

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A
DISTANCIA**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN: FORMACIÓN E
INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL CONTEXTO
EUROPEO**



LIGHEA: Del mito al escenario.

Aproximación al relato de Giuseppe Tomasi di Lampedusa y
análisis de la adaptación teatral de Massimo Venturiello

Presentado por Miguel Ángel Seoane Márquez

Tutora: Dra. Marina Sanfilippo

Curso: 2019/2020

Convocatoria Septiembre

Questo è il canto della luna piena,
E questo è il canto della luna tonda,
Se vuoi vedere la bella Sirena,
O marinaio buttati nell'onda!
La Sposa Sirena. Italo Calvino

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutora la Dra. Marina Sanfilippo por su apoyo, comprensión, paciencia y sobre todo por entender mis silencios y guiarme cuando me he perdido entre cantos de sirena en un mar de letras.

Un profundo agradecimiento a quienes me descubrieron el mundo de las mujeres de agua y dejaron que en su momento me arrastrasen en las profundidades de la literatura y me enseñaron a amarla: Dra. Isabel Gutiérrez Koester, Dra. Brigitte Jirku, Dra. Ana Rosa Calero y Dra. Ana Giménez Calpe.

Infinitas gracias a mi madre, Carmen Márquez, que siempre ha creído en mí, incluso cuando yo he dejado de hacerlo y me he envuelto de oscuridad.

Debo agradecer a Esteban Narbón y a Marina Kolesnikova por apoyarme en mis locuras y desvaríos y ayudarme a encontrar mares, libros, cielos y sirenas allá donde he estado.

1. Introducción	7
2. La evolución de la sirena entre el mito y la literatura de la Edad Media	11
2.1. Sirenas y seres femeninos acuáticos desde sus orígenes hasta los inicios del cristianismo.....	12
2.2. Sirenas y seres femeninos acuáticos desde la Edad Media hasta Paracelso	18
3. <i>Undine</i> de Fouqué.	25
3.1. <i>Undine</i> como objeto de deseo	29
4. <i>Ondine</i> de Giraudoux	32
4.1. <i>Undine</i> frente a <i>Ondine</i>	37
5. <i>Lighea</i> de Giuseppe Tomasi di Lampedusa	39
5.1. Resumen y estructura de <i>Lighea</i> o <i>La sirena y el profesor</i>	41
5.2. <i>Lighea</i> como sirena, como mujer.	44
5.3. Comparación entre <i>Undine</i> , <i>Ondine</i> y <i>Lighea</i>	48
5.4. <i>Undine</i> de Bachmann ¿la heredera de <i>Lighea</i> ?.....	52
6. Análisis de la representación <i>Lighea</i> de Mario Venturiello	57
6.1. Análisis del texto	58
6.2. Palabra y tono	59
6.3. Mímica, gesto y movimiento	60
6.4. Maquillaje, peinado y vestuario	61
6.5. Iluminación	62

6.6. Decorado y accesorios	63
6.7. Música y sonido	65
7. Conclusiones	66
8. Bibliografía.....	68
9. Anexos.....	75

1. Introducción

A través del presente trabajo se realiza una aproximación al relato *Lighea* del autor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa para después analizar la adaptación teatral presentada en 2018 por *Officina dell'arte Pier Paolo Pasolini*.

La aproximación al texto se hace en primer lugar a través del análisis de la mujer de agua a lo largo de la tradición literaria y mitológica, centrando el interés en personajes literarios de este tipo que aparecen en obras como *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué y *Ondine* de Jean Giraudoux, que obviamente han servido de inspiración al autor. De esta forma se puede llegar a comparar la percepción de la sirena desde la antigüedad hasta estas tradiciones literarias, comparando y entendiendo la concepción de Lighea y de los atributos, que esta última tiene en común con el resto de mujeres de agua en la literatura: la belleza, la sensualidad, el erotismo, la voz o ausencia de la misma, etc...

A través de esta comparación, puede entenderse no solo el personaje de la sirena, sino también los sentimientos y pensamientos generados en el resto de los personajes, así como la relevancia que tiene Lighea en la memoria colectiva; como sigue siendo un relato que causa interés y sigue siendo leído, contado y adaptado a diferentes medios. Para lo que atañe al montaje teatral, entender el texto y las connotaciones, alegorías y sentimientos que se esconden detrás del personaje de la sirena, nos puede ayudar a entender las decisiones técnicas y escénicas que el director Massimo Venturiello toma en su adaptación.

Para comenzar este trabajo me gustaría realizar una corta descripción del desarrollo de este tipo de criaturas, en la historia de la literatura, desde los mitos clásicos hasta el siglo XX.

Hay distintos mitos, cuentos y leyendas sobre mujeres de agua y en cada uno de ellos se nos muestra diferentes tipos de sirena o ser de agua, que es representado en cada una de las tradiciones literarias europeas: sirenas, melusinas, ondinas, doncellas de fuentes, lagos y ríos, náyades, nereidas...

Como el personaje principal de la obra de teatro a analizar en el presente trabajo, es Lighea, una sirena que recoge características y atributos de varias tradiciones mitológicas y literarias, es oportuno realizar un breve recorrido por las tradiciones mitológico-literarias para poder entender la importancia de los mismos.

Metodología

Para la metodología del presente trabajo se ha decidido trabajar desde diferentes puntos la obra para poder alcanzar una aproximación completa y realizar el análisis pertinente del fragmento de la adaptación teatral de la misma.

Los diferentes puntos a tratar son:

- Estudio del personaje de la sirena desde un punto de vista de investigación en fuentes literarias mitológicas.
- Estudio del personaje de la sirena a través de obras literarias relevantes en la literatura europea.
- Estudio literario de *Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.
- Comentario de la representación de *Lighea* realizada por *Teatro del laboratorio di alta formazione artistica Officina Pasolini*, dirigida por Massimo Venturiello, centrándose en un fragmento del que existe una grabación audiovisual.

Para el análisis del fragmento de la obra teatral, tratada y estudiada en el presente trabajo, se ha optado por utilizar el método de análisis teatral de Tadeusz Kowzan que realiza una agrupación sistemática de los componentes no lingüísticos del teatro y sus significaciones, realizando un estudio semiótico del teatro. Cabe destacar que el propio Kowzan en su libro *El signo y el teatro* explica que:

el signo no lingüístico, aplicado a signos y referentes, comprende una multitud de realidades existenciales y materiales, así como los medios de expresión, especialmente todos los elementos visibles (cuerpo humano, decorado, accesorios, trajes efectos de luz) y audibles (música y efectos sonoros) (Kowzan, 1997: 108).

La teoría de Kowzan, se centra en cuatro categorías diferentes para el análisis:

- La expresión corporal
- La apariencia exterior del actor
- El aspecto del espacio escénico
- Los efectos sonoros no articulados.

Además, explica que los signos se mueven entre signos artificiales y naturales dependiendo si los observamos de una forma extra escénica o intra escénica, así lo explica en su libro usando además un ejemplo:

Lo que sólo era un signo natural (incluso percibido e interpretado por alguien, pero emitido sin esa intención) se convierte en un signo artificial, producido y emitido con el fin de adquirir significado, ante un destinatario determinado. Un juego de luces que imite los faros de un coche es acaso un signo natural para los personajes de la obra presentes en el escenario (como sucedería en la vida), signo que les anuncia o permite suponer la llegada de otro personaje; sin embargo, tanto para el iluminador como para el público se trata de un signo artificial (significante: haz luminoso, significado: faros de un coche, referente coche que se aproxima) (1997: 165)

También es importante recordar que Kowzan clasifica los signos en cuatro grupos diferentes, dependiendo de si dependen o no del actor.

En el actor	Fuera del actor
Signos visuales	Signos visuales
Signos auditivos	Signos auditivos

Kowzan construye así una semiótica teatral y una tipología de signos teatrales y sistemas de signos, que intenta considerar los diferentes referentes y signos comunicacionales que se emplean en el proceso teatral intra escénico, con su significación extra escénica. Como explica Tordera:

Kowzan propone un cuadro de trece sistemas, con la intención de que sirva de base a investigaciones más profundas y al mismo tiempo proporcionar un instrumento provisional de análisis. En este sentido la propuesta de Tadeusz Kowzan nos es muy útil para nuestro propósito. He aquí el cuadro:

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor	Signos auditivos	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1.986)

(Tordera Sáez, 1999: 172)

Teniendo en cuenta estos elementos, a la hora de analizar el fragmento de la representación teatral nos centraremos en los siguientes:

- Presentación y ficha artística de la obra
- Análisis del texto
- Palabra y tono
- Mímica gesto y movimiento
- Maquillaje, peinado y vestuario.
- Decorado, accesorios e iluminación
- Música y sonido

2. La evolución de la sirena entre el mito y la literatura de la Edad Media

Las sirenas y las mujeres de agua son personajes alegóricos e iterativos en la literatura europea desde la mitología y la literatura griega hasta la literatura actual y las adaptaciones de mitos.

En las diferentes tradiciones literarias las sirenas son seres llenos de misterio, no son simplemente seres elementales acuáticos, sino que además suelen tener una voz propia y poderosa que juega un importante papel en el desarrollo de su destino.

Cada mito, cada cuento, cada historia nos presenta un elemento diferente, una cualidad concreta y una finalidad textual inherente a su época. Por un lado, en los antiguos mitos las sirenas, nereidas y oceánides representaban el peligro de los mares y/o cualidades concretas de los mismos. En cambio, en los primeros textos del cristianismo aparecen como “die Verführung zu sinnlicher Lust”¹ (Bessler, 1995: 21), convirtiéndose así en un objeto de deseo sexual y en generadoras e incitadoras de pecado. Siglos más tarde en cambio, a través de las historias y cuentos llenos de fantasía romántica y terror psicológico del siglo XIX, “die Künstlergeneration der Romantik sah in dem Wasserfrauen-Mythos eine Möglichkeit der Zuflucht vor der aufklärischen Ratio”² (Gutiérrez Koester, 2001: 77) tal y como explica Isabel Gutiérrez Koester en su Tesis Doctoral

Este mismo punto de vista de constante cambio de la sirena a lo largo de las diferentes tradiciones lo resume perfectamente Borges en su Libro *de los seres imaginarios*:

Im Laufe der Zeit wechseln die Sirenen ihre Gestalt. Der Rhapsode des zwölften Gesangs der Odyssee [...] sagt uns nicht, wie sie waren. Für Ovid sind sie Vögel mit rötlichem Gefieder und dem Gesicht einer Jungfrau, für Apollonios von Rhodos sind sie von der Taille aufwärts Frauen und von der Taille abwärts Seevögel, für den Dichter Tirso de Molina (und für die Heraldik) <zur Hälfte Frauen, zur Hälfte Fische>. [...] Das Klassische Wörterbuch von Lemprière bezeichnet sie als Nymphen, das von Quicherat als Ungeheuer, und das von Grimal als Dämonen (Borges, 1993: 170).³

¹ “la seducción del placer sensual” (todas las traducciones en nota son mías, cuando no se indica lo contrario).

² “la generación artística del romanticismo vio en los mitos de las sirenas y mujeres de agua la posibilidad de escapar de la razón de la Ilustración”.

³ A causa de la emergencia sanitaria vivida en estos últimos meses, no he podido acceder a la versión original del libro citado y he usado la traducción alemana que tengo en mi poder. “A lo largo del tiempo, las sirenas cambian de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice

A pesar de las diferencias en cuanto a sus atributos y su apariencia en las diferentes épocas y tradiciones, hay un elemento que es común a la mayoría de las representaciones literarias de sirenas: su caracterización como imagen del deseo amoroso y la lujuria, a través bien de su voz, bien de su silencio como reflejos de la problemática de la voz de la mujer en cada época. En efecto, la voz en la sirena o la ausencia de ella es un leitmotiv que persigue a esta figura literaria a través de las diferentes tradiciones, desde las sirenas de Homero

2.1. Sirenas y seres femeninos acuáticos desde sus orígenes hasta los inicios del cristianismo

“Am Anfang der Literatur ist der Mythos, und ebenso am Ende”⁴ escribe Borges en su ensayo sobre Cervantes (1969: 45) y, teniendo en cuenta sus palabras, conviene empezar por el mito de la sirena en su origen, dentro de las mitologías grecolatinas.

Las primeras apariciones de sirenas y ninfas las encontramos en antiguos textos grecolatinos. Entre los más relevantes encontramos *La Odisea* de Homero y *Las metamorfosis* de Ovidio.

