sus constituyentes fonéticos, léxicos y semánticos principalmente. Una forma nueva, original, nos lleva a una visión nueva, original, de la realidad. El crítico literario debe, pues, identificar en toda obra la originalidad formal. Podemos decir que hemos encontrado la originalidad formal en la obra de Scarpa, en el uso de lo simbólico, en el uso de los contrarios, en la mezcla entre lo moderno y lo tradicional, en el empleo de lo mágico a través de la música y lo espiritual.

El formalismo ruso de principios del siglo XX es el creador de la nueva concepción de la literatura, que, reinstaló el interés por la forma en el centro de los estudios de la obra literaria. Un texto de Roman Jakobson, publicado en Praga en 1921, *La nueva poesía rusa*, establece muy bien las diferencias entre las nuevas propuestas y los estudios literarios tradicionales: “Así, el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra concreta una obra literaria” (Jakobson 1973: 15).

La crítica literaria afirma Caparrós será, pues, inmanente y basada en la forma. Hay que hablar de la obra y el crítico literario debe conocerlos artificios propios de la obra de arte verbal (Domínguez Caparrós 2009: 73).

En el estudio de la obra de Muka Ovský, Caparrós observa que la obra de arte tiene un carácter de signo, no identificable con el estado de conciencia individual del autor, ni del receptor. La obra existe como objeto estético situado en la conciencia de toda una colectividad. El símbolo exterior de este objeto estético inmaterial es la obra-cosa sensible (Domínguez Caparrós 2009: 75). La idea que hemos intentado desarrollar se desliza en ese sentido, es que el símbolo y lo simbólico son parte del patrimonio universal del ser humano, y existen por sí mismos.

En el manifiesto que refleja las posiciones de la nueva crítica, *Critique et vérité* (1966) de Roland Barthes, Domínguez Caparrós destaca sobre todo el llamamiento a reconocer la capacidad simbólica de la literatura. Históricamente se comprueba cómo cambia el sentido de una obra. El símbolo sería la constante, y lo que sufre variaciones es la conciencia de la sociedad y los derechos que la sociedad le concede (Domínguez Caparrós 2009: 76).

4.4.1. Tipos de discurso en la novela

Es importante mencionar dos puntos importantes en la estructura de esta novela, en referencia a la disposición del discurso.

Durante toda la novela se intercalan diferentes discursos. Lo que ocupa la mayor

parte de la novela es la narración de Cecilia en primera persona de los hechos lo cual se intercala con diálogos, en su mayor parte con una cabeza de serpientes con la que habla Cecilia y que representa la muerte como veremos más adelante, también ya casi al final de la novela los diálogos tienen lugar entre Cecilia y Don Antonio Vivaldi, y por último una carta diario, en la que Cecilia habla con su madre en un monólogo interior que nos hace conocer todos los pensamientos y sentimientos de Cecilia. El discurso por tanto no es continuo, sino que viene interrumpido por el diálogo y por el monólogo interior de Cecilia al escribir todas las noches a su madre. Tres formas diferentes de discurso que contribuyen a este experimento narrativo y que hacen que el lector no se aburra en ningún momento gracias al cambio rápido y sin preavisos de un discurso a otro.

Por un lado, hemos dicho que la novela se constituye por tres grandes bloques bien diferenciados, pero al no haber capítulos no hay un aviso al lector de que se está cambiando de discurso. Pues bien, si tomáramos la narración en primera persona por separado tendría sentido, así como la carta o diario de Cecilia a su madre, y el diálogo con la cabeza de serpientes. La habilidad del autor para jugar con el lenguaje y en este caso con la estructura de la novela, le ha hecho deshacer tres discursos para luego formar la novela intercalándolos como un pintor cubista, es por tanto una especie de collage. En cuanto a la carta o diario de Cecilia, donde habla en realidad con ella misma, Tiziano Scarpa se basó en la lectura de *Las Vírgenes de Vivaldi* de Barbara Quick. Como muestra un fragmento de la obra:

Queridísima madre:

Desde que me enseñaron a mojar la pluma en el tintero y dibujar las letras, me he imaginado que te escribía. Te he escrito mentalmente muchas cartas como ésta. Tú las leías y te hacían llorar. El poder de la música, la más hermosa, la mejor interpretada, te

traía a buscarme [...].

¿Quién eres? ¿Dónde estás? Sigo sabiendo tan poco de lo uno como de lo otro, pero si le rezo a la Virgen sin haberla visto, y si toco mi violín para Dios sin poder estar segura de que me haya escuchado alguna vez, ¿por qué no puedo escribirte? [...]

Estaba ahí sentada en el banquito y abrazada al violín en una nube de polvo plateado que giraba en la luz, cuando oí subir a alguien por la escalera, y al poco rato vi al maestro Vivaldi [...] (Quick 2008: 11-12).

Toda la novela se construye a través de dualidades, aunque después hablaremos de los contrarios cuando hablemos del lenguaje y de las figuras literarias, podemos observar que la estructura de la novela se conforma por contrapuntos. En un principio el cura que enseña a Cecilia es Don Giulio, un hombre mayor que no tiene energía y que a través de su música solo expresa muerte y despedida. Y después llega Don Antonio Vivaldi insuflando vida a sus alumnas y haciéndolas sentir libres. La novela evoluciona por tanto de la muerte a la vida, del dolor a la alegría, de una música sin sentimiento a una música viva. De la misma forma el diálogo con la cabeza de serpientes se contrapone con la madre que escucha, la confidente de Cecilia en sus cartas.

4.4.2. Niveles de significación de la obra

Podemos distinguir siguiendo la teoría semiótica de Greimas los siguientes niveles de significación en la obra:

- a. El nivel de “estructura de superficie”: Se trata de un nivel periférico, es lo que se ve. El actuante en este caso es Cecilia y lo que le ocurre dentro del

orfanato y fuera de él.

- b. El nivel de “estructura profunda”: este es el nivel de intencionalidad y de búsqueda del sentido, es lo que está más allá, la intención del autor, por dónde quiere llevar a su personaje y cómo lo va a presentar.
- c. El nivel de “manifestación”: donde los actuantes toman cuerpo y figura y se origina el relato como llega a los lectores. Un ejemplo sería el sentimiento de abandono del personaje que genera angustia en el lector, pero esto no ocurriría sin los dos niveles previos.

Este esquema actancial que aparece a continuación lo hemos sacado de la “Semántica estructural de Greimas” nos sirve como referente para analizar las relaciones de los diferentes actuantes de la novela.

RELACIÓN	ACTUANTES	MODALIDAD	ENUNCIADOS
Deseo *	Deseante/Deseado (Objeto)	Querer/desear	1º ser/estar 2º hacer transformador (programa narrativo)
Comunicación **	dador/destinatario	Querer/saber/deber	
Lucha ***	ayudante/oponente	Poder	

- * de contradictoriedad: (S1)...(S2) y (-S1)...(-S2)
- ** de contradicción: (S1) _____ (S1) y (S2) _____ (-S2)
- *** de implicación: (S1)---(-S2) y (S2)-----(-S1)

a) Relación de deseo: que liga al deseante (sujeto) y al/lo deseado (objeto). Así se constituye el eje fundamental de los enunciados narrativos elementales (=EN). Están dominados por la modalidad del querer (=deseo).

En la novela el deseante es su personaje principal Cecilia y lo que desea es encontrarse a sí misma, creer en ella y buscar su libertad. Esta primera relación contempla al personaje metido o incluido en dos tipos de enunciados:

1º) enunciados del ser/estar: un sujeto de estado (vinculación conjuntiva o disyuntiva a un objeto de valor). Que tienen lugar en reposo en la novela cuando Cecilia escribe o reza a su Signora Madre.

2º) enunciados del hacer transformador: un sujeto operador asegura una transformación conjuntiva o disyuntiva de los enunciados básicos del ser/estar, dando lugar a los programas narrativos (el programa narrativo consiste en que el hacer transformador de un sujeto operador tiene por objetivo transformar el estado inicial de conjunción o disyunción de un sujeto de estado y de un objeto de valor en un estado final de conjunción o de disyunción).

Los momentos en los que toca el violín y sale de la Iglesia o se escapa de noche a escribir es cuando tienen lugar los enunciados de “hacer” utilizando verbos de movimiento.

b) Relación de comunicación: que en el plano de un contrato vincula al dador o destinador y al destinatario a través de un sujeto y su objeto de valor. El destinador es el que hace querer al sujeto y el destinatario el que recibe el objeto

(=don) y puede, a su vez, (=contradon) reconocer que el héroe ha cumplido bien su contrato.

Cecilia se comunica con tres personajes importantes en la novela y esto nos hace conocer sus miedos, sus anhelos, su pensamiento. Estos personajes son la cabeza de serpientes que simboliza la muerte, su madre y la *Signora Madre*. De esta forma se comunica con su miedo, con su dolor y con su consuelo.

c) Relación de lucha: puede dificultar e impedir las relaciones de deseo y comunicación. La relación de lucha está dominada por la relación del poder y constituye un eje secundario, en el que se incluyen otros dos tipos de sujetos (el ayudante y el oponente), a quienes Greimas denomina "participantes auxiliares". Esta relación de lucha en la novela se establece entre Cecilia y Antonio Vivaldi. En primer lugar, hay un acercamiento entre los dos a través de la música en el que se entienden muy bien, pero después al descubrir lo buena que es Cecilia, Vivaldi de alguna forma no la permite avanzar, la quiere para él, que toque en el orfanato siempre, que de clases pero que no salga de allí. Y aquí viene el conflicto, lo que le hace avanzar a Cecilia es en realidad esa lucha y alcanzar aquello que deseaba, la libertad.

4.4.3. Doble sentido. Interpretación

Para este análisis nos gustaría fijarnos principalmente en el doble sentido, donde reside la ambigüedad, el conflicto para la interpretación, para ello acudimos a Paul Ricoeur y a su hermenéutica (Ricoeur; Wood; Clark; Valdés 2000: 98, 99).

Marcelino Agis Villaverde profundiza en el pensamiento de la obra de Ricoeur,

reflexionando sobre las obras *De l'Interprétation. Essai sur Freud* (1965), y *Le conflit des interprétations* (1969), encontramos el pensamiento de Ricoeur sobre la interpretación de los símbolos.

El símbolo con su estructura de doble sentido inicia un proceso que demanda la aparición de la interpretación, como su complemento inseparable. Y la interpretación se presenta como un complemento en la terminación del sentido del ser oculto en el discurso:

“Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido directo, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero (Ricoeur 1969: 16).

“La interpretación es el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desarrollar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur 1969: 16).

Interpretación y sentido se convierten en campos correlativos. La interpretación se da ahí donde hay múltiple sentido, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentido se pone de manifiesto (Ricoeur; Wood; Clark 2000: 99).

Podemos hablar de símbolo desde el punto de vista semántico porque aporta un sentido por medio del sentido. En él se pasa de un sentido literal, mundano, a otro figurado, espiritual, ontológico. “El símbolo da que pensar, hace una llamada a la interpretación, precisamente porque dice más de lo que no dice y de lo que jamás

termina por decir” (Ricoeur 1969:32).

El objeto que Ricoeur atribuye a la hermenéutica en esta fase de su obra es el desvelamiento de las estructuras de doble sentido. El símbolo requiere una interpretación que es también lingüística: “Según nuestro punto de vista el símbolo es una expresión lingüística con doble sentido que requiere una interpretación, la interpretación de un trabajo de comprensión que se disponga a conservar los símbolos” (Ricoeur 1965:18).

De esta forma entendemos que sólo cuando la expresión lingüística se presta a ser interpretada por su sentido doble o múltiple puede hablarse de la existencia del símbolo. Y así como el símbolo sustenta la existencia de la interpretación, también la interpretación da sentido al símbolo, lo constituye. Estamos ante una relación de mutua dependencia. Símbolo e interpretación forman una pareja que no puede existir por separado. En palabras de Ricoeur: “no hay símbolo sin un comienzo de interpretación; ahí donde un hombre sueña, profetiza o poetiza, otro se levanta para interpretar: la interpretación pertenece orgánicamente al pensamiento simbólico y a su doble sentido” (Ricoeur 1965: 27).

Todo símbolo apunta e invita a una posterior profundización del sentido. De esta forma no es únicamente el pensamiento arcaico el que se apoya en el símbolo como una vía de expresión privilegiada, sino que también el pensamiento moderno se ha apropiado del símbolo como un medio expresivo de grane efectividad pues, tal como mantiene Ricoeur, “no hay símbolo que no suscite una comprensión por medio de una interpretación” (Ricoeur 1969: 292-293).

El trabajo del pensamiento consiste en descifrar el sentido oculto a través del sentido aparente, y ello es posible hacerlo de forma privilegiada a través de la irrefrenable vocación de doble sentido del símbolo:

El hombre que habla en símbolos es en primer lugar un narrador (*récitant*); y él transmite una abundancia de sentido [...]; es el espesor del sentido múltiple quien solicita su inteligibilidad; y la interpretación consiste menos en suprimir la ambigüedad que en comprender y explicar la riqueza de aquel (Ricoeur 1965: 56).

De esta forma llegamos al texto y a su comprensión en conjunto, así debemos ver el texto como un proceso acumulativo holístico. La hermenéutica debe buscar en el texto según Ricoeur:

[...] de una parte la dinámica interna que preside la estructuración de la obra, de otra, el poder de la obra de proyectarse fuera de ella misma y engendrar un mundo que será verdaderamente la cosa del texto. La tarea de la hermenéutica es la de reconstruir este doble trabajo del texto (Ricoeur 1986: 32).

En palabras de Marcelino Agís Villaverde:

El texto genera un mundo abierto, un mundo que entra en conflicto con el mundo real para describirlo: lo rehace, lo confirma, lo niega. El escritor se vale de juegos de palabras, de asociaciones simbólicas, de descripciones con

adjetivos, hipérbolos, metáforas. Todo para lograr describir un mundo, para insertarlo en otro medio de existencia definitiva y aparentemente inmóvil: el texto. Nos hallamos ante la necesidad de desvelar el sentido del ser a través del análisis e interpretación de su mediación discursiva (Ricoeur; Wood; Clark 2000: 104).

Y todo texto reclama la participación del lector. El lector completa la obra en el acto de lectura. De esta forma Scarpa pide al lector su intervención con el cambio de discurso, le está incluyendo al lector en un dinamismo.

Hemos intentado conocer mejor al personaje de Cecilia y al mundo que le rodea en el texto/obra de Tiziano Scarpa, llegando a producirse ese proceso del que habla Ricoeur profundizando no sólo en el personaje y en la obra, sino en el propio ser: “Una vez que ese proceso se ha producido también el texto entra en el ser íntimo del lector, transformándolo con la propuesta de mundo que presenta. Es con el reconocimiento de diferentes modos de ser, revelados a través de los textos, como se profundiza en la comprensión del propio ser” (Ricoeur; Wood; Clark 2000:106).

De esta forma para comprender el texto hay que interpretar sus símbolos, y hay que ir más allá en la interpretación. Para ello a continuación hablaremos del lenguaje y estilo del autor, del uso de dualidades en toda la obra, de los verbos utilizados, de los enunciados oracionales, de frases poéticas, de contrarios, de lo primitivo, los sentidos, los sentimientos, y los recursos literarios.

4.4.4. Lenguaje y estilo

Algirdas Greimas, en su ensayo de 1968 “*Para una semiótica del mundo natural*”, abriendo un número de *langages* dedicado a las prácticas y a los lenguajes gestuales, avanzaba la hipótesis de que no se debía considerar el llamado “mundo extralingüístico” como un referente absoluto y externo al ámbito semiótico, sino que se debía pensar en él también como una semiótica que con el lenguaje natural tuviera una relación de continua traducción o correlación. La semiótica de las lenguas naturales y la semiótica del mundo natural, por lo tanto, pasaban a considerarse como las dos macrosemióticas fundamentales y fundantes de la semiosis. Así en la novela, tenemos el lenguaje natural, por una parte, lo que se ve, y lo que este nos sugiere por otra parte, que hace referencia al mundo natural, más aún tratándose de una novela tan poética, cargada de significados e interpretaciones.

La escritura de Tiziano Scarpa ha evolucionado, continúa su refinamiento, pero su lenguaje poco a poco, si nos fijamos en otros libros de Scarpa, ha ido perdiendo redundancia y se ha vuelto más claro, más limpio. Se ha acercado a la esencia de la palabra, como haría un poeta. En palabras de Massimo Ghelfi: “Ha proseguito la strada promessa in Groppi d’amore nella scuraglia e, a mio parere, è arrivato alla meta del lungo tragitto verso la concreta identità d’autore. E la storia è qui altrettanto riuscita, piena, coerente, efficace”.

Uno de los mayores logros de esta novela es el equilibrio entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético y metafórico que hilvana toda la novela. De nuevo una dualidad.

De forma que podemos encontrar frases como estas, cargadas de profundidad cuando Cecilia habla en primera persona: “Bagno la penna nel inchiostro, la intingo nel cuore della notte” (Scarpa 2008: 15); “Qualcuno doveva avere chiuso la ferita dello spazio costruendo quelle pareti” (Scarpa 2008: 14).

Y un lenguaje coloquial en el diálogo de Cecilia con la cabeza de serpientes:

— Come va? — domanda la testa dai capelli di serpente.

— Sei tornata.

— Non sono mai andata via.

— A me sembrava di sì.

— Sei tu che non mi vedi. Io ho promesso di restarti accanto, non mi sono mai
mossa.

— Davvero? [...] (Scarpa 2008: 16).

En los dos casos a través del lenguaje podemos observar como la muerte es más cercana a Cecilia, por eso habla con ella de manera informal, se permite hablar la mal. En cambio, al hablar con su *Signora madre* la aleja a través del voi porque no la conoce. “A poco a poco comincio a farmi un'immagine di voi. Un'immagine plausibile, voglio dire...”; “Devo impegnarmi per immaginarvi ancora meglio, ma in quei momenti mi sembra di cominciare ad avvicinarvi di più a voi, di iniziare a conoscervi”; “Signora Madre, ci siete? Esistete, da qualche parte? Siete ancora viva? Lo siete mai stata? Sto scrivendo a un fantasma”.

Esto contrasta de lleno con el lenguaje poético utilizado por Scarpa para las descripciones de los lugares, los claroscuros, los momentos musicales, que son de

notable belleza.

Cecilia divaga a través de un lenguaje plagado de poesía, muy reflexivo, y de repente una sensación, un suceso la devuelven a la realidad. Hay una dosificación que concede la alternancia entre estilo directo, estilo indirecto y los silencios o pausas que ayudan a dar ritmo a la novela.

La prosa de Tiziano está siempre en movimiento, fluyendo como un río, vibrando. Se trata de un lenguaje que avanza, como la música, como la vida. Podemos decir entonces que predomina el gesto, todo lo que se dice está relacionado con el cuerpo y su libertad: el movimiento de las pasiones, de los pensamientos, del deseo, de los impulsos, de un grito. Es un lenguaje muy humano, por eso nos seduce tanto: “[...] la ragazza annaspava, stringeva i denti, l’ho sentita invocare la Madre di Dio” (Scarpa 2008: 23).

Una serie de verbos de acción contrastan con las frases no demasiado largas, de forma que le dan rapidez al discurso: *strusciare*, *battere*, *sfracellarsi*, *spaccare*, *spalancare*, *attorcigliare*, *schiodere*, *sbocciare*, *galleggiare*, *annaspava*, *stringere*, etc. El autor lleva al lector por una especie de ola de acciones, en muchas ocasiones enumeradas, de forma que el lector entra como en una especie de vorágine: “Sale, mi prende, ricopre [...] Striscio, mi infilo, mi siedo... Rimango” (Scarpa 2008: 11).

Después de la tempestad, el movimiento... viene la calma. Scarpa juega maravillosamente con los verbos como si de un director de orquesta se tratase. Nos lleva a través de una música rápida (*presto*) y después llega el *adagio*: “Sono entrata in cucina [...] L’ho avvolto [...] L’ho nascosto [...] L’ho messo in seno [...]” (Scarpa 2008: 19);

“Mi sono alzata in piedi e ho cominciato a scendere le scale [...] Seguivo quel lamento [...] Continuavo a scendere [...]” (Scarpa 2008: 21-22).

Como veremos más adelante la enumeración de verbos en muchos casos intensifica la acción. Cecilia nos cuenta que Don Antonio quiere abrir cuatro ventanales para que se oiga la voz en todas direcciones y continúa: “...sparata dalle bocche di fuoco delle cantanti, e si addensi al centro della chiesa, urtandosi, amalgamandosi, intrecciandosi, come folate di venti contrari, correnti marine, litigi, nostalgie” (Scarpa 2008: 108-109).

Cecilia habla de que no podemos dejar que las cosas solo sucedan dentro de nosotros: “Dobbiamo aiutarle a venire al mondo meglio che possiamo, ripensarle, riscriverle, suonarle diversamente” (Scarpa 2008:110).

Las oraciones son en su mayoría cortas, marcadas por pausas, hay muchas comas y saltos de frase en muchas ocasiones: “Lo spazio aperto, fuori, era una ferita” (Scarpa 2008: 14). Así, el autor marca el ritmo del discurso. El lector sorprendido por este tipo de oraciones, junto con el diálogo que de vez en cuando se intercala sin preaviso y el monólogo interior que suele venir después del diálogo queda desconcertado y a la vez embriagado por el juego al que el autor le ha invitado.

Existen también una serie de frases que vamos a llamar “conclusivas” al final de un largo discurso por parte de Cecilia. El autor utiliza esta frase como golpe de efecto, como si de un poema se tratase: “Quel pesce sono io” (Scarpa 2008: 3); “Quella per me è la vita, la mia vita, il male” (Scarpa, 2008: 11); “Io non sono niente” (Scarpa 2008:

24); “[...] per aria, in solitudine” (Scarpa 2008: 43).

En el fragmento en el que los gatitos nacen y mueren, aparece una frase poética entre párrafos que le quita crueldad al asunto, se busca la belleza en la muerte: “Nascere senza venire alla luce” (Scarpa 2008: 57). Y poco después: “Ho la febbre. Tremo” (Scarpa 2008: 57). De nuevo otra frase corta entre párrafos, esta vez no es poética, es una frase construida con palabras simples, con el lenguaje del día a día, que crea un golpe de efecto en el lector y le devuelve a la realidad. Poesía y realidad, aquí es donde reside la magia del lenguaje.

Lo grotesco y expresionista aparece en la obra en diferentes momentos de tensión. Cuando mueren los gatos ahogados por la monja o cuando por el canal pasa el agua roja, teñida de sangre como “una vena densa”, cuando Cecilia sacrifica al cordero y siente el calor de la sangre en su mano y principalmente en la escena onírica en la que Cecilia tiene una pesadilla en la que da a luz defecando.

Bussavo ai portoni, domandavo ricovero in tutte le case, ma dappertutto mi aprivano vecchie cattive, con gli occhi gialli e i denti malandanti. Non riuscivo a liberarmi dal peso che mi opprimeva le viscere. Alla fine con tanta vergogna, di fronte a un gruppo di barcaioli che mi guardavano sogghignando, mi sono accucciata e ho fatto i miei bisogni per terra, là Dove mi trovavo, per la strada. I barcaioli sono scoppiati a ridere, le loro bocche circondate di peli Neri si aprivano, le dentature scintillavano. Mi sono voltata a guardare e mi sono accorta che fra i miei escrementi c'erano un paio di occhi, un volto tutto imbrattato, due manine. La neonata ero io (Scarpa 2008: 30-31).

Esta escena para Scarpa procede de una figura de la tradición rusa: la vieja

embarazada, de la que habla Michail Batchin en *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Se ha inspirado en esta figura para la pesadilla de Cecilia vieja que da a luz a la misma Cecilia. Batchin habla de la imagen grotesca, que posee la característica de la ambivalencia, entre lo viejo y lo nuevo, lo que nace y lo que muere. Dice que estamos en este caso frente a una forma de lo grotesco muy característica y expresiva. Es ambivalente, es la muerte embarazada, la muerte que da la vida (Batchin 2001: 30-31).

Podemos concluir que el lenguaje de Scarpa es limpio y esencial, plagado de imágenes dotadas de una intensa fuerza evocativa y de consideraciones reflexivas. Aparece también en su prosa lo grotesco y expresionista y es la mezcla de lo bello y lo horrible en su lenguaje lo que hace la obra tan humana. En cuanto a la sintaxis Scarpa abandona la prosa redundante para escribir de un modo poético más simple, con oraciones más cortas pero cargadas de sentido poético. Para Scarpa el léxico está siempre en continua transformación:

La lingua è tante cose: è voce, suono, visione, vibrazione di corde vocali, cartilagine, è relazione con se stessa. Io cerco in ogni opera che faccio di capirne la natura profonda, l'origine e la scaturigine della lingua, affinché faccia un tutt'uno con quello che dico (...). La parola ha tante potenze: sonora, silenziosa, gestuale, saggistica, poetica, razionante, teatrale. Lo scrittore ha un'esperienza totale con la parola e deve usare tutte queste potenzialità⁴⁹.

Por tanto, podemos hacer una comparación con la teoría de las funciones del

⁴⁹ <<http://www.crittoriperunanno.rai.it/video.asp?currentId=179¤tId=70>> [Fecha de visualización 5/11/2018]

lenguaje Jakobson⁵⁰, dado que para Scarpa la palabra tiene tantas potencialidades. Un mensaje, una palabra no tiene nunca una función única. En el caso de *Stabat Mater*, las palabras son sugerentes. Podemos decir que las funciones del lenguaje que predominan en la obra son la función expresiva y la poética.

Utilizando las propias palabras de Scarpa viene al caso decir que el libro *Stabat Mater*, lo ha escrito utilizando un lenguaje más simple pero evocador, menos terminológico, usando palabras imprecisas, pero al mismo tiempo poéticas.

Leopardi dice per scrivere una poesia è consigliabile usare le parole non i termini, usare la parola nuvola non il termine, cirro... questo libro è scritto usando meno termini direbbe Leopardi, meno terminologia scientifica e più parole vaghe, che sono quelle che producono più evocazioni ecco, e quindi in questo linguaggio più semplice, più generico, più impreciso, meno preciso mi verrebbe da dire, una possibilità forse di essere più evocativi e quindi con quella voce di Cecilia con il suo stile ho trovato il modo di entrare nel suo stile per riuscire ad essere più evocativo perché io personalmente quando scrivo con il mio nome ed il mio stile ho la tendenza ad essere più terminologico⁵¹.

Podemos decir que el lenguaje evocativo junto con el cambio de registro lleva a esta obra al éxito. El lenguaje en el que Scarpa se mueve es el de la confusión textual, que obtiene a través de los cambios de registro: la carta a su Madre en primera persona, el diálogo reflexivo con la muerte y la narración sobre lo que sucede en el Hospicio.

⁵⁰ Roman Jakobson plantea el problema de la teoría de la comunicación. Según este modelo el proceso de la comunicación lingüística implica seis factores constitutivos que lo configuran: código, mensaje, receptor, canal, mensaje y contexto. Y existen seis funciones del lenguaje relacionadas con esos factores: referencial, expresiva, apelativa, conativa, metalingüística y poética.

⁵¹ Véase anexo 1

Todo esto está entremezclado y ligado con un lenguaje sugestivo que sirve de hilo conductor de la historia. Para Marco Gargiulo el lector frente al texto queda un poco indefenso porque parece que hay partes de la historia que se pierden:

Le porzioni di testo che si intersecano come tessere di un puzzle lasciano a volte con la sensazione di aver perso un pezzo della storia. Il lettore si sente smarrito, nel disagio postmoderno del non trovare più le indicazioni per tornare indietro (Gargiulo 2014: 111).

Scarpa le pide mucho más al lector, no le deja estar cómodo, tiene que participar de la experiencia, ir y volver para entender. Hay finalmente orden en el caos de las piezas del puzzle, orden en el laberinto de su narrativa. En ese sentido tiene mucho que decir la literatura postmoderna, donde como hemos visto en el capítulo 1, contribuye a un gran cambio de mentalidad. Se produce un cambio de perspectiva, deslizando el peso al lector, transformándolo de pasivo a activo.

Observamos claramente una influencia cinematográfica que lo convierte en un autor pluridimensional. Para Gargiulo:

Il labirinto narrativo di Scarpa è pluridimensionale e caratterizzato da una spinta verso un iper-plurilinguismo che, appunto, si realizza su piani differenti. Non è soltanto il grande esempio di Gadda a risultare più solido per questo autore, ma anche quello della narrativa e della cinematografia americane recenti – il Tarantino di Pulp Fiction che tanto ha ispirato questa generazione di scrittori – e la televisione dei videomusicali, in cui si mescolano linguaggi, registri, punti di vista e punti di riflessione su una realtà che sovrasta e invade

di ipertesti (Gargiulo 2014: 111).

Destacaremos para terminar del estilo de Scarpa la utilización de un lenguaje muy visual y evocativo, cinematográfico, la utilización del “io narratore”, la incorporación del lector a la obra participando de la creación literaria y sobre todo la espontaneidad del lenguaje que aporta una interpretación muy personal de la realidad. Se trata por tanto de un autor plurilingüe, dado que su experiencia varía de acuerdo con las experiencias lingüísticas vividas⁵².

4.4.5. Los contrarios y campos de significado

Para Manfred Lurker el símbolo es ocultamiento y revelación a la vez. Por eso la interpretación de los símbolos es con frecuencia tan difícil. Precisamente porque el símbolo remite a lo incomprensible y lo representa no se puede comprender con nuestra razón (Lurker 1994: 5).

Hay símbolos que pueden indicar los dos polos opuestos del ser: la vida y la muerte, el bien y el mal. En el mundo simbólico bíblico-cristiano encontramos siempre esta ambivalencia. Así la serpiente no solo produce la muerte de los antepasados, sino que también se convierte en la salvación para el hombre. El día y la noche, la culpa y la expiación, la vida y la muerte se condicionan mutuamente, y sólo al final de los tiempos serán superadas por Dios. Pero en el símbolo puede ya traslucirse la definitiva unidad del ser.

⁵² El término *plurilingüismo* hace referencia a la presencia simultánea de dos o más lenguas en la competencia comunicativa de un individuo y a la interrelación que se establece entre ellas.

Para los hombres de la Antigüedad, el mundo era una totalidad, como lo es también para nosotros; pero mientras que nosotros hoy tratamos de comprender el universo mediante la medida y el cálculo, los antiguos egipcios, los babilonios y, en parte, todavía los griegos se servían de las imágenes. Desde este mundo captado imaginativamente, venía al encuentro del hombre lo divino, el sentido del ser.

Todas las manifestaciones simbólicas coinciden en unos pocos grupos de símbolos típicos y se encuentran en casi todos los pueblos y religiones. Todo simbolismo cristaliza en torno a los polos del ser: al nacer, al morir, a la luz y a las tinieblas, al bien y al mal. Exactamente así, las tradiciones míticas del ambiente bíblico giran en torno a los mismos grupos de ideas desde la cosmogonía sobre el pecado original y el portador de la salvación hasta la escatología (Lurker 1994: 5-6).

Para Lurker en el campo de la tensión, de las imágenes y símbolos bíblicos, en su fusión de tiempo y eternidad, se manifiesta la unidad y la totalidad del ser, en el que el hombre es la medida de todas las cosas (Lurker 1994: 8).

Para Eliade por el simple hecho de encontrar los ritmos cósmicos —la alternancia, por ejemplo, día y noche, o invierno-verano— llega el hombre a un conocimiento más total de su destino y de su significación. El hombre moderno puede en cualquier momento volver a encontrar el simbolismo de su cuerpo que es un anthropo-cosmos (Eliade 1974: 39). En ese sentido actuaría como un mapa de estos símbolos contrarios, que están en el ser humano y se pueden recuperar. Eliade habla de un modo de ser auténtico y superior:

Al volver a tener conciencia de su propio simbolismo anthropocósmico- que no es sino una variante del simbolismo arcaico-, el hombre moderno obtendrá una nueva dimensión existencial totalmente ignorada por el existencialismo y el historicismo actuales: un modo de ser auténtico y superior que le defienda del nihilismo y del relativismo historicista sin sustraerle por ello a la historia (Eliade 1974: 39).

Para Jung no se da posición alguna sin su negación. Pese a la extrema posición, o más bien precisamente por eso, un opuesto no puede existir sin el otro. Es lo mismo que la filosofía china formula diciendo que *yang* (el principio luminoso, cálido, seco y masculino) contiene en sí el germen del *yin* (el principio oscuro, frío, húmedo y femenino) y viceversa. El símbolo tiene la gran ventaja de poder reunir en una imagen factores heterogéneos y, más aún, inconmensurables (Jung 1992: 158-159).

Hay que entender que el ser humano está hecho de contrarios y no existe un *yin* sin su *yan*. Los opuestos vienen representados por dos contrarios: la oscuridad y la luz. Los dos están en el ser humano.

Hay un diálogo entre dos fuerzas espirituales muy fuertes, la primera la de la serpiente-muerte-cercanía-sombra (responde y es cercana, está siempre con Cecilia aunque ella no siempre quiere hablar con la muerte, también aparece de noche), y la segunda la de la madre-vida-fuerza-distancia (no responde, solo habla con ella en forma de diario, la madre no está, la escribe por la noche (“è notte fonda e sono venuta qui a scrivervi”). La oposición muerte, cabeza de serpientes negra-madre (vida) representa la oposición, aislamiento-individuación (llegar a ser uno mismo). Es ese diálogo el que le hace a Cecilia encontrarse a sí misma. Ese proceso de individuación es según Jung un proceso sintético que surge de la necesidad de la integración de lo inconsciente en la

conciencia (Jung 1992: 69). Evitando así la patología, enfermar psicológicamente. La disociación de la conciencia que ya no puede dominar el inconsciente llevaría al caos. De esta forma nos damos cuenta de que cuando Cecilia no domina su inconsciente es cuando sufre más.

Y la cabeza de serpientes negras es la que encuentra la clave para resolución de dificultades, es dura con Cecilia (al modo de un mago negro), corresponde a ese descenso a la oscuridad que aparece en los sueños. La serpiente del Paraíso persuade a los primeros hombres para que pecaran pero que luego conduce a la salvación del ser humano. Así que, aunque es paradójico ese diálogo con la muerte, en realidad es la muerte la que salva a Cecilia de su propia muerte.

Es interesante a este respecto en *Stabat Mater* la escena en la que una serpiente nace pegada a un bebé que tiene una chica en un baño del orfanato, la madre salva al niño de la serpiente que le está mordiendo el vientre: “[...] la testa azzannava sulla pancia il corpicino appena nato” (Scarpa 2008: 26). Vida y muerte unidas, opuestos que se completan.

La cooperación de opuestos morales es una verdad natural, que como muestra con mayor claridad la filosofía taoísta, es reconocida naturalmente en Oriente; aunque también en la tradición cristiana existen algunas manifestaciones cercanas a este punto de vista (Jung 1992: 63).

Bousoño reflexiona sobre el significado de los poemas. Aplicaremos las preguntas sobre el significado y el porqué de un poema a esta novela poética. Podemos

preguntarnos después de leer *Stabat Mater*: ¿qué sentimos? Después de la lectura sentimos pesadumbre y gravedad. El agua muerta provoca negatividad emocional, dentro de su contexto porque se nos une al sentido de muerte, idea que sí compagina con la índole de nuestra intuición lectora. Y al final vemos la luz, cuando Cecilia alcanza la libertad, vemos el cielo y las estrellas.

El poema o el texto poético nos habla de los contrarios, nos dice todo eso (agua y sed, lo negativo y lo positivo, luces y sombras), pero sólo emotivamente. Bousoño en su obra *El irracionalismo poético*, hablando de las emociones dice:

Los lectores nos hacemos cargo únicamente de las consecuencias y equivalencias emocionales de estas ideas, que, sin embargo, están dentro de la emoción, como el hueso de la ciruela está en la ciruela. Al leer el poema recibimos tales conceptos, aunque sin percibirlos, del mismo modo que recibimos la pepita de la fruta cuando alguien nos entrega la fruta. Se trata pues en efecto de un símbolo homogéneo continuado, cuyo simbolizado no aparece en nuestra conciencia que lo encierra y oculta, aunque esté irracionalmente enterrado y cubierto por la emoción (Bousoño 1977: 126).

Los procesos del lector son complejos y constan de varias series: unas de emoción positiva, otras de emoción negativa y otras que Bousoño llama de emoción misteriosa (Bousoño 1977: 126).

Los símbolos negativos son más frecuentes en la obra, porque la cabeza de serpientes negras siempre está ahí: estos atributos son complejos, pues constan de varios

miembros, cada uno de los cuales emite su correspondiente serie preconsciente (serpientes negras, Madre, muerte, mar venenoso...).

Toda la obra está sumida en la oscuridad, si uno se para a observar los colores en la obra se dará cuenta que todo sucede en su mayoría en la oscuridad, en la noche, y los pocos colores que aparecen de vez en cuando son oscuros.

Durand dice que no hay luz sin tinieblas, mientras que lo inverso no es verdadero: porque la noche tiene una existencia simbólica autónoma (Durand 2004: 69). La oscuridad cubre la obra: “Le nuvole sono **scure**, come un mare capovolto, il cielo nuvoloso è fatto di onde immobili, **sfuocate**” (Scarpa 2008: 5). Incluso Cecilia se funde con esa oscuridad: “Io sono una parte del **buio**, una fetta di **nero** che si muove dentro un **nero** più grande” (Scarpa 2008: 22).

A continuación, incluiremos otros ejemplos de oscuridad para que nos hagamos una idea de la presencia en la obra:

“Nel buio distinguevo il contorno della sua capigliatura scarmigliata, sembrava circondata di serpenti **neri**” (Scarpa 2008: 6).

“Sì, io sono intima del **buio**, ma non en sono per niente orgogliosa. Prenderei questa mia intimità col **buio** e la baratterei volentieri con qualche ora di sonno, per ristorare il mio spirito e dargli un po di pace” (Scarpa 2008: 8).

“Ognuno ha una personalità **notturna**, che a volte contraddice la personalità che si rivela alla **luce** del giorno” (Scarpa 2008: 9).

“Di tanto in tanto, quando sono distesa nel mio letto al **buio**” (Scarpa 2008: 9).

“Certe volte, nel **buio** ho l'impressione di vedere qualcosa sopra di me, una specie di grande palla piena di spine” (Scarpa 2008: 11).

“La donna si aggirava di notte in una città **buia**” (Scarpa 2008: 30).

“Signora Madre, ho imparato che quando mi succede, e mi succede **ogni notte**, non debbo assolutamente restare distesa nel letto a tormentarmi, devo alzarmi e venire qui da voi” (Scarpa 2008: 11).

“Il dente mi è rimasto in mano al primo colpo. Il suo orlo frastagliato **scintillava nel buio**” (Scarpa 2008: 13).

Se da una especie de claroscuro donde el autor ilumina aquello sobre lo que quiere que el lector preste atención. Cecilia dice que siempre hay un poco de luz que permanece en alguna parte de noche. Nos vienen a la mente los cuadros de Caravaggio y su técnica del tenebrismo⁵³. Encontramos un fondo oscuro, nocturno, donde el personaje principal destaca dando luz con sus palabras: “Gli occhi si abituano al **buio**, si arrangiano con quel poco di **luce** che c'è” (Scarpa 2008: 14); “Da qualche parte si filtrava il **chiarore**, nel pianerotolo sulla sommità delle scale. C'è sempre un pò di **luce** che rimane da qualche parte, di **notte** [...] È un sottofondo” (Scarpa 2008: 14); “Il **buio**

⁵³ El estilo llamado *tenebrismo* no es más que una aplicación radical del claroscuro, por la cual únicamente las figuras temáticamente centrales destacan iluminadas de un fondo generalizadamente oscuro.

è solo un'apparenza, il vero sottofondo è la **luce**” (Scarpa 2008: 15).

Juega magistralmente con las palabras, con las luces y las sombras, con las cosas que están pero que no se ven: “Io conosco a memoria il **buio** e so come svoltare nell'angolo cieco del corridoio e raggiungere la mia scala prelidetta senza farmi vedere. Io sono **una parte del buio, una fetta di nero** che si muove **dentro un nero più grande**” (Scarpa 2008: 22); “Davanti a me vedevo **una figura nera, una sagoma** che si contorceva per un crampo all'intestino” (Scarpa 2008: 23).

Las niñas son como sombras para la gente de la iglesia, están arriba tocando, son inalcanzables: “Per chi ci guarda da laggiù, seduto sui banchi della chiesa, noi siamo **un contorno, una sagoma**” (Scarpa 2008: 50); “La musica si propaga **nell'acqua nera** (...). Noi siamo le sirene che cantano dal fondo del acqua torbida, nessuno ascolta il nostro **canto nero**” (Scarpa 2008: 58).

Cecilia va a tocar por la noche, pero no lo hace: “Tutto era **buio**. Sentivo lo spazio allargato davanti a me, sopra e sotto di me, riempito di **aria nera**” (Scarpa 2008: 84).

El autor nos quiere recalcar y hacer sentir la oscuridad: “Sono seduta sul poggiolo dentro la chiesa, di fronte allo **spazio nero** infinito, sotto le profondità del cielo, sospesa sull'abisso, nel silenzio del mio respiro. L'**aria nera** entra dentro di me [...]” (Scarpa 2008: 85); “[...] alla fine della **notte** quando il **buio** è più profondo (...) nell'**oscurità** sospesa nel vuoto” (Scarpa 2008: 86). La iglesia parece más grande en la oscuridad: “La chiesa era immensa nel **buio**” (Scarpa 2008: 87). Y ese aire negro que

entra en Cecilia recorre sus profundidades: “Magari l'**aria nera** aveva una segreta intimità con le profondità nascoste di un cuore sepolto dentro il petto” (Scarpa 2008: 87).

Los demás colores que aparecen durante la novela son también oscuros, faltos de vida. El gris para hablar de la túnica que llevan a diario y el rojo para hablar de la túnica que llevan cuando cantan en la iglesia, la sangre y el pelo pelirrojo de Antonio Vivaldi: “Vestiamo tutte uguali. Una veste **grigia** per tutti i giorni, accollata, chiusa intorno alla gola. Indossiamo una veste rossa quando suonamo in chiesa” (Scarpa 2008: 30).

De esta forma el color rojo del pelo resalta dando personalidad a Antonio Vivaldi, y de nuevo el autor focaliza la atención sobre él quedando a oscuras su alrededor: “Suonavo guardando quella nuca e quelle due tendine laterali di **capelli rossastri** che sembravano captare le mie note come una ragnatella di metallo” (Scarpa 2008: 95).

Cecilia describe a don Antonio como un ángel con el pelo de color cobrizo: “È giovane, anche se brutto, con quei **capelli ispidi, colore del rame**, e il naso grosso (...). Vi confido che ho immaginato come dev'essere don Antonio in veste d'angelo, mi sono chiesta anche se le piume delle sue ali sarebbero **colore del rame** [...]” (Scarpa 2008: 127).

La luz aparece en forma de pequeñas pinceladas, en forma de hilo de luz, una luz está presente en la oscuridad: “C'è sempre un pò di **luce** che rimane da qualche parte, di notte” (Scarpa 2008:14); “L'**alba** cominciava a filtrare dalle finestre. Le ombre si

ritiravano. **La luce** delineava le prime forme, le svegliava. Sceglieva quali lineamenti del mundo avessero la priorità [...]” (Scarpa 2008: 89).

Casi nunca aparecen los colores, pero cuando aparecen son siempre oscuros o apagados, nunca vivos. El agua cambia de color una de las veces que vuelven en barca al orfanato, va apareciendo poco a poco el color de la sangre: “Da **verde scura**, l'acqua è diventata **giallasta**, poi **bruna, rosso cupa**” (Scarpa 2008: 115). Solo al final aparece un color limpio y vivo, Cecilia se ha purificado a través del sacrificio y sale a la luz, a la vida. Es su renacer, y ese renacer lo hace también de forma colorida, saliendo de la oscuridad en la que estaba inmersa: “[...] ero vestita di **verde**, quel vestitino verde significava la vostra camicia di madre, il sacco del vostro ventre dal quale sono uscita io” (Scarpa 2008: 135); “[...] la direzione che mi stavate indicando era l'oposta (...), le lance **azzure** dei raggi, il mare, il cielo” (Scarpa 2008: 135).

Para terminar esta exposición sobre términos contrarios es inevitable mencionar *La divina comedia*⁵⁴ de Dante Alighieri. Así encontramos términos de oscuridad, sobre todo para referirse al Infierno y de luz para referirse al Paraíso, a través del lenguaje y la dimensión alegórica de las palabras Dante hace uso de ese lenguaje puro y evocativo. Dante se pierde en una selva oscura, y Virgilio aparece para guiarle:

Nel mezzo del cammin di nostra vita

Mi ritrovai per una selva **oscura**,

⁵⁴ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*; <https://www.liberliber.it/mediateca/libri/e/emiliani_giudici/dante_la_divina_commedia/pdf/emiliani_giudici_dante_la_divina_commedia.pdf> [Fecha de consulta 11/07/2019]

Che la diritta via era smarrita. [...]

(CANTO I Infierno; vv 1-3).

Y sin embargo ve la luz en las alturas, que es la luz divina:

Chè la mia vista, venendo sincera,

E più e più entrava per lo raggio

Dell'alta **luce**, che da sè è vera.

(Canto XXXIII Paraíso; vv 52-54).

Esta escrita en términos contrarios de luz y oscuridad. Cecilia completa un proceso, un viaje igual que Dante. Podemos decir que *Stabat Mater* tiene una estructura paralela a la estructura de la *Divina Comedia*. Son dos novelas de proceso interior, donde hay obstáculos que sortear, se trata de un viaje hacia uno mismo.

Antes de emprender el viaje hacia los tres mundos, Dante despierta en una selva oscura sin saber por qué llegó ahí. En esa selva se describe un paisaje inicial en el cual vemos el sol, las estrellas, la playa y la colina. El sol en representación de la divinidad, de Dios, la colina es el camino que debe subir para llegar a Dios, Dante no puede llegar a esa luz porque en el camino se encuentra con tres fieras: pantera (lujuria), loba (codicia) y un león (soberbia) que son obstáculos para él. Cada fiera representa un pecado... Ahí se encuentra con Virgilio y después de una conversación con este, comienza su viaje. En el purgatorio Dante redime sus pecados y así puede pasar al Paraíso. Cecilia se encuentra en el Hospicio como encerrada, tampoco sabe cómo llegó allí exactamente, es una adolescente que empieza a cuestionarse si su madre la

abandonó, y allí empieza el proceso interior, esa es su fiera, con la que tiene que enfrentarse (abandono, soledad, miedo). Cuando logra salir de ahí, al final de la novela observa las estrellas y el mar, llega a esa luz después de una novela sumida en la oscuridad y en las tinieblas. Como dice Durand: “No hay luz sin tinieblas” (Durand, 2004: 69). De la misma forma Dante, en el purgatorio y gracias a su guía sale de la profunda noche:

Chi v’ha guidati? o chi vi fu lucerna,
Uscendo fuor della profonda notte,
Che sempre nera fa la valle inferna?
(Canto I Purgatorio; vv 43-45).

Observamos por tanto un paralelismo entre las dos obras, tanto en la dualidad de términos, que fluctúan entre la oscuridad y la luz, como en el proceso de viaje al interior que realizan los dos personajes principales, pretendiendo salir de esa oscuridad.

4.4.6. Sensaciones, sentidos y sentimientos

Podemos observar el interés por las expresiones sensoriales, lo que experimenta el cuerpo, el oído, el tacto, la vista, el olfato y el gusto. El lado más humano de Cecilia, todo esto la devuelve a la realidad, le hace pensar menos y se siente mejor: “Il mio corpo si è abituato a queste **notate gelide**” (Scarpa 2008: 7). Es muy interesante la manera en la que utiliza el sentido del oído, el más utilizado en la obra, ya que el de la vista estaba bastante prohibido, debido a su situación en la altura cuando tocaban en la iglesia:

Provo a immaginare il percorso che ha fatto quel **rumore** per arrivare fino alle mie **orecchie**, salendo su per le scale, attraversando i corridoi, infiltrandosi nelle fessure, trapassando serrature e porte. I rumori anche quelli più sinistri, sono sempre state un conforto perchè mi distolgono dei miei pensieri. **Tendendo l'orechio, restando ad ascoltare**, mi trasferisco lontana da me stessa (Scarpa 2008: 10).

Otras sensaciones que aparecen tienen que ver con el calor y el frío, ambas sensaciones le hacen poner los pies en la tierra: “I matoni dei gradini sono **caldi...**” (Scarpa 2008: 11). “Si agrippa alla ringhiera di metallo **freddo**” (Scarpa 2008: 12).

El olor también cobra importancia en las escenas de la letrina: “Il **fetore** che mi veniva incontro dal fondo dall’edificio era inconfondibile. C'era una latrina anche da questa parte” (Scarpa 2008: 22); “Dal fondo di quel corpo usciva una massa **fetida**, la ragazza annaspava, stringeva i denti, l'ho sentita invocare la Madre di Dio...” (Scarpa 2008: 23).

Cecilia se imagina a su madre en la sopa y de la sopa sale un olor repugnante: “Dal vostro riflesso saliva un **vapore ripugnante**” (Scarpa 2008: 32). Cecilia empieza a oler la sangre que está en el canal: “— Ma allora, questo **tanfo**? È il macello, il macello delle bestie” (Scarpa 2008: 115).

El dolor físico la devuelve a la realidad: “Ma poi penso che è soltanto un'illusione quella di non esserci e improvvisamente ritorno tutta qui, dentro la mia pelle, mi raggrumo e infatti da qualche giorno **mi si è incarnita un'unghia (...)**. Forse questo mi è successo proprio perché sono qui, sempre e soltanto qui, al mio posto, dentro

di me, e la mia presenza non en può piú, **preme e si fa sentire, mi punge**” (Scarpa 2008: 25).

Las niñas, cantantes e instrumentistas salen a dar una vuelta en barca, Cecilia cierra los ojos y todas las imágenes se crean a través del oído, el sentido que le da la sensación de libertad:

La città ho preferito **ascoltarla**. Mi arrivavano **rumori** mai uditi, cercavo di immaginarmi che cosa potesse essere che li produceva. Tengo gli **occhi chiusi, ascolto**. Uno strumento da lavoro che non ho mai visto, da una parte. Provo a figurane la forma, a che cosa serve, come si impugnan. Dall'altra, un animale che non ho mai incontrato. **Presto orecchio a un suono** e lo foderò con la mia immaginazione, gli metto intorno una massa, un corpo, un volto, uno scopo [...]. **Tenevo gli occhi chiusi, sentivo i brandelli di conversazioni**, e commenti triviali al nostro passaggio [...]. **Sentivo una campana in lontananza**, dava l'idea che la stessero riparando” (Scarpa 2008: 52-53).

En la oscuridad el oído se le agudiza: “Si sentiva una specie di **mugolio** provenire dal fondo delle scale. Chissà, magari era una bestiola in agonia” (Scarpa 2008: 21); “**Ho sentito scorrere un cassetto**. Una chiave girava in una piccola serratura, un'anta veniva aperta. **Ho teso il mio orecchio** fino allo spasimo. Forse me lo sono sognato [...] ma ho creduto di **sentire il frusciare** di una mano che passava sopra un tessuto incrostato di ricami [...]” (Scarpa 2008: 88); “**Sento il crepitare delle stoffe** lussuose, **il mormorio** d'attesa” (Scarpa 2008: 98); “[...] senza l'introduzione dell'adagio iniziale mi è parso che i colli si irrigidissero e **le orecchie si tendessero, prese alla sprovvista**” (Scarpa 2008: 98).

Don Antonio hace coger a Cecilia un cuchillo y cortarle el cuello al cordero y Cecilia siente todo amplificado: “**Ho sentito lo stridere** molle della lama, il suo attrito affilato. [...] **Ho sentito il fiotto caldo** sulla mia mano” (Scarpa 2008: 132).

Cuando finalmente se va ya no quiere escuchar nada, solo quiere mirar, descubrir mundo: “**Mi sono tappata le orecchie**, fisso le stelle, con il viso all'insù. Non ascolto, guardo. Non c'è più nessun soffitto sopra la mia testa” (Scarpa 2008: 135).

Las imágenes evocadas hacen ver al lector la gran gama de sentimientos por los que pasa Cecilia a lo largo de la novela: sentimiento de amargura, tristeza, alegría, decepción, rabia, culpabilidad, etc.

La cara habla por sí misma expresándose, tienen la cara contraída: “**Ci resta solo il viso per esprimerci**. La personalità delle mie compagne si concentra tutta in quella piccola superficie, l'ovale del volto. Quando mi parlano, quasi non riesco a guardarle in faccia, mi sento come se mi prendessero a schiaffi, da quanto è violenta la loro espresività contratta” (Scarpa 2008: 30).

A través de la música conocemos los sentimientos de Cecilia, podemos observar la fuerza que reside en su interior: “Il mio piccolo assolo è diventato il graffio di un'unghia sulla pietra liscia, ero **infervorata** come mai mi era capitato quando suono, per la prima volta sentivo che da qualche parte il Signore Dio mi stava ascoltando” (Scarpa 2008: 50).

Cecilia toca la música desastrosa de Don Giulio y dice: “[...] **I'ho resa potente**

nella sua debolezza con la mia esecuzione stonata. Straziavo quella melodia già fin troppo sfilacciata [...]” (Scarpa 2008: 51); “Mentre suonavo ho compreso che in quelle note c'era un **rantolo**. Don Giulio ha scritto la sua **agonia**, l'ha anticipata immaginando come saranno gli istanti della sua morte” (Scarpa 2008: 51).

Vemos su desesperación, comparte la agonía de don Giulio: “Con il mio archetto ho acciuffato quel suono dentro i poveri sgorbi di don Giulio e lo tiravo fuori, lo amplificavo, suonavo la resa, chiamavo la mamma, **chiedevo aiuto** con le corde del violino” (Scarpa 2008: 51).

Cecilia en la iglesia ve amplificadas sus emociones: “**Sentivo i battiti del mio cuore**, prima uno, poi l'altro, poi un 'altro ancora. Sembrava che volessero uscire, eccheggiando nello spazio vuoto (...). Il mio cuore risuonava dentro della chiesa! **Mi sono spaventata**” (Scarpa 2008: 87).

Cuando tocan lo que ha escrito don Antonio para ellas Cecilia dice: “Diffondevamo la nostra polvere profumata, la nostra spezia femminile su quella gente. Don Antonio ha scritto un concerto dove **si sente schiumare la nostra indole di donne**, presentata in tre fasi, prima **la gaiezza**, poi **il languore**, poi di nuovo **la euforia**” (Scarpa 2008: 98-99).