En el texto de Homero nos encontramos no solo con las sirenas, también con las nereidas (Homero, 2006: 389). Las sirenas de Homero tienen una fisionomía bastante diferente a las actuales sirenas literarias. En el *Diccionario de Mitología griega y romana* (Grimal, 2008: 483), Pierre Grimal nos explica que al principio las sirenas eran las hermosas hijas de la musa Melpómene y Forcis, el dios de los mares peligrosos. Afrodita las maldijo y las convirtió en monstruos mitad mujer, mitad ave cuyo único encanto era su voz. Pero la maldición también era una condena a muerte ya que perecerían si dejaban marchar algún barco más allá de la isla en la que moraban.

Carlos García Gual apunta y añade en su libro *Sirenas, seducciones y metamorfosis* que, dependiendo del autor, la musa madre de las sirenas varía entre Terpsícore, como apunta Polonio de Rodas, Melpómene o Calcíope según Servio (2017: 19).

Esta posible relación con una de las musas explica con mayor claridad algunos de sus rasgos característicos, como lo es la voz y la facilidad que tienen para el canto y el arte

cómo eran; para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), «la mitad mujeres, peces la mitad». No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lemprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios”

⁴ “En el principio de la literatura está el mito y así mismo en el fin”.

musical. Se proponen muchos nombres para las sirenas, lo que tienen en común todos estos nombres, es que todos están relacionados con la voz, el encanto, el placer; sin explicar ningún otro rasgo físico o cualidad, más allá de lo implícito en sus nombres. Como aclara Carlos García Gual: “Las sirenas aparecen en grupo, dos o tres o cuatro; tal vez una canta y otra toca la flauta y la otra la lira, pero no tienen rasgos que las distinguan o las singularicen” (2017: 20). Podemos obtener una información un poco más concisa sobre sus posibles nombres en el *Diccionario de mitología griega y romana* de Grimal donde nos explican que:

Las sirenas se mencionan por primera vez en la Odisea; en este poema se mencionan dos. Otras tradiciones posteriores citan cuatro: Teles, Redne, Molpe y Telxíope; o tres: Pisínoe, Agláope, Telxiepia, llamadas también Parténope, Leucosia y Ligia. [...] Según Apolodoro, una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta (Grimal, 2008: 483).

Homero describe el canto de las sirenas como una peligrosa delicia: “Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel angostada [...] en tal guisa gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas” (Homero, 2006: 192).

Podemos observar la primera aparición del nombre Ligia, que más adelante derivará en Lighea. En el diccionario Griego-Francés de Anatole Bailly encontramos la etimología y significado de Ligeia : “Ligeia, fem. de “lygys”: I Au son clair, aigu ;II. 1. Mélodieux; 2.Disert, éloquent” (Bailly, 2000: 1190).

Según apunta Félix Báez-Jorge en su libro *Las voces del agua* el nombre de las sirenas varían no solo según el autor, también dependiendo de la zona geográfica. Así mismo, nombra la cualidad de cada una de ellas.

Se hablaba de Telxiope, “la encantadora”; Agláophono, “la de voz arrebatadora”; Pasione, “la seductora”. Los marinos sicilianos, sorrentinos (en Sorrento se les adoraba en un templo) y napolitanos creían en Leucosia “la blanca”, Ligia “la de voz timbrada”, además de “la virginal” Parténope.[...] No hay duda, en las implicaciones seductoras de las Sirenas se deja sentir en el substrato cultural arcaico. La comedia ática burlescamente les atribuía incontenible agresividad erótica (Báez-Jorge, 1992: 49).

Cabe destacar que la etimología de sirena viene de *seirenes* que, en un principio, significaba las que atan y atrapan, pero no solo atrapan porque su voz hechice, sino por la

necesidad irracional del hombre de querer conocer algo que nadie ha podido describir con anterioridad., Es decir, Odiseo, con cierta arrogancia, quiere enfrentarse al canto de las sirenas, más que por enfrentarse al placer que puede producir oírlo, por poder saberse superviviente y conocedor de dicho canto, con vida. Como apunta García Gual vale “la pena subrayar cómo placer y saber van unidos en la audición que ofertan las sirenas. Esa combinación es la que caracteriza la tentación odiseica” (2017: 32). También aclara que “está muy claro ahí que lo que brindan, según lo que oyó Ulises, es una inagotable información, ya que, como hijas de las musas, poseen saber universal de primera” (37).

Tanto Odiseo como Jason encuentran diferentes soluciones para salvarse de dicho maldito canto (Grimal, 2008: 483-484). Pero Jasón evita caer en sus voces con un duelo “poético” entre las propias sirenas y Orfeo, quien viajaba en el Argos con Jasón. Si bien algunos autores apuntan que como resultado de este duelo las sirenas se suicidan, esto no cuadraría con el encuentro que tiene Odiseo con ellas, ya que dicho encuentro sucedería más adelante cronológicamente.

Ovidio en *Las Metamorfosis* también hace una detallada descripción de las sirenas y aclara otra posible versión de su transformación en monstruos, además de asociarlas en cierto modo con las nereidas, al representarlas como hijas del río Aqueloo y explicar que tienen un origen diferente, eligiendo ellas mismas ser transformadas en criatura para buscar a Perséfone:

Pero vosotras, Aqueloides, ¿Por qué tenéis plumas y patas de ave, pero rostro de doncellas? ¿Acaso porque cuando Proserpina cogía flores primaverales os contabais entre sus acompañantes, doctas Sirenas? Luego que la buscasteis en vano por el mundo entero, entonces, para que los mares conocieran vuestro afán, deseasteis poder posaros sobre las olas con los remos de unas alas y encontrasteis dioses propicios y visteis cómo de repente vuestro cuerpo se cubría de un dorado plumaje. Pero para que aquel canto, destinado al deleite de los oídos, y tan grandes dotes vocales no perdieran el uso del habla, subsistieron vuestras caras de doncella y la voz humana (Ovidio, 2012: 187).

Según Proclo (García Gual, 2017: 55) existen tres tipos de sirenas diferentes, las celestes o de Zeus, las poseidónicas que están en la tierra y las plutónicas que se encuentran en el Hades. Obviamente las poseidónicas, que son las que se encuentran en el plano terrestre, son las que están relacionadas con el elemento acuático por su relación con Poseidón,

En los mitos griegos aparecen otros seres o deidades femeninas relacionadas con el agua, que más adelante fusionarán ciertos atributos con las sirenas, como son las ninfas y las nereidas que representan diferentes características de las aguas y los mares. Cabe mencionar que ya aparece en los mitos un ser mitad pez mitad humano relacionado con la genealogía de las sirenas, Scylla.

Aún en diferentes mitos siempre encontramos alguna asociación de las ninfas, nereidas, oceánides, sirenas con atributos acuáticos y que tienen que ver con la voz, De entre estos mitos, hay un mito romano que explica la historia de Lara, que según Ovidio tenía primero el nombre de Lala (Grimal, 2008: 307). Encontramos este mito bien explicado por Licia Ferro y Maria Monteleoni en su libro *Miti Romani. Il racconto* en el que nos cuentan que Júpiter habló con las ninfas, ya que Giuturna, otra ninfa, no quería hacer el amor con él, les pidió a las ninfas que no la dejaran saltar al agua cuando él la persiguiera.

Tutte le ninfe gli fecero cenno che sí, lo avrebbero fatto. C'era per caso fra loro la bellissima Lara, figlia del fiume Almone, un affluente del Tevere. A quanto pare nei primissimi tempi aveva il nome di Lala – da la parola greca lalê, chiacchierona- e in effetti era una ninfa che non sapeva tacere. [...] Poi vide Giunone, la sposa di Giove, e ancora una volta non seppe tacere. [...] Giove, si narra, divenne una furia. E senza esitare strappò a Lara quella lingua che lei non usava a dovere. Poi chiamò il dio Mercurio e gli ordinò di portare la ninfa fra i morti, muta per sempre.[...] Ma lungo il percorso s'invaghì della bellissima ninfa e senza darsi pensiero le fece violenza.[...] Ma lei cambiò nome adesso che non poteva piú cantare e parlare. E così Lara, la chiacchierona, la ninfa indiscreta, divenne dea della discrezione, del silenzio opportuno e prudente, e venne chiamata per sempre Tacita⁵ (Ferro y Monteleone, 2014: 12).

Alrededor del Siglo I d. C los orígenes del cristianismo ya toman a la figura de la sirena y al resto de deidades femeninas del agua como símbolos de pecado y de lujuria; como forma de negativizar el paganismo De la seducción intelectual o artística a través de sus voces, la elocuencia y la retórica, se pasa a una seducción física, casi demoniaca. Estas

⁵ “Todas las ninfas le dijeron que sí, que lo harían. Estaba, por casualidad, entre ellas la hermosa Lara, hija del río Almone, un afluente del Tíber. Aparentemente, al principio tenía el nombre de Lala, de la palabra griega lalê, charlatana, y en realidad era una ninfa que no podía guardar silencio. [...] Entonces vio a Juno, la mujer de Júpiter, y una vez más no pudo callarse. [...] Júpiter, se dice, montó en cólera. Y sin dudarlo le arrancó a Lara la, que no sabía usar con prudencia. Luego llamó al dios Mercurio y le ordenó que llevara a la ninfa entre los muertos, silenciada para siempre. [...] Pero por el camino observó la belleza de la ninfa y la. [...]Ahora que ya no podía cantar y hablar, cambió su nombre. Y así, Lara, la charlatana, la ninfa indiscreta, se convirtió en diosa de la discreción, del silencio oportuno y prudente, y fue llamada siempre Tácita”.

versiones mezclan las fisionomías y atributos de todas ellas, que aparecen demonizadas tanto en la *Biblia* como en textos de padres de la iglesia. Tito Flavio Clemente (150-216), de la escuela de Alejandría fue el primero en usar a Ulises atado al mástil con connotaciones cristianas. Tito Flavio Clemente presenta, como explica María José Pena:

el mástil como *antenna crucis*, a la cual el cristiano debe atarse para atravesar la vida y huir de los peligros y tentaciones; en consecuencia, las sirenas se convierten en el símbolo del naufragio, en los placeres y los vicios (2007: 124).

Uno de los primeros bestiarios del cristianismo es el *Physiologus* que aparece entre el 150 y el 200 d. C en Alejandría como una suerte de tratado histórico-religioso-natural. Gabriele Bessler explica en su libro *Sobre sirenas y mujeres de agua*:

Der Physiologus sagt über Sirenen und Eselkentauren, daß die Sirenen sterbliche Wesen im Meer sind, und mit süßem Gesang betören sie, die sie hören, daß sie in einen Schlaf verfallen (...) Denn durch ihre süßen Reden und prächtigen Worte verführen sie wie die Sirenen die unschuldigen Herzen⁶ (1995: 27).

Es ineludible la influencia que tiene el cristianismo en la transmisión de los mitos y escritos paganos y sus reescrituras e interpretaciones en relatos o textos científicos como el *Physiologus* y otros bestiarios, en los cuales se nos describe a las sirenas como seres irracionales, bestias que forman parte del pandemonio de la naturaleza (Bessler, 1995: 27).

Estos primeros textos del cristianismo basados en las figuras mitológicas y literarias paganas, como el *Physiologus*, son una gran influencia y una inyección para la fantasía y la imaginación de escritores medievales, que no solo han escrito nuevos bestiarios, sino que han utilizado muchos personajes y figuras en poemas, historias cortas, leyendas, integrándolos con el imaginario cristiano medieval. Nicasio Salvador Miguel en su trabajo sobre *Las sirenas en la literatura medieval española* explica como los *Physiologi*⁷ son usados por los cristianos de una forma didáctico-moralizante, manteniendo ciertos atributos de las sirenas homéricas y acentuándolos a voluntad:

⁶ “El Physiologus dice sobre las sirenas y seres elementales, que las sirenas son seres mortíferos de los mares, y con sus dulces cantos encantan a aquellos que los escuchan cayendo en una ensoñación [...] Después gracias a sus dulces y maravillosas palabras seducen sus inocentes corazones”

⁷ Los *Physiologi* son traducciones latinas del *Physiologus* paleocristiano escrito en griego (Martín Pascual, 2011: 145-46)

los Physiologi empezaron a encontrar una aplicación cristiana. En efecto, el meollo de la historia, tal como la relata Homero, llevaba ya implícitas las ideas de falsedad y engaño, amén de la inconstancia y la tentación, que luego fueron reiteradas de manera expresa y con distintas concreciones por los Physiologi, bestiarios y otros autores. Así, el Physiologus convierte expresamente a la sirena en símbolo del "uomo indeciso, incostante in tutti i suoi disegni", así como hipócrita y falso, porque, mientras aparenta piedad en la iglesia, cuando se aleja de la misma se comporta como las bestias (1998: 99).