Cecilia habla de cómo Don Antonio transforma constantemente sus sentimientos en música:

“Traduce tutti i suoi umori in musica, li fa ascoltare e la gente si infervora: le persone si esaltano, oppure **si commuovono, piangono**” (Scarpa 2008: 118).

Después de tener que cortar el cuello al cordero no vuelve a ir a las escaleras a escribir, ya no puede más con esa angustia que ha creído en su interior, ha tocado fondo: “Non ho più difese contro **la angoscia**” (Scarpa 2008: 133).

4.4.7. Recursos literarios

Dado el carácter poético de la novela realizaremos un análisis de las diferentes figuras o recursos poéticos que nos servirán para determinar el carácter evocador de la novela, pero también el estilo utilizado. Dividiremos los recursos en léxico-semánticos, morfosintácticos y por último sonoros, poniendo ejemplos de cada uno de ellos.

Recursos léxico-semánticos:

Metáforas e imágenes oníricas

Para Ricoeur la metáfora es un modelo en miniatura del texto, y de ella se ocupa en *La métaphore vive* (1975); en la cual define la metáfora como el hilo conductor trascendental que guía el recorrido hacia el problema central de la hermenéutica (Ricoeur; Wood; Clark 2000: 107).

La metáfora nos invita a pasar de lo lógico a lo ontológico, de lo unívoco a lo plurívoco, de la palabra a la frase y de esta a la obra. Y además la metáfora interesa no sólo a quienes se preocupan del discurso poético, sino también a los que investigan el

modo de ser del discurso especulativo y el discurso de la metafísica (Ricoeur; Wood; Clark 2000: 108).

La metáfora no es viva solo porque vivifica un lenguaje constituido sino sobre todo porque provoca la necesidad de pensar más en el nivel del concepto. Este imperativo de un pensar más allá justifica el interés que la filosofía ha puesto en la metáfora viva como uno de sus elementos más característicos (Ricoeur; Wood; Clark 2000: 110).

Para Ricoeur la única posibilidad de rozar el ser de las cosas es apelar al dinamismo semántico de la enunciación metafórica. Ella nos lleva más allá de lo dado y lo construido en un discurso sin figuras. De esta forma mito, símbolo, metáfora y texto son formas de expresión que necesitan de un trabajo interpretativo para desvelar su sentido; pues se apoyan y se manifiestan a través de una literalidad que esconde un sentido figurado, objeto de la hermenéutica (Ricoeur; Wood; Clark 2000: 110-111).

Estas son unas de las metáforas y asociaciones más bellas del libro: “Un’infima sensazione sopporta **l’edificio immenso del ricordo**” (Scarpa 2008: 13); “Qualcuno doveva avere chiuso **la ferita dello spazio** costruendo quelle pareti” (Scarpa 2008: 14); “Bagno la penna nell’inchostro, la intingo **nel cuore della notte**” (Scarpa 2008: 15); “Il tempo non è mio, il mio tempo non mi appartiene” (Scarpa 2008: 42); “Noi siamo sepolte vive in una **delicata bara di musica**” (Scarpa 2008: 72).

Los objetos tienden a reagruparse por afinidad, es el contagio metonímico o irradiación. La opacidad o plasticidad cumplen una función intuitivamente solo emotiva

y por tanto hay un ocultamiento en el interior de tal emoción de ciertos ingredientes razonables, que pueden ser extraídos de la oscuridad en que yacen y puestos de relieve en la conciencia. Así algo razonable viene unido a algo no razonable y ahí reside la belleza de la imagen. *Edificio, spazio, notte y musica* son razonables, pero nunca se asociarían respetivamente a *ricordo, ferita, cuore* o *bara*. Aquí reside la magia de lo inverosímil, para Bousoño estos son símbolos homogéneos (Bousoño 1977: 116-117).

Hay una serie de imágenes oníricas repartidas por la obra: podemos observar las influencias de las vanguardias, surrealismo y expresionismo: “La legge è una ragazza in tunica grigia, labbra strette, tirare, guarda in fondo ai miei occhi nello specchio, pianta un chiodo nel mio sguardo, mi fa male” (Scarpa 2008: 33); “Noi siamo una parvenza che secerne musica. Siamo fantasmi che soffiano una sostanza impalpabile. Noi risultiamo belle perche siamo misteriose e spargiamo bellezza nell'aria, la menzogna della musica maschera la nostra afflizione” (Scarpa 2008: 50); “Signora Madre, ricevo il piatto sul tavolo del refetorio e vedo la vostra sagoma riflessa, inghiotto la minestra fino alla fine. Poi corro in latrina a vomitare tutto. Non riesco a tenervi dentro di me” (Scarpa 2008: 54); “La barca si inzuppava dentro una grande vena densa” (Scarpa 2008: 115).

Cecilia habla de sus pesadillas que reflejan sus preocupaciones:

Ho sognato che non riuscivo a camminare. Tutto era denso e buio. Intorno a me vedevo poco. Aloni, luminescenze, chiazze di nebbia chiara. [...] Erano bambini appena nati, dalla testa sproporzionata. Mi guardavano con i bulbi degli occhi enormi che sporgevano dietro le palpebre trasparenti. Avevano uno sguardo opaco, fosforescente, cieco. Si affollavano intorno a me, mi premevano, come meduse, pesci

luminosi (Scarpa 2008: 58).

Y más adelante sueña que da a luz un excremento: “Sogno di partorire il mio excremento nelle latrine, di notte. Il neonato apre la bocca per la prima volta e si mette a cantare, io grido terrorizzata” (Scarpa 2008: 128).

Comparación o símil

Encontramos a lo largo de la novela, símiles o comparaciones de gran carga poética, se trata de comparaciones ontológicas, dada su carga metafísica y profunda: “[...] queste **parole sono la melodía del mio pensiero** che vi canta” (Scarpa 2008: 43); Ma sono **lettere**, queste? A me sembrano **un abbraccio** che si sporge alla finestra...[...] queste parole sono i rumori che rovinano la musica, la disturbano, **sono la pioggia** che scrosciava oggi mentre provavamo in sala” (Scarpa 2008: 43); “[...] la corda che tiene al bambino diventa il serpente che morde il suo piccolo ventre” (Scarpa 2008: 47); “[...] con i nostri archetti che rigavano il cielo, **come il volo diagonale delle rondini**” (Scarpa 2008: 65); “Il mio violino si tuffava nelle onde dei suoni di tempesta, scompariva dalla superficie e riemergeva **come un delfino abitatore di burrasche**” (Scarpa 2008: 85); “Suonavo guardando quella nuca quelle due tendine laterali di **capelli rossastri** che sembravano captare le mie note **come una ragnatela di metallo**” (Scarpa 2008: 95).

Van a dar una vuelta en barca y Cecilia dice: “Ci trattano **come cavalli**, che vanno fatti trottare all'aria aperta per non farli impazzire” (Scarpa 2008: 110).

Una pareja de ancianos las escucha tocar y Cecilia dice: “Alla fine quei due vecchi ci trattavano quasi **come fossimo delle maghe**” (Scarpa 2008: 110).

Sinestesia

Dada la carga de sentidos, principalmente referidos al oído y al olfato, aunque también al tacto y a la vista, se trata de un recurso poético bastante sugerente: “Siamo le sirene che cantano dal fondo dell'acqua torbida, nessuno ascolta il **nostro canto nero**” (Scarpa 2008: 58); “L'aria era greve, passava attraverso i nostri strumenti e attraverso le gole di Elisabetta e Anita che cantavano alternando gli assoli a unendosi in duetto. **Cercavano di filtrare l'aria, profumandola con la musica**, ma si faceva sempre più maleodorante” (Scarpa 2008: 71); “Anch'io sono invisibile, immersa nel buio, **un'oscurità così densa**, che mi meraviglia che l'aria conservi la sua leggerezza” (Scarpa 2008: 83).

Personificación

El aire cobra vida: “**L'aria si è fatta scura e ha cominciato a correre per le stanze, sbattendo le finestre**” (Scarpa 2008: 44). La campana se lamenta: “[...] una campana in lontananza, dava l'idea che la stessero riparando prendendola a martellate, **quella campana si lamentava** per il dolore che le infliggevano” (Scarpa 2008: 53). La luz cobra vida también en la misa que celebra el cura en la oscuridad: “**La luce delineava** le prime forme, le sceglieva. **Sceglieva** quali delineamenti del mondo avessero la priorità, i contorni da far riemergere per primi. **Accarezzava** le cose, come

se volesse abituarle alla violenza che fra poco avrebbe compiuto su di loro il mattino, esponendole alla nudità totale” (Scarpa 2008: 89).

Animalización

Dentro de esas imágenes cargadas de expresionismo, observamos como el violín, instrumento de Cecilia tiene unas cuerdas que son intestinos secos de animal. La naturaleza y la música están fuertemente ligados. En esa asociación reside la belleza de esta imagen poética tan bella: “Guardo questo violino che suono ogni giorno, il legno di cui è fatto, i budelli attorcigliati delle sue corde, **gli intestini secchi**. Immagino alberi segretamente sonori, e **viscere di animali dove scorre una armonia inaudita**, nel buio del loro sangue più profondo” (Scarpa 2008: 56).

Las palabras cobran vida: “**Le parole mi girano** intorno alla testa **come mosche**. **Ronzano**, non riesco ad acchiaparle, e quando le prendo sono morte, non so che tipo di vita conducevano sulla bocca degli altri, che cosa vogliamo dire veramente” (Scarpa 2008: 114).

Hipérbole

Cecilia no quiere pensar en lo horrible que es comer el cuerpo de Cristo y se pregunta de forma exagerada. Lo cual contribuye al efectismo que busca Scarpa: “Perché ha voluto reincarnarsi migliaglia di volte dentro i nostri corpi, subire questa umiliazione infinitamente più ingloriosa della morte sulla croce, mille volte peglio che

essere frustato e spuntacchiato, e sbeffeggiato e trucidato come un delinquente? Perché questa viacrucis dentro le nostre viscere?” (Scarpa 2008: 90-91).

Contraste

Podemos afirmar que la obra está hecha de contrastes, entre odio y amor, entre belleza y fealdad, oscuridad y luz, vejez y juventud. Las palabras y las imágenes se compenetran, se acercan o se alejan aun siendo contrarias. A continuación, aportaremos algunos ejemplos. Cecilia al hablar de su madre dice que la quiere y la odia a la vez: “[...] ne sente la mancanza, **la desidera, la odia**” (Scarpa 2008: 38).

Lo femenino joven y lo masculino viejo contrastan fuertemente: “Quest'uomo tira fuori dai nostri corpi suoni femminili, offre alle orecchie intasate di peli dei vecchi maschi la versione sonora delle donne [...]” (Scarpa 2008: 99).

Don Antonio les dice a las niñas que toquen “la gentilezza e la furia”: “Ora faremo il giro del mondo e del tempo, con l'immaginazione. Diventerete tutto. **La gentilezza e la furia** [...]” (Scarpa 2008: 100).

Y la música contribuye a esa exposición de contrarios, a sentirlo todo: “[...] hanno ascoltato tutto quello che può vivere un essere umano in un anno, le esperienze che se possono provare contemplando il mondo de essendone somersi, **il caldo e il freddo, la spossatezza e l'ubriacatura**” (Scarpa 2008: 104).

Recursos morfosintácticos

Enumeraciones

La reiteración produce efectos acumulativos y las palabras al reiterarse se superlativizan (Bousoño 1977: 133-134). De esa manera Scarpa a través de enumeraciones, repeticiones y reduplicaciones involucra más al lector, insiste en las palabras y el lector se empapa de ellas, hasta que estas calan en su interior. Este encadenamiento contribuye a dar intensidad.

Las enumeraciones son utilizadas muy a menudo por Scarpa para dar fuerza al discurso y dar un sentido poético a la oración. Las pausas son muy necesarias para dar el ritmo adecuado: “Il mare si gonfia, sale, è velenoso, nero” (Scarpa 2008: 4); “Anche se scrivo cielo, terra, música, dolore, io sto scrivendo sempre e soltanto mamma” (Scarpa 2008: 20); “Ero sempre occupata dai miei pensieri, non riuscivo a interessarmi degli altri, le ragazze, le musiciste, le suore” (Scarpa 2008: 22); “Lo tiene in braccio ormai inerme, un bambino roseo e sorridente, piccolino, inocuo” (Scarpa 2008: 27).

Para Cecilia la música: “[...] usciva fuori, riempiva gli spartiti, le stanze, la chiesa, i nostri corpi” (Scarpa 2008: 41).

En el caso siguiente se da una enumeración que viene repetida en el orden contrario. Se trata de un retrúecano: “Música, morte e soldi. Soldi, morte e música” (Scarpa 2008: 70).

La siguiente enumeración es utilizada para irradiar la sensación de primavera y hacérsela sentir al lector como si nunca la hubiera vivido: “Nelle prime note si sentono arrivare le rondini. Poi il calore si irradia nell'aria, l'acqua si libera dal ghiaccio e corre via, di colpo un temporale fa tacere gli uccelli, ma dura poco, il pastore russa dopo pranzo, il cane abbaia, si danza prima del tramonto, uomini e donne fanno festa [...]” (Scarpa 2008: 101).

Sigue esta irradiación de la sensación de primavera, a través de la enumeración se crea una sensación que va “increcendo” igual que la música hasta que explota, en forma de tormenta:

“[...] il cuculo e le tortore insistono, i passeri fanno baruffa, il vento si allunga, diventa sempre più pesante, un giovane contadino si mette a piangere, la stanchezza si accascia dopo il lavoro, le mosche, i calabroni, rotolano i tuoni laggiù in fondo, si avventano sulla campagna, diventiamo la tempesta! Siamo la tempesta, la burrasca esplode, devastiamo, spacchiamo il bel tempo!!! Música, morte e soldi. Soldi, morte e música” (Scarpa 2008: 102).

Repeticiones: Anáfora y paralelismo

En muchas ocasiones se repiten las palabras, verbos, introducciones, conectores. Se trata de una especie de anáfora en muchos casos, que da ritmo al discurso y lo recubre de poesía y musicalidad. Ese es el caso de los siguientes ejemplos: “**Sono** io, siamo io, **mille** volte, **mille** pesci in agonia, **mille** pensieri di distruzioni, **sono** morta mille volte [...]” (Scarpa 2008: 4); Io ho trascorso tutte le mie notti in questo modo, **fin**

da quando ero piccolissima, **fin da quando** sono qui (Scarpa 2008: 15); Ma **non era** un topo, **non era** una animale, quella era **una voce** umana, **una voce** che mi chiamava (Scarpa 2008: 21).

Muchas otras veces la repetición se observa a través de otro recurso semántico, la sinonimia: “Signora Madre, vi scrivo **nell'oscurità**, senza **candela accesa**, senza **luce** [...]” (Scarpa 2008: 15). En los tres casos de esta oración se está diciendo lo mismo, pero esa acumulación de imágenes iguales hace que sea mucho más intensa esa oscuridad en la mente del lector.

En los siguientes ejemplos notaremos la fuerza que tienen las oraciones y que gracias a la repetición del pronombre “yo” todo cala más profundo en el lector, que puede sumergirse perfectamente en la angustia y el abismo que vive Cecilia. La repetición del “io”, es una ánfora y las oraciones son oraciones paralelas, apareciendo también el paralelismo: Cecilia no se quiere rendir y no quiere que la oscuridad, el mar, la muerte le arrastre: “**Io non sono** questo sfacelo, **io** ce la posso ancora fare, **io** sono forte, **io non voglio** lasciarmi sciogliere dentro questo veleno nero, **io non sono** tutta questa morte che vedo, **io non voglio** inghiottire questo mare, **io non lascerò** che tutto questo buio entri dentro di me e mi cancelli” (Scarpa 2008: 5). Del mismo modo: “Signora Madre, **io non sono niente**, **io non esisto** (...). Non c'è **nessuno che** mi pensa, **nessuno che** tiene a me” (Scarpa 2008: 24). Observamos en este caso oraciones sinónimas: “io non sono niente” / “io non esisto”, y la repetición de la misma estructura oracional, lo que sería un paralelismo en poesía: “nessuno che mi pensa” / “nessuno che tiene a me”.

Las niñas son como sombras en la parte de arriba de la iglesia tocando: “Per chi guarda da laggiù seduto sui banchi della chiesa, noi siamo **un contorno. una sagoma.** Noi siamo **un'ombra, un'immaginazione, un sogno**” (Scarpa 2008: 50).

En el próximo ejemplo la repetición de oraciones sinónimas sirve para representar la monotonía que se presenta como un modo de consolar al dolor: “Il mondo si ripresenta sempre uguale, **non è troppo doloroso, non aggiunge sofferenze inattese, non pungola con inspiegabili desideri**” (Scarpa 2008: 66). Se da una enumeración de palabras sinónimas que dan al lector una sensación de continuidad y la imagen cobra mayor fuerza.

El paralelismo es también frecuente en el transcurso de la novela y crea el efecto de recalcar la importancia del mensaje. A Sor Amelia la regañan : “[...] per avere permesso che un ricongiungimento avvenisse davanti agli occhi di alcuni residenti nell'Ospitale. Per avere permesso che un ricongungimento avvenisse anche davanti ai miei occhi” (Scarpa 2008: 37).

Escribimos a continuación varios ejemplos de paralelismo: “Io indosso la mia faccia pietrificata, io non mi affaccio. Io passo inosservata [...]” (Scarpa 2008: 30); “Signora Madre [...] io mi rivolgo **sempre** a voi, **sempre** con le stesse parole, vi racconto sempre le stesse cose, perché voi siete **sempre** lo stesso pensiero, siete **la mia ripetizione, la mia giaculatoria, la mia condana, la mia noia**” (Scarpa 2008: 32); “Ho visuto mi primi anni della mia vita **senza il vostro pensiero, senza il vostro fantasma**” (Scarpa 2008: 35).

Cuando Cecilia habla con la muerte le dice: “**Chi ti ha** dato questa forma, **chi ti ha** impastata in questo tormento?” (Scarpa 2008: 39).

En muchas ocasiones la repetición aporta intensidad cuando es necesario: “[...] gridate in faccia all'azzurro che **siete felici** di volare, **siete ubriache** di vertigine, **siete in alto**, attraversate lo spazio, planate, precipitate” (Scarpa 2008: 65). O crea una angustia similar al que podría sentir Cecilia: “Respiro **meccanicamente**, mi alzo dal letto **meccanicamente**, suono **meccanicamente**, prego **meccanicamente**, forse non faccio nessuna di queste cose, non lo so” (Scarpa 2008: 76). En otras ocasiones sirve para reafirmar una idea: “Ma **nessuno può** sentire la musica segreta che suona nel nostro animo. **Nessuno può** impedire che risuoni dentro di noi. **Nessuno può** rubarcela” (Scarpa 2008: 84).

Encontramos, a lo largo de la novela, gran cantidad de oraciones que podríamos considerar versos, y la anáfora, el paralelismo y las pausas contribuyen a convertir estas oraciones en oraciones poéticas:

Noi siamo il suono puro, la voce stacata dal corpo.

Noi siamo i loro sogni. [...]

Noi suoniamo sott'acqua.

Noi suoniamo nell ventre della madre, nelle viscere della morte.

Noi siamo pesci abissali, cantiamo il non essere mai venuti al mondo.

Siamo le sirene che cantano dal fondo dell'acqua torbida, nessuno ascolta il nostro canto nero (Scarpa 2008: 54-58).

La repetición o reduplicación de palabras le da en este caso el aspecto de poema

al fragmento. Uno de los más bellos de la novela es este, es una enumeración que nos transmite como se ha sentido Cecilia al tocar la música de Antonio Vivaldi:

Sono stata attraversata dal tempo e dallo spazio, e da tutto quello che essi portano dentro. Alla fine ero stravolta, **in un'ora** io sono stata **musicalmente** afa, **musicalmente** gelo, **musicalmente** tepore, **musicalmente** piedi intirizziti, **musicalmente** pioggia leggera, **musicalmente** suolo ghiacciato che fa male cadendoci sopra, **musicalmente** prato tenero, sono **musicalmente** stata dentro il sonno di un guardiano di capre, dentro un cane che abbaia, dentro gli occhi di una mosca, sono **musicalmente** stata nuvola nera, passo ubriaco, bestia terrorizzata e pallottola che la uccide. [...]

In un'ora vivere **musicalmente**, suonando con il proprio corpo e il proprio spirito, attraversate da una raffica, immerse nell'orchestra che suona, facendone parte, ascoltando allo stesso tempo contribuendo a produrre lo strepito e i silenzi. **In un'ora** vivere tutto quanto può accadere a un essere umano (Scarpa 2008: 105).

De nuevo se usa el paralelismo para hablar de las palabras con asociaciones muy bellas y originales: “**Le parole sono** degli avvertimenti dei morti sulle cose che esistono. **Le parole sono** la vendetta dei morti che ci mettono dentro desideri e aspettative più grandi di noi” (Scarpa 2008: 115).

Asíndeton

Como puede observarse en los ejemplos que aportaremos a continuación, Scarpa elimina, en algunas oraciones, las conjunciones, suprimiendo en muchos casos las

marcas de coordinación. Este recurso literario se llama asíndeton. Scarpa quiere ser rápido en la comunicación del contenido. Es ágil y rápido en contraste con las partes más reflexivas y de oraciones largas con poca puntuación: “La marea nera sale, è piena di pesci morti. Reagisci, non soccombere” (Scarpa, 2008: 4); “Striscio, mi infilo, mi siedo” (Scarpa 2008: 11); “La legge è una ragazza in tunica grigia, labbra strette, tirate, guarda in fondo ai miei occhi nello specchio, pianta un chiodo nel mio sguardo, mi fa male” (Scarpa, 2008: 33); “Ho la febbre. Tremo” (Scarpa 2008: 57).

Recursos fónicos

Onomatopeyas

Gracias a los verbos que remiten a sonidos nos damos cuenta de la importancia que le da el autor a estos: “Anche la sua voce **gracchiava** come quella dell suore più anziane [...]” (Scarpa 2008: 40).

Como si de un concierto se tratara, Cecilia escucha los gritos de las palomas: “Cercavo di distinguere ogni singola rondine sopra la mia testa dalle **strida** che emetteva attraversando il cielo (...) poi le ascoltavo tutte insieme” (Scarpa 2008: 53).

A continuación, indicaremos otros ejemplos de palabras onomatopéyicas en la novela, cargadas de sonoridad: “**Frignare**” (Scarpa 2008: 75); “**Singhiozzi**” (Scarpa 2008: 76); “Gli uomini (...) fanno **tintinnare** metalli preziosi” (Scarpa 2008: 84); “I passeri **fanno baruffa**” (Scarpa 2008: 102); “violini, stravolti, suonati male da cotatini che gli **strimpellano**” (Scarpa 2008: 102); “Le figlie dei ricchi vengono a imparare a **strimpellare**” (Scarpa 2008: 111).

Aliteración

Una compañera de Cecilia comienza a cantar maravillosamente. Se llama Serena, y su voz contrasta con los sonidos casi como los que emitiría un animal de la señora mayor que está escuchando, es una onomatopeya y a la vez una aliteración: “— Uh, uh... ha provato a accenare anche lei con un **rantolo rauco**” (Scarpa 2008: 111).

Cuando en el orfanato aparecen unas niñas a recibir clases de música que vienen de fuera y las chicas del orfanato que no pueden tener nada de lo que ven, no se sienten bien. Y el propio sonido de las palabras junto a su significado da la fuerza para que se llegue a expresar con más intensidad el dolor: “Una **ciocca di capelli cocente**, un'unghia affilata sono visioni che fanno male alle ragazze dell'Ospitale, en rimangono ustionate, ferite” (Scarpa 2008:112).

Lucrezia, una compañera de Cecilia le dice a una de las chicas ricas que toque con más pasión, y ella le contesta con un discurso plagado de eses que hipnotiza: “Più **passione**, dite? (...). Quella **sensazione** di **essere trascinati** con forza **verso** qualcuno che **sentite** di amare, quando una **persona** vi accende l'animo e tutto va in **subbuglio** dentro di voi **se le state** vicino, e un felice **marasma** vi [...]” (Scarpa 2008:112).

Todos estos recursos contribuyen a realizar el análisis de superficie de la obra, pero en realidad nos sirven también para entender el lenguaje utilizado por Scarpa en su profundidad, comprender el estilo del autor e ir más allá. Tratamos de desvelar lo que está oculto.

5. TIZIANO SCARPA Y EL UNIVERSO FEMENINO

[...] la tiniebla de sangre
donde pacta la boca cruel y enamorada,
ávida aún de destruir lo que ama [...]
La poesía, Octavio Paz.

No es casual que la novela *Stabat Mater* predomine la presencia femenina, es la presencia adecuada al sentimiento. Y si nos trasladamos al s. XVIII sería imposible que esas cartas escritas por Cecilia a su madre ausente hubieran sido escritas por un chico.

De esta manera nos gustaría introducirnos, pero no perdernos en el universo femenino de Scarpa en esta obra en concreto, intentando entender algunas de las afirmaciones que hace Cecilia en la novela.

5.1. La mujer del s. XVIII

Cuando en el s. XVIII nace una niña no es acogida con alegría por la familia, es una desilusión, porque no es el heredero destinado a continuar con el patrimonio y la fortuna de la familia. Donde

[...] il padre resta freddo, e la madre soffre come una regina che aspettava di mettere al mondo un Delfino. Poco dopo una balia portava lontano la piccina e la madre non sarebbe mai andata a vederla. Quando la bimba lasciava la baglia e tornaba a casa e tornava a casa veniva affidata a una governante [...] (Goncourt 2010: 23).

En este contexto se entiende perfectamente que se abandonaran tantas niñas en los Hospicios de huérfanos porque si tenías dinero podías dejársela a una cuidadora, pero si sabías que no iba a poder ayudarte ni sacarte de pobre pues la única opción era el orfanato. Y también sabemos que las madres se arrepentían y por eso les dejaban un símbolo, media medalla, con la esperanza de volver algún día.

Y el otro aspecto que queremos resaltar y que contrasta con el personaje de la novela, es la idea en este siglo de lo que es adecuado. La mujer de este siglo es una mujer “encorsetada”. Por tanto, “[...] bisogna che siano vestite e azzimate secondo il gusto del secolo che, appena imparano a camminare, le chiude in coperti con stecchi di balena, le infila dentro abiti di gala, e le consegna a un maestro che insegni loro a danzare e camminare” (Goncourt 2010: 25).

Se reprime toda la vivacidad de la infancia, reprimiendo también su carácter igual que su cuerpo.

Cecilia lo expresa muy bien diciendo que a las niñas no les está permitido expresar lo que está en sus almas y que se las quiere “silenciosas”. Ella pensó durante un tiempo que era suficiente con tocar el violín en su interior mostrando a la madre de Dios lo que tenía dentro, pero ahora que ha crecido ya no lo ve así:

A noi ragazze non è permesso esprimere ciò che pullula nel nostro animo. Eppure, anche noi siamo intrinse di suoni. La Madre di Dio sente che cosa accade dentro di noi. Non ha bisogno che le suoniamo la nostra musica.

Oggi non penso più così, oggi penso che sto soltanto assecondando la legge dell'Ospitale. Il mondo ci vuole silenziose. E se noi pensiamo che la musica risuona comunque dentro il nostro animo, e la consideriamo più vera di quella che si ascolta con le orecchie, nell'aria, all'esterno dei corpi, allora non facciamo altro che obbedire a chi ci vuole zittire (Scarpa 2008: 85).