El Physiologus fue una suerte de predecesor de los bestiarios ya que grosso modo contiene una descripción de animales, aves, criaturas fantásticas, algunas veces piedras y plantas, todo explícita y voluntariamente envuelto en un contexto moral. En realidad, es un compendio de alrededor de unas 50 alegorías cristianas. Su existencia fue ampliamente conocida en la Edad Media y dio pie a otros bestiarios y a leyendas

Los primeros maestros cristianos tenían interés en la historia y fisiología natural. Esto se debía a que por un lado deseaban explicar algunos pasajes de la Biblia sobre la creación y fenómenos naturales; y también a que en la Biblia se decía que el hombre tenía el deber sagrado de utilizar la naturaleza a su alcance, para su bienestar. (Hernández Miguel, 2008)

Unieron ambos conceptos usando las alegorías que daban forma a los textos bíblicos para interpretar la descripción de los objetos naturales, pero hay que recordar que los primeros siglos de la cristiandad no fueron un periodo de investigación científica y que el objetivo de la educación eran principalmente una superioridad retórica, es decir tener un buen dominio del latín o del griego tanto escrito como leído. Por esto, los bestiarios se hicieron tremendamente conocidos, así como los relatos y leyendas, ya que era mucho más entretenido leer estos compendios, que estaban muy bien escritas e ilustradas, que leer obras de Aristóteles o Platón. Los escritores teológicos no estaban preparados para cuestionar las descripciones de criaturas maravillosas que se hacían en las escuelas, de manera que creyeron en la existencia de bestias extrañas y de otras maravillas del mundo y trataron de hacerlas accesibles a la instrucción religiosa. Así, lo que hicieron los herbarios por la botánica, lo hicieron los bestiarios por la zoología y durante la Edad Media, esos libros sólo fueron superados en popularidad por la Biblia.

A través del *Physiologus* y bestiarios similares, el cristianismo da paso a las manifestaciones, alegorías, personajes y metafóricas imágenes del pecado en las que se transforman las sirenas en la Edad Media, como bien argumenta Salvador Nicasio Miguel:

Aunque ya en la Antigüedad se les atribuyó ocasionalmente un carácter erótico, como sucede en la comedia ática, fue entre los autores cristianos de la Antigüedad donde debió surgir una variante de nota que conecta directamente a las sirenas con la lujuria (1998: 100).

Este punto de conexión del miedo a las sirenas por parte de los cristianos y su asociación con la lujuria podemos encontrarlo en un error de traducción de la Biblia del hebreo al griego y su asimilación en el cristianismo floreciente, tal y como nos explica Carlos García Gual:

El cristiano que se acerca a la muerte sabe también que el placer y el conocimiento pueden ser diabólicos. Las sirenas aparecen en seis pasajes de la traducción bíblica de los Septuaginta. Al pasar al griego el texto hebreo los traductores tradujeron – erróneamente- como sirenas un término que nombraba un misterioso animal (tannin o neôt ya'anâh), chacal o hembra avestruz tal vez (2017: 102).

De hecho, en las páginas siguientes García Gual nos explica como los padres de la iglesia utilizan a las sirenas como símbolo alegórico de los peligros y lo demoniaco como forma de luchar, también, contra la simbología pagana no solo de las sirenas, sino también de las nereidas de carácter más benevolente:

Los padres de la iglesia evocan una y otra vez a esas peligrosas y demoniacas sirenas. Desde Clemente, pasando por Hipólito, Cirilo, Basilio, Metodios, hasta Ambrosio de Milán se reiteran las advertencias contra sus seductoras llamadas, que atraen al placer y la herejía (2017: 103)

2.2. Sirenas y seres femeninos acuáticos desde la Edad Media hasta Paracelso

El auge de los bestiarios en los que aparecen seres fantásticos y mitológicos dan pie a que las sirenas y mujeres de agua sean uno motivo reiterado en este tipo de libros. Las sirenas siguen fascinando a todos y poetas y escritores comienzan a experimentar con ellas y a mezclarlas con otros seres mitológicos relativos al agua y es así como nacen las actuales sirenas, mitad pez mitad humano. En el libro *Sirenas, historias de amor imposible*, Andreas Kraß nos aclara:

Das früheste Zeugnis für die Fischesirene bietet ein *Liber Monstrorum* aus dem 7. Jahrhundert. [...] Philippe de Thaun berichtet in seinem *Livre des Creatures* (12.Jh), dass die Sirenen bis zur Hüfte wie Frauen aussähen, der Unterkörper aber aus Falkenfüßen und einem Fischeschwanz bestehe⁸ (Kraß 2010: 77).

Nicasio Salvador Miguel también se hace eco de los bestiarios de Philippe Thaun y Pierre Beuvais para aclarar cuál es la posición de las sirenas en el mundo medieval y cuales sus acciones:

Philippe Thaün, en su *Bestiaire* (1121-1135) resalta la atracción que sienten los marineros por su voz alta y clara, aunque atenúa los efectos malignos, por cuanto a su canción sólo provoca que el marinero olvide su nave y se duerma al instante.

En las dos versiones de su *Bestiaire* (entre 1175 y 1217), Pierre Beuvais resalta conjuntamente la dulzura y el engaño de su canto, mediante el cual la sirena adormece a los marinos, tras lo cual <eles les assaillent et ocient>” (1998: 96)

Ya en el siglo XIII gracias a la traducción al castellano de esa especie de enciclopedia medieval que es el *Livre dou Trésor* de Brunetto Latini, aparecen las sirenas en la tradición literaria española, aunque el término “sirena” en castellano, no se acuña como tal hasta su aparición en el *Cancionero de Baena* en el siglo. XV.

En la literatura medieval italiana, podemos encontrar la aparición de sirenas en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, concretamente en *el Purgatorio* XIX 19-24 donde Dante sueña con una mujer fea y casi deforme que sin embargo se vuelve hermosa y seductora a los ojos del poeta, mientras, cantando, afirma ser una sirena. Cuando una mujer santa empuja a Virgilio para que intervenga, el poeta latino descubre el vientre de la sirena del que se desprende un hedor tan fuerte que Dante se despierta. Ilaria de Seta en su artículo *Spazi reali e spazi fantastici in Lighea* explica:

Il sommo poeta tende a rimarcare la loro abilità nell'ammaliare il prossimo con il loro canto, tanto che finisce egli stesso vittima della trappola della giovane fanciulla. Ella infatti perde agli occhi di Dante tutti i suoi difetti, proprio grazie alla sua malia⁹ (Seta, 2004: 20).

⁸ “La primera aparición de la sirena-pezuña podría considerarse el *Liber Monstrorum* del S. VII. Philippe de Thaun explica en su *Livre des Creatures* (S. XII), que las sirenas parecen mujeres de cintura para arriba, pero que en la parte inferior de su cuerpo tienen garras de halcón y cola de pez”.

⁹ El gran poeta, tiende a remarcar su capacidad de atrapar a los demás con su canto, tanto que acaba siendo él mismo, víctima de la joven. Esta, pierde a ojos de Dante, todos sus defectos, gracias a su malicia.

Dante como escritor de una de las obras maestras de la literatura italiana y además en lengua vernácula, es un referente literario, tanto en su forma, contenido, personajes, alegorías, etc; sobre todo, para escritores italianos.

Como una suerte de mezcla entre las lujuriosas sirenas del cristianismo y las asimiladas de los mitos clásicos, aparecen las sirenas y seres femeninos acuáticos como personajes principales en muchas obras literarias, como; *Roman de Brut* de Wace, *Melusine* de Jean d'Arràs o *Melusina* de Thüring von Ringoltingen. Mostrando siempre una forma mitad humana, mitad monstruo, aunque no siempre muestra las dos al tiempo.

Estos seres de agua se convierten en figuras y alegorías reiteradas en la imaginería e ilustraciones medievales de los copistas, mostrando la parte sensual y lujuriosa, así como la exótica y misteriosa. Como explica Laura Rodríguez Peinado en su artículo *Las Sirenas*, en la Revista Digital de Iconografía Medieval:

En el arte cristiano occidental fue en las ilustraciones de libros en el marco merovingio y carolingio cuando hicieron su aparición, gracias al interés por la recuperación del saber del mundo clásico de los sabios de la época. En este ambiente hay que destacar la representación de una sirena ave cuya extremidad se enrosca en una cola pisciforme en una página de frontispicio del Sacramentario de Gellone (Bibliothèque nationale de France, París), que se dispone junto a la Virgen (Rodríguez 2009: 55).

En uno de los libros medievales más relevantes en la tradición alemana, *Das Buch der Natur*, *El libro de la naturaleza* de Konrad Megenberg podemos leer:

Sirene sint merwunder, gar wol gestimmet, sam Aristotiles spricht, die mügent ze dæutsch merweip haizzen [...] Die tragend si an den armen reht als die frawen, wan si habent gar grozz prüst oder tûtel[...] Daz nider tail an dem tier ist als das nider tail eins aldærn [...] vnd hat zeletzt ainn swantz mit schûpen als ein visch, [...] Ezhat ein abwörtig stimm,samm die vogel habent. Wenn die schefflæut der stimm gaument, so entslauffent si dick von der suzzichait dez gesanges vnd so zereizzend si die merwipp¹⁰ (Megenberg, 1994: 106).

¹⁰ “Las sirenas son seres del mar con una hermosa voz, como dijo Aristóteles. En alemán las podemos llamar mujeres del mar (sirenas). Ellas tienen brazos como las mujeres, poseen también unos grandes pechos o pezones. La parte de abajo de la bestia es como la de un águila. Tienen al final una cola con escamas como un pez. Cantan tan hermosamente como las musas. Pero su voz no es como la de los hombres, si no es una voz de ave, sin palabras. Cuando el marinero escucha su voz, duermen y se dejan caer en la belleza de su canto, y entonces es desgarrado por estas criaturas marinas”.

Las sirenas no sólo aparecen en textos medievales de tradición cristiana, sino también en textos de tradición u origen pagano, aunque con connotaciones cristianas, como por ejemplo en *Los Nibelungos*. En este texto las sirenas aparecen como una mezcla entre mujer-pez y mujer-pájaro, similares a las que nos presentaba Megenberg, Andreas Kraß explica sobre estas sirenas:

Die Meerfrauen im Nibelungenlied erinnern an Vogelfrauen, wenn sie sich gewandt wie Vögel im Wasser tummeln[...] Es sind hybride Wesen. Einerseits gehören sie als wilde Meerfrauen der mythologischen Sphäre an, andererseits werden sie als höfische Damen der ritterlichen Welt assimiliert¹¹ (Kraß, 2010: 208).

Los Nibelungos además describen sirenas muy diferentes a las de las obras clásicas: pueden hablar y tienen una voz propia y definida, una voz humana, que está maldita de una forma diferente, de esto se hace eco Andreas Kraß:

Die Paradoxie der Stimmen der Meerfrauen besteht darin, dass diejenige, die ein glückliches Fatum verspricht, die Gefahr verschweigt und somit steigert, während diejenige, die vor dem drohenden Verhängnis warnt, die Gefahr mindert, indem sie die Möglichkeit der rechtzeitigen Umkehr eröffnet.[...] Der Beweis erinnert wiederum an den antiken Sirenenmythos, wenngleich in ironisch invertierter Form¹² (Kraß, 2010: 209).

Podemos encontrar muchos relatos y poesías medievales en los que se nos presentan mujeres de agua, espíritus acuáticos y sirenas. Y en estas variaciones medievales, encontramos a un ser femenino de agua, asociado con las sirenas, sobre todo en su forma, más que en su origen, muy conocido y extendido durante la Edad Media: Melusina, que se convierte en una figura iterativa de la literatura europea medieval, sobre todo en las tradiciones francesas y alemanas. Pero Melusina es un avatar muy concreto de “sirena”, ya que recoge parte de la tradición de mujer de agua de las sirenas en su contacto con el agua y en su forma de monstruo, cercana a la que nos daba Megenberg (aunque la cola escamosa en este caso es más similar a la de un reptil y las alas a las de un dragón), por

¹¹ “Las sirenas en los Nibelungos nos recuerdan a mujeres-pájaro, que yacen en el agua como aves. Son seres híbridos. Por una parte aparecen como salvajes mujeres de agua de la esfera mitológica, por otra parte son asimiladas como damas esperanzadoras y cándidas en el mundo de la caballería”.

¹² “La paradoja de las voces de las sirenas es que la que promete un Fatum feliz, oculta el peligro y así aumenta, mientras que la que advierte de la fatalidad inminente, la que advierte del peligro, ofrece la posibilidad de cambiar ese final. [...] Esta voz de advertencia nos recuerda al mito de la sirena, pero con una inversión bastante irónica”.

otra parte, recoge la tradición pagana que acerca a Melusina a un origen feérico. Aparece en cuentos que son recogidos de la tradición oral y en historias ambientadas en los ciclos artúricos, las más importantes son: *Melusine* (1392) de Jean D'Arras y *Melusine* (1477) de Thüring von Ringoltingen.

La leyenda y relato de Melusina, no es solo una historia de fantasía, sino también una historia de amor, que se inspira en los mitos griegos (Zeus y Sémele, Amor y Psyche) y que pertenece al género bautizado en Alemania como *Martenehe*. El *Martenehe* son cuentos en los que aparece una relación amorosa entre un ser terrenal y otro extra- o supra terrenal. De hecho, siempre muestra a dos mundos enfrentados: el mundo regido por los humanos y el mundo de seres que tienen un origen no terrenal cuyos mundos tienen unas normas muy diferentes.

Por su parte, *Melusine* trata de un hada que se enamora de un hombre. Ella solo puede permanecer a su lado si están casados, ya que, al no ser humana, no tiene alma, y solo puede tener alma a través de un rito cristiano como el matrimonio. Pero el matrimonio tiene una condición, que también simboliza la fidelidad, que es que el marido debe prometer que los sábados no debe ver a Melusina. Él no cumple su promesa y ella se fuga con sus hijos.

Jean d'Arras no describe solo a una mujer de origen feérico o a una sirena, describe también a una mujer maldita, a la que asocian con el demonio, como subraya Lidiya Stefanova:

Par ailleurs, au XIV^e siècle, Jean d'Arras, dans le roman *Mélusine ou la noble histoire de Lusignan*, nous offre un autre nom du même champ sémantique que le mot démon – maufféz : « Par Mahon, dist le soudant, ce n'est pas uns homs mais est un maufféz ! Ou c'est le dieu des crestiens qui cy est venus pour destruire nostre loy ». De cette façon, nous apercevons que ce terme est utilisé pour désigner le diable/démon (Stefanova, 2016: 22).¹³

¹³ “Además, en el siglo XIV, Jean d'Arras, en la novela *Mélusine o La noble historia de Lusignan*, nos ofrece otro nombre del mismo campo semántico que la palabra demonio - maufféz: "Por Mahon, aparte de soldarlo, ¡no es un hombre si no un maufféz! O es el dios de los cristianos que vino a destruir nuestro legado" De esta manera, vemos que este término solía denotar al demonio”.

Otro ejemplo digno de ser mencionado es *Die Meerfeye* (1320) de Peter von Stauffenberg. Pero, en general, podemos decir que tanto la Melusina, como la Ondina, náyades, ninfas, sirenas inspiraron muchísimas obras en la época medieval.

En España, encontramos poesía medieval donde aparecen sirenas y seres femeninos relacionados con el agua, como en poemas del Marqués de Santillana, de Juan Rodríguez del Padrón, Carvajal, Diego de Valencia, Enrique de Villena.

Pero la primera sistematización completa sobre mujeres de agua no pertenece ya a la Edad Media: las ondinas, las sirenas, melusinas y demás seres acuáticos femeninos aparecen por primera vez, descritas con detalle, explicadas y agrupadas en un mismo elemento, en un *Bestiarium*, en el conocidísimo libro de Paracelso sobre espíritus elementales *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1590). Todas son descritas como espíritus acuáticos sin alma (Kraß, 2010: 121).

Paracelso es también quien acuña por primera vez el nombre de “ondina” como ser acuático en lo que diferencia claramente a las *undinae*, de las *nymphis*, *melusinae* y *gente del agua* (*wasserleut*)

La principal diferencia que se establece en la obra de Paracelso entre los seres de agua y los espíritus de agua es que los primeros no tienen alma, porque no pertenecen a la genealogía de Adam. Tal y como explica el propio autor:

No pueden clasificarse entre los hombres, porque algunos vuelan como los espíritus, no son espíritus, porque comen y beben como los hombres. El hombre tiene un alma que los espíritus no necesitan. Los elementales no tienen alma y, sin embargo, no son semejantes a los espíritus, éstos no mueren y aquéllos sí mueren. Estos seres que mueren y no tienen alma ¿son, pues, animales? Son más que animales, porque hablan y ríen. Son prudentes, ricos, sabios, pobres y locos igual que nosotros. Son la imagen grosera del hombre, como éste es la imagen grosera de Dios... Estos seres no temen ni al agua ni al fuego. Están sujetos a las indisposiciones y enfermedades humanas, mueren como las bestias y su carne se pudre como la carne animal. Virtuosos, viciosos, puros e impuros, mejores o peores, poseen costumbres, gestos y lenguaje (Paracelsus, 1996: 57).

Pero otra diferencia importante entre las sirenas homéricas y las descritas por Paracelso como elementales es la voz. La voz de las sirenas ha sido estudiada profundamente y su canto no siempre es representado como un símbolo del pecado en la literatura, también

como un elemento musical como explica Isidoro de Sevilla en el tomo XI de sus *Etimologías* del siglo VII.

Además, que, como hemos visto, poco a poco las sirenas y demás seres femeninos relacionados con el agua se sexualizan y ganan un simbolismo alegórico asociado con la belleza, la lujuria y la sexualidad. Las sirenas muestran sus pechos y sus pezones, Melusina siempre es, exceptuando los sábados, una mujer muy hermosa, Ondina es una mujer joven hermosa y deseable. Pero la diferencia con las sirenas homéricas es que en la Edad Media todas estas mujeres pierden paulatinamente la voz, sus pensamientos y sentimientos no son importantes y los autores solo se centran en su físico como parte sexual de la mujer y, si cantan, su canto es una extensión de esta sexualidad que hace caer a los hombres en pecado. De hecho, cuando no aparece nunca el mensaje o la temática del mismo, sino la forma en la que dicha melodía hechiza, enamora, embauca y erotiza a los hombres. Por lo que son demonizadas y asociadas a seres elementales y/o brujas. En el *Malleus Maleficarum* podemos leer como la brujería y la lujuria están asociadas en el Renacimiento:

Toda brujería viene de la lujuria de la carne, la cual en la mujer es insaciable. [...] tres vicios generales muestran poseer un especial dominio sobre las mujeres perversas, a saber: la infidelidad, la ambición y la lujuria. Así pues, están más inclinados que los demás a la brujería quienes se hallan más dados a estos vicios... Como las mujeres son insaciables, se deduce que entre las ambiciosas se hallan más profundamente infectadas aquellas que son más ardientes en la satisfacción de sus obscenos deseos lujuriosos (Kramer y Sprenger, 1975: 55).

A partir de esta época las sirenas, ondinas, melusinas, ninfas han tenido un carácter erotizante y sexual, hipnótico y han aparecido en poemas, textos, relatos, cuentos. Pero es en la Edad Media donde tienen su punto de inflexión y se establece la diferenciación entre las sirenas y nereidas de la mitología griega y las que aparecerán en los siglos siguientes hasta nuestros días. Guardando aun así cierta relación siempre con la voz y con la muerte, como las sirenas homéricas.

A partir de la Edad Media, se mantiene la idealización del personaje de la sirena en la literatura, pero es durante el Romanticismo, con el nuevo renacimiento de los mitos, cuando recobra un importante protagonismo. El ansia de los escritores románticos por lo

exótico, lo misterioso, lo oscuro y lo mitológico, reaviva una llama que nunca ha estado extinta, de interés por las sirenas y mujeres de agua.

Muchos autores se han inspirado en las sirenas mitológicas y en los textos de Paracelso, sobre todo en el Romanticismo alemán, ya que la sirena se convierte en una suerte de síntoma de la época, entre las obras más relevantes de esta época podemos nombrar: *Wassermänner und Sirenen* (1811), de Kleist; *Sehr wunderbare Historie der Melusina* (1800) y *Das Donauweib* (1808), de Tieck; *Die neue Melusina* (1807), de Goethe; *Rheinmärchen* (1810), de Brentano; *Lore-ley* (1822), de Heine y *Die neueste Melusine* (1846), de Bülow.

Pero de entre todas las obras de este periodo hay que destacar un libro, una novela que superó con creces el reconocimiento y el éxito del resto. No solo, se convirtió en una novedad en cuanto a la forma de narrar la temática, si no que su protagonista trascendió y se convirtió en un referente en la literatura de sirenas. Incluso Tomasi di Lampedusa nombra *Undine. Eine Erzählung* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué en su obra *Lighea*.

3. Undine de Fouqué.

Friedrich de la Motte Fouqué nació en Brandenburg en 1777 y murió en Berlín en 1843. Pertenece a una familia noble de hugonotes. Abandonó sus estudios en la facultad de derecho para servir como soldado en la campaña del Rin en 1794 al servicio de Prusia. Siempre había estado fascinado por la mitología y la literatura nórdica y escandinava. Su pasión por la literatura hizo que el resto de su vida la dedicara a esta misma. Se casó en segundas nupcias con Caroline de Filipinas Briest, que compartía la misma pasión por la literatura y la mitología, así como por la ciencia. Se convierte en uno de los escritores más destacados del romanticismo alemán al captar perfectamente el deseo de huir de la razón y el pensamiento, dejándose llevar por los sentimientos y la fantasía. Sus obras mezclan mitología, terror psicológico, oscuridad, deseo... Le fascinaba la obra de Paracelso, escribiendo obras sobre seres elementales, entre la que destaca por encima de todas sus obras *Undine*, el ser elemental del agua.

El relato de Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, se publicó por primera vez en la edición de primavera de *Jahreszeiten* en 1811, „einer Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen“¹⁴ (Kraß 2010: 289).

Fouqué cuenta la historia de una joven muchacha, Undine, que es criada por unos pescadores a la orilla de un lago. La muchacha apareció una mañana cuando tenía 3 años, después de que una noche de una fuerte tormenta, la hija de los pescadores desapareciera, supuestamente ahogada en el lago.

La joven es descarada y despreocupada, bastante desobediente durante su adolescencia. Su naturaleza es cambiante y agresiva como la del agua. Esto cambia en el momento en el que aparece en la cabaña de los pescadores el caballero Huldebrando. Este cae rendido ante la belleza de la joven y en ese momento, ella se convierte en un ejemplo de educación y obediencia a su lado.

Tanta es la atracción mutua y tan cambiante el carácter de ella cuando no está cerca del caballero, que los viejos pescadores deciden dar su bendición para que el caballero y Undine se casen. En el momento que se casa con Huldebrando, ella obtiene alma humana y su comportamiento es sumiso y obediente.

Al llegar al palacio, Huldebrando y Undine, se enfrentan a Bertalda, la amante de Huldebrando que pretendía casarse con él y que resulta ser la verdadera hija de los pescadores. Ella, incapaz de asimilar su origen humilde y con la intrusión de Undine en su vida, decide atacar a Undine por su naturaleza no humana, hasta que Undine decide saltar de un barco en el que viajaban.

Durante todo el relato, el agua aparece siempre indomable a través del personaje de Kühlenborn, tío de Undine, intentando protegerla de los humanos y sobre todo de Huldebrando y del desamor que va a sufrir. El agua tiene memoria y guarda la memoria de las sirenas, ondinas y ninfas que anteriormente han sido traicionadas por el amor de los hombres.

Undine vuelve a un palacio del fondo del lago y Huldebrando decide al poco tiempo casarse con Bertalda. Undine recuerda a Huldebrando en sueños que realizaron unos votos

¹⁴ “una publicación trimestral para poetas románticos”.

de fidelidad y que ella no está muerta, sino que se apartó porque se lo pidieron. Además, le recuerda que el espíritu del río, tío de Undine, se vengará por dicha infidelidad.

Aun así, Huldebrando decide casarse con Bertalda. Bertalda al saberse la nueva señora del castillo, decide desoír la advertencia que dio en su día Undine y abre los pozos y fuentes sellados de palacio. Las aguas inundan el palacio, apareciendo Undine vestida de blanco, como augurio de muerte por la traición. Huldebrando comprende que el espíritu de las aguas se cobrará la infidelidad con su vida y desea morir mientras Undine le besa y le abraza. En el funeral del caballero, aparece una figura, que recordaba a Undine y que se desvanece convirtiéndose en un manantial que rodea su tumba.