Cecilia se atreve a salir de esa rigidez y con las niñas a las que ayuda a hacer sus deberes les dice: “— Adesso imitiamo il modo di gridare delle rondini. — Mi sono messa a strisciare con l'archetto le corde del mio violino” (Scarpa 2008: 64).

Están tan encorsetadas y acostumbradas a hacer lo que se tiene que hacer que cuando Cecilia intenta sacarlas de su rigidez les cuesta mucho: “È sorprendente come queste bambine siano già ammaestrate a trattenersi. Appena gli si chiede di fare qualcosa fuori dall'ordinario, diventano timorose” (Scarpa 2008: 65).

Y ella misma se plantea este problema, y hace una crítica de este siglo preguntándose por qué no existen mujeres que compongan música:

Perché non esistono musiciste? Perché le donne non compongono musica? Perché si accontentano di lasciarla risuonare dentro il loro animo, a tormentarle, a corrodere i loro pensieri? Perché non se ne liberano buttandola fuori? Che cosa succederebbe, se il mondo venisse invaso da i suoni che accadono dentro l'animo delle donne? (Scarpa 2008: 85).

La vida no es fácil para una mujer de este siglo así que el convento es muy útil. En muchas situaciones ofrece un refugio para la mujer, permitía ahorrar a las familias.

Es refugio y cárcel (Goncourt 2010: 25). Se trata de niñas sacrificadas por la familia a las que se metía en el convento y tomaban sus votos a los 16 años. Chicas que hubieran querido tener otro destino, pero a las que les han quitado la ilusión y sus posibilidades de futuro. “Giovani il cui cuore avrebbe voluto battere nel cuore di un marito e in quello di un bambino vennero ricacciate, rinchiuso in fondo a un chiostro da una familia senza pietà, da una madre snaturata, e vissero piangendo nella loro cella i sogni svaniti” (Goncourt 2010: 32).

La madre consentía separarse de la hija que inclinaba la cabeza sin rebelarse bajo la ley de su tiempo.

Para las chicas que eran educadas en el convento había algo que siempre tenían en mente, y no era debido a la incapacidad de las monjas para formar a las chicas. Era debido sobre todo a la separación de la hija de la madre. Las niñas habían sido aisladas del mundo, y la imaginación trabajaba a menudo imaginando la vida real. Las cosas que ven en las salidas, los placeres las agitaban de noche (Goncourt 2010: 40).

En esta época el matrimonio para las chicas venía concertado sin consultar desde luego a la chica, y la solían casar al salir del convento. Se aceptaba al hombre por temor de volver al convento, por el estado que les daba, por los lujos que le esperaban, por obediencia de la juventud, casi infancia, y la idea idealizada del matrimonio.

El Hospicio se abre al mundo, al empezar a enseñar música a las chicas de la alta sociedad. Y Cecilia dice que teme las palabras que traen porque le hacen volar esa imaginación: “Signora Madre, le figlie dei ricchi vengono a imparare a strimpellare” (Scarpa 2008: 111).

Dice que aparecen con joyas y peinados inadecuados, pero Cecilia dice que eso no le importa. Lo que le da angustia son las palabras que traen: “Quello che mi mette angoscia como le parole che portano qui dentro” (Scarpa 2008: 112).

Aparecen también palabras sugerentes y cargadas de voluptuosidad, como la palabra pasión, palabras que las chicas ricas llevan dentro del Hospicio:

Le ragazze portano qui dentro parole nuove [...]

Passione—. Gli occhi della ragazza si sono illuminati. — Quella sensazione di essere trascinati con forza verso qualcuno che sentite de amare, quando una persona vi accende l’animo e tutto va in subbuglio dentro di voi se le state vicino, e un felice marasma [...] (Scarpa 2008: 113).

La voluptuosidad es la palabra clave del s. XVIII. La mujer es voluptuosidad, está adornada con voluptuosidad y a su alrededor todo es voluptuosidad, todo lo toca la voluptuosidad y es el denominador común de la moda de este siglo de esa forma lo describe exhaustivamente Goncourt:

Voluttà! Ecco la parola chiave del XVIII secolo: è il suo segreto, il suo fascino, la sua anima. Questo secolo respira la voluttà e la sprigiona. Essa è ciò che lo nutre e che lo anima. [...] Diffonde il suo incanto nel gusto del secolo, nelle abitudini, nei costumi e nelle opere. È nella bocca, nella mano, nell’intimo e in tutte le manifestazioni del XVIII secolo. Vola su quel mondo, lo possiede, ne è la fata, la musa, il comune denominatore di tutte le mode, lo stile di tutte le arti. E nulla resta, nulla sopravvive di questo secolo della donna che non sia stato

creato, toccato, conservato dalla voluttà come una reliquia di grazia immortale nel profumo del piacere [...] (Goncourt 2010: 152).

E incluso cuando no se la ve, que es el caso de las chicas del orfanato, hacen volar la imaginación de los hombres, cargadas de esa voluptuosidad, transmitida a través de la música.

La máscara se presta a esta voluptuosidad, normalmente llevada en los bailes de clase alta, se presenta sin embargo en esta novela como elemento que usan las chicas del orfanato para que no se las vea, un toque de voluptuosidad. Siempre lo que está escondido es más atractivo. Lo que no se puede tener. De esa forma, Scarpa presenta a las chicas como inalcanzables, al esconderse, pero a la vez y por el mismo motivo deseables:

Sono rimasta turbata al pensiero di come ci debbano immaginare gli uomini che ci vengono ad ascoltare in chiesa. [...]

Non ci hanno mai viste, alle musiciste è vietato mostrarsi, e d'altronde non sarebbe neanche possibile farlo da dietro le grate. Dunque, molti di loro vengono qui apposta per immaginare.

Noi siamo il suono puro, la voce staccata dal corpo.

Noi siamo il loro sogno (Scarpa 2008: 55).

Cecilia va con sus compañeras a dar un concierto a un señor mayor que se está muriendo. Van con las máscaras, pero en un cierto momento la monja, después de intentar que no fuera así, les dice que se quiten las máscaras: “Abbiamo suonato a volto

scoperto, con le guance infiammate. Io ero tutta sudata dentro i miei abiti chiusi fino al collo, avrei voluto sprofondare, mi sentivo così inerme, alla mercé degli sguardi di quei vecchi” (Scarpa 2008: 70).

Y en ese sentido esa voluptuosidad ellas desde las rejas en la parte alta de la iglesia la esparcen con su música: “Mi sembraba di spargere cipria sulle teste degli uomini seduti sui banchi della chiesa. Diffondevamo la nostra polvere profumata, la nostra spezia femminile su quella gente [...] Questa musica è fatta di donna, spargiamo nell’aria il nostro profumo speziato [...]” (Scarpa 2008: 98-99).

Cecilia se escandaliza cuando conoce que hay mujeres de mala vida y reputación y teme ser hija de una de ellas:

Signora Madre ho saputo una cosa terribile: “Ci sono done che vendono sé stesse, per soldi, e da questa vendita nascono figli che non erano stati voluti, e questi figli vengono soffocati nel ventre, uccisi col veleno, estirpati con i ferri quando sono ancora minuscoli vermi, oppure fatti fuori appena nati, oppure... Oppure abbandonati nell’Ospitale.

Sono anch’io una di queste? Signora Madre, sono la figlia di una moneta?
(Scarpa 2008: 121).

Esta mujer en el s. XVIII estaría en el último nivel de la escala social, como si fuera de otra raza respecto a la mujer de su tiempo (Goncourt 2010: 259).

Ángela Groppi en la obra *Il lavoro delle donne* comenta como en particular a partir del s. XVIII, pero seguramente también más adelante muchas chicas eran

contratadas en las bodegas o en los laboratorios a través de acuerdos verbales o contratos privados, ahorrando costes y trabajando en la clandestinidad (Groppi 1996: 134).

Son las mujeres en este siglo las que recorren el camino de lo no oficial. Por tanto, no es de extrañarse si las chicas tocaban el violín o el violonchelo y no salían a la luz, si no se mostraban.

La idea de que la mujer es inferior, imperfecta y de que era mejor tener un hijo que una hija la manifiesta Cecilia: “La Madre di Dio ha avuto in dono di far uscire dal suo corpo un bambino, mentre noi donne imperfette espelliamo bruttura e putridumbre dalle nostre pance sbagliate” (Scarpa 2008: 40).

Sabemos que los chicos huérfanos en esta época eran enviados al extranjero para aprender un trabajo, mientras que las chicas aprendían dentro de los hospicios, de las chicas más mayores o de maestras (Groppi 1996: 140).

El trabajo se ejercitaba dentro de los hospicios y conventos (los hospicios para las huérfanas, los conventos para las chicas ricas con madre y padre). Aprender un trabajo era casi una obligación moral frente a los peligros del ocio, pero sobre todo un deber económico ante la institución que se encarga de enseñarlas y mantenerlas. Por tanto se vuelve prioritario educar y enseñar a las chicas.

En este contexto las personalidades femeninas se reconducen hacia un modelo ideal de mujer que no tiene exigencias propias, pero que debe de vez en cuando tiene que ponerse al servicio de las necesidades del contexto familiar donde vive, ya sea la

familia natural o la familia artificial de los institutos. Por tanto no aprenden para luego ganarse la vida ellas solas cuando lleguen a la edad adulta, aprenden para pagar las deudas del Hospicio que les mantiene o para pagar la dote, en el caso de las chicas ricas de los conventos (Groppi 1996 : 141).

De esa forma, a Cecilia y a sus compañeras las sacan de excursión para que toquen música para ancianos ricos, a los que llaman *benefattori* :

—Quest'uomo sta morendo, —ci ha detto suor Teresa, come se dovesse giustificarsi di un delitto. —Per anni è venuto ad ascoltare le funzioni della nostra chiesa, è un devoto benefattore. Vorrebbe guardarvi in viso per una volta. Non c'è nulla di male— [...] (Scarpa 2008: 70).

Más allá de tocar para conseguir dinero para las instituciones, tocaban también para satisfacer los deseos de los demás, como el de este hombre anciano de que se quitaran las máscaras. Así que la voluntad de las chicas no contaba nada.

Y las posibilidades de ser colocadas en el mundo laboral eran nulas, porque el mundo del s. XVIII es un mundo masculino. Los trabajos que se aprendían, ya fuera coser, tejer, cocinar, tocar música, siempre se hacían en este siglo de forma clandestina, y no eran reconocidos ni remunerados.

Ojo a las palabras de Gaetano Filangeri en una obra publicada entre 1780 y 1788, inconcebibles a día de hoy, pero que retratatan a lo que quedaba constreñida la mujer en esta época, a la administración de la casa básicamente :

La donna sedentaria per la natura del suo fisico; meno forte, ma più vigilante dell'uomo; esclusa per la natura del suo sesso, dalla più gran parte delle civili funzioni, ed esclusa dall'altre, per l'uso, per l'opinione e per le leggi; la donna, io dico, sembra così dalla natura come dalle sociali istituzioni, destinata a questa interna amministrazione (Bellomo, 1970: 75).

Para nuestra protagonista dos eran las opciones que le quedaban o quedarse en el orfanato tocando como instrumentista de Vivaldi, y *prima donna*, o casarse con alguien que la pretendiera. Ella no escoge ninguna de las dos, escoge su libertad, y se escapa vestida de hombre en busca de sus orígenes. De esa forma Scarpa da un giro a la novela, empoderando a la mujer y desesclavizándola : “Sono fuggita dall'Ospitale. Mi sono travestita da uomo e mi sono imbarcata. Ho capito che cosa volevate dirmi con il disegno della rosa dei venti [...]” (Scarpa 2008: 135).

5.2. El arquetipo de madre. Conflicto

[...] y revivir lo que destruye,
con el mundo, impasible
y siempre idéntico a sí mismo [...]
La poesía, Octavio Paz.

Observamos que en Cecilia parecen confluír tres partes de ella misma. La Madre, la Muerte, y la Vírgen. En ese sentido Scarpa escribe:

Una mia amica scrittrice inglese, Michelle Lovric, ha notato che in *Stabat Mater* ho messo una specie di trinità femminile: la Madre, la Morte, la

Madonna. Non lo avevo notato, ma sulla base del suo suggerimento aggiungerei che sono come tre Madri: la Madre Rossa (cioè la madre di sangue, biologica), La Madre Nera (la morte) e la Madre Celeste (quella teologica).⁵⁵

Para adentrarnos en el mundo interior de Cecilia y este universo femenino y después de haber profundizado en el capítulo anterior sobre los arquetipos parece muy oportuno hablar del arquetipo de ánima brevemente, pero sobre todo del arquetipo de la madre y sus diferentes vertientes. Es muy interesante profundizar en los sentimientos y la parte profunda y psicológica de Cecilia. Para ello ahondaremos en la obra de Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, a partir de la cual estudiaremos la profundidad del personaje femenino de Cecilia y la relación con su madre.

Para Jung la parte femenina, la madre corresponde al ánima y resulta entonces que, desde un comienzo, es decir, desde la primera infancia, la madre había sido asimilada a la idea arquetípica de la *coniunctio* de lo masculino-femenino, apareciendo por ello perfecta y suprahumana. Este carácter suprahumano es propio del arquetipo y constituye el motivo que lo hace aparecer como extraño y ajeno a la conciencia y es también la causa por la cual, en caso de identificarse el sujeto con el arquetipo, éste produce un cambio nefasto de la personalidad, la mayoría de las veces bajo la forma de ilusión de grandeza o de pequeñez (Jung 1992: 93-94).

Esto refuerza nuestra idea del distanciamiento con la madre, y la sensación de pequeñez de Cecilia, debido al abandono.

⁵⁵ Véase anexo 6 (Entrevista por correo electrónico del 09/01/2012).

La imagen de anima, que prestaba brillo sobrehumano a la madre ante los ojos del hijo, es abandonada poco a poco frente a la banalidad de lo cotidiano y cae por ello en lo inconsciente, sin que disminuya por eso su plenitud instintiva y su tensión primitiva (Jung 1992: 99). En la proyección, el ánima tiene siempre una forma femenina con determinadas propiedades. La conjunción masculino-femenino es sólo uno de los posibles pares de opuestos (Jung 1992: 100-101).

5.2.1. Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre

El concepto de Gran madre proviene de la historia de la religión. Ese símbolo es un derivado del arquetipo de la madre (Jung 1992: 105).

En el siglo y medio que ha transcurrido desde la *Crítica de la razón pura* se ha abierto camino la noción de que el pensamiento, la razón, etc., no son procesos existentes por sí, liberados de todo condicionamiento subjetivo y sujetos solamente a las leyes eternas de la lógica, sino que son funciones psíquicas coordinadas con una personalidad y subordinadas a ella (Jung 1992: 108).

¿Cómo uno solo ha de hacer, decir y pensar lo que uno mismo es? Para Jung hay un a priori en todas las actividades humanas y ese a priori es la estructura individual de la psique, estructura innata y por eso preconsciente e inconsciente. La psique preconsciente, la del recién nacido, de ningún modo es una nada vacía, es una condición previa enormemente complicada y determinada enormemente en extremo que sólo aparece como nada oscura porque no podemos verla directamente (Jung, 1992: 109).

Y ya que todo psíquico es preformado también lo son sus funciones particulares, es especial aquellas que proviene directamente de predisposiciones inconscientes. A este campo pertenece ante todo la fantasía creadora. En los productos de la fantasía se hacen visibles las imágenes primordiales y es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto de arquetipo (Jung, 1992: 111).

Por tanto, podemos decir que los arquetipos no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transición exterior. Traen consigo toda la tradición anterior. Así en *Stabat Mater* los símbolos aparecen como herederos de un inconsciente colectivo, no de algo aprendido, si no de algo que está intrínseco en el ser humano.

Estas ideas preforman e influyen el pensamiento, el sentir y el actuar de cada psique (Jung, 1992: 112). Para entender la definición de arquetipo hay que entender que se trata de un elemento formal, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación. Y no se heredan las representaciones sino las formas, que desde este punto de vista corresponden exactamente a los instintos. Hay que tener en cuenta por tanto que el modo en el que se manifiesta en cada caso el arquetipo de la madre no depende solamente de él sino de otros factores (Jung 1992: 113- 114).

5.2.2. Tipos de complejos del arquetipo de la madre

El arquetipo de la madre tiene una cantidad casi imprevisible de aspectos y símbolos, así aparecen el mar y la luna, por ejemplo. Todos estos símbolos pueden tener un sentido positivo, favorable o un sentido negativo, nefasto, un ejemplo de la obra sería la serpiente. Las características del arquetipo de la madre serían múltiples y variadas:

Lo materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimentos; los sitios de transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión (Jung 1992: 115).

Existe una oposición entre la madre amante y la madre terrible. El paralelo más cercano a nosotros es María, que en las alegorías medievales es también la cruz de Cristo. En muchas culturas se expresa el arquetipo de la madre con características positivas y negativas, bondad, amor y oscuridad, tinieblas.

En nuestro libro encontramos en la madre de Cecilia, desconocida para ella, pero muy presente a la vez en su vida, porque la escribe todas las noches, lo que refuerza la idea de arquetipo a priori, que no ha sido aprendido, pero que está en el inconsciente de Cecilia.

Jung hace una clasificación de diferentes tipos de madre, yo diría que son más bien aspectos, o estados por los que se puede pasar, algunos de los cuales pueden

confluir en una misma madre, no se trata de tipos estancos. Los que competen a la madre de Cecilia y a ella misma son los siguientes tres, dado que el complejo materno de las hijas se puede dividir en tres tipos de complejo maternos:

1) La exaltación del eros: Se una hipertrofia del sentimiento maternal. Por el contrario, este instinto puede llegar a extinguirse en la hija. Los celos respecto de la madre y el intento de superarlos se convierten en el tema conductor de posteriores empresas, que frecuentemente resultan de un carácter desastroso. El eros exaltado se caracteriza por una notable inconsciencia (Jung 1992: 126).

2) La identificación con la madre: La madre aparece con una suprapersonalidad. Se da una identificación con la madre y una paralización del propio destino femenino. Provoca sentimientos de inferioridad (Jung 1992: 127). Aparece entonces la hija tan necesitada de protección y es tan absoluta su ignorancia que hasta el más apacible pastor se convierte en atrevido raptor que roba alevosamente la hija a la amante madre (Jung 1992: 129).

3) La defensa contra la madre: Se trata de un acrecentamiento o un entorpecimiento del instinto femenino, de una defensa contra el predominio de la madre y de una defensa tal que prevalece contra todo lo demás. Este caso el ejemplo típico del llamado complejo materno negativo. Su lema es “cualquier cosa con tal de que no sea como mi madre”.

Sus instintos están concentrados sobre la madre en forma de defensa. Todos los procesos y necesidades instintivas tienen que hacer frente a inesperadas

dificultades. Se caracteriza por una persistente defensa contra el poder materno (Jung 1992: 130).

Así en la obra encontramos al principio las siguientes palabras de Cecilia a su madre: “Signora Madre, oggi non vi ho scritto, ve ne siete accorta? Io vi penso e voi non esitate. La mia vita è un modo per non farvi esistere. Certe volte mi viene da pensare: oggi non sto pensando alla mamma. Mi vendico così” (Scarpa 2008: 23); “Sono in collera con voi. Non vi scriverò più” (Scarpa 2008: 28).

De esta defensa contra la madre resulta a veces un espontáneo desarrollo de la inteligencia que tiene por fin crear una esfera en la cual no aparezca la madre. Su fin es destruir el poder de la madre por ejemplo mostrándole todas las faltas que ha cometido (Jung 1992: 131).

Vemos como Cecilia juzga a su madre echándole en cara, de forma irónica el motivo por el que la abandonó. De momento Cecilia está lejos de perdonar, está en un momento de rabia y enfado: “Avete ceduto all’amore o al capriccio, povera Signora Madre? O forse è stato l’assalto di un uomo violento. Non illudetevi, non basta questo a perdonarvi, non basterà mai nulla” (Scarpa 2008: 20).

Hablaremos ahora de los aspectos positivos del complejo materno. La exaltación del tipo maternal es esa imagen de madre ensalzada y celebrada en todas las épocas y todas las lenguas. Es ese amor maternal que representa uno de los recuerdos más conmovedores e inolvidables del adulto y constituye la secreta raíz de todo devenir y toda transformación, que es la vuelta al hogar y la vuelta a sí mismo y es el silencioso

fundamento de todo comienzo y de todo final. Amorosamente tierna y fatalmente cruel, una *mater dolorosa* y la puerta oscura, sin respuesta que se cierra tras quien muere (Jung 1992: 132).

Es curiosa la contradicción que nos crea el título de la obra: *Stabat Mater*, ya que no nos da la sensación de madre dolorosa que llora, sino de madre que ha abandonado a su hija, y junto con Cecilia, nos enfadamos con ella por haberla abandonado. En este caso parecen haberse invertido los papeles y es Cecilia la hija dolorosa que llora la ausencia de su madre. Citando a Scarpa, tendría más sentido que la obra se llamase *Stabat filiam*⁵⁶. Así en el libro, la Madre a la que escribe Cecilia, aunque no presente, y de forma involuntaria, le ayuda a hacer esa transformación, aunque en este caso representa esa puerta oscura, sin respuesta.

Quien conoce la verdad sabe que la madre es portadora de esa imagen, innata en nosotros, de la *mater natura* y *mater spiritualis*, sabe que ella es portadora de todo lo que la vida contiene (Jung 1992: 132-133).

Hablaremos ahora de los contrarios y del conflicto necesario para la evolución. Partiendo de la base de que no se da conciencia sin distinción de los contrarios. Pues nada puede existir sin lo otro, porque fueron uno en el comienzo y han de volver a ser uno al final. Sólo puede existir conciencia si se reconoce y se tiene en cuenta permanentemente lo inconsciente, así como la vida debe pasar por muchas muertes.

⁵⁶ Véase anexo 1.

Promover el conflicto es una virtud luciférica en el sentido propio de la palabra (Jung, 1992: 138). El conflicto produce el fuego de los afectos y las emociones, y como todo fuego, también este tiene dos aspectos: el de la combustión y el de la producción de luz. No encuentro mejores palabras que las de Carl Gustav Jung para explicar lo que ocurre en la obra a nivel emocional y psicológico: “La emoción es la fuente madre de toda conciencialización. Sin emoción no se produce transformación alguna de las tinieblas en la luz y de la inercia en movimiento” (Jung 1992: 139).

La mujer aparece como transformadora, es transformada, y con el brillo del fuego que provoca se alumbra e iluminan todos los sacrificios de la intriga. Lo que parecía perturbación sin sentido se convierte en proceso de purificación “para que así lo vano desaparezca”. La mujer al alcanzar la conciencialidad se transforma en liberadora y salvadora (Jung 1992: 139).

Podemos afirmar que Cecilia alcanza esa conciencialidad en su transformación, después de un proceso de dolor y sacrificio se purifica a través de un sacrificio real, el cordero y consigue liberarse después de llorar días y salvarse de sí misma. Y concluye ese proceso, gracias al conflicto.

En cuanto al complejo materno negativo. Los esfuerzos de este tipo consisten en un resistirse frente a todo lo que surge de la causa natural primera. Será enemiga de todo lo oscuro, confuso, ambiguo. Para ello es imprescindible que haya superado victoriosamente el abismo de lo solamente femenino, el caos del seno materno, que (a consecuencia del complejo negativo) constituye la mayor amenaza que se levanta contra ella (Jung 1992: 142).

De este modo, como consecuencia de su actitud meramente inconsciente, reactiva frente a la realidad, su vida se identifica con lo que ella más combatía, esto es, con lo solamente materno-femenino. Pero cuando vuelve el rostro hacia adelante se le abre por primera vez el mundo bajo la luz de una madura claridad y se le aparece adornado con los colores y las dulces maravillas de la juventud y a veces aun de la niñez. Tal visión trae consigo el reconocimiento y descubrimiento de la verdad, que es condición ineludible de la conciencia. Se ha perdido una parte de la vida, pero el sentido de la vida se ha salvado (Jung 1992:143).

Al combatir a la madre puede llegar a alcanzar una más alta conciencialidad, porque al negar a la madre niega también toda la oscuridad, impulsividad, ambigüedad e inconsciencia de su propio ser (Jung 1992: 144).

Cecilia alcanza una más alta conciencialidad al combatir a la madre porque niega también la oscuridad. Puede salir de esa oscuridad y vemos las estrellas de la noche que alumbran el camino, y se va en la dirección opuesta en busca de luz. “Dunque la direzione che mi stavate indicando era l’opposta, la parte mancante della rosa dei venti (símbolo en el sentido más puro de la palabra), le lance azzurre dei raggi, il mare, il cielo...” (Scarpa 2008: 135). Se ha reconciliado con su madre después de combatirla.

5. 3. Cecilia versus Ana María del Violín. El Ospedale della Pietà

[...] porque no se detiene en ninguna forma
ni se demora sobre lo que engendra. [...]

La poesía, Octavio Paz.

A continuación, profundizaremos sobre uno de los personajes femeninos reales del orfanato en el que enseñó Vivaldi, Ana Girò, viendo qué similitudes podemos llegar a encontrar con el personaje de Cecilia. Cecilia al contrario que Ana rechaza quedarse al lado de Vivaldi y ser su instrumentista principal cómo le propone. En una correspondencia con Tiziano Scarpa por correo electrónico le pregunté si se había basado en algún personaje real para crear el personaje de Cecilia. Y me respondió lo siguiente:

Una figura che mi ha interessato è Anna Maria Dal Violin (si chiamava così perché, come sai, le ragazze musiciste dell'orfanotrofio prendevano il cognome dallo strumento in cui eccellevano, essendo ignoto il loro cognome di famiglia). Violinista allieva di Vivaldi, diventata molto celebre in Italia e in Europa. Mi è servito meditare sul suo destino di orfana e musicista celebre, mi sono domandato che cosa comportasse quella celebrità, quanto costasse: doveva restare dentro l'orfanotrofio? Infatti, per legge, le ragazze che uscivano dall'orfanotrofio non potevano suonare o cantare in pubblico: potevano solo dare lezioni private. Quindi, esercitare la loro arte comportava restare prigioniera dell'orfanotrofio.⁵⁷ (De la Campa 2015: 225).

En el cénit de su carrera musical, Vivaldi recibe continuas invitaciones para interpretar y componer en diversas ciudades europeas, e incluso es convocado por el papa Benedicto XIII a tocar para él. En Mantua, Vivaldi conoce a la cantante Anna Girò, que se convertiría en su protegida, siendo la *prima donna* de, al menos, quince

⁵⁷ Véase anexo 6. Entrevista por correo electrónico (10/01/2012).

óperas de Vivaldi, entre 1723 y 1740. La relación personal entre Vivaldi y la Girò fue muy controvertida y objeto de muchas murmuraciones, una cuestión a la que hacen referencia también las novelas (Peñalta 2015: 239).

En una carta escrita al marqués de Betivoglio pocos años antes de morir, Vivaldi menciona sus viajes y acota que le han costado mucho dinero de su propio bolsillo porque siempre lo ha hecho en compañía de cuatro o cinco personas que lo asisten. La aclaración procura demostrar que sus relaciones con Anna Girò (O Giraud, a la francesa) y su hermana con quienes comparte la existencia desde hace muchos años, son perfectamente honestas, y que el hecho de no celebrar misa no tiene nada que ver con esta relación profesional y amistosa, como insinuaban algunos enemigos suyos. Ha conocido a la soprano en 1728 con ocasión de la representación de *Farnace* donde ella cantaba uno de los roles principales, y desde entonces han vivido una relación estable y duradera que sólo finalizó con la muerte del compositor en 1741 (Aceves 2006: 113-114).