En relato romántico de Fouqué, el autor había agregado varios aspectos al motivo literario de la mujer del agua. Trató el tema de manera diferente e innovadora, por lo que su trabajo fue descrito como una de las primeras narraciones de psico-terror en la literatura (Prohásková, 2012: 135). Fouqué también se inspiró en Paracelso para crear el personaje semihumano de Undine. También se puede decir que el viejo tema de Melusine y el de Martenehe se incorporaron a la historia, ya que es una historia de amor entre un hombre y una mujer de agua (es decir, un ser no humano). A diferencia de Melusine, Undine nunca aparece con una fisonomía diferente y obtiene un alma a través de su matrimonio con Huldebrando.

Por lo que podemos encontrar dos formas diferentes de Martenehe a partir del relato de Fouqué, como explica Volker Mertens en su ensayo *Melusinen, Undinen: Variationen des Mythos vom 12. bis zum 20. Jahrhundert* :

[...] die erste [...] die >melusinische<, die zweite die >undinische<, je nach ihren charakteristischen literarischen Gestaltungen. In die ersten, die eine Tabuwahrung umfaßt, ist in eben dieser die Zwei-Welten-Struktur sozusagen >aufgehoben<: sie ist Bedingung für die Integration und gleichzeitig Anerkenntnis der Besonderheit der andersweltlichen Figur

¹⁵(Mertens, 2012: 202).

¹⁵ “[...] el primero [...] el> melusínico <, el segundo el> undínico <, dependiendo de sus formas literarias características. En el primero, que incluye un tabú, la estructura de dos mundos está, por así decirlo, "abolida": es una condición para la integración y al mismo tiempo el reconocimiento de la peculiaridad del personaje del otro mundo”.

Fouqué no solo estuvo fuertemente influenciado por Paracelso, sino también por otros textos, como *Die Saal-Nixe* (1795) de Vulpius y *Das Donauweibchen* de Hensler (1797). Estos textos inspiraron a Fouqué a formar las relaciones entre los personajes de *Undine*: “Diesen Dichtungen ist Fouqués Erzählung hinsichtlich des Schauplatzes der Figurenkonstellation und der Namengebung verpflichtet“¹⁶ (Kraß, 2010: 289).

El punto de inflexión en la historia es que Undine, como espíritu elemental, permanece y vive en el mundo humano e intenta adaptarse al orden social de la época. En la narrativa de Fouqué “ist die Treue nicht einer spezifischen Tabuwahrung konkretisiert, sondern sie erscheint als schwierige Aufgabe, weil der andersweltliche Partner ungewöhnliche Verhaltensmomente aufweist, die den Menschen der Gesellschaft entfremden“¹⁷ (Mertens, 2012: 202).

Con este punto de inflexión, Fouqué busca el equilibrio entre los dos mundos, el de la fantasía y el de la realidad. Como Herman Dorowin describe en su trabajo sobre *Undine*, Fouqué tenía: “[...]romantische Utopie einer harmonischen Vereinigung von Mensch und Natur, von Mann und Frau, von Rationalität und Gefühl, von Prosa und Poesie auf suggestiv-symbolische Weise gestaltet“¹⁸ (Dorowin, 2000: 2).

Dorowin describe la necesidad del Romanticismo, que Fouqué muestra en su relato, de encontrar refugio o más bien huir del exceso de razón de la Ilustración. Por su parte Isabel Gutiérrez Koester confirma esta opinión, argumentando que:

Mit der fouquésichen Undine ist der Vorschein der neuen Weltordnung ausphantasiert, in der sich die Hauptaspekte der romantischen Programmatik, i.e Liebe, Phantasie und Natur vereinigen. Die Romantiker glaubten an die Wechselwirkung zwischen der Seele des Menschen und den Kräften der Natur, nicht in einer alltäglichen Welt mit ihren Problemen, sondern in einer poetischen und phantastischen¹⁹ (Koester, 2001: 77).

¹⁶ “La historia de Fouqué se relaciona estrechamente con estos poemas respecto al escenario, la constelación de personajes y los nombres”

¹⁷ “la fidelidad no se especifica como un tabú, pero parece ser una tarea difícil de cumplir, porque la pareja de otro mundo, tiene comportamientos inusuales que alejan a los humanos que conforman la sociedad”.

¹⁸ “[...] la utopía romántica de una unión armoniosa de hombre y naturaleza, de hombre y mujer, de racionalidad y sentimiento, de prosa y poesía de una manera sugerente-simbólica”.

¹⁹ “Con la Undine de Fouqué, se fantasea la aparición del nuevo orden mundial, en el que se unen los aspectos principales del programa romántico, es decir, el amor, la imaginación y la naturaleza. Los románticos creían en la interacción entre el alma del hombre y las fuerzas de la naturaleza, no en un mundo cotidiano con sus problemas, sino en un mundo poético y fantástico”.

Anteriormente se hizo referencia a las sirenas en la saga de los Nibelungos y conviene recordar que un año antes de escribir *Undine*, Fouqué escribió un poema que fue influenciado por *Das Nibelungenlied* y otras diversas sagas islandesas, como *Das Lied von hürnen Seyfried* o *Völsungasaga*.²⁰ En efecto, los poetas románticos estaban familiarizados con *Das Nibelungenlied*, que había sido redescubierto en 1755 después de un largo olvido. Por un lado, las sirenas o mujeres de agua fueron “somit als Prophetinnen vorgestellt”²¹ (Krasß, 2010: 208), por otro lado, fueron “als höfische Damen der ritterlichen Welt assimiliert”²² (208).

Estos aspectos de las sirenas en *Das Nibelungenlied* forman la base del personaje principal de la *Undine* de Fouqué. Advierten al caballero del peligro de su destino, como lo hacen Melusina y *Undine*. En ambos textos, la sed de poder y la lujuria predominan en los hombres, por el contrario, las mujeres son vestidas con una pasividad erótica, como explica Rita Horsley: “The mermaid *Undine* reflects her roots in [...] older traditions in her embodiment of the feminine as linked with nature, the nonhuman, the erotic, and the unarticulated unconscious in contrast to the male domains of civilization, power and rationality.”²³ (Horsley, 1985: 225)

3.1. *Undine* como objeto de deseo

La *Undine* de Fouqué es una joven “huérfana” criada por pescadores, hija del rey del mar que desea convertirse en humana por voluntad propia, esperando merecer un alma. Ella vive en el bosque rodeada de naturaleza y agua. El lugar no solo es hermoso, sino encantador y apareció como un lugar de amor donde la tierra, la humanidad, la naturaleza y el agua armonizan. En este locus amoenus, Huldebrando conoce a la hermosa *Undine*.

Der grüne Boden, worauf seine Hütte gebaut war, streckte sich weit in einen großen Landsee hinaus, und es schien eben sowohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit

²⁰ En la edición bilingüe de *Das Nibelungenlied. Song of the Nibelungs*, podemos encontrar una referencia a Fouqué por parte de Edward Haymes: “Already in 1810 Friedrich de la Motte Fouqué published a dramatic poem entitled *Der Held des Nordens*, which is based largely on the Icelandic and Norwegian sources but which makes an occasional bow to the *Nibelungenlied*” (Haymes, 2006: 17). (“Ya en 1810 Friedrich de la Motte Fouqué publicó un poema dramático titulado *Der Held des Nordens*, que se basa en gran medida en las fuentes islandesas y noruegas, pero que ocasionalmente hace una reverencia a los nibelungos”)

²¹ “Introducidas como profetas.”

²² “Asimiladas como damas de la corte del mundo caballeresco.”

²³ “La sirena *Undine* refleja sus raíces en [...] tradiciones más antiguas en su encarnación de lo femenino como vinculado a la naturaleza, lo no humano, lo erótico y lo no articulado e inconsciente en contraste con los dominios masculinos de civilización, poder y racionalidad”.

verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen, nach ihren hochschwankenden Gräsern und Blumen und nach dem erquicklichen Schatten ihrer Bäume²⁴ (Fouqué 1855: 5).

Incluso cuando el río inunda el lugar, Huldebrando lo describe como el cielo. (Fouqué 2001:19). Este Locus Amoenus "se reconstruye" al final de la historia cuando Huldebrando es "asesinado". Undine se convierte en el elemental que guarda su ser, en la propia esencia del agua, como muestra del perdón de los pecados de Huldebrando. Nuevamente agua y tierra, hombre y mujer de agua se armonizan:

An der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brünnelein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte; dann rannte es fürder und ergoß sich einen stillen Weiher, der zur Seite des Gottesackers lag. Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse²⁵ (Fouqué 2001: 94)

De esta forma Undine cierra el ciclo mismo de las sirenas clásicas y medievales, como elemental de agua, seduciendo a los hombres con sus palabras y su cuerpo; también llevándolos y acompañándolos a la muerte.

En un momento del relato Huldebrando compara a Undine con Galatea y a él mismo con Pigmalión. Con esta comparación, Huldebrando demuestra no solo creer ser el amo y dueño de Undine, sino también, muestra a Undine como un ser domesticado, amoroso y erótico. Esta imagen muestra no solo la necesidad del hombre de subyugar a la mujer, sino también la representación de lujuria y miedo que los hombres reflejan en las mujeres. Por otro lado, Fouqué muestra el lado sobrenatural de Undine y menciona los términos paracelsianos de ninfa y elemental.

Fouqué también representa el poder masculino que existió en el siglo XIX. Esta subyugación de la mujer por parte del hombre podría incluso suprimir a una diosa y hacer

²⁴ "El suelo verde sobre el cual se construyó su cabaña se extendía hasta un gran lago, y también parecía que la lengua de la tierra había sido empujada por el amor de la marea azulada, clara y maravillosamente brillante, así como si el agua tuviese brazos enamorados. Alcanzó la hermosa llanura con su inundación, su hierba y flores que se balanceaban y la refrescante sombra de sus árboles".

²⁵ "En el lugar donde se había arrodillado, una fuente de plata pálida se derramó del césped, que goteó y goteó hasta eliminar casi por completo el túmulo funerario del caballero; luego corrió y vertió un estanque silencioso al lado del campo de Dios. Incluso en los últimos tiempos, se dice que los aldeanos mostraron la fuente y creyeron firmemente que se trataba de la pobre y rechazada Undine, que de esta manera todavía abrazaba a su amado con brazos amorosos".

posible transformar a una niña en una perfecta mujer burguesa de la época. Undine es tan hermosa como su alma, una mujer introspectiva²⁶, casta y virgen. Alma que ha recibido gracias al hombre, por lo que estas cualidades han sido otorgadas por Huldebrando.

Undine es la síntesis perfecta de la feminidad idealizada de las fantasías masculinas. Esta feminidad idealizada provoca celos de otras mujeres y la lucha entre ellas por la atención de los hombres. Bertalda es la oponente de Undine y trata de ser una dama, pero cuando Bertalda deja su poderosa posición social frente a la audiencia, aparece como una mujer salvaje y no “domesticada” que se queja de Undine. Irónicamente, ella, que quiere retratar a Undine como inhumana, es representada como un personaje que se comporta cruel y salvajemente: “-Sie ist eine Zauberin-,rief Berthalda, - eine Hexe, die mit bösen Geistern Umgang hat! Sie bekennt es ja selbst!-“²⁷ (Fouqué 2001: 58).

La voz de Undine en la historia de Fouqué se muestra a través de las diferentes formas de agua. La voz de Undine se subyuga a la voz de Huldebrando y el agua es la representación de los sentimientos que Undine no puede expresar a través de su voz. Esta constelación de poder y la voluntad de Undine de someterse a su esposo reflejan las relaciones de poder entre hombres y mujeres en la sociedad del siglo XIX, porque muestran la imagen prototípica de las mujeres de la época. La razón asume un poderoso papel en la narrativa y se representa en la voz masculina²⁸.

Por otro lado, los sentimientos están asociados con la debilidad femenina, por lo que representan un peligro que debe ser suprimido y silenciado. Estos sentimientos representan la voz de la mujer y es tan peligrosa como el agua salvaje que se supone que debe controlarse. Huldebrando siempre piensa en Undine como una criatura acuática, como una criatura sin alma que él ha domesticado. Este comportamiento recuerda la tesis de Ana Giménez sobre la relación entre hombres y mujeres en el trabajo de Elfriede Jelinek: „vor allem drückt der Vergleich zwischen Frau und Natur den männlichen Anspruch aus, die Frauen zu beherrschen und zu kontrollieren. Wird die Frau wie ein wildes Tier auf ihre

²⁶ Tabla sobre los roles de género de Karin Hausen en anexo nº 1

²⁷ “- Ella es una hechicera”, gritó Bertalda, ¡una bruja que trata con espíritus malignos! ¡Ella misma lo confiesa! -“.

²⁸ Tabla sobre los roles de género de Karin Hausen en anexo nº 1

Materie reduziert, scheint es für die Männer einfacher, die weibliche Existenz zu begrenzen“²⁹ (Giménez, 2013: 73).

La sexualidad burguesa del siglo XIX se basa en esta constelación, por lo que se muestran los diferentes puntos de vista de la sexualidad femenina y masculina. Mientras que las mujeres buscan seguridad, lealtad y amor de acuerdo con esta idea, los hombres siempre se sienten atraídos por sus instintos sexuales, que deben ser satisfechos. Undine cae así en el papel de víctima que sufre, expresa su orgullo, permite la infidelidad y observa cómo desaparecen su esposo y su amor.

Undine de Fouqué provoca varios sentimientos conflictivos que se convierten en una fuente de inspiración. Según la historia de Fouqué, aparecen muchas e interesantes variaciones y obras de ondinas, sirenas y mujeres de agua. Uno de los más importantes es el drama de Giraudoux, *Ondine*. La narración se transforma en un drama imaginativo y los personajes experimentan pequeños cambios. A pesar de estos cambios que sufren la mayoría de los personajes principales, el personaje principal de Ondine permanece casi intacto.

4. Ondine de Giraudoux

Jean Giraudoux nació en Bellac en 1882 y murió en París en 1944. Dedicó su vida a estudiar alemán y fue diplomático, lo que le permitió recorrer gran parte de Europa empapándose de diferentes tipos de literaturas, historias y tradiciones. La mayor parte de su obra es narrativa, que se ve influenciada por las corrientes de principio del siglo XX así como el simbolismo, el expresionismo, haciendo que su forma de escritura pase a ser a veces hermética, otras desoladora; sea cercana, misteriosa y exótica. Suele utilizar un lenguaje demasiado elaborado, tanto así que incluso resulta cargante o rocambolésco. Cabe destacar que una de las cosas que hace de sus obras algo diferente, es la carga psicológico-emocional mezclada con humor, incluso a veces macabro, que inyecta a estas.

Una de las obras más conocidas de Giraudoux es una obra de teatro basada en la novela de Friedrich de la Motte Fouqué *Undine*. Esta obra lleva el mismo título y ha sufrido algunas

²⁹ “sobre todo, la comparación entre mujeres y naturaleza expresa la afirmación masculina de dominar y controlar a las mujeres. Si la mujer se reduce a su materia como un animal salvaje, parece más fácil para los hombres limitar la existencia femenina”.

variaciones en su estructura formal, evidentemente al ser otro género diferente; y, más allá de lo formal, en lo argumental. Además, dentro del género teatral, se le considera una precursora de un género dramático diferente, oscuro y fantástico, heredero de los cuentos feéricos de siglos anteriores:

La pièce de Giraudoux s'inscrit donc dans un genre théâtral particulier, peu courant au XX^e siècle, mais évidemment attaché à ces féeries dont était, par exemple, friand le XVII^e. La féerie tient d'abord à ce qu'on nous dit d'Ondine, de son origine obscure et de la souveraineté qu'elle manifeste parmi les eaux³⁰ (Allègre, 1998: 189).

En esta obra incluso los personajes sufren algún cambio empezando por los nombres: Huldebrando pasa a ser Hans, que es un nombre tópico alemán; Bertalda se convierte en Bertha y el tío Kühlenborn que representaba el poder sobrenatural del río, se transforma en un ilusionista, que hace las veces de narrador y augur de los posibles hechos dramáticos.

Vale la pena mencionar que los tres actos de la obra teatral coinciden con ese número tres que de alguna forma estructura los cuentos tradicionales³¹, reforzando así de alguna forma la asociación de la obra teatral a este género de narraciones fantásticas. Pero al contrario que los cuentos, el autor menciona en ocasiones a través de sus personajes que la ficción y la realidad siempre se mezclan, que la vida es un teatro y el teatro es como la vida.

Mon cher poète, quand vous aurez mon âge, vous trouverez la vie un théâtre par trop languissant, Elle manque de régie à un point incroyable. Je l'ai toujours vu retarder les scènes à faire, amortir les dénouements. Ceux qui doivent y mourir d'amour, quand ils y arrivent, c'est péniblement et dans leur vieillesse. Puisque j'ai un magicien sous la main, je vais enfin m'offrir le luxe de voir se dérouler la vie à la vitesse et à la mesure, non seulement de la curiosité mais de la passion humaine...³² (Giraudoux, 1929: 77).

³⁰ “La obra de Giraudoux es, por lo tanto, parte de un género teatral particular, poco común en el siglo XX, pero obviamente vinculado a aquellos cuentos fantásticos que gustaban en el siglo XVII, por ejemplo. El origen feérico es lo primero que se nos cuenta de Ondine; su oscuro origen y la soberanía que manifiesta entre las aguas”.

³¹ Sobre la importancia y simbología del número tres y del mecanismo de la triplicación en la narrativa folklórica, cf. Propp (1998).

³² “Mi querido poeta, cuando tengas mi edad, encontrarás en la vida un teatro demasiado lánguido, que carece de gestión de forma increíble. Siempre lo he visto retrasar las escenas, amortiguar el resultado. Aquellos que deben morir de amor, cuando lo hacen, es de forma dolorosa y en la vejez. Como tengo un mago a mano, finalmente me tendré el lujo de ver la vida desarrollarse a la velocidad y la medida, no solo de la curiosidad, sino también de la pasión humana”.

En el primer acto se nos presenta la cabaña de los pescadores que viven cerca de un lago, donde vive Ondina, una joven que los pescadores encontraron de pequeña cerca del mismo lago donde con anterioridad su pequeña hija había desaparecido. Una noche aparece Hans un caballero que está perdido por el bosque. Los pescadores lo acogen y él les habla de su prometida la princesa Bertha, a la que cariñosamente la llama ángel negro. Es bastante irónico que llame de una forma tan macabra a la mujer de la que está enamorado, sobre todo haciendo referencia a un nombre con el que se suele nombrar a la muerte. Así lo recoge de forma irónica Auguste, padre humano de Ondina cuando están cenando con Hans en el primer acto: “A la plus belle, à la plus digne, à l’ange noir, comme vous l’appelez, à Bertha votre dame!”³³ (40).

En cuanto Ondina y Hans se ven, se enamoran perdidamente el uno del otro. Ya que Ondina representa una perfección más allá de lo humano : “Ondine est en effet tout au contraire un être immatériel : Auguste, qui la définit comme « ce que le monde a de plus parfait », voit bien que cette perfection réside en ce que sa nature est « la nature même »”³⁴ (Allègre, 1998:193).

El padre de Ondina, el Rey de las ondinas, vaticina el futuro de ese amor y avisa a Ondina que será traicionada por Hans. Ella no le hace caso y marcha con él.

En el segundo acto aparecen directamente en el palacio, donde Hans presenta de forma oficial a su mujer Ondina al resto de la corte. Aquí hacen aparición el chambelán y el ilusionista que no están de acuerdo con el enlace, y se vislumbra que el ilusionista es el espíritu de las aguas, protector de Ondina. Aparece Bertha que los ha estado evitando y al ver a Hans se hace la víctima e intenta convencer a Hans de que en realidad la ama a ella manipulando su corazón con la culpa. El ilusionista entre tanto entretiene al público dando pistas sobre el futuro de la historia, mientras Hans se da cuenta que se ha casado con la mujer equivocada. Incluso en el momento en el que Bertha explica todo lo que ella sabe hacer y todo el conocimiento que tiene sobre la historia de la corte, Hans solo puede decir de Ondina que sabe nadar.

³³ “A la más hermosa, a la más digna, al ángel negro, como la llamas, a tu dama, Bertha”.

³⁴ “Ondine es, por el contrario, un ser inmaterial: Augustus, que la define como "la cosa más perfecta del mundo", ve claramente que esta perfección reside en que su naturaleza es "la naturaleza misma".

El personaje del ilusionista narra cosas que se supone que están sucediendo o sucederán, como forma de adelantar un poco la trama de la historia y que no se alargue en exceso.

El chambelán prepara a Ondina para que se encuentre con el rey y sobre todo le advierte que no mencione nada sobre la verruga que este tiene en la nariz.

El encuentro con el rey es una de las partes más importantes de este acto, ya que durante la recepción se produce un desencuentro con Bertha, a la que Ondina acusa de querer robarle el amor de Hans. El rey cuestiona a Ondina sobre ello. Ondina explica que Bertha es tan falsa que nunca ha sido capaz de hablarle de la verruga de su nariz. El rey pregunta a Ondina si es tan grave que Hans se vaya con Bertha y Ondina sentencia que si eso ocurre Hans morirá.

De manos del ilusionista se desvela que Bertha no es una princesa, sino la hija de los pescadores que recogieron a Ondina. Bertha rehúsa a creerlo, pero el rey la obliga a aceptar su verdad.

El acto termina con Ondina lamentándose de vivir en la corte pensando lo complicado que es vivir en un lugar donde no puede actuar como ella es y sin poder decir lo que piensa en cada momento.

El tercer acto tiene lugar en los campos del Castillo de Wittenstein cinco años más tarde. Hans ha traicionado a Ondina con Bertha y Ondina ha desaparecido. Es la mañana del matrimonio de Bertha y Hans. Aunque es un día de alegrías, Hans siente pesadumbre, se siente engañado por Ondina. Bertha intenta calmarlo diciéndole que Ondina no era una mujer sino un monstruo de otra naturaleza distinta a la humana.

Hans empieza a preocuparse más cuando descubre que todos los sirvientes hablan en verso, ya que hay una leyenda en Wittenstein que cuenta que cuando eso ocurre una gran desgracia va a acaecer. Sin más aparecen dos pescadores, aunque uno de ellos es el ilusionista, que a su vez es el espíritu de las aguas. Los pescadores han capturado a Ondina entre sus redes.

Aparecen dos jueces de la inquisición para juzgarla. Ella no niega su naturaleza y al mismo tiempo denuncia la traición de Hans al casarse con Bertha. Los inquisidores preguntan a Hans sobre su falta y el solo declara que quiere vivir en paz lejos de esa criatura. Durante

el juicio, Hans se da cuenta de que sigue enamorado de Ondina. Al descubrir que Hans sigue enamorado de ella, Ondina intenta salvarlo apelando que ella le fue infiel con anterioridad con el poeta. Pero nadie la cree.

Es acusada de brujería, pero su padre, el Rey de las ondinas, la defiende diciendo que es más humana que el resto de los que comparecen ante ese tribunal, ya que es humana por decisión propia. A pesar de eso Ondina es condenada a muerte. En el momento de la ejecución el ilusionista o espíritu de las aguas la salva, llevándola junto a Hans por última vez. Las hermanas de Ondina la llaman y su padre, el Rey de las ondinas, para salvar a Ondina ha predispuesto que en el momento en que la última de sus hermanas la llame, ella olvidará todo, y sobre todo el amor por Hans.

Hans quiere despedirse de Ondina, ya que, por fin es consciente no solo de su destino si no que estará separado de Ondina para siempre, puesto que ni si quiera en la otra vida podrán estar juntos. Hans le pide un último beso a Ondina, cuando se lo da este cae muerto. En el mismo instante que la última hermana llama a Ondina por su nombre y esta olvida todo, acabando el acto diciendo de Hans, que es hermoso y que si estuviera vivo quizás podría enamorarse de él.

El texto, al ser una obra teatral, no tiene un vocabulario demasiado complicado, siempre acercándose al público. Es una obra bastante activa que se centra en los puntos álgidos de la acción, saltando en el tiempo y narrando a través del personaje del ilusionista los hechos acontecidos en ese lapso temporal. El personaje del ilusionista hace una clara referencia al interés por lo paranormal y lo oculto que aparece a finales del siglo XIX y principios del XX, con toda suerte de espiritistas y magos.

Cada escena tiene un escenario completamente diferente. En la primera en mitad del bosque en la cabaña, muestra una naturaleza salvaje de una Alemania que está en un tiempo indeterminado, incluso en un espacio indeterminado cargado de oscuridad y fantasía.