El famoso comediógrafo Carlo Goldoni, renovador de la Commedia dell'arte y una de las glorias de la ciudad, relata en sus *Memorias* (1787) su encuentro con Vivaldi. Grimani, propietario del teatro San Juan Crisóstomo, envía a Goldoni a entrevistarse con el músico a fin de adaptar el libreto de la ópera *Griselda* de Apostolo Zeno, para que Annina Giraud, la alumna favorita del prete rosso, pueda lucirse en escena a pesar de que su voz no es nada excepcional. Vivaldi en posesión del texto, lo recibe fríamente, no sólo sin aceptar la menor crítica de las condiciones vocales de su pupila, sino negándose a entregarle la partitura, con la intención declarada de arreglar las arias a su modo y transformarlas en escenas de acción como le gustan a ella (Aceves 2006:114).

Cecilia es elogiada por Vivaldi porque tiene un talento inigualable con el violín, pero desde luego no destaca por la voz, aunque sí como instrumentista. Vivaldi le dice a Cecilia en la novela: “—Sei più che brava, hai un talento formidabile” (Scarpa 2008: 126). Y piensa que la sonata para violín que ha escrito la ha escrito para ella: “Signora Madre, oggi don Antonio ha portato una sonata per violino con una parte molto strana, disarmonica [...] penso che l’abbia scritta per me, o almeno pensando a me. Ho paura di questo. È giusto? È sbagliato?” (Scarpa 2008: 126).

El hecho de que Cecilia se pregunte si la relación que tiene con Vivaldi está bien nos dice que en la época no estaba bien visto. Igual que Vivaldi intenta excusarse en la carta a Bentivoglio.

Tanto los contemporáneos de Vivaldi como varios estudiosos modernos han especulado sobre la naturaleza de la relación entre Vivaldi y Girò, pero no hay ninguna evidencia que indique que había algo más allá de la amistad y la colaboración profesional. Aunque Vivaldi fue cuestionado por su relación con Anna Girò, negó rotundamente cualquier relación romántica en una carta a su patrón Bentivoglio, fechada el 16 de noviembre de 1737 (Talbot, 1978: 67), e insistió en que su relación era puramente artística. Girò fue *prima donna* en decenas de actuaciones a través de su carrera.

Pero Scarpa, aunque interesado en la figura de Ana Girò, quiso alejarse en la novela de esa parte más comprometedor de Vivaldi, y así lo corrobora, deja de lado la parte de empresario, viajando por Europa y se centra en Vivaldi profesor de música sacra para las chicas del Hospicio:

Anna Giraud era una mezzosoprano lirico che è diventata una especie di convivente di Vivaldi, abitava nella sua stessa casa, insieme a sua madre, quando Vivaldi era adulto, quasi anziano. Questo ha provocato moderati scandali: per esempio, Vivaldi non ha potuto portare le sue opere liriche a Ferrara perché il vescovo non voleva nella sua città un prete impresario che non diceva messa e abitava con una donna...! Anna Giraud (o Anna Girò, come scrivevano all'epoca in Italia) appartiene al versante laico, di compositore di opere liriche, alla parte più "mondana" di Vivaldi, che ho completamente lasciato fuori da *Stabat Mater*. Sono come due Vivaldi. Io ho scelto di rappresentarne solo uno. Mi sono concentrato sul Vivaldi compositore di musica sacra e insegnante dell'orfanotrofio religioso, perché non volevo mescolare le due cose. Soprattutto, se avessi raccontato quell'altra parte, cioè quella di compositore di opere liriche, impresario, e concertista di successo in giro per l'Europa, avrei dovuto rappresentare molto di più Venezia, i suoi teatri, i cantanti, il pubblico, il Settecento, e cadere nel cliché che volevo evitare a tutti i costi. A parte il fatto che Cecilia non poteva conoscere quel mondo, essendo chiusa nell'orfanotrofio, e io ho fatto raccontare questa storia a lei.⁵⁸

El *Ospedale della Pietà*⁵⁹

El *Ospedale della Pietà* acogía oficialmente a huérfanas. En realidad, el *Ospedale* era a la vez orfanato y conservatorio de música, uno de los más afamados de la ciudad. La reputación del *Ospedale* era tal que salir de allí con un título de graduación equivalía para estas chicas a la obtención de una dote, lo que les permitía conseguir un marido o ingresar en la vida conventual. Un dato revelador de la fama

⁵⁸ Véase anexo 6.

⁵⁹ Antonio Vivaldi: <<http://violinistasinalma.blogspot.com/2009/10/antonio-vivaldi.html?m=0>> [Fecha de consulta 5/12/2018].

que tuvo Vivaldi como músico y pedagogo es que, durante su mandato como maestro de música de este orfanato, desde 1703, las familias aristocráticas de la ciudad adquirieron la costumbre de enviar allí a sus hijas legítimas. De esto da fe la novela en el momento que aparecen las chicas ricas con sus joyas y sus peinados: “Alle figlie dei ricchi che entrano all’Ospitale per prendere lezioni non è permesso portare abiti sfarzosi e gioielli, né acconciature sconvenienti, e nemmeno profumi” (Scarpa 2008: 111).

El oratorio de la Pietà, donde Vivaldi impartía sus lecciones y organizaba los conciertos de sus alumnas, era un espacio más bien reducido. Cuando Vivaldi comenzó a dar clases, el edificio ya amenazaba ruina, y en 1730 se inició un largo proceso que concluiría treinta años después con la creación de la nueva iglesia, diseñada por Massari.

Los espectáculos musicales eran extraordinariamente populares y atraían a todas las clases sociales. El trabajo de Vivaldi en el Ospedale consistía en impartir clases de interpretación musical a las niñas, componer dos conciertos mensuales para la orquesta de la iglesia y organizar los conciertos abiertos al público, que se programaban los sábados, domingos y festivos. El número de alumnas y la variedad de instrumentos contemplados en el plan de estudios explican por sí solos la riqueza instrumental de la obra vivaldiana. El músico escribió incluso para instrumentos como la mandolina y el laúd o la viola d'amore. Debida enteramente al genio musical de Vivaldi, en cambio, la innovación armónica que exhiben las piezas instrumentales también refleja el alto nivel de las intérpretes para las que fueron escritas.

6. CONCLUSIONES

[...] Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,
hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con aceite,
para que al conocerte me conozca.
La poesía (Octavio Paz a Luis Cernuda).⁶⁰

En la primera parte del estudio hemos intentado con ayuda del propio escritor dar unas pinceladas de su biografía, aderezándolo con comentarios críticos que ayudan a la comprensión de su persona.

En una segunda parte hemos abordado metodológicamente la cuestión simbólica tanto desde el punto de vista hermenéutico con ayuda de Paul Ricoeur prevalentemente, como desde el punto de vista antropológico, con ayuda de Gilbert Durand y psicológico con ayuda de Jung.

Stabat Mater es un viaje magnífico hacia la libertad, a través de los sentimientos de Cecilia, es una novela que lleva al lector por una vorágine de sensaciones y finalmente éste se siente liberado identificándose con la protagonista.

Los sentimientos son transmitidos a través de símbolos evocativos, citando a Leopardi, utilizando menos terminología y más palabras evocadoras. Hemos intentado clarificar la novela, haciendo un análisis profundo de esos símbolos utilizados en ella, ahondando y profundizando en el lenguaje y en el estilo de Scarpa.

⁶⁰ Véase anexo 7 (Poesía completa)

Como conclusión diremos que lo primitivo, lo mágico del lenguaje prevalece en la novela y nos acerca a lo más profundo de nosotros mismos. Y que finalmente somos partes de un todo, así que todos estos símbolos y los sentimientos que se derivan de ellos son comunes a la mayoría de las personas.

Por eso la novela llega al lector, conservando lo que evocaba el símbolo en origen, es una simbología sencilla pero potente.

Podemos concluir que la novela es una novela bella, pero no construida de forma en la que lo bello es solo lo hermoso, lo bello es difícil, proverbio con el que concluye Sócrates en *Hippias Mayor* (Platón, 1993: 204 e)⁶¹, de esa belleza que no es perfecta, que es bella gracias y debido a las dificultades y fealdades vividas, es bella gracias a las imperfecciones. Por eso es bello ver a Cecilia tocar el violín y es bello verla mirar las estrellas, porque antes de que suceda eso ha pasado por lo feo y violento, ha pasado por las letrinas del Hospicio, ha visto ahogar a los gatitos en el agua, ha visto morir a un anciano, ha visto teñida de sangre el agua de Venecia, ha sacrificado a un animal... La belleza es mayor por contraste.

La belleza también reside en el símbolo y en su ambivalencia: así el agua es símbolo de vida, pero cuando es negra es símbolo de muerte. En palabras de Bachelard: “las imágenes más bellas con frecuencia son focos de ambivalencia” (Bachelard, 1948:10).

⁶¹¿De dónde sabes tú, Sócrates, qué cosas son bellas y qué otras son feas? Vamos, ¿podrías tú decir qué es lo bello? (Platón, 1993: *Hippias* 286d)

Como decíamos al principio, nuestra investigación quiere llegar a demostrar la importancia de *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa a diferentes niveles, pero particularmente simbólico y místico. Se trata de un poliedro rico donde confluyen lo místico, la música, la espiritualidad y los sentimientos de tristeza y soledad principalmente... Es por tanto una novela ritual y simbólica, donde se junta lo ancestral del hombre con la modernidad del estilo de Tiziano Scarpa.

La novela triunfa gracias a la mezcla de lo tradicional, los símbolos atemporales, una historia sugerente situada en el s. XVIII con el personaje de Antonio Vivaldi, y como dice Tiziano Scarpa, eso le hace posible permitirse ciertos anacronismos y fantasear con lo que pudo suceder, mezclado con una maestría del lenguaje inigualable, y la modernidad del discurso, de la forma de la novela, con una estructura más cinematográfica, hecha de imágenes más que de capítulos. Scarpa dice:

È stata l'unica volta in cui io ho preso una situazione storica del passato, perché gli altri miei libri non sono ambientati nel passato e su un fondo reale, documentato, come quello dell'Ospedale della Pietà ho inventato delle cose. È stata l'unica volta che ho usato questa mescolanza di storie, di invenzione [...] ma per dire che questa mia idea di mescolanza tra storia e immaginazione, proviene da una tradizione storica, anche letteraria, italiana e non solo italiana, di romanzo storico che è quasi ovvia, insomma, di mettere insieme avvenimenti reali e avvenimenti inventati basandosi per gli avvenimenti reali in situazioni storiche documentate, ti ispirano, perché dici guarda spesso il passato è un tesoro di cose sorprendenti⁶².

⁶² Véase anexo 1.

En la obra la profundidad de los sentimientos del ser humano, convergen y ayudan al lector a pasar por el abandono y la soledad superándolos. Scarpa recupera el patrimonio cultural, ancestral y primitivo y lo incorpora al imaginario actual. Recupera los símbolos para ofrecérselos al lector con toda su sugestión. Retomando el pensamiento de Jung, afirmamos que el hombre está en lucha con el alma y sus demonios, y que para superarlo el hombre debe esclarecer, revelar y elevar su conciencialidad. Proceso que cumple al completo nuestra protagonista.

Es un autor al que se ha incluido dentro de la *Gioventù Cannibale*, y como dice Emmanuele Trevi más allá de sus intenciones, estos autores revelan aspectos de la realidad que son demasiado importantes para poder sacarlos del silencio que les envuelve (Brolli; Trevi 1996: 204-205). Lo cual se puede aplicar perfectamente a la obra de *Stabat Mater*. Scarpa saca las palabras del silencio que las envuelve porque no son suyas, son de Cecilia, y solo así se atreve a sacar a la luz esa realidad, esos sentimientos profundos. Además, se le incluye en este grupo porque se atreve a decir lo que nadie dice por pudor, por estar considerado inadecuado. ¿Es inadecuado hablar de excrementos en una novela poética?

Para recalcar que el lenguaje no es suyo sino de su personaje Scarpa nos dice sobre el lenguaje:

[...] quindi in questo linguaggio più semplice, più generico, più impreciso, meno preciso mi verrebbe da dire, una possibilità forse di essere più evocativi e quindi con quella voce di Cecilia con il suo stile ho trovato il modo di entrare nel suo stile per

riuscire ad essere più evocativo perché io personalmente quando scrivo con il mio nome ed il mio stile ho la tendenza ad essere più terminologico, ecco⁶³.

Así que podemos calificar el lenguaje de *Stabat Mater* de evocativo y sugerente, de simbólico y mágico. Por ese motivo nos hemos atrevido a intentar desvelar lo que estaba oculto en esta novela, la cual podemos calificar de diversas formas ya que no tiene un formato habitual: novela musical, poema extenso, o himno a la libertad.

También podemos concluir que la magia del lenguaje que utiliza reside en la mezcla de poesía y realidad, como hemos afirmado anteriormente, y que su lenguaje en esta novela es limpio y esencial, plagado de imágenes dotadas de una intensa fuerza evocativa y de consideraciones reflexivas que trascienden al imaginario colectivo.

Ha cobrado en nuestra tesis mucha importancia la presencia de las dualidades o contrarios que según hemos ido avanzando en la elaboración del trabajo se han ido manifestando de diferentes formas. De base la novela está formada en torno a la oscuridad, las tinieblas, la Muerte, lo oculto, las máscaras... Como hemos mencionado anteriormente, todos los símbolos que aparecen en la novela tienen alguna relación con la vida o la muerte, ya que la novela está construida a través de esta dualidad: la luz y la oscuridad, lo divino y lo humano, la belleza y la fealdad, la juventud y la vejez... La novela se hace de esta forma más humana. Scarpa no nos enseña lo que queremos ver, con lo que el lector se sentiría cómodo, nos enseña una realidad a través de las dos caras de la moneda.

⁶³ Véase anexo 1.

Haciendo referencia a Ricoeur, la comprensión de los símbolos, el recurso a lo arcaico, a lo onírico, a lo nocturno, nos pone en camino para conquistar el punto de partida. Haciendo una lectura de *Stabat Mater* en clave simbólica, se encuentran muchísimos más matices, se conquistan lugares del imaginario olvidados, aunque no perdidos.

El símbolo como ya hemos recalado se gesta en una época, dentro de la historia, pero la trasciende, porque ya estaba allí, en el origen de todo. Y hay que entender al símbolo no como algo aislado sino como algo entrelazado y unido a todo lo demás, al cosmos. Símbolos, arquetipos, mitos, sentimientos van de la mano, y cada símbolo como hemos podido observar después de su estudio incluye, alude o remite a otro.

Es a través del universo femenino el modo en el que se nos transmite esta simbología, así los símbolos como el agua, la sangre, la noche están asociados a la mujer. La mujer es la que da a luz una vida, la cabeza de serpientes (la Muerte) es femenina. Es en el universo femenino donde encontramos más vivos los contrarios, lo mágico se vuelve más potente en el imaginario femenino.

Retomo la idea de Bachelard que utilizamos en el capítulo cuatro y que me resulta realmente adecuada, es la idea de que los símbolos no deben ser juzgados por la forma sino por la fuerza que tienen. Y nos recuerda que la imagen literaria “más viva que cualquier dibujo” porque trasciende a la forma y es “movimiento sin materia” (Bachelard 1942: 161).

La novela es también un viaje psicológico a través de una niña que se convierte en adolescente, no es casual que en ella estén vivos todos los sentimientos. En la novela ella acude a varias muertes que la hacen evolucionar. Y al final de la novela encontramos a una Cecilia diferente que se ha enfrentado con sus fantasmas oscuros, ha hecho su duelo y se ha liberado consiguiendo salir del victimismo y de la negatividad.

Ya que el pensar simbólico es consustancial al ser humano y precede al lenguaje y a la razón discursiva y que cada ser histórico lleva en sí una parte de la Humanidad anterior a la Historia (Eliade 1974:12), me he visto en el deber de recuperar estos símbolos y recuperar su esencia. Podemos decir que una de las pretensiones de esta tesis es recuperar ese lado espiritual que hay detrás de ellos. Gran reto en una época en la que lo espiritual está oculto y lo colectivo no está de moda. Como ya hemos apuntado anteriormente es sólo cuando el hombre comprende que tiene también un destino colectivo cuando puede empezar a comprender el legado de ese patrimonio simbólico. El hombre pierde mucho de su esencia olvidando de dónde viene y lo que significa todo el legado que se le ha dejado.

Quizá una tesis en simbología es más innovadora de lo que puede llegar a parecer, ya que intentaremos rescatar lo que de simbólico hay en el ser humano, en su inconsciente, que conoce muy poco. En una sociedad cada vez más visual y material, el imaginario, lo espiritual, lo colectivo, lo primitivo y lo mágico... tienen poca cabida, pero son muy necesarios para el espíritu del ser humano. Hay que entender que el ser humano está hecho de contrarios y no existe un *yin* sin su *yan*, las dos mitades de un símbolo (recordemos el origen: 'unir', 'enlazar'). La oscuridad y la luz están en el ser humano, y el ser humano es simbólico en sí mismo.

En esta breve conclusión hemos querido mostrar con pequeñas pinceladas las reflexiones que a lo largo de la misma se han realizado, intentando discernir donde reside la esencia de este estudio.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Octavio (2006). *La Venecia de Casanova*. Vizcaya: Huerga y Fierro Editores.
- AMMANITI, Nicolò (2009). Recensione, *Stabat Mater* <<http://www.einaudi.it/speciali/Tiziano-Scarpa-Stabat-Mater-vince-il-Premio-Strega>> [Fecha de consulta 20/08/2013].
- ARELLANO, Ignacio; MATA INDURÁIN, Carlos (2011). *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid: Homolegens. Extracto del libro que se reproduce aquí con ligeros retoques.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les Rêves*. París: Corti. [Trad. esp.: (1994). *El agua y los sueños*. Madrid: FCE.]
- BACHELARD, Gaston (1943). *L'Air et les songes*. París: Corti.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Conti.
- BADOUIN, Charles (1943). *Psychanalyse de Victor Hugo*. Ginebra: Mt-Blanc.
- BARBIER, Patrick (2005). *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas* (trad. J. Terré). Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1966). *Critique et vérité*. París: Seuil.
- BARTOLOTTA, Salvatore (2014). La narrativa de la posguerra en Italia. *Estudios Románicos*, 23, 45-51.
- BATCHIN, Michail (2001). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi. [1ª edición en ruso 1940]
- BELLOMO, Manlio (1970). *La condizione giuridica della donna in Italia*. Torino: ERI classe unica.

- BERISTÁIN, Helena (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México D.F: Porrúa.
- BOCHNER, Ruth; HALPERN, Florence (1948). *L'Application clinique du test de Rorschach* (2 vols.). París: PUF.
- BOHM, Ewald (1955). *Traité du psychodiagnostic de Rorschach* (2 vols.). París: PUF.
- BONAPARTE, Marie (1946). *Mythes de guerre*. Londres: Image Publishing.
- BONO, Maurizio (2010). Tiziano Scarpa. *La Repubblica*, 29-05-2010
 <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/05/29/tiziano-scarpa.html>> [Fecha de consulta 07/02/2014]
- BOUSOÑO, Carlos (1977). *El irracionalismo poético*. Madrid: Gredos.
- BRITANNICA (2018). Jacopone da Todi.
 <<https://www.britannica.com/biography/Jacopone-da-Todi#ref23644>>; [Fecha de consulta 26/10/2018].
- BROLI, Danielle; TREVI, Emmanuele (2006). *Gioventù Cannibale*, Torino: Einaudi.
- CALINA, Niccoleta (2012). “Sulla narrativa Pulp italiana”. *Journal of Teaching and Education*. Romania: University of Cracovia.
 <<http://www.universitypublications.net/jte/0107/pdf/RMA254.pdf> > [Fecha de consulta: 20/10/2018]
- CASSIRER, Ernest (1972). *An essay on man*. New Haven: Yale University Press.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CHISESI, Ino (2000). *Dizionario Iconografico de simbologia*. Milano: BUR.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

- DAVY, Marie Madeleine (1940-1946). *Un traité de la vie solitaire: Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, 2 vol. París: Vrin, Ethudes de philosophie médiévale.
- DE LA CAMPA, Isabel (2015). “Cecilia y su música interior”. En Milagro Martín Clavijo, Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato, Eva María Moreno Lago (Eds.). *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* (pp. 221-226). Sevilla: ArCiBel Editores,
- DIEL, Paul (1952). *Le Symbolisme dans la mythologie greche*. París: Payot. [Trad. Esp.: (1999). El simbolismo en la mitología griega. Barcelona: Idea Books.]
- DIERLETEN, Germaine (1951). *Essai sur la religion Bambara*. París: PUF.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2009). “Teorías para un canon de la crítica literaria” Vol. 18. SIGNA. *Revista de la Asociación Española de Semiótica* (69-85).
- DONATO, Sabina (2009). *La Letteratura pulp in Italia*. Potenza: Osanna Edizioni.
- DUCH, Lluís (2002). *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid: Trotta.
- DURAND, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Mexico: D.F, Fondo de Cultura Económica.
- DURAND, Gilbert (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Madrid: Anthropos Editorial.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1993). *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria Española. Univesidad Pontificia de Salamanca.
- EGGERS LAN, Conrado; JULIÁ, Victoria. E (2000). *Los filósofos presocráticos I*. Madrid: Gredos.
- ELIADE, Mircea (1949). *Traité d'histories des religions*. París: Payot.
- ELIADE, Mircea (1974). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.

- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010). *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- FERRONI, Giulio (2010). *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*. Roma-Bari: Laterza.
- FERRONI, Giulio; ONOFRI, Massimo; LA PORTA, Filippo; BERNARDINELLI, Alfonso (2006). *Sul banco dei cattivi*, Roma: Donzelli editori.
- FILANGERI, Gaetano (1780-1788). *La scienza della legislazione*, Libro IV, cap. XXXIX, p 357. Cit, in BELLOMO, 1970.
- FIRLEJ, Agnieszka (2010). La letteratura “pulp” ossia “giovani cannibali”. Le polemiche sui confini del nuovo genere letterario, in “Studia Romanica Posnaniensia, UAM Vol. 37/1.
- FRANCUCCI, Federico (2009). *La carne degli spettri, Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, Pavia: Edizioni O.M.P.
- GALIMBERTI, Umberto (1994). *Parole nomadi*. Milano: Feltrinelli.
- GARCÍA PEÑA, Lilia Leticia (2012). “Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios” [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 124-138, <http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf>; [Fecha de consulta: 20/11/2018].
- GARGIULO, Marco (2014). "Il plurilinguismo nell'esperienza letteraria di Tiziano Scarpa" en *InVerbis*, 1/2014, enero-junio, (107-120).
- GHELFI, Massimiliano; Recensione, *Stabat Mater*, para ver texto completo acudir a la página <<http://www.wuz.it/recensione-libro/2752/Recensione-Tiziano-Scarpa-Stabat-Mater.html>>; [Fecha de consulta 16/08/2013].

- GONCOURT, Edmond & Jules (2010). *La donna nel XVIII secolo*. Palermo: Sellerio Editore.
- GRANET, Marcel (1929). *La civilisation chinoise*. París: Reinassance du Livre.
- GREIMAS, Algirdas-Julien; COURTES, Joseph (1990). *Actante*. En: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1975). Sobre o sentido. [Trad. Ana Cristina Cruz Cezas et alii]. Petrópolis: Vozes.
- GRIAULE, Marcel (1948). *Dieu d'Eau*, París.
- GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GROPPI, Angela (1996). *Il lavoro delle donne*. Roma: Editori Laterza.
- GUERRA, Jose Antonio (1995). *San Francisco de Asis*, Madrid: BAC.
- HIRSCHBERGER, Johannes (1978). *Historia de la filosofía*, tomo II, Barcelona: Herder.
- JACKOBSON, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. París: Minuit.
- JACKOBSON, Roman (1973). *Questions de poétique*. París: Seuil.
- JAUSS, Hans Robert (2004). *Las transformaciones de lo moderno; Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Colección La balsa de la medusa.
- JUNG, Carl Gustav (1946). *L'homme à la découverte de son âme; Structure et fonctionnement de l'incoscient* [prefacio y traducción de R. Cahen-Salabelle]. Ginebra: Albin Michel.
- JUNG, Carl Gustav (1992). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- JÜNGUER, Ernst (1948). *Der Fiedre, Düsseldorf: Die Ausprache*, Serie 5.

- LA PORTA, Filippo (1995). *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secoli*. Bollati Boringhieri: Torino.
- LANCEROS, Patxi (1997). *La herida trágica*, Barcelona: Anthropos.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiósfera: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Iuri (2002). *El símbolo en el sistema de la cultura*. Colombia: Forma y Función <<http://agricola-www.redalyc.org/articulo.oa?id=21901505>>; [Fecha de consulta: 13 de julio de 2019]
- LÖWITH, Karl (2009). *Paul Valery. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Argentina: Katz editores.
- LUCAMANTE, Stefania (2006). “*Intervista a Tiziano Scarpa Di Stefania Lucamante.*” *Italica*, vol. 83, no. 3/4, pp. 691–706. JSTOR, JSTOR, <www.jstor.org/stable/27669113>; [Fecha de consulta 30/10/2018].
- LUQUE COLAUTTI, Rocío (2011). *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*, Venezia: Studio LT2.
- LURKER, Manfred (1994). *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Madrid: Ediciones El Almendro.
- MALLARMÈ, Stephane (2003). *Oeuvres Complètes II* (éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal). Paris: Pléiade.
- MOHR, Pavel (1944). *Psychiatrie und Rorschach schen-Formdeutversuchen*. Zurich: Orell Füssli.
- MONTESORI, María (1936). *L'enfant*. París: Desclée de Brouwer.
- MUKA OVSKÝ, Jan (1934). “L’art comme fait sémiologique”. *Poétique* 3, 387-392.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (2014). *Imagen del mundo: Seis estudios sobre literatura de viaje*. Huelva: Publicaciones Universidad de Huelva.

- NIESTZCHE, Friedich (2006). *Ecce Homo*. Argentina: Biblioteca Virtual Universal.
- PAPA, Silvia (2014). *Tiziano Scarpa. Il lessico nella narrativa*. Macerata: Edizioni Simple.
- PAZ, Octavio (1998). *Libertad Bajo Palabra*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- PEÑALTA, Rocío (2015). “Vivaldi como personaje de ficción en *Concierto Barroco* de Aeljo Carpentier, *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa y *Settecento* de Marcos Calveiro”. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos. Revistas Científicas Complutenses*. Vol 18. N° especial: Identidade, alteridade e exilio na literatura galega (233-245).
- PERCIA, Violeta (2014). “Stéphane Mallarmé: poesía y traducción. Sobre la invención y la actualidad de las nociones de palabra total y nudo rítmico para la práctica de traducción”. Ponencia para el VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística.
- PÉREZ-RIOJA, Jose Antonio (1980). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.
- PIRAS, Matteo (2009-2010). *Tiziano Scarpa: Occhi sulla graticola. Postmodernismo e neoletteratura. Il “morso” dei cannibali*. Università di Cagliari.
- PLATÓN (1993). *Diálogos* (vol 1, 3, 4, y 6). Madrid: Gredos.
- QUICK, Bárbara (2008). *Las vírgenes de Vivaldi*. Madrid: Maeva Ediciones.
- RICOEUR, Paul (1960). *The Symbolism of Evil*. Trad. De E. Buchanan. Nueva York: Harper & Row.
- RICOEUR, Paul (1965). *De l'interprétation. Essais sur Freud*. París: Seuil.
- RICOEUR, Paul (1968). *Du texte à l'action*. París: Seuil.
- RICOEUR, Paul (1969). *Le conflict des interprétations: essais d'herméneutique*. París: Seuil.

- RICOEUR, Paul (1975). *La métaphore vive*. París: Seuil.
- RICOEUR, Paul (2001). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul; WOOD, David; CLARK, Stephen R.L y otros, VALDÉS, Mario. J (Coord.). (2000). *Con Paul Ricoeur, Indagaciones hermenéuticas*. Barcelona: Azul, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- SARTRE, Jean Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?*, fragmentos extraídos de del capítulo *¿Por qué escribir?*, París: Editions Gallimard. Traducción al español de Stella Maris García.
- SCARPA, Tiziano (2004). *Corpo* Torino: Einaudi.
- SCARPA, Tiziano (2005). *Groppi d'amore nella scuraglia*, Torino: Einaudi.
- SCARPA, Tiziano (2006). *Coraggio. I nuovi sentimenti*, a cura di Romolo Bugaro e Marco Franzoso, Marsilio. Y en *Primo Amore*: <http://www.ilprimoamore.com/old/testi/Tiziano_Scarpa_-_Coraggio.pdf>
- SCARPA, Tiziano (2008). *Stabat Mater*. Torino: Einaudi.
- SCARPA, Tiziano (2009). Premio Strega. Sección “Spettacoli & Cultura” del periódico *La Repubblica*. <http://www.repubblica.it/2009/07/sezioni/spettacoli_e_cultura/premio-strega/premio-strega/premio-strega.html>; [Fecha de consulta 6/02/2014].
- SCARPA, Tiziano (2010). *Le cose fondamentali*. Torino: Einaudi.
- SCARPA, Tiziano (2015). *Il brevetto del gecko*. Torino: Eianudi.
- SEDDA, Franciscu (2009-2010). “Intersecciones de lenguajes, explosiones de mundos. Una rima fundacional entre el último Lotman y el primer Greimas”. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. N°14-15-16. Granada: Entretextos. Revista online

- <<https://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>>; [Fecha de consulta 12/12/2018].
- SINIBALDI, Marino (1997). *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*. Donzelli: Roma.
- SOUSTELLE, Jacques (1955). *La vie quotidienne des Aztèques, à la veille de la conquête espagnole*. París: Hermann
- SOUSTELLE, Jacques (1940). *La Pensée cosmologique des anciens Mexicains. Representation du temps et de L'Espace*. París: Hermann.
- TALBOT, Michael (1978). *Vivaldi*. Londres: J.M. Dent & Sons, Ltd.
- TESNIÈRE, Lucien (1994). *Elementos de sintaxis estructural*. Madrid: Gredos. [Trad. Esther Diamante].
- TORRES, Arturo. *Los arquetipos según Carl Gustav Jung*. <<https://psicologiamente.com/psicologia/arquetipos-carl-gustav-jung>> [Fecha de consulta 29/11/2018].
- TRECCANI (2018) Iacopo Benedetti <http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-benedetti_%28Dizionario-Biografico%29/>; [Fecha de consulta 26/10/2018].
- TRECCANI (2018) Antonio Vivaldi <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-vivaldi_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [Fecha de consulta 14/11/18].
- TRÍAS, Eugenio (2011). *La edad del espíritu*. Madrid: Debolsillo.
- VALERY, Paul (1957, 1960). *Cahiers*, vols. I-II, ed. de J. Robinson. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- VEGA, Lope de. *Rimas sacras* <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-sacras--0/html/ffe59452-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_98_> [Fecha de consulta 22/10/2018].

VIVALDI, Antonio. Stabat Mater (24/11/2009).

<<http://ipromesisposi.blogspot.com/2009/11/vivaldi-stabat-mater.html>>; [Fecha de consulta 22/10/2018].

VIVALDI, Antonio. El alma del violín (17/10/2009).

<<http://violinistasinalma.blogspot.com/2009/10/antonio-vivaldi.html?m=0>>; [Fecha de consulta 5/12/2018].

VONESSEN, Franz (1970). *Der Symbolbegriff im Griechischen Denken. Zur philosophischen Grundlegung einer Symbolwissenschaft, Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie.*

WHITE, Leslie (1982). *La ciencia de la cultura.* Barcelona: Paidós.

WISE, Stephane (1963). *Das religiöse symbol. Versuch einer Wesensdeutung.* Essen: Ludgerus-Verlag Hubert Wingen KG.

ZIMMER, Heinrich (1951). *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde.* París: Payot.

8. ABSTRACTS & KEYWORDS

Castellano

A través de un recorrido por la narrativa de Tiziano Scarpa y de un estudio exhaustivo de los símbolos y arquetipos y las figuras literarias de la novela *Stabat Mater*, intentaremos desentrañar el significado de este poema-novela. Bucearemos también en la parte más profunda del ser humano, el inconsciente colectivo, donde habitan nuestros miedos más profundos. Esta investigación quiere llegar a demostrar la importancia de *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa a diferentes niveles, pero particularmente simbólico y místico dada la carga de elementos religiosos y rituales que he notado en ella. Se trata de un poliedro rico donde confluyen lo místico, lo medieval, la pobreza, el sufrimiento, la música, la espiritualidad. Es por tanto una novela ritual y simbólica, donde se junta lo ancestral del hombre con la modernidad del estilo de Tiziano Scarpa.

Es una novela muy humana y espiritual construida a través de dualidades, como las que existen dentro del interior del hombre: la fuerza y la calma, la furia y el remanso, la angustia y la felicidad que aporta la reconciliación con el mundo. A través de Cecilia, el personaje principal de la novela ahondaremos en el sentimiento de soledad que lleva al sufrimiento y el de libertad que se consigue a través de la música, teniendo en cuenta su evolución a nivel psicológico.

El objetivo de nuestro estudio será en esencia el análisis de los símbolos tradicionales utilizados por Tiziano Scarpa, autor rupturista, en su novela *Stabat Mater* y que de esa forma el lector pueda hacer una lectura mucho más rica y profunda de la

novela. El éxito de la novela pensamos que reside en esa confluencia de modernidad y tradición y requerirá por tanto un lector activo.

En un primer momento profundizaremos en la biografía del autor, la obra y sus orígenes. Posteriormente la tesis se centrará en el análisis profundo de la novela (símbolos, arquetipos) y en los aspectos formales de la misma, capítulo principal de la tesis. Y por último se realizará un análisis del universo femenino en la novela.

Otra idea que hemos intentado desarrollar es la de que el símbolo y lo simbólico son parte del patrimonio universal del ser humano. *Stabat Mater* es una novela ritual y simbólica, donde se junta lo ancestral del hombre con la modernidad del estilo de Tiziano Scarpa, aparece lo mágico y lo más profundo del ser humano en ella. Scarpa recupera el patrimonio cultural, ancestral y primitivo y lo incorpora al imaginario actual. Recupera los símbolos para ofrecérselos al lector con toda su sugestión. El símbolo como ya hemos recalado se gesta en una época, dentro de la historia, pero la trasciende, porque ya estaba allí, en el origen de todo. Podemos decir que una de las pretensiones de esta tesis es recuperar el legado de ese patrimonio simbólico y lo espiritual que hay detrás de ellos.

En la novela cobran especial importancia las dualidades ya que se construye entre luces y sombras. La oscuridad es un elemento importante en la novela, sin esa oscuridad sería imposible la luz, dado que no hay luz sin tinieblas. Como elemento de unión de todos los contrarios aparece en la novela la rosa de los vientos que guía a Cecilia en su viaje. Entendemos la rosa de los vientos como una cruz y también la cruz es símbolo de unión de contrarios. Se ligan los contrarios, e incluso se contienen uno a

otro, tanto sobre el eje este-oeste, como sobre el eje norte-sur. Y ambos ejes forman una cruz en cuyo centro se superpone y se resuelve una dualidad. De oeste a este y de este a oeste se completa, como por pulsaciones, el ciclo iniciático que encadena vida y muerte. La cruz es el símbolo del mundo en su totalidad. Es por tanto la rosa de los vientos la guía y el elemento de unión de *Stabat Mater*, es elemento que le da la clave a Cecilia para salir de la oscuridad.

Palabras clave:

Stabat Mater, Tiziano Scarpa, símbolo, Cecilia, oscuridad

English

Through a journey over the narrative of Tiziano Scarpa and an exhaustive study of the symbols and archetypes and literary figures of the novel *Stabat Mater*, we will try to unravel the meaning of this poem-novel. We will also dive into the deepest part of the human being, the collective unconscious, where our deepest fears inhabit. This work wants to demonstrate the importance of Tiziano Scarpa's romance *Stabat Mater* at different levels, but particularly in the symbolic or mystic level because of the religion and rituals that are condensed into. This is a rich novel where the mysticism, the medieval, the poorness, the suffering, the music, the spiritually are joined together. So, we find a ritual and symbolic romance where we can find the ancestral and the modern style.

We find also a human and spiritual romance built through the dualities, like

those that are into every human being: the strength and the calm, the anger and the haven, the anguish and the happiness that contributes to the world's reconciliation.

The aim of our study will be the analysis of the traditional symbols used by Tiziano Scarpa, breakthrough author, in his novel *Stabat Mater* and that in this way the reader can make a richer and deeper reading of the novel. The success of the novel we think lies in that confluence of modernity and tradition and will therefore require an active reader.

At first, we will delve into the biography of the author, the work and its origins. Subsequently the thesis will focus on the deep analysis of the novel (symbols, archetypes) and the formal aspects of it, the main chapter of the thesis. And finally, there will be an analysis of the female universe in the novel.

Another idea that we have tried to develop is that the symbol and the symbolic are part of the universal heritage of the human being. *Stabat Mater* is a ritual and symbolic novel, where the ancestral of man meets the modernity of the style of Tiziano Scarpa, the magic and the deepest human being appears in it. Scarpa recovers the cultural, ancestral and primitive heritage and incorporates it into the current imaginary. Recover the symbols to offer them to the reader with all their suggestion. The symbol, as we have already emphasized, takes place in an era, within history, but transcends it, because it was already there, at the origin of everything. We can say that one of the pretensions of this thesis is to recover the legacy of that symbolic heritage and the spiritual that is behind them.

In the novel, dualities take on special importance since the novel is constructed between lights and shadows. Darkness is an important element in the novel, without that darkness, light would be impossible, since there is no light without darkness. As an element of union of all the opposites, the rose of the winds appears in the novel and guides Cecilia on her journey. We understand the rose of the winds as a cross and the cross is a symbol of union of opposites. The opposites are linked, and they even contain each other, both on the east-west axis, and on the north-south axis. And both axes form a cross in whose center a duality is superimposed and resolved. From west to east and from east to west, the initiatory cycle that chains life and death is completed, as if by pulsations. The cross is the symbol of the world as a whole. The cross is therefore the guide and the unifying element of *Stabat Mater*, and it is the element that gives Cecilia the key to come out of the darkness.

Keywords:

Stabat Mater, Tiziano Scarpa, symbol, Cecilia, darkness

Italiano

Attraverso un viaggio per la narrazione di Tiziano Scarpa e uno studio approfondito dei simboli, degli archetipi e delle figure letterarie del romanzo *Stabat Mater*, cercheremo di svelare il significato di questo romanzo-poesia. Ci immergeremo anche nella parte più profonda dell'essere umano, nell'inconscio collettivo, dove abitano le nostre paure più profonde. Questa ricerca vuole mostrare l'importanza di *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa a diversi livelli, ma soprattutto simbolico e mistico visto il carico di elementi religiosi e rituali che ho notato in esso. È un ricco poliedro in cui

convergono il mistico, il medievale, la povertà, la sofferenza, la musica, la spiritualità. È quindi un romanzo rituale e simbolico, in cui l'ancestrale dell'uomo incontra la modernità dello stile di Tiziano Scarpa.

È un romanzo molto umano e spirituale costruito attraverso dualità, come quelle che esistono all'interno dell'uomo: la forza e la calma, la furia e il ristagno, l'angoscia e la felicità che porta alla riconciliazione con il mondo. Attraverso Cecilia, il personaggio principale del romanzo approfondirà la sensazione di solitudine che conduce alla sofferenza e alla libertà che si ottiene attraverso la musica, tenendo conto della sua evoluzione a livello psicologico.

Lo scopo del nostro studio sarà essenzialmente l'analisi dei simboli tradizionali usati da Tiziano Scarpa, autore rivoluzionario, nel suo romanzo *Stabat Mater* e che in questo modo il lettore possa fare una lettura molto più ricca e profonda del romanzo. Il successo del romanzo che pensiamo giace in quella confluenza di modernità e tradizione e richiederà quindi un lettore attivo.

All'inizio approfondiremo la biografia dell'autore, il lavoro e le sue origini. Successivamente la tesi si concentrerà sull'analisi approfondita del romanzo (simboli, archetipi) e sugli aspetti formali di esso, il capitolo principale della tesi. E infine ci sarà un'analisi dell'universo femminile nel romanzo.

Un'altra idea che abbiamo cercato di sviluppare è che il simbolo e il simbolico fanno parte dell'eredità universale dell'essere umano. *Stabat Mater* è un romanzo rituale e simbolico, in cui l'ancestrale dell'uomo incontra la modernità dello stile di Tiziano

Scarpa, la magia e l'essere umano più profondo appaiono in esso. Scarpa recupera il patrimonio culturale, ancestrale e primitivo e lo incorpora nell'attuale immaginario. Recupera i simboli per offrirli al lettore con tutti i loro suggerimenti. Il simbolo, come abbiamo già sottolineato, si svolge in un'epoca, nella storia, ma lo trascende, perché era già lì, all'origine di tutto. Possiamo dire che una delle pretese di questa tesi è di recuperare l'eredità di quell'eredità simbolica e dello spirituale che è dietro di loro.

Nel romanzo, le dualità assumono un'importanza particolare poiché esso è costruito tra luci ed ombre. L'oscurità è un elemento importante nel romanzo, senza quell'oscurità, la luce sarebbe impossibile, poiché non c'è luce senza oscurità. Come elemento di unione di tutti gli opposti, la rosa dei venti appare nel romanzo e guida Cecilia nel suo viaggio. Comprendiamo la rosa dei venti come una croce e anche la croce è un simbolo di unione di opposti. Gli opposti sono collegati e si contengono persino, sia sull'asse est-ovest, sia sull'asse nord-sud. Ed entrambe gli assi formano una croce nel cui centro si sovrappone e si risolve una dualità. Da ovest a est e da est a ovest, il ciclo iniziatico che incatena vita e morte è completato, come da pulsazioni. La croce è il simbolo del mondo nel suo complesso. È quindi la rosa dei venti, è la guida e l'elemento dell'unione di *Stabat Mater*, ed è l'elemento che dà la chiave a Cecilia per uscire dall'oscurità.

Keywords:

Stabat Mater, Tiziano Scarpa, Cecilia, simbolo, buio

9. ANEXOS

Anexo 1: Transcripción literal de la entrevista a Tiziano Scarpa, en el duomo di Milano (19/03/2017).

DE LA CAMPA ENCISO: Abbiamo la fortuna di avere qui lo scrittore Tiziano Scarpa, adesso cominciamo con una piccola intervista. La prima domanda sarebbe:

Com'è stato questo cambio di scrittura dalle avanguardie, questo taglio con lo accademico come per esempio in *Groppi di amore sulla scuraglia*, alla scrittura più convenzionale con questo libro, *Stabat Mater*?

SCARPA: Sì, *Stabat Mater* è un romanzo breve, è una novella di cento pagine, ed è un monologo raccontato da la protagonista Cecilia, questa protagonista è una ragazza di quindici anni, per che lo dico?, lo sottolineo perché questa protagonista parla in maniera semplice, come una ragazza di quindici anni, anche se parla un italiano contemporaneo, questo romanzo è ambientato nel 1700, ma non ho assolutamente imitato l'italiano di tre secoli fa, ho fatto esprimere questa ragazza con un italiano abbastanza semplice perché mi sono immedesimato in lei e quindi ho lasciato da parte il mio stile per immaginare uno stile di qualcuno che non sono io, quindi questa è una semplice spiegazione che riguarda la immedesimazione negli altri, quando si scrivono dei romanzi ci si immedesima in persone che non siamo noi che li scriviamo. C'è anche un'altra scelta più poetica che riguarda una cosa che ho imparato da Giacomo Leopardi diceva che nella lingua ci sono due grandi categorie di

parole, ci sono delle parole che si chiamano termini e che servono a specificare in maniera quasi scientifica ma molto speciale le cose, per esempio se io guardo adesso il cielo vedo delle amassi bianchi e li posso chiamare cumoli, ricci, cirri... e questi sono i termini specifici. Altrimenti in maniera più generica li posso chiamare nuvole. Leopardi dice per scrivere una poesia è consigliabile usare le parole non i termini, usare la parola nuvola non il termine, cirro, nembo, cumolo, cumulonembo, cumulonembo mammatus, cioè sono i termini, la terminologia è più specifica, descrive un oggetto però perde la vaghezza, se io dico nuvola nella mia mente, vengono in mente tantissime ricordi, immagini se io dico nuvola, se io dico cirro o dico cumolo mi viene in mente molto bene la forma specifica del cumolo che è diversa dal cirro che è diversa dal nembo, sono tipi di nuvole diversi ma il termine scientifico individua in maniera precisa l'oggetto ma proprio perché lo individua in maniera precisa fa perdere le connotazioni, le idee secondarie, le evocazioni, le fantasticherie, i ricordi, che un termine più vago dice Leopardi, dice una parola è vaga ma proprio perché è vaga fa venire alla mente alla memoria tante immagini questo libro è scritto usando meno termini direbbe Leopardi, meno terminologia scientifica e più parole vaghe, che sono quelle che producono più evocazioni ecco, e quindi in questo linguaggio più semplice, più generico, più impreciso, meno preciso mi verrebbe da dire, una possibilità forse di essere più evocativi e quindi con quella voce di Cecilia con il suo stile ho trovato il modo di entrare nel suo stile per riuscire ad essere più evocativo perché io personalmente quando scrivo con il mio nome ed il mio stile ho la tendenza ad essere più terminologico, ecco...

DE LA CAMPA ENCISO: Come vive lei la fortuna che nell'ambito critico ha avuto la sua opera visto che ha vinto il premio Strega nel 2009 con *Stabat Mater*?

SCARPA: Sì, il mio percorso è ormai di vent'anni che pubblico libri. Ho scritto più di venti libri, alcuni han avuto fortuna, altri meno, alcuni sono stati ignorati altri..., ecco io al inizio ho avuto questa fortuna, pura fortuna di pubblicare il mio libro nello stesso anno che l'hanno pubblicato Aldo Nove, Niccolò Ammaniti, Giuseppe Calicetti, Isabella Santacroce... e poi dopo è uscita questa antologia che si chiamava *Gioventù Cannibale* dove io non ero presente, ma in somma, quel anno lì quei libri avevano qualche affinità, analogia, e questo è servito a rendere un po' più conosciuti tutti quanti questi autori, perché ogni volta che si parlava di uno si parlava anche degli altri, ecco. Poi ognuno è andato un po' per la sua strada, alcuni hanno fatto delle cose insieme perché ci siamo conosciuti dopo questi primi libri, e diciamo che io sì non ero molto... non sono stato molto fortunato con i libri successivi, sì, ho avuto una stima dalla critica, diciamo sono ritornato ad essere conosciuto, non dico famoso con questo premio del 2009, quindi tredici anni dopo il mio primo libro e io penso che il premio Strega in Italia è amato molto dal pubblico ma non è amato per niente dalla critica, per niente, anzi, se vinci il premio Strega non hai molta ammirazione da parte dei critici che pensano che hai vinto un premio commerciale, un premio che non è corretto, che non è organizzato in maniera pulita, ci sono mille dubbi su questo premio e quindi a volte è più una maledizione vincerlo, e in realtà per il pubblico serve tantissimo, perché ti fa rendere...

Quindi con i mie ultimi libre come *Il brevetto del Geco* mi hanno come perdonato per vincere il premio Strega perché il mio ultimo libro “Il brevetto del Geco” è molto ambizioso letterariamente, e anche un po’ difficile anche da leggere, un po’ impegnativo ed ecco la critica dopo venti anni è tornata a considerarmi un autore in somma che forse ha qualche possibilità di essere considerato interessante , naturalmente i critici preferiscono i libri difficili come I groppi d’amore sulla scuraglia, quelli più originali, più strani, ma è sempre stato così, il pubblico, soprattutto il pubblico in quest’anni, il grande pubblico legge libri sempre più facili da leggere.

DE LA CAMPA ENCISO: Come concepisce lei il processo creativo dato che il suo posto nel mondo letterario sembra che abbia due volti, uno più individuale, intimo, il processo letterario e poi un altro in cui si apre al mondo (le performances)?

SCARPA: E chiaro che scrivere vuol dire stare da soli, e io scrivo da solo e affronto le parole, le parole che sono un’eredità delle generazioni che ci hanno preceduti, noi con le nostre lingue, l’italiano, lo spagnolo, sono lingue neolatine, sono lingue medievali insomma che si sono formate nel medioevo come elaborazione e sviluppo del latino e noi parliamo, scriviamo con le lingue che hanno inventato le generazioni passate e cioè scriviamo nelle lingue dei morti, dialoghiamo con i morti, da soli ma non lo digo in maniera macabra, anzi lo trovo molto tenero e dolce questo e quindi quando noi affrontiamo la parola giustizia, morte, luce, ma anche libro, pena, cucchiaio, orologio e come se parlassimo con i morti e questo dialogo con i morti, molto dolce, per niente

funebre, per niente negativo io lo faccio da solo, scrivo da solo, poi ho un versante pubblico, e che soprattutto la scrittura per il teatro, cioè io ho scritto 15 testi teatrali, quello mi piace molto farlo perché lavoro con gli attori, i registri, mi confronto, mi dicono questa battuta non funziona, questo personaggio non è abbastanza sviluppato, questa parte è noiosa, tagliala, manca qualcosa, aggiungi, e questo per me è molto bello, salutare, benefico perché non sono solo.

DE LA CAMPA ENCISO: E diciamo che una parte complementa l'altra parte.

SCARPA: Poi c'è la terza parte che è quella che dici tu delle performances, quella è un'altra parte ancora dove io penso che la parola è anche fatta di voce, leggere in pubblico non è solo siccome siamo qua metto la voce su questa roba che scritta sulla carta, no, la performance è un'opera d'arte, anche la performance è un'opera d'arte, diversa dalla forma libro, io ho scritto delle cose che sono fatte per essere recitate in pubblico da me, lette in pubblico da me, per me la performance è un modo anche per far vedere come le parole mi cambiano, ti spiego velocemente, allora io quando faccio la performance non recito mai a memoria, io vado in scena con in mano con dei fogli di carta, allora cosa vede il pubblico, allora vede una persona con dei fogli di carta, con delle parole scritte sui fogli, queste parole le ha scritto lui, cioè io, le avevo messe fuori di me, sulla carta, bene. Cosa succede nello spettacolo, queste parole che sono cui sulla carta ritornano dentro di me e mi cambiano, mi fanno agitare, quindi mi fanno cambiare voce, mi fanno cambiare ritmo, respiro, mi

fanno gridare o sussurrare, cioè qualcosa che era uscito da me ritorna in circolo dentro di me e causa, provoca delle conseguenze, delle emozioni, ma anche dei movimenti, degli atteggiamenti, un comportamento mio in scena, e quindi questo io offro con la performance, metto in scena il mio rapporto con la parola scritta che era uscita fuori da me, era finita sulla carta e adesso in scena ritorna dentro di me.

DE LA CAMPA ENCISO: Molto interessante. Secondo me lei si avvicina alla lingua proprio come lo farebbe un poeta in questo libro, cercando l'essenza della parola, con un linguaggio pieno di movimento, molto agile, ci sono dei risorsi poetici come la metafora, la comparazione, la sinestesia, la allitterazione, il parallelismo, la anafora, propri della poesia, ma che lei mette apposto nel romanzo in forma magistrale. Sono state pensate o hanno fluito così?

SCARPA: A me è servito molto scrivere in questo modo immaginare di essere una ragazza, libera di scrivere in maniera più intima, senza avere le preoccupazioni di dimostrare di essere intelligente, di essere complessa, di racchiudere e scrivere tutto quello che esiste, a volte si sceglie un personaggio e soprattutto un narratore, perché è ben diverso naturalmente la questione, questo qui è un personaggio narratore, è una narratrice, io ho lasciato a lei il compito di scrivere, lo so è una finzione, sono sempre io. Io sono riuscito ad esprimermi in questo modo, grazie al suo aiuto, alla sua mediazione, se vuoi usare dei termini più laici, più tecnici, più letterari. Grazie a questa finzione, questa maschera, questo filtro, Cecilia la protagonista, la quindicenne che

scrive al posto mio, il suo stile la sua voce i suoi termini e le sue preferenze, i suoi gusti, ecco, usa delle metafore, delle figure retoriche che se scrivessi io con il mio nome e cognome non userei, quindi mi ha aiutato ad andare in un posto dove io da solo non sarei riuscito ad arrivare, ecco.

DE LA CAMPA ENCISO: Ma è difficile anche questo, perché il cambio di registro, di linguaggio...

SCARPA: Sì, certo, è difficile però è anche stato liberatorio, cioè perché per me è stato come vivere attraverso le parole una esperienza che io così come sono, sono un uomo maschio, quando l'ho scritto avevo 46, 45 anni, cioè, sono di quest'epoca contemporaneo, maschio, di 46 anni, di quest'epoca, attraverso le parole, questo modo di scrivere sono entrato forse, ho provato ad avere l'esperienza attraverso l'immaginazione, ma un'immaginazione verbale, un'immaginazione fatta di parole, e io ripeto maschio quarantacinquenne del 2008, 2007 quando l'ho scritto, ho vissuto così l'esperienza di una quindicenne donna, ragazza, di tre secoli fa, e quindi con tutto quello che c'è qui dentro, diverse metafore, diverse figure retoriche, diversi gusti, diverse preferenze, diverse paure, diverse emozioni che non sono le mie emozioni.

DE LA CAMPA ENCISO: E poi riuscire ad arrivare ai lettori con queste emozioni...

SCARPA: Devo dire che mentre l'ho scrivevo, un po' mi vergogno a dirlo ma lo dico con sincerità, mi sono molto emozionato in certe parti.

DE LA CAMPA ENCISO: Io mi sono emozionata a leggerlo, perché l'abbandono è così forte e anche il sentimento di lei che quando riesce ad uscire da questo carcere dell'anima che ho chiamato io, con la musica, è come se anche il lettore riuscisse a fare lo stesso, a liberarsi, e finisci il libro liberato.

SCARPA: Sì, io lo spero, ed è strano perché io nella mia vita non ho avuto quest'esperienza di abbandono, non certo così forte, ma mi sono emozionato quando lei racconta per esempio di avere suonato per la prima volta certe cose molto potente, e anch'io mi sono emozionato scrivendole come quando ho fatto le performances tratte da questo libro ci sono dei punti dove mi emoziono sempre, mi viene da piangere, mi escono le lacrime, perché mi immergo dentro questo personaggio, pur non avendo niente che fare con queste esperienze, non è la storia della mia vita, non c'entra niente con la mia vita.

DE LA CAMPA ENCISO: I nomi Cecilia, Antonio Vivaldi, Stabat Mater, sono casuali nella sua opera?