Por el contrario, en la segunda escena se abandona toda fantasía y todo lo que tiene que ver con la naturaleza para mostrar un palacio encorsetado por normas y quehaceres, una antítesis completa del origen de la protagonista.

En la última escena se intenta conciliar esos dos espacios, llevando a los protagonistas a un lugar en el que se muestra la naturaleza que representa a Ondina, pero al mismo tiempo muestra el palacio que es el origen de Hans, por eso se toma como escenario los jardines de palacio, como unión entre lo urbano y la naturaleza, aunque en este caso una naturaleza manipulada y controlada.

4.1.Undine frente a Ondine

A pesar de estar basada en la historia de Fouqué hay claras diferencias. Si bien en la obra de Fouqué hay conflictos amorosos entre Huldebrando-Undine-Berthalda, Giraudoux los exagera y los hace mucho más evidentes desde un principio. La Undine de Fouqué es más sensible y se deja llevar por la compasión del amor que siente hacia Huldebrando y al sentir que Berthalda en cierto modo es casi una hermana para ella.³⁵

En la obra de Giraudoux los conflictos Hans-Ondine-Bertha son muchísimo más duros y directos. La amistad entre Ondina y Bertha no existe, se odian desde el primer momento y se acusan la una a la otra de ser hipócrita o ser una abominación de la naturaleza. Bertha es un personaje mucho más oscuro y cruel de lo que lo es Berthalda en la obra de Fouqué. Hans al contrario que Huldebrando, no tiene tantas dudas a la hora de casarse con Bertha. De hecho, nada más casarse con Ondina ya piensa que ha cometido un error.

Es importante destacar como se ha hecho desaparecer del texto de la novela el conflicto entre Ondina, su tío y los otros protagonistas. El conflicto entre la naturaleza y el hombre se desvanece al desaparecer en la obra de Giraudoux el personaje de Kühlenborn, tío de Undine, que representa la ferocidad de las aguas y el peligro inherente y oscuro de la naturaleza, reflejando así mismo la naturaleza del origen de Undine. Kühlenborn es sustituido por el ilusionista, que representa la magia como un artificio humano; por otra parte, aparece el rey de las ondinas, padre de Ondine, pero solo aparece para defender a su hija en el juicio ante la inquisición, no como personaje vengativo o peligroso.

En *Undine*, la protagonista es juzgada directamente por su marido, que la regaña constantemente, le grita y la hace llorar, haciéndole sentir culpable por su origen

³⁵ Tabla sobre los roles de género de Karin Hausen en anexo nº 1

sobrenatural. En cambio, en *Ondine* el juicio se convierte en algo real y no metafórico, siendo juzgada por la inquisición por brujería, puesta en tela de juicio ante la sociedad, siendo puesta en evidencia ante los habitantes del castillo y del pueblo.

El ilusionista que juega un papel muy importante a la hora de dar una continuidad a la trama teatral, es un personaje bastante peculiar, transformado de espíritu de las aguas a mago que entretiene a la corte, corte que dicho sea de paso es atemporal, no está situada en ninguna época y no se da ninguna pista sobre el tiempo en el que está situada la obra.

El ilusionista es un personaje creado de una forma inteligente, aunando el mundo de los espíritus de la naturaleza con el de la magia. Atrayendo el interés del público y otorgándole el poder de saber lo que va a ocurrir en el futuro sin tener que dar más explicación a un público fascinado por todo aquello que no es ciencia.³⁶

Frente a la obra de Fouqué que jugaba con el miedo psicológico, Giraudoux decide jugar un poco con el humor, como queda claro en la escena en la que todos los sirvientes hablan en verso sobre la terrible leyenda que pesa sobre la familia Wittgenstein.

Sin embargo, Bertha frente a Berthalda tiene un carácter excesivamente cruel. Si bien Berthalda es egoísta y malcriada acepta su pasado como hija de pescadores. Bertha incluso desafía al rey, porque no quiere ni creer ni aceptar su pasado. Es arrogante, impertinente y cruel. Berthalda usa su femineidad y erotismo para conseguir el amor de Huldebrando, Bertha por su lado usa la mentira y el juego mental.

Ondina, lejos de ser una mujer compasiva, dulce, tranquila, paciente como nos muestra Fouqué, es una mujer que tiene claro lo que quiere y lo que no quiere. Se enfrenta al rey

³⁶ Desde mitad del siglo XIX hasta principios de siglo el ilusionismo cobró un gran auge al igual que el espiritismo, si bien aparecieron como una forma de ciencia, o de rebatirla, Debemos recordar que a mitad del siglo XIX y principios del S.XX el empirismo y la formación de nuevas ciencias causaba estragos, por un lado, fanatismo y por otro lado miedo. Lola García comenta en su artículo web, *La influencia del espiritismo en la literatura europea* que: la influencia del espiritismo en la literatura es palpable desde que en 1857 apareciera la primera edición de *El libro de los espíritus*, obra acerca de la inmortalidad del alma, la naturaleza de los espíritus y sus relaciones con los hombres, obtenida de la espiritualidad y codificada por Allan Kardec (1804-1869). Años más tarde, formando parte de la *Revue Spirite* en abril de 1869, se editó un opúsculo denominado *Catalogue raisonné des ouvrages pouvant servir à fonder une bibliothèque spirite*, obra póstuma de Kardec que revela su importante compromiso pedagógico y señala nuevamente al libro como vehículo esencial de formación del individuo para su progreso intelectual y moral. (García, 2017) A principios de siglo estaba el miedo del fin del mundo, el exceso de industrialización y la ciencia tenía trazas de un demonio metálico que acababa deshumanizando todo, pero el ilusionismo a pesar de ser un artificio, daba un poco de esperanza en creer en cosas que son mágicas y que pueden existir. Era una forma de evadirse de esa gris realidad que amenazaba a la humanidad con sus máquinas.

para desenmascarar a Bertha y no duda en sentenciar a Hans, cuando la Undine de Fouqué no se cansa de advertir a Huldebrando de lo que debe hacer para salvar su vida. Es acusada durante el juicio de ser un ser demoniaco y sin alma, de ser una bruja, pero su padre, el rey de las ondinas, la defiende apelando a su voluntaria humanidad:

Elle, soeur des éléments, les trompait bassement: elle aimait le feu à cause des chenets et des soufflets, l'eau à cause des brocs et des éviers, l'air à cause des draps qu'on pend entre les saules. Si tu as à écrire, greffier, écris ceci : c'est femme la plus humaine qu'il y ait eu, justement parce qu'elle l'était par goût³⁷(Giraudoux, 1929: 164-165).

Tanto Undine como Ondine son mujeres con carácter, capaces de manipular a los hombres a su voluntad, sin miedo a enfrentarse ni a la sociedad, ni al amor, ni la muerte para conseguir lo que quieren. De hecho, es muy interesante la sentencia que hace el padre de Ondina en la obra de Giraudoux cuando dice que Ondina es más humana que el resto porque ella ha decidido serlo. Ella como mujer es la que ha decidido su futuro, la que ha decidido quién es y cómo es. Así como al final decide darse otro futuro olvidando a Hans.

La Ondina de Giraudoux frente a la de Fouqué, tiene un futuro por delante, lejos de la compasión y de los hombres que manipulan a las mujeres. El final de ambas es muy diferente. Si bien la Ondina de Fouqué decide morir y permanecer durante la eternidad al lado del cuerpo de su amado, la Ondina de Giraudoux, consciente de la traición sufrida, decide olvidarlo, castigarlo y volver a su naturaleza: no olvidar quien es, sino olvidar los errores. De hecho la misma Ondina dice: “Ainsi, séparés pour l'oubli, la mort, les âges, les races, nous nous entendrons bien, nous nous seron fidèles”³⁸ (Giraudoux, 1929: 192).

5. *Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

La obra que ocupa el presente trabajo es *Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, también conocida en otros idiomas como *La sirena y el profesor*, haciendo alusión a los protagonistas del relato.

³⁷ “Es hermana de los elementos, les engañaba: amaba al fuego por los morillos y los fuelles, al agua por los cántaros y los sumideros, al aire por las sábanas colgadas entre los sauces. Si tiene que escribir, escribano, escriba esto: es la mujer más humana que haya existido, precisamente porque lo ha sido por gusto”.

³⁸ “Entonces, separados por el olvido, la muerte, las edades, las razas, nos llevaremos bien, seremos fieles”

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, (Zago, 2019) príncipe de Lampedusa y Duque de Palma di Montechiaro, nació el 1896 en Palermo y murió en Roma en 1957. Pertenecía a una de las familias aristócratas sicilianas más relevante y pasó su infancia jugando en los jardines del palacio de la familia. Durante su infancia aprendió las lenguas extranjeras más relevantes: inglés, francés y alemán; accediendo así a literatura europea en su idioma original.

Estuvo muy unido a su madre, ya que ella misma, como maestra, era la que le impartía la educación en casa. Con 19 años fue a Roma para estudiar derecho. Ese mismo año, 1915 participó en la Primera Guerra Mundial y fue hecho prisionero por el ejército austriaco en la derrota de Caporetto y trasladado a un campo de concentración húngaro, de donde consiguió escapar y volver a Italia andando.

En el año 1925 conoció a la que sería su mujer, la baronesa Alexandra (Licy) von Wolff-Stomersee, una prestigiosa psicoanalista letona. Se casó con ella en 1932 aunque no vivían juntos y pasaban tan solo, la mitad del año juntos, ya que había una relación bastante complicada entre su madre, con la que tenía una gran dependencia, y su mujer, que tenía un carácter fuerte y dominante. Su primo e hijo adoptivo Gioacchino Lanza Tomasi describe así su relación:

Más que una atracción amorosa, tenían una atracción intelectual. Para pasar el invierno tenían algo parecido a una academia. Ella a él le hablaba en chino, y él a ella en árabe, o algo así. En realidad, no sé si aprendían mucho (Pereiro, 2014) Él, que era un hombre muy agudo (y debería escribir algún día una antología de sus frases), decía que para entenderla debías mezclar los escritos de San Ignacio de Loyola y las obras de Lenin [y lo dice en medio de una medida carcajada]. A ella no le gustaba hacer chistes, sabía lo que estaba bien y lo que estaba mal (Armada, 2014).

Así vivía dividido entre dos mujeres de las que dependía emocional y psicológicamente.

En 1940 volvieron a llamarle del ejército para participar en la II Guerra Mundial, pero le licenciaron pudiendo refugiarse con su madre y su esposa en Capo d'Orlando, Sicilia. Seis años más tarde sufre un duro golpe con el fallecimiento de su madre y su esposa se muda con él a vivir en Palermo.

Fallece en 1957 a causa de un cáncer de pulmón.

Tras la breve reseña biográfica, habiendo contextualizado al autor, podemos comenzar con la obra que nos ocupa.

5.1. Resumen y estructura de *Lighea* o *La sirena y el profesor*

El relato conocido como *Lighea* o *La sirena y el profesor*, fue escrito durante el invierno de 1956/1957, durante una tardía pero fructífera etapa creativa de Tomasi di Lampedusa. Etapa que coincide también con su último año de vida.

Este corto relato, nos presenta al doctor en literatura clásica, Rosario la Ciura y al joven periodista Paolo Corbera, ambos procedentes de Sicilia. Después de un doble desencuentro amoroso, Paolo acude a un pequeño café de la calle Po en Turín, en el cual conoce al profesor la Ciura.

Si bien el primer encuentro es fugaz, es lo suficientemente intenso como para que el joven Paolo se interese por conocer la identidad y la historia de aquel señor mayor, con un carácter fuerte y marcado. Descubre que se trata de un famoso y laureado catedrático especialista en cultura clásica y griego antiguo.

Se suceden los encuentros y poco a poco surge cierta complicidad entre ellos, más como pupilo y maestro que descubre el mundo, o que ilumina con sabiduría; que amistad. Se producen diferentes encuentros primero en el café y más adelante en la casa del profesor, en la que Paolo descubre el amor que siente el profesor por el arte clásico y la literatura en diferentes idiomas. Entre los que destacan el Teatro de Tirso de Molina y, sobre todo, *Undine* de Friedrich de la Motte-Fouqué y *Ondine* de Jean Giraudoux, una declaración explícita de la deuda literaria de Tomasi di Lampedusa. Si bien en algunos momentos Paolo considera que el comportamiento del profesor es irreverente, no lo achaca a ningún problema mental o a la vejez, sino más bien al conocimiento que posee y que él carece.

Paolo consigue erizos y vino del Etna para agasajar al profesor, invitándolo a su casa. El profesor se siente agradecido, aunque nunca llega a agradecerlo directamente con palabras, sino más bien con actos. Pasan los primeros días de la primavera paseando por la ciudad y forjando ese vínculo platónico de pupilo y mentor.

La Ciura comenta a Paolo, en la última visita que este hace al domicilio del profesor, que ha de ir a Coímbra y que como el viaje lo realizará por mar y este esconde oscuridad y peligros, quiere revelarles su más íntimo secreto, el tesoro más preciado de su memoria.

Comienza así el relato dentro del relato, en el que la Ciura cuenta a Paolo sobre sus días de juventud en Sicilia, cuando estaba preparando la cátedra de griego para la Universidad de Pavía. Un amigo le cede una pequeña casa en la costa de Augusta para que pase el mes de agosto y así pueda escapar de la ciudad y prepararse alejado del calor del humeante Etna, la cátedra.

El profesor describe la costa de Augusta como una suerte de paraíso primigenio en la tierra, como un edén pagano, en el que pasa los días recitando griego antiguo mecido por las aguas cristalinas del mar en una pequeña barca. En uno de estos días, aparece en su barca una sirena, con cuerpo de adolescente y cola bifurcada, que le habla en griego antiguo. Lighea, hija de Calíope.

Desde su primer encuentro, se suceden encuentros diarios, llenos de lujuria y un primigenio erotismo salvaje. Hasta que llegan las tormentas de final de agosto y Lighea ha de marcharse, diciéndole que cuando quiera, la llame desde cualquier mar y ella lo acompañará a la eterna oscuridad donde lo amará para siempre.

Así finaliza el profesor el relato y Paolo, lejos de pensar que miente se siente fascinado y es capaz de entender ahora, por qué el profesor tiene un conocimiento sobre la vida superior, cercano al de una divinidad.

Al día siguiente Paolo recibe la noticia que el profesor ha caído al mar desde el barco en el que se embarcó y no han encontrado el cuerpo. Descubre también que le ha añadido a su testamento dejándole en herencia una cratera con la pintura de Ulises y las sirenas y una fotografía. Ambos objetos acaban destruidos durante la guerra, pero Paolo consigue conservar un trozo de la cratera.

Análisis

A pesar de que no tiene una estructura dividida en capítulos o actos, ya que se trata de un relato breve, podríamos considerar el espacio y el tiempo como marcadores de diferentes “actos” o “momentos”, pudiendo así encontrar tres, cortos pero diferenciados. Aunque se

trata de un relato lineal, utilizando la metaliteratura, el relato dentro del relato, permite viajar atrás en el tiempo y en el espacio, sin que los personajes lo hagan.

El primer “acto” o “momento” sería el que abre el relato, el inicio de la relación entre el profesor y Paolo, desde su encuentro en el café hasta que el profesor decide contarle a Paolo su secreto. El segundo sería el relato de la Ciura de sus días de juventud en Augusta y su encuentro con Lighea. Por último, podríamos enmarcar el tercero con la muerte del profesor y la herencia que le deja a Paolo.

El relato está plagado de referencias al sexo y a la muerte, siempre desde un punto de vista mitológico. Casi todo lo que rodea a los encuentros con el profesor, hace referencia a la oscuridad, la muerte, el más allá y a las sirenas, ya sea algo visual, como las estatuas de la casa del profesor, como el vocabulario que utiliza y los nombres que aparecen.

Cuando están en la cafetería, ambos personajes se refieren a ella como el Hades, o el Érebo que según Grimal: “Es el nombre de las Tinieblas infernales” (Grimal, 2008: 165). En la misma cafetería se refieren al resto de personas como *larva*, término latino que designa espectros, muertos del Hades.

El profesor llama en una ocasión a Paolo, *famulus*, que según el diccionario Gaffiot hace referencia a: “pêtre d’une divinité. Serviteurs de la déesse du mont Ida.”³⁹ (Gaffiot, 2000). Más allá de esto, podemos fijarnos en el nombre que le ha dado el profesor a su perro, Éaco. Según explica Grimal:

Éaco es hijo de Zeus y de la ninfa Egina, hija del río Asopo. La reputación de piedad y justicia de que gozaba, le valió ser elegido para dirigir a Zeus una solemne plegaria en nombre de todos los griegos. Después de su muerte, Éaco pasa por ser el que juzgaba en los infiernos a las almas de los muertos (Grimal, 2008: 142).

Muchos de estos vocablos y palabras tienen una estrecha relación, no simplemente con la mitología griega, sino con la muerte y con los seres acuáticos como las nereidas, oceánides y ninfas. Obvia es la referencia a las sirenas homéricas en la crátera; pero como hemos visto Éaco era hijo de Égina, una ninfa hija de un dios río, y además Éaco se enamoró de una nereida con quien tuvo un hijo, Foco. Érebo no solo representa las tinieblas, también era hijo del Caos, hermano de Nix y padre junto a esta de Caronte, Eleos, las Keres, Éter,

³⁹ “Sacerdote de una deidad. Siervos de la diosa del monte Ida”.

Hemera, Dolos... El profesor hace una continua referencia a Lighea de una forma sutil y casi imperceptible, convirtiéndola en protagonista de todo el relato. Victoria Ioannidou en su trabajo *La Sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: approccio narratologico* argumenta:

Il personaggio in assoluto del racconto a incastro è Lighea che corrisponde anche al titolo del racconto vero e proprio. In realtà si tratta di un personaggio onnipresente nel racconto, perché anche quando non ci si trova fisicamente, dichiara la sua presenza attraverso le parole del professore⁴⁰ (Ioannidou, 2015: 16).

En el relato existen dos narradores, Paolo como narrador protagonista del relato principal que a su vez se convierte en oyente, cuando la Ciura le toma el relevo como narrador protagonista en el relato metaliterario de su encuentro con Lighea

Aunque es evidente que para el lector los personajes principales son el profesor, Paolo y Lighea por encima de todos, cabe destacar el uso del lenguaje que utiliza Tomasi di Lampedusa para acentuar la relevancia de cada uno de los personajes. Cuando el relato habla de personajes secundarios, siempre usa el estilo indirecto y en tercera persona, por ejemplo cuando habla de la *tota*⁴¹ número 1 “per cavarmi gli occhi venne anche fatto un tentativo che potei mandare a vuoto soltanto storcendo un poco il polso sinistro della cara figliuola”⁴² (Tomasi di Lampedusa, 2020: 121).

5.2.Lighea como sirena, como mujer.

Lighea aparece como una joven adolescente como una deidad pagana con apariencia de dulce virgen. “Dai disordinati capelli color di sole l’acqua del mare colava sugli occhi verdi apertissimi, sui lineamenti d’infantile purezza”⁴³ (140)

⁴⁰ “El personaje absoluto de la historia entrelazada es Lighea, que también corresponde al título de la historia real. En realidad, es un personaje onnipresente en la historia, porque incluso cuando no está físicamente presente, declara su presencia a través de las palabras del profesor.”

⁴¹ Amante, en dialecto.

⁴² “También hizo una tentativa de sacarme los ojos, que pude evitar sujetando la muñeca izquierda de la (hermosa) muchacha”

⁴³ “De sus desordenados cabellos color de sol, el agua del mar se escurría sobre sus ojos verdes, muy abiertos, y sobre las facciones de una pureza infantil”

Pero al mismo tiempo se muestra rebosante de erotismo y despierta en el protagonista sus impulsos más terrenales, “La mia nudità quasi totale nascondeva male la propria emozione”⁴⁴(140)

Como sirena es una divinidad hija de dioses, pero al mismo tiempo como elemental de agua y medio pez, es un ser sin alma más cercano a los animales, con instintos primitivos, que a un ser humano. Estos instintos primitivos también son una forma de revelar su larga y eterna existencia en el mundo. Las descripciones de Lighea que no hacen referencia a su sensualidad, hacen siempre referencia a su comportamiento animal, a su bestialidad.

Essa non mangiava che roba viva: spesso la vedevo emergere dal mare, il torso delicato luccicante al sole, mentre straziava con i denti un pesce argentato, che fremeva ancora, il sangue le rigava il mento e dopo qualche morso il merluzzo o l’orata maciullata venivano ributtati dietro le sue spalle e, maculandola di rosso, affondavano nell’acqua mentre essa infantilmente gridava nettandosi i denti con la lingua⁴⁵ (143).

Y aún con su bestialidad, sigue siendo considerada por el profesor una divinidad, por encima de cualquier mujer “Te l’ho già detto Corbera: era una bestia ma nel medesimo tempo era anche un’Immortale” (143), para las que guarda referencias como: “Ecco cosa succede, Corbera, quando ci si accoppia fra essere ammalati e squallidi. [...] Ecco cosa succede quando ci si mette con questi sgorbietti truccati. [...] L’inevitabile lezzo di cadavere era il vostro”⁴⁶(130-131).

Estas palabras, estos adjetivos, estas descripciones hacen referencia a la parte humana, mortal, que enfermará, que morirá y se convertirá en una mancha en el tiempo, que todo ser humano, hombre o mujer, sufrirá; por lo que para el profesor es un amor, vacío, vacío e ignorante. La Ciura solo conoce un amor verdadero que es el amor eterno de Lighea, que es inmortal y divino y que está por encima de cualquier mujer que pueda existir, está por encima de la vida y la muerte. Esto lo podemos observar reflejado en las palabras de la propia Lighea en una de las versiones del cuento:

⁴⁴ “Mi completa desnudez ocultaba muy mal mis emociones”

⁴⁵ No comía más que cosas vivas: a menudo la veía salir del mar, su delicado torso reluciente al sol, mientras rasgaba con los dientes un pez plateado, que aún temblaba, la sangre le manchaba la barbilla y después de unos mordiscos al bacalao o el besugo, los lanzaba hacia atrás, tiñéndola de rojo, se hundía en el agua mientras gritaba infantilmente, limpiándose los dientes con la lengua

⁴⁶ “Esto es lo que sucede, Corbera, cuando se juntan/emparejan los seres enfermos y escualidos.[...] Esto les pasa a ustedes por enredarse con esos pequeños adefesios.[...] Se trata de su olor a cadáver”

Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me da quella del merluzzo di dianzi a quella di Zeus e in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata, ma panica e quindi libera⁴⁷(143-144).

Por esto mismo Lighea no tiene ninguna característica humana, quitando su semejanza física con una adolescente. Lighea es una sirena que no pretende ser humana, no desea ser humana, solo desea amar. No desea matar a nadie, no desea ser otra cosa que no sea ella misma, ama su parte divina y eterna, alejándose de los cuentos y fábulas de sirenas que nacieron más allá de los mitos clásicos. Al presentarse, se presenta como hija de una de las musas griegas y rechaza las leyendas e historias de sirenas que existen más allá de los antiguos mitos. “Ti sentivo parlare da solo in una lingua simile alla mia: mi piaci, prendimi. Sono Lighea, figlia di Calliope. Non credere alle favole inventate su di noi, non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto”⁴⁸(141).

En este punto es importante aclarar que si bien la fisonomía de Lighea nos puede recordar a las sirenas medievales por su cola bifurcada, “Sotto l’inguine, sotto i glutei il suo corpo era quello di un pesce , rivestito di minutissime squame madreperlacee e azzurre, e terminava in una coda biforcuta che batteva lenta il fondo della barca”⁴⁹ (141)

Cabe destacar que la figura de torso humano y parte inferior pisciforme aparece en la mitología etrusca y en la griega, Tritón, Nereo y Aqueloo eran representados en ocasiones con cola pisciforme, incluso hay representaciones de Escila en bronce entre el S.IV a.c y II d.c en las que aparece con una doble cola pisciforme o cola bifurcada (Bessler, 1995: 13). Esto nos lleva a pensar en Lighea como una sirena, no homérica, si no un ser de agua, una nereida.

Lighea como sirena tiene no solo los atributos físicos de los tritones o las nereidas, tiene también los atributos que la acercan a la divinidad, entre ellos el poder hechizar a los hombres con su voz, como el propio La Ciura explica:

⁴⁷ “Soy todo porque solo soy corriente de vida despojada de accidentes; soy inmortal porque en mí confluyen todas las muertes, desde aquella de la merluza hasta la de Zeus, y reunidas en mí vuelven a convertirse en vida ya no individual, sino pánica y, por lo tanto libre.”

⁴⁸ Te oí hablar una lengua muy parecida a la mía. Me gustas. Quiero ser