SCARPA: Casuali no, Cecilia è un bel nome, è abbastanza tra virgolette casuale, nel senso che mi piace tantissimo il nome, Cecilia, avrei potuto scegliere un nome delle ragazze del orfanotrofio della Pietà di Venezia, perché abbiamo i nomi delle cantante, delle musiciste, sono rimasti nei documenti, ma ho preferito prendere un nome che piaceva a me, che non era nella lista, nelle elenco di queste ragazze, almeno, magari ci sarà anche stata una Cecilia che è vissuta lì, ma non è neanche un nome veneziano, certo mi hanno detto alcuni,

la Santa della musica, ma no, non è per questo che l'ho scelto, perché è un nome bellissimo Cecilia, e mi piaceva, ecco. Antonio Vivaldi, certo, Antonio Vivaldi è un compositore immenso è anche troppo vanale, nel senso che è troppo conosciuto come La Gioconda di Leonardo, come La Mona Lisa, la torre di Pisa, le quattro stagioni di Vivaldi, sono quelle cose talmente conosciute che sono insopportabili diventate, perché a punto uno dice, la torre di Pisa, sì, è una cosa troppo turistica, Mona Lisa, sì un capolavoro, La Gioconda, Leonardo, però, basta, non ne posso più, allo stesso modo Le quattro stagioni, basta non ne posso più, le abbiamo sentite mille volte, nelle segreterie telefoniche, tutto, ecco, però ho cercato invece di dall'interno cercare di far capire, che novità potente e prodigiosa è stata nella sua epoca questa musica così liberatoria, soprattutto se è fatta suonare a delle ragazze che erano chiuse e triste in questa situazione di abbandono, di povertà, anche di vergogna, perché alcune pensavano di essere figlie forse di prostituzione, di essere state abbandonate come frutto di unioni non volute, insomma, ecco, queste povere ragazze attraverso la mediazione della musica hanno trovato anche una via, anche un lavoro, perché potevano, grazie alla musica poi lavorare, essere conosciute, guadagnare dei soldi e quindi sì, Vivaldi non è stato casuale certo.

DE LA CAMPA ENCISO: È anche il suo compositore preferito, dei compositori.

SCARPA: È uno dei miei compositori preferiti, sì, non posso dire che sia il mio compositore preferito in mezzo ad altri, però per un periodo è come se mi fossi...sai quelle cose che pensi di conoscere perché sono troppo famose, sai

sono tante cose che tu credi di conoscere perché sono super famose e invece dici io non sapevo che Vivaldi aveva scritto tante opere liriche, era un impresario, era un imprenditore dello spettacolo, pagava ai musicisti, pagava agli scenografi pittori, pagava ai librettisti, pagava ai cantante, cioè rischiava i suoi soldi, capito, in più insegnava a queste orfane e quindi ho pensato che attraverso la sua musica scritta per La Pietà, lui ci ha consegnato anche un ritratto musicale di queste ragazze, perché scriveva per la loro voce specifica, perché certe parti sono scritte a posta per quella cantate lì, perché aveva delle doti, delle qualità musicale, che non aveva un'altra cantante e noi abbiamo il nome di chi ha cantato le parti alla Pietà, c'è le abbiamo, e quindi è come se lui avesse fatto un ritratto con la musica di Apollonia, di Marietta, di Lucia, capito, di ognuna di queste ragazze, ecco, e quindi, Antonio Vivaldi non è affatto casuale in questo libro, non avrebbe potuto essere un altro compositore, no. Il nome di Stabat Mater è per la preghiera latina, si è un riferimento non troppo forte, certo, la madre e cui è naturalmente la figura mancante è nella preghiera di Giappone da Todi è un inno latino, medievale, la situazione è completamente diversa, perché dice Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendeat filium, questo è l'inizio famosissimo cioè la madre di Gesù, sottinteso stava ai piedi della croce, quindi durante la crocifissione, vedeva suo figlio, non ancora morto, agonizzante, inchiodato, sanguinato, una situazione terribile di una madre che vede la tortura, la morte, la agonia, e quindi piange, si dispera sotto la croce alla quale era appeso suo figlio, cioè una situazione terribile, classica, che sappiamo bene e queste parole, molto belle, scritte bene da Giacoppone da Todi sono state musicate da tanti musicisti,

tantissimi musicisti, anche Vivaldi. In questo caso è quasi un titolo metaforico perché non c'entra niente qui

DE LA CAMPA ENCISO: C'è anche la Signora Madre con cui parla tutto il tempo

SCARPA: Naturalmente, cui la Madre è la protagonista assente però. Alcuni mi hanno detto un po' scherzando, veramente il tuo libro, dovrebbe intitolarsi "Stabat Figlia" perché è la figlia che sta lì, hai piedi di una madre che non c'è, diciamo, e si dispera. Cioè per essere un molto precisi, un po' pignoli dovrebbe intitolarsi, "Stabat Fligia", la figlia se ne stava lì a lamentarsi...

DE LA CAMPA ENCISO: È quella che piangeva...

SCARPA: ... a piangere, a scrivere a la madre, dove sei, chi sei, esisti, sei viva, sei morta, perché mi hai abbandonata, non mi hai voluta, sei morta di parto, eravamo troppo poveri...capito, lei non sa niente come sai bene.

DE LA CAMPA ENCISO: La prigione in cui sta sommersa l'anima di Cecilia dopo l'abbandono, la libertà che sente attraverso la musica ci fa vedere che c'è un vincolo forte nel romanzo tra musica e libertà, un vincolo spirituale e profondo. Due domande su questo: Perché l'abbandono? C'è qualcosa di personale in questo salvataggio attraverso la musica?

SCARPA: Allora, perché l'abbandono? Questa è una bella domanda, questo deriva da una mia ininterrotta sorpresa condizione di stupore per le coincidenze e il destino delle persone, che cos'è successo, ecco questo è il motivo principale per cui ho cominciato ad immaginare di scrivere questo libro, e successo che io sono nato, come dico nel appendice del libro, nella postfezione, sono nato in questo normale ospedale pubblico, dove negli sessanta, fino agli anni sessanta del secolo scorso nascevano tutti i veneziani più o meno venivano partoriti, messi al mondo in questo posto normale ospedale pubblico, e la sede era la Pietà, la stessa sede, le stesse stanze, lo stesso edificio dove qualche secolo prima, i bambini e le bambine venivano abbandonati, allora io ho aperto gli occhi per la prima volta...

Nella mia nascita, nelle stesse stanze dove una volta i bambini e le bambine già partoriti prima venivano abbandonati, quindi io ho avuto una madre, un padre che mei hanno voluto bene, che mi hanno cresciuto, che mi hanno tenuto con se, ma l'inizio della mia vita, proprio il inizio vero, il primo momento, il momento in cui io ho aperto gli occhi, ho respirato per la prima volta è stato nello stesso posto dove invece per altri bambini e bambine meno fortunati di me diciamo, cominciavano la loro vita, anche si erano già stati partoriti qualche giorno prima, probabilmente, sicuramente, e non avevano famiglia, molti di loro non sapevano neanche da dove venivano, crescevano lì e allora quindi riflettere sul fatto che il punto di inizio di stato della mia vita è stato lo stesso, ma la mia vita è andata verso una direzione, mentre la vita di questi ragazzi e ragazze è andata in un'altra direzione, ma tutti due, cioè io e gli altri veneziani nati alla Pietà, e invece quelli del secoli scorsi, queste vite sono cominciate nello stesso posto, ecco questa distanza, diversità di destino mi ha spinto a

studiare, a informarmi, a capire come si viveva in questo orfanotrofio, perché dici, anche da bambino mi ero domandato, ma guarda perché io ho una famiglia la mia vita è cominciata nello stesso posto mentre altri sono nati come me e sono cresciuti in quel posto, invece non hanno avuto genitori, figli, fratelli... e questo mi ha fatto scattare la voglia di immedesimarmi in questo, in più io non ho una sorella, e quindi è stato anche bello immaginarmi una ideale immaginaria sorella mia di tre secoli fa, ecco, diciamo così, quindi in questo senso sì, salvataggio attraverso la musica secondo me qualcosa è vero, Cecilia sì, trova un suo modo di salvarsi attraverso la musica, ma un modo specifico perché Vivaldi per lei non è solo una musica, nuova, diversa, in italiano, non so in spagnolo c'è un modo di dire quando qualcosa non funziona più e anche qualcuno è un po' arrabbiato dice magari, anche in una azienda, in un ufficio, magari le persone lavorano poco o pure c'è una organizzazione sbagliata, o pure in casa non so, i figli non puliscono le stanze, allora magari il capoufficio, la mamma, il papà dicono: "da domani si cambia musica", cioè o pure si volta pagina, si cambia organizzazione, è un modo di dire, non so se in spagnolo si dice uguale.

DE LA CAMPA ENCISO: Decimos: "Comenzar de cero".

SCARPA: Sì, si ricomincia da zero, è un altro modo per dire ricominciamo da zero, o pure "domani ricominciamo da zero" vuol dire tornare da zero, non è per forza ricominciare dal primo paso e proprio cambiare completamente musica, cambiare...

DE LA CAMPA ENCISO: E come se lei toccasse fondo, basta con la sofferenza.

SCARPA: Sì, per lei sì, ma diciamo io adesso stavo dicendo un'altra cosa, cioè Vivaldi in questo orfanotrofio, e anche a Venezia, e anche nella storia della musica ha veramente cambiato musica, ed è divertente, interessante, perché cambiare musica nel caso di Vivaldi è letteralmente, nel caso anche oggi dei modi di dire in italiano, cambiare musica vuol dire anche cambiare organizzazione, cambiare il nostro rapporto, il modo di impostare le cose, capito, da domani tu non vieni più a casa dopo mezzanotte, si cambia musica se non vieni entro mezzanotte a casa (la mamma e il figlio il classico), bene, si cambia musica, e allora per lei è cambiata musica, una musica molto più viva, potente che quella di questo vecchio.

DE LA CAMPA ENCISO: Quella di Giulio...

SCARPA: Un personaggio di invenzione con cui io rappresento la musica del Seicento...

DE LA CAMPA ENCISO: Che rappresenta l'oscurità....

SCARPA: Io sono stato un po'... ho esagerato nel rappresentare la musica prima di Vivaldi con questo vecchio prete, in realtà la musica del Seicento è bellissima, e anche molto vivace può essere, però è chiaro che Vivaldi ha apportato una accelerazione, una passione, una potenza, veramente ha iniziato

imparando da Corelli, da Arcangelo Corelli e poi in somma, ecco, ha apportato... In più c'è altro fatto però che Vivaldi spinge Cecilia a non vivere, a non sentirsi più vittima, guarda che non sei tu solo la vittima, per esempio sei tu stessa che produci vittime, stai suonando la tua vittima, tu suoni un agnello morto, uccidilo tu, prenditi la responsabilità di uccidere l'agnello, cioè non sei solo tu vittima, anche tu produci vittime, e quindi forse questo se tu te ne rendi conto

DE LA CAMPA ENCISO: E non puoi cambiare musica o passare pagina se sei vittima.

SCARPA: Sì, se continui a pensare, ah, sono la vittima, si è vero purtroppo sei la vittima, è vero, sei stata abbandonata, ma se resti là non cambi musica, non basta la musica, e infatti questa cosa che lei uccide l'agnello, per lei, la sconvolge, perché non è solo perché poverino l'agnello e lo uccide, non è solo quello e perché rinunci alla tua consolazione di vittima, dici io sono la vittima. Sì, ma non sei solo tu, anzi, ci sono delle vittime che sono tue vittime, sotto di te, e infatti tu suoni, diciamo che fino a quel momento lì Cecilia suona il suo essere vittima, da quel momento in poi capisce che sta suonando altre vittime, no... diciamo così spiegato un po'.

DE LA CAMPA ENCISO: Si capisce benissimo. Ci sono dei simboli della tradizione cristiana nel suo romanzo *Stabat Mater*, l'agnello, il sangue, il serpente, e questa testa di serpenti...

SCARPA: Sì, questa viene anche della tradizione classica, alla Medusa, insomma, non ho inventato niente, sono quasi fondamentali, quasi antropologici più che cristiani.

DE LA CAMPA ENCISO: Sì, certamente, questa è stata per me una delle cose più interessanti da investigare, secondo il mio punto vista i simboli e la modernità all'incrociarsi arricchiscono il romanzo e forse è questo che da questa fluidità...

SCARPA: Questo è molto interessante.

DE LA CAMPA ENCISO: Lei ha pensato questo prima di scrivere il romanzo? A fare questo mischio tra modernità e simboli antichi?

SCARPA: È interessante questo che mi chiedi, io credo ancora una volta che posso risponderti dicendo che mi è servita Cecilia, cioè se io avessi dovuto scegliere i miei simboli sarebbero stati più raffinati, più sofisticati, più strani, più sorprendenti, meno banali, meno conosciuti, per esempio nel ultimo libro romanzo pubblicato il mio simbolo è stato il gecko, e con la sua particolarità che la scienza ha scoperto solo da quindici anni di come rimane attaccato a la superficie, adesso non divaghiamo, questo è un simbolo molto contemporaneo, sì, il gecko esiste da milioni di anni, sì, ma la sua particolarità è stata scoperta dalla scienza da pochi anni, ecco, mentre il sangue, l'agnello, il serpente, sono cose che anno migliaia e migliaia di anni, ecco, è stato grazie alla narratrice, cioè una mediazione di un personaggio narratore, che ha raccontato la sua

storia al posto mio, cioè ha raccontato non con le mie parole, con le sue parole, diciamo così, e quindi, ancora una volta non solo ha scelto le parole, lo stile, le sue preferenze, le sue immagini, le sue angosce, le sue paure, ma anche i suoi simboli, io ho dovuto fare i conti con i suoi simboli che non sono i miei, perché mi sono immedesimato nei suoi simboli, e quindi l'agnello, il sangue, e questo è vero, si incrocia con la mia sensibilità contemporanea, è vero, c'è un incrocio tra quello che interessa a me, perché l'ho scritto io questo libro e però anche dei simboli che se non ci fossi stata questa storia, questa protagonista, questa ragazza, io non avrei avuto nessun interesse per il serpente, teste di serpenti, sì, esistono là, Medusa, mi hanno parlato tante volte, non mi interessa parlare a me di Medusa...

DE LA CAMPA ENCISO: Vorrei sapere qualcosa sulla intra storia del romanzo, ci sono delle coincidenze con la sua vita, ha qualche relazione con l'ospedale della pietà di Venezia che è stato un orfanotrofio tempo fa? Lo abbiamo già detto.

SCARPA: Ho risposto alla seconda parte della domanda, la prima parte, altre coincidenze, non direi.

DE LA CAMPA ENCISO: Non tanto.

SCARPA: No, quella fondamentale è quella che ha l'origine di qui ho parlato prima.

DE LA CAMPA ENCISO: La curiosità di quello che è successo in quel posto.

SCARPA: Certo.

DE LA CAMPA ENCISO: Ed è venuto fuori tutto il resto.

SCARPA: Sì, tutto il resto non ha a che fare con la mia esperienza personale. È naturale che...

DE LA CAMPA ENCISO: I sentimenti sono umani...

SCARPA: Anch'io ho visto che... ma non solo, ma anch'io naturalmente in una città dove una volta c'erano tantissimi gatti per la strada, anch'io da piccolo ho visto uccidere i gattini, è una cosa talmente banale, ovvia, cioè che abbiamo visto tutti, non è da lì che viene...il romanzo naturalmente.

DE LA CAMPA ENCISO: Poi c'è tanto dal mondo immaginario anche.

SCARPA: Sì, anche sì, ho immaginato queste scene, l'ho inventate.

DE LA CAMPA ENCISO: Pensavo adesso ai fiumi di sangue.

SCARPA: Beh, non tanto perché quando c'era il macello a San Giove lì i canali erano rossi, per esempio, o pure però non l'ho viste io, ho letto nei libri

di Storia, ho immaginato, anche magari per sbaglio in certe giorni fosse possibile questo, o pure il fatto che i bambini venissero buttati purtroppo nei secoli molto antichi, i bambini non voluti venivano abbandonate per la strada o peggio, alcuni uscissi, dopo appena nati, quindi una storia terribile e questo non è inventato, ecco.

DE LA CAMPA ENCISO: Ho osservato nel suo romanzo, e questo per me è stata una rivelazione una dualità che c'è tra la oscurità e la luce, e l'ho interpretato come una dualità dell'essere umano, tra prigione e libertà, tra oscurità e luce, questo si può osservare in una lettura profonda del romanzo, che Cecilia ha una lotta interna dentro di sé, a Lei sembra adeguata quest'interpretazione di quella dualità, di quella lotta interna?

SCARPA: Sì, senz'altro, io penso di sì, non saprei dirti, un po' perché non me li ricordo, un po' perché non è quello l'importante, quali fossero le mie intenzioni quando l'ho scritto, io naturalmente ero molto affascinato da questa storia, da questa situazione, è un libro in cui in gran parte si parla di una situazione, c'è poca storia, c'è una situazione con varie scene, varie possibilità, varie variazioni di questa situazione, quindi, e poi a un certo punto arriva il nuovo musicista e lì comincia in un certo senso la storia, dopo sessanta o settanta pagine una storia molto piccola di poche decine di pagine, e come se una situazione al improvviso precipitasse verso una catastrofe, una piccola catastrofe benefica, salutare, ok... bene, quindi io ero affascinato dalla situazione e dalla possibilità che questa situazione mi dava di immaginare, di raccontare delle scene, quasi delle pozzanghere, di stagni, di laghi, più che un

fiume, una storia tutta piena di avvenimenti, uno dopo l'altro, no, sono come delle chiazze d'acqua, delle situazione allora, la musica in chiesa, lei che suona di notte, quando scopre come nascono i bambini, sono piccole chiazze separate, ferme, stancate, acqua stagnante, e poi all'improvviso comincia il movimento, la passione, la musica nuova, Vivaldi, ecco, e allora ricomincia il movimento delle cose che succedono, ecco, questo mi ha affascinato, ma come vedi ancora una volta torniamo alla prima risposta, cioè il fatto di avere questa protagonista, quindicenne, che scrive in maniera più semplice, come hai usato tu la parola mi ha aiutato ad andare all'essenza, quindi anche alle categorie primarie, semplici, quelle, la luce e l'oscurità, a punto, l'estasi e il movimento, l'abbandono e la vivacità.

DE LA CAMPA ENCISO: Di guardare le grate che non puoi uscire a guardare il cielo con le stelle.

SCARPA: Esatto, esatto, cioè il carcere e la libertà, cioè se ci pensi sono categorie talmente fondamentali che quando si affrontano così diventano anche un po' difficile da trattare, che diventano non dico banali, ma un po' ovvie, non dici adesso scrivo un libro sulla luce e l'ombra, sì, ripeto quando io scrivo romanzi ambientati oggi sono un pochino più complesso, più raffinato, più sofisticato, perché non c'è solo la luce e il buio, in medio ci sono tante cose. Però per una volta, per questa volta, grazie a questo protagonista, questa protagonista, Cecilia, ho potuto forse trattare più da vicino queste categorie, questi concetti, quest'esperienze, la luce, il buio, la libertà, il carcere, la musica e la disperazione, ecco, in maniera più diretta e più essenziale, più semplice, più

primaria, anche usando delle parole che non io non ho spesso il coraggio di usare, anche poi mi farai leggere la prima parte, io avrei molto pudore a dire, usare parole come disperazione, angoscia, vedi, sono parole che arrivano subito, angoscia, disperazione, la mia malattia e la mia cura, sono tutte parole che per me sono molto importante, troppo importante, e se vengono usate, nominate, in un certo modo, facile, non sono molto credibili, io diffido, non mi fido di quei poeti, di quelle autore o autrici che hanno la disperazione facile, la angoscia facile, capito, metti la parola angoscia, disperazione, metti la parola luce, metti la parola, capisci, felicità, ecco, è troppo semplice, troppo facile, troppo comodo usare così queste grande parole che significano tutto ma anche niente, che fanno effetto: la parola dolore, sofferenza, infondono rispetto, soggezione, uno dice il mio dolore, vediamo se è un dolore vero o se fai finta, per farti rispettare lo usi questo concetto

DE LA CAMPA ENCISO: No è che soltanto con la parola...

SCARPA: Sì, hai capito, quindi io ho molto pudore, molto rispetto, proprio perché per me sono parole importantissime, sono parole talmente fondamentali che per usarle bisogna guadagnarsele, e allora io con questa scorciatoia ho pensato che lei potesse permettersi queste parole, aveva il diritto di usarle queste parole, mentre io non so se ho il diritto per usare queste parole, quando parlo di me.

DE LA CAMPA ENCISO: Sì, perché lei ha complessità nell'interno di lei.

SCARPA: Lo spero, lo spero.

DE LA CAMPA ENCISO: Per questo parlavo io della dualità anche di lei stessa. Con tutti quelli sentimenti, in un momento sembra una persona, in un altro un'altra, quando suona...

SCARPA: Sì in dei momenti è dura, severa, in dei momenti è dolce.

Sì verso la madre anche un po', in certi momenti la odia, in certi altri è comprensiva, la giustifica, in altri non l'accetta, quindi insomma spero che non sia monodimensionale, ecco, spero insomma.

DE LA CAMPA ENCISO: Per me no.

Antonio Vivaldi, le quattro stagioni, l'ospedale di Venezia, le bambine che suonano sono veri, ma senza il mondo immaginario, l'inventato non ci sarebbe nel romanzo secondo me magia, che è quello che si trova.

È la fantasia che rende il romanzo magico, mi è piaciuta una parte della prefazione del *Brevetto del geko* in cui lei dice "Una certa ostentata mescolanza di oggettività e invenzione dovrebbe servire a instillare in chi legge un continuo dubbio sulla veracità del responso, ma è proprio questo il mio obiettivo, farsi che il lettore si chieda se quel che sta leggendo è almeno in parte inventato".

SCARPA: Sì, questa cosa era naturalmente molto più pertinente alla storia del *Brevetto del geko*, perché lì l'introduzione dice qui racconto quello che è successo, ma non voglio far capire di chi sto parlando e non voglio neanche far

capire troppo se quello che si dice di questo inizio, di questo movimento sovversivo, di fondamentalisti è una legenda, una realtà, lo vedrete, troverete cose finte, cose vere, ed altronde è così che è nato questo movimento dice la finzione del romanzo nel *Brevetto del geco*, per alcuni è una legenda, per alcuni è andata proprio così, per altri che sai, quindi, anche questo racconto mescola legenda e fatti reali, e questo voglio che sia. In *Stabat Mater*, si la situazione non è molto diversa, ma non c'è proprio questa intenzione dichiarata, qui si parla di qualcosa che era reale, però è anche vero che io ho inventato molto, è proprio vero, e alcune persone hanno letto questo romanzo pensando che veramente alcune cose che io ho scritto qui succedessero da vero, è stato un po' buffo, un po' pericoloso perché non è vero che quando andavano in gita, né in barca queste ragazze avevano la maschera e in certe presentazioni...

DE LA CAMPA ENCISO: Ma è giusto, è un romanzo, lei si può permettere di fare queste cose...

SCARPA: Certo, ma ti volevo dire è buffo, è divertente, che alcune persone molto serie, molto studiosi in pubblico dicendo “pensate queste ragazze a Venezia nel 1700 le portavano in giro in barca ma dovevano essere nascoste con le maschere, perché ...” ma no, l'ho inventato io questo, non è vero, mi piaceva, era molto suggestivo, è un' stupidaggine, l'ho messo io per creare una magia.

DE LA CAMPA ENCISO: E si crea.

SCARPA: Infatti alla fine ho chiesto mille volte scuse dicendo...

DE LA CAMPA ENCISO: L'ho letto alla fine del libro... dici ci sono anacronismi

SCARPA: L'ho detto se volete vedere veramente com'è la situazione leggete questo studio storico che sono bellissimi, perché qui l'ispirazione è quel luogo lì...

DE LA CAMPA ENCISO: È quello il bello prendere qualcosa che esiste ma...

SCARPA: Questa volta è stata così. È stata l'unica volta in cui l'ho fatto, perché è l'unico mio romanzo, chiamiamolo romanzo, son cento pagine, non è un romanzo, un mio racconto lungo, novella, perché non è come voi in spagnolo, per noi novella è un racconto di 70, 80 pagine, questo è una novella, un racconto lungo, un romanzo brevissimo, in somma, non è un romanzo, onestamente, anche perché è un monologo, una persona sola, che parla, insomma, è breve. È stata l'unica volta in cui io ho preso una situazione storica del passato, perché gli altri miei libri non sono ambientati nel passato e su un fondo reale, documentato, come quello dell'Ospedale della Pietà ho inventato delle cose. È stata l'unica volta che ho usato questa mescolanza di storie, di invenzione, poi è una tradizione talmente ovvia, banale, in quella tradizione della letteratura in Italia era anche il dibattito che si faceva nel 1500 ed è durato

fino a Manzoni, Alessandro Manzoni, e la mescolanza che c'è nei romanzi storici e prima nei poemi cavallereschi, in Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, nel Orlando Furioso ancora di più, di Ludovico Ariosto, anche i teorici, i critici letterari, chiamiamoli così dell'epoca, dicevano sì, e meglio fare un romanzo storico, un poema cavalleresco, ambientato per esempio nelle Crociate perché sono cose successe tre, quattro secoli fa, cinque secoli fa, due, tre, quattro secoli fa, le ultime Crociate 1200, e quindi questi avvenimenti sono abbastanza lontani, non c'è una memoria recente, e quindi si sa che sono successi da vero, ma non si sa bene... si è dimenticato cosa è successo e quindi il poeta diceva allora, l'autore del poema cavalleresco, il romanzo in versi dell'epoca ha la libertà di usare qualcosa che da un lato può essere creduto perché da un lato dici guarda che le Crociate sono Godofredo di Guglione, di cui parla Torquato Tasso, è esistito da vero, no, però allo stesso tempo io posso inventare perché non è successo 10 anni fa che tutti quanti vi ricordate cos'è accaduto, è successo tre secoli fa, quattro secoli fa, quindi ho la libertà di metterci dentro delle cose che inventato io, però allo stesso tempo non è una fantasia assurda che mi potete dire ah... ma tu cosa ti inventi? E proprio vero che i cristiani all'epoca si marmavano e andavano in Palestina, a Gerusalemme, dov'era seppellito, si dice che fosse stato seppellito Gesù prima della sua resurrezione, si crede, e quindi questo è per esempio, perché ho detto questa cosa, non voglio fare il profeta, il professore di letteratura che non sono, non sono professore, ma per dire che questa mia idea di mescolanza tra storia e immaginazione, proviene da una tradizione storica, anche letteraria, italiana e non solo italiana, di romanzo storico che è quasi ovvia, insomma, di mettere insieme avvenimenti reali e avvenimenti inventati basandosi per gli

avvenimenti reali in situazioni storiche documentate, ti ispirano, perché dici guarda spesso il passato è un tesoro di cose sorprendenti.

DE LA CAMPA ENCISO: È suggestivo, quando passano degli anni...

SCARPA: Ma veramente c'era un posto dove le orfane imparavano a suonare, le facevano cantare dietro le grate di metallo in alto, però non erano suore, potevano sposarsi.

DE LA CAMPA ENCISO: Ed era Antonio Vivaldi ad insegnarli.

SCARPA: È incredibile, veramente, ecco, per cui queste cose qui a me hanno ispirato, in più come ti ho detto sono nato lì e tutto questo mi ha dato da un lato lo spunto, mi ha fatto poggiare i piedi su un terreno solido, la Pietà è esistita, Antonio Vivaldi è esistito, le orfane suonatrici e cantanti sono esistite, su questo terreno solido ho potuto danzare appoggiando i piedi per terra, ecco.

DE LA CAMPA ENCISO: Grazie mille per la intervista

SCARPA: Grazie a te.

Link all'audio: [Tiziano Scarpa 19-03-2017 Milano.m4a](#)

Anexo 2: Artículo *La Repubblica*. Premio Strega

SPETTACOLI & CULTURA

"Stabat Mater" (Einaudi) vince per un voto su "Il bambino che sognava la fine del mondo" (Bompiani) Ottimo risultato per l'inviato di Repubblica

A Tiziano Scarpa il premio Strega. Battuto Scurati, terzo Lugli



Tiziano Scarpa

ROMA - Tiziano Scarpa vince il 63° Premio Strega con il suo "Stabat Mater" (Einaudi) Ha ricevuto 119 voti. Secondo, a un solo punto di distacco, Antonio Scurati (Bompiani) con "Il bambino che sognava la fine del mondo". Terzo posto a sorpresa a Massimo Lugli, inviato di Repubblica e grande cronista di nera con "L'istinto del lupo" (Newton Compton) che ha ricevuto 58 voti. Più staccati Cesarina Vighy, "L'ultima estate" - Fazi (36 voti) e Andrea Vitali con "Almeno il cappello" - Garzanti (28 preferenze).

Dopo polemiche e accuse (soprattutto agli editori), nella serata finale, c'è stato molto fair play e la vittoria per un solo voto di scarto è stata salutata da applausi per tutti.

"Stabat Mater" è una lunga lettera alla madre di una sedicenne, Cecilia, abbandonata nell'Ospedale della Pietà di Venezia da bambina, dove ha imparato a suonare il violino senza passione, in chiesa, dietro una grata che protegge le giovani dagli sguardi dei fedeli. La musica per lei è una sorta di rito abitudinario, finché arriva un giovane insegnante di violino e compositore, un prete dai capelli rossi e il naso grosso, Antonio Vivaldi.

E' lui a portare un po' di luce a Cecilia, che scioglie il proprio profondo dolore nella scrittura che pratica di nascosto, la notte, cercando di capire cosa sia una madre, che non ha mai avuto. Scrive una lettera senza un vero destinatario, un monologare, più che un dialogo, che resta sempre sospeso, che non ha possibili risposte.

"Sono rimasto sopraffatto dalla capacità di Scarpa di sentire una solitudine così lontana e di avercela restituita con tanta forza e pietà", ha scritto Niccolò Ammaniti di questo libro.

Alla fine, Scarpa era ovviamente felice e Scuteri quasi choccato. Più sereno di tutti, Massimo Lugli che ci ha detto: "Sono felicissimo. Io ero Cindarella man...

Chi si aspettava di arrivare fin qua. Meglio terzo che secondo di un punto...
Deve essere terribile".

Quando ha scritto il suo libro, Lugli non pensava certo allo Strega: "Mi ci sono trovato dentro sei mesi fa... E' come una guerra... Devi combatterla". Il suo "L'istinto del Lupo", Lugli lo definisce "un romanzo d'amore di un ragazzo per il suo mentore. Penso che vada al di là dei generi. Ci sono dentro tante cose... E' forte violento, come, in fondo, è la vita". Nella vita, appunto, Massimo Lugli fa l'inviato (lui dice sempre "il cronista") di nera: "Ovviamente nella mia storia ci sono anche le cose che sento e vedo tutti i giorni... Ma non i fatti: quelli si scrivono sul giornale... Piuttosto, direi, le emozioni che emergono dai fatti...".

La Repubblica, 3 luglio 2009

Anexo 3: Lectura de las primeras páginas de la novela por Tiziano Scarpa.

Vínculo al vídeo: [ANEXO 3 LECTURA DE LA PRIMERA PÁGINA.MP4](#)

Anexo 4: Versiones de *Stabat Mater*

Adjuntamos las tres versiones de *Stabat Mater*, la latina, la traducción literal y la traducción de Lope de Vega.

Versión latina medieval	Traducción literal (CEE)	Versión por Lope de Vega ⁶⁴
<i>Stabat Mater dolorosa</i>	Estaba la Madre dolorosa	La Madre piadosa estaba
<i>Iuxta crucem lacrimosa,</i>	junto a la Cruz, lacrimosa,	junto a la cruz y lloraba
<i>Dum pendebat filius.</i>	mientras pendía el Hijo.	mientras el Hijo pendía.
<i>Cuius animam gementem</i>	Cuya ánima gimiente,	Cuya alma, triste y llorosa,
<i>Contristatam et dolentem</i>	contristada y doliente	traspasada y dolorosa,
<i>Pertransivit gladius.</i>	atravesó la espada.	fiero cuchillo tenía.
2.	2.	2.
<i>O quam tristis et afflicta</i>	¡Oh cuán triste y afligida	¡Oh, cuán triste y cuán aflicta
<i>Fuit illa benedicta</i>	estuvo aquella bendita	se vio la Madre bendita,
<i>Mater unigeniti</i>	Madre del Unigénito!.	de tantos tormentos llena!
<i>Quae maerebat et</i>	Languidecía y se dolía	Cuando triste contemplaba
<i>dolebat.</i>	la piadosa Madre que veía las	y dolorosa miraba
<i>Et tremebat, cum videbat</i>	penas de su excelso Hijo.	del Hijo amado la pena.
<i>Nati poenas incliti.</i>		
3.	3.	3.
<i>Quis est homo qui non</i>	¿Qué hombre no lloraría	Y ¿cuál hombre no llorara,
<i>fleret,</i>	si a la Madre de Cristo viera	si a la Madre contemplara
<i>Matrem Christi si videret</i>	en tanto suplicio?	de Cristo, en tanto dolor?
<i>In tanto supplicio?</i>	¿Quién no entristecería	Y ¿quién no se entristeciera,

⁶⁴ Publicado, entre otros, por Vicente Molina SJ, en *Misal Completo*. Editorial Hispania. Valencia 1941. Hans Van der Velden refiere que Lope de Vega publicó este poema como *Rimas Sacras* en 1614.

<i>Quis non posset</i>	a la Madre contemplando	Madre piadosa, si os viera
<i>contristari,</i>	con su doliente Hijo?	sujeta a tanto rigor?
<i>Piam matrem contemplari</i>		
<i>Dolentem cum filio?</i>		
4.	4.	4.
<i>Pro peccatis suae gentis</i>	Por los pecados de su gente	Por los pecados del mundo,
<i>Jesum vidit in tormentis</i>	vio a Jesús en los tormentos	vio a Jesús en tan profundo
<i>Et flagellis subditum.</i>	y doblegado por los azotes.	tormento la dulce Madre.
<i>Vidit suum dulcem natum</i>	Vio a su dulce Hijo	Vio morir al Hijo amado,
<i>Morientem desolatum</i>	muriendo desolado	que rindió desamparado
<i>Dum emisit spiritum.</i>	al entregar su espíritu.	el espíritu a su Padre.
5.	5.	5.
<i>Eja mater fons amoris,</i>	Ea, Madre, fuente de amor,	¡Oh dulce fuente de amor!,
<i>Me sentire vim doloris</i>	hazme sentir tu dolor,	hazme sentir tu dolor
<i>Fac ut tecum lugeam.</i>	contigo quiero llorar.	para que llore contigo.
<i>Fac ut ardeat cor meum</i>	Haz que mi corazón arda	Y que, por mi Cristo amado,
<i>In amando Christum</i>	en el amor de mi Dios	mi corazón abrasado
<i>Deum,</i>	y en cumplir su voluntad.	más viva en él que conmigo.
<i>Ut sibi complaceam.</i>		
6.	6.	6.
<i>Sancta mater, istud agas,</i>	Santa Madre, yo te ruego	Y, porque a amarle me anime,
<i>Crucifixi fige plagas</i>	que me traspases las llagas	en mi corazón imprime las
<i>Cordi meo valide.</i>	del Crucificado en el corazón.	llagas que tuvo en sí.
<i>Tui nati vulnerati</i>	De tu Hijo malherido	Y de tu Hijo, Señora,
<i>Tam dignati pro me pati,</i>	que por mí tanto sufrió	divide conmigo ahora

<i>Poenas mecum divide!</i>	reparte conmigo las penas.	las que padeció por mí.
7.	7.	7.
<i>Fac me vere tecum flere,</i>	Déjame llorar contigo	Hazme contigo llorar
<i>Crucifixo condolere,</i>	condolerme por tu Hijo	y de veras lastimar
<i>Donec ego vixero.</i>	mientras yo esté vivo.	de sus penas mientras vivo.
<i>Juxta crucem tecum stare</i>	Junto a la Cruz contigo estar	Porque acompañar deseo en la
<i>Te libenter sociare</i>	y contigo asociarme	cruz, donde le veo,
<i>In planctu desidero.</i>	en el llanto es mi deseo.	tu corazón compasivo.
8.	8.	8.
<i>Virgo virginum</i>	Virgen de Vírgenes preclara	¡Virgen de vírgenes santas!,
<i>praeclara,</i>	no te amargues ya conmigo,	llore ya con ansias tantas,
<i>Mihi jam non sis amara,</i>	déjame llorar contigo.	que el llanto dulce me sea.
<i>Fac me tecum plangere.</i>	Haz que llore la muerte de	Porque su pasión y muerte
<i>Fac ut portem Christi</i>	Cristo,	tenga en mi alma, de suerte
<i>mortem,</i>	hazme socio de su pasión,	que siempre sus penas vea.
<i>Passionis eius sortem</i>	haz que me quede con sus	
<i>Et plagas recolere.</i>	llagas.	
9	9.	9.
<i>Fac me plagis vulnerari,</i>	Haz que me hieran sus llagas,	Haz que su cruz me enamore
<i>Cruce hac inebriari</i>	haz que con la Cruz me	y que en ella viva y more
<i>Ob amorem filii,</i>	embriague,	de mi fe y amor indicio.
<i>Inflammatum et accensum,</i>	y con la Sangre de tu Hijo.	Porque me inflame y
<i>Per te virgo sim defensus</i>	Para que no me quemé en las	encienda,
<i>In die judicii.</i>	llamas, defiéndeme tú, Virgen y contigo me defienda	
	santa, en el día del juicio.	en el día del juicio.

10.	10.	10.
<i>Fac me cruce custodiri,</i>	Cuando, Cristo, haya de irme,	Haz que me ampare la muerte
<i>Morte Christi praemuniri,</i>	concédeme que tu Madre me	de Cristo, cuando en tan
<i>Confoveri gratia.</i>	guíe a la palma de la victoria.	fuerte trance
<i>Quando corpus morietur</i>	Cuando el cuerpo sea muerto,	vida y alma estén.
<i>Fac ut animae donetur</i>	haz que al ánima sea dada	Porque, cuando quede en
<i>Paradisi gloria.</i>	del Paraíso la gloria.	calma
<i>Amen.</i>	Amén.	el cuerpo, vaya mi alma
		a su eterna gloria.
		Amén

Anexo 5: Música Stabat Mater (RV621), Andreas Scholl

Vínculo al audio: [ANEXO 5 Música Stabat Mater Vivaldi \(RV621\) de Andreas Scholl.mp4](#)

Anexo 6: Fragmentos de la correspondencia por correo electrónico con Tiziano Scarpa.

14 dicembre 2011, 14:59.

Isabel de la Campa

<isabeldelacampa@hotmail.com> ha scritto:

Buongiorno Tiziano,

Mi sono venute in mente alcune domande che mi servono per la tesi:

La prima domanda riguarda al e letture che hai fatto, qual è la tua formazione, il tuo percorso letterario... per sapere se le mie intuizioni sono buone. Che libri ti hanno colpito di più?

Sai, è molto difficile guardarsi indietro e scegliere fra quarant'anni di letture!

Comunque, mi ricordo che da piccolo leggevo Jules Verne, e non Emilio Salgari, che per i bambini italiani è una lettura molto diffusa. Poi, alle scuole medie ho letto molti gialli, Agatha Christie, John Dickson Carr, Ellery Queen, Patrick Quentin... Poi un bel po' di fantascienza, non ancora Philip Dick e poco Asimov, ma molti degli altri grandi autori classici degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Ricordo che a quattordici anni mi colpirono molto *Siddharta* di Herman Hesse e *Tropico del Cancro* di Henry Miller, che lessi la stessa estate... Al liceo non ho letto molti libri, bisognava studiare tanto... Più che altro leggevo i poeti, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine,

Apollinaire. Mi piacevano molto gli scrittori cosiddetti decadenti, come Huysmans, e anche i romanzi erotici francesi del Settecento.

All'università ho scoperto tante di quelle cose! Finalmente ho letto *Tristram Shandy*, e tantissimi libri di Thomas Bernhard, i russi dell'Ottocento, ma anche tanta narrativa contemporanea italiana, mentre prima non la conoscevo per niente: Aldo Busi, Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi, mentre non mi piacevano né mi interessavano Pier Vittorio Tondelli (che qui in Italia ha avuto molto seguito) e Andrea De Carlo. Amavo molto i fumetti di Tanino Liberatore, Andrea Pazienza, Filippo Scozzari... Ho scoperto alcuni autori considerati "minori" nel Novecento italiano, ma molto importanti: Alberto Savinio, Tommaso Landolfi, Giorgio Manganelli... Nel frattempo, naturalmente, leggevo anche Calvino e Pasolini, è ovvio: ma questi erano più dei "compiti" per la scuola, per preparare gli esami, mentre con gli altri avevo quella bella impressione di averli scoperti io. Sono stati importanti anche gli autori strani del Cinquecento, i loro libri pazzi, molto sboccati, osceni, come quelli di Pietro Aretino. Può bastare? O devo proseguire anche con gli anni successivi?

Dopo aver tradotto il libro sto cercando di fare una lettura Simbolica di *Stabat mater*, e fare una introduzione che serva al lettore per capire meglio l'opera. Quindi se pensi che mi puoi dire qualcosa d'interessante che mi possa aiutare sui simboli e metafore che hai usato, sarei gradita delle tue proposte o idee.

Non saprei bene che cosa dirti. Una mia amica scrittrice inglese, Michelle Lovric, ha notato che in *Stabat Mater* ho messo una specie di trinità femminile:

la Madre, la Morte, la Madonna. Non lo avevo notato, ma sulla base del suo suggerimento aggiungerei che sono come tre Madri: la Madre Rossa (cioè la madre di sangue, biologica), La Madre Nera (la morte) e la Madre Celeste (quella teologica). Poi, ricordo perfettamente che a un corso all'università, a proposito di Bachtin, il professor Renzo Bragantini che teneva la cattedra di Letteratura Moderna ci parlò di una figura della tradizione folclorica russa, la vecchia incinta: Michail Bachtin ne parla all'inizio di un suo libro molto importante e celebre: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (in Italia è stato edito da Einaudi). Qui in allegato trovi il pdf della pagina a cui mi riferisco, devi leggere a pagina 31, l'ultimo paragrafo. Mi sono ispirato a questa figura per l'incubo della vecchia che partorisce defecando, sognata da Cecilia e raccontata a pagg. 30-31 di *Stabat Mater*.

In generale, su alcune cose mi sono documentato molto scrupolosamente, e, anche se in maniera molto sintetica, ho messo quei particolari nel romanzo: per esempio, le didascalie che Vivaldi ha voluto per *Le quattro stagioni* e moltissimi altri particolari che riguardano l'ambiente, gli usi di quel luogo, ecc.; ma su altre cose ho fatto apposta a non voler sapere troppo: per esempio, la conformazione architettonica interna dell'edificio che ospitava le ragazze: ho preferito immaginarlo e descriverlo in maniera molto sommaria, vaga. In un certo senso, è un uso "metaforico" di quello spazio. Lo stesso forse vale per Venezia, che non ho mai nominato direttamente, né ho usato le parole "tecniche" che la possono far riconoscere, come "gondola", "calle", "campiello"; ma questo te l'avevo già detto, mi sembra. Anche l'uso delle maschere per le ragazze è una mia invenzione: non mi risulta che dovessero

andare in giro mascherate quando uscivano dall'orfanotrofo, me lo sono inventato io: quindi, in un certo senso, anche questo è un uso un po' simbolico di quell'oggetto-immagine, no? Sebbene, mi rendo conto, non si possa parlare di "metafora" o "simbolo" in senso stretto.

Per ora mi vengono in mente queste cose. Ci penso ancora, e se ho qualche altra reminiscenza te la scrivo.

Tu avevi in mente qualche immagine o metafora in particolare su cui ti interessava avere informazioni più precise?

10 gennaio 2012, 17:27.

Isabel de la Campa

<isabeldelacampa@hotmail.com>

Ho trovato anche questi simboli:

1. Il corpo, in questo caso diviso... Ci sono tante referenze al corpo.
"Il corpo ha preso forma intorno a questa colonna di vertebre sonore".
2. La musica che trasporta, cioè veicolo di libertà
3. La luce:
C'è sempre un po' di luce che rimane da qualche parte di notte. È un sottofondo"

Ho visto un accenno alla tecnica di Caravaggio che illumina nei suoi dipinti quello che vuole sottolineare.

Ci sono delle immagini surreali molto belle secondo me:

"Noi suoniamo sott'acqua..."

"Noi suoniamo nel ventre della madre, nelle viscere della morte"

"Noi siamo pesci abissali"

"Noi siamo sepolte vive in una delicata bara di musica"

Ti volevo chiedere qualcos'altro.

a) Hai pensato ad Anna Giraud, la allieva di Antonio Vivaldi per creare il personaggio di Cecilia?

b) *Juditha triumphans* fu rappresentato nel 1716 nel Ospedale della Pietà e tutti i personaggi furono rappresentati dalle ragazze. Ho trovato anche qualche somiglianza tra Cecilia e Giuditta, giacché Giuditta decapita Oloferne e vince.... Ho visto come un anticipo di quello che succederà.... Cecilia vince finalmente. Cosa ne pensi?

Dimmi se sono giuste le riflessioni.

Grazie

Isabel

10 gennaio 2012, 19:05.

Tiziano Scarpa

<tizianoscarpa@gmail.com>

Ti rispondo al volo sulle due domande:

a) su Anna Giraud: no, assolutamente no, quella è una pista proprio sbagliata. Anna Giraud era una mezzosoprano lirico che è diventata una specie di convivente di Vivaldi, abitava nella sua stessa casa, insieme a sua madre, quando Vivaldi era adulto, quasi anziano. Questo ha provocato moderati scandali: per esempio, Vivaldi non ha potuto portare le sue opere liriche a Ferrara perché il vescovo non voleva nella sua città un prete impresario che non diceva messa e abitava con una donna...! Anna Giraud (o Anna Girò, come scrivevano all'epoca in Italia) appartiene al versante laico, di compositore di opere liriche, alla parte più "mondana" di Vivaldi, che ho completamente lasciato fuori da *Stabat Mater*. Sono come due Vivaldi. Io ho scelto di rappresentarne solo uno. Mi sono concentrato sul Vivaldi compositore di musica sacra e insegnante dell'orfanotrofio religioso, perché non volevo mescolare le due cose. Soprattutto, se avessi raccontato quell'altra parte, cioè quella di compositore di opere liriche, impresario, e concertista di successo in giro per l'Europa, avrei dovuto rappresentare molto di più Venezia, i suoi teatri, i cantanti, il pubblico, il Settecento, e cadere nel cliché che volevo evitare a tutti i costi. A parte il fatto che Cecilia non poteva conoscere quel mondo, essendo chiusa nell'orfanotrofio, e io ho fatto raccontare questa storia a lei... Semmai, una figura che mi ha interessato è Anna Maria Dal Violin (si chiamava così perché, come sai, le ragazze musiciste dell'orfanotrofio prendevano il cognome dallo strumento in cui eccellevano, essendo ignoto il loro cognome di famiglia). Violinista allieva di Vivaldi, diventata molto

celebre in Italia e in Europa. Mi è servito meditare sul suo destino di orfana e musicista celebre, mi sono domandato che cosa comportasse quella celebrità, quanto costasse: doveva restare dentro l'orfanotrofio? Infatti, per legge, le ragazze che uscivano dall'orfanotrofio non potevano suonare o cantare in pubblico: potevano solo dare lezioni private. Quindi, esercitare la loro arte comportava restare prigioniere dell'orfanotrofio... Oppure essere delle musiciste fuorilegge, ma questa è una storia che non ho raccontato.

b) certamente *Juditha Triumphans* fu rappresentata in quell'anno, per celebrare la vittoria sui Turchi: nella Bibbia, Giuditta è la bella vedova che, passando la notte con il capo dell'esercito invasore, lo uccide e così salva il suo popolo, gli Ebrei, dall'invasione nemica: Venezia aveva riportato una importante vittoria a Corfù, come puoi facilmente trovare dappertutto in rete.

L'esecuzione della *Juditha Triumphans* è un altro degli anacronismi del mio romanzo: se guardiamo l'anno in cui Vivaldi cominciò veramente a insegnare all'orfanotrofio, sarebbe il 104-1705, quando Vivaldi era un giovane di 25 anni. Un altro grave anacronismo è quello delle *Quattro Stagioni*, che furono stampate nel 1725, e probabilmente composte in quegli anni... Ma, tornando a Giuditta, ci puoi vedere tante cose, credo. Anche un'anticipazione dell'agnello a cui Cecilia taglia la gola. Ci sono alcune somiglianze, ma anche molte differenze... Cecilia non sgozza Vivaldi, neanche simbolicamente. Forse è lui che la aiuta a uccidere la sua innocenza, la sua idea di essere una vittima. Mentre Giuditta ha una storia in cui è molto più chiaro chi ha ragione e chi ha torto, chi è l'invasore e chi è l'invaso, anche se poi le strategie sono ambivalenti (Giuditta ha fatto l'amore con Oloferne? Lo ha in qualche maniera amato,

desiderato, apprezzato, goduto? Ma non divaghiamo). Credo che nel libro, l'accento a *Juditha Triumphans* sia un modo per far vedere un mondo chiuso in cui le ragazze devono sopperire ai ruoli mancanti, alla assenza di uomini, sia reali che immaginari, devono fare le voci grosse, impersonare ruoli di guerrieri, eserciti, guerre: ma è anche un modo di uscire da sé stesse, di immaginare, di traboccare... Riuscirebbe, Cecilia, a stare chiusa per tutta la vita in un posto così, come le propone Vivaldi?

Gli altri tuoi spunti non li commento, perché è giusto che siano tue piste interpretative, non ci sono cose "giuste" o "sbagliate", in questo caso.

Mi ha interessato quel che dici su Caravaggio: a me colpisce molto che lui spesso abolisse il paesaggio, lo sfondo: le "architetture" sono fatte dai rapporti fra i corpi dei personaggi illuminati, che emergono da uno sfondo nero. L'ambientazione è scarsa o inesistente. Anche nel mio libro, in molte scene, è così: dello sfondo, si fa vedere il minimo indispensabile.

3 febbraio 2014, 21.14.

Tiziano Scarpa

<tizianoscarpa@gmail.com>

Sono nato a Venezia, da una famiglia abbastanza povera.

Mia madre ha sempre lavorato, da quando aveva 10 anni: nella preparazione della seta con i bachi, e poi come barista. Quando si è sposata ha fatto la

casalinga, ma poi è tornata a lavorare fuori casa, negli alberghi, nelle lavanderie.

Mio padre lavorava al Porto di Venezia, controllava il carico e lo scarico delle merci, per verificare che la quantità di merci scaricate dalle compagnie navali corrispondesse a quella dichiarata.

Sono cresciuto giocando per la strada, non sono andato all'asilo.

Ho fatto le scuole pubbliche alle elementari, ma poi alle scuole medie e superiori ho frequentato una scuola gestita da sacerdoti, perché i miei genitori non erano molto soddisfatti della scuola pubblica. Mia madre e mio padre infatti non sono mai stati di sinistra; direi di centro-destra, democristiani.

Io ero la prima persona nella famiglia che poteva studiare (mio padre infatti ha preso il diploma di scuola media a 40 anni e poi quello di ragioneria, frequentando le scuole serali, a 45 anni; mia madre ha studiato fino alla quinta elementare, poi è andata a lavorare). Da qui è derivata la scelta della scuola gestita da sacerdoti, più che da motivi ideologici: soprattutto al liceo, i miei genitori temevano che ci fossero troppi scioperi e manifestazioni. Loro facevano fatica a farmi studiare, era uno sforzo economico per loro, e quindi desideravano che studiassi davvero, e non che andassi a scuola a fare politica.

Fino a 18 anni ero abbastanza convinto di essere cattolico e di credere in Dio. Seguivo alcuni gruppi cattolici, francescani. Poi mi sono distaccato dalla religione e non ho più frequentato la chiesa, ho smesso completamente.

Verso i 16 anni ho capito che mi piaceva molto scrivere e allora ho cominciato a pensare di studiare letteratura, così mi sono iscritto a Lettere.

Mi sono laureato molto tardi perché ho lasciato e ripreso l'università, ho fatto vari lavori durante gli studi, e anche il servizio militare.

Come vedi non ci sono molte cose da raccontare.

Sono vissuto a Venezia fino a quando avevo trent'anni, poi sono andato via, prima a Bologna, poi a Milano, dove sono stato per undici anni. I primi due anni a Milano ho lavorato come editor nella casa editrice Feltrinelli, dal 1996 al 1998.

Anexo 7: *La poesía de Octavio Paz*

Este anexo incluye la poesía que aparece fragmentada a lo largo de la tesis a través de los diferentes capítulos. Es una poesía circular, que incluye un proceso como el de nuestra protagonista, una poesía que habla de la poesía, de la belleza, de la lucha, de las tinieblas, de la vida, de la muerte de los golpes y del sufrimiento. Y del triunfo de la palabra que nos hace existir y levantarnos.

La poesía. A Luis Cernuda.

*Llegas, silenciosa, secreta,
y despiertas los furores, los goces,
y esta angustia
que enciende lo que toca
y engendra en cada cosa
una avidez sombría.*

*El mundo cede y se desploma
como metal al fuego.
Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes.*

*Verdad abrasadora,
¿A qué me empujas?
No quiero tu verdad,
tu insensata pregunta.
¿A qué esta lucha estéril?
No es el hombre criatura capaz de contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma
mas hace arder todas las formas.*

*Subes desde lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea.*

*Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espada frenética.*

*Ya sólo tú me habitas,
tú, sin nombre, furiosa substancia,
avidez subterránea, delirante.*

*Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
hielas mi frente,
abres mis ojos.*

*Percibo el mundo y te toco,
substancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.*

*Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.
En su húmeda tiniebla vida y muerte,
quietud y movimiento, son lo mismo.*

*Insiste, vencedora,
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
impalpable y despótica,
substancia de mi alma.*

*Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo*

y su mudez habla con tus palabras.

Rozo al tocar tu pecho

la eléctrica frontera de la vida,

la tiniebla de sangre

donde pacta la boca cruel y enamorada,

ávida aún de destruir lo que ama

y revivir lo que destruye,

con el mundo, impasible

y siempre idéntico a sí mismo,

porque no se detiene en ninguna forma

ni se demora sobre lo que engendra.

Llévame, solitaria,

llévame entre los sueños,

llévame, madre mía,

despiértame del todo,

hazme soñar tu sueño,

unta mis ojos con aceite,

para que al conocerte me conozca.

Octavio Paz (1998: 163-165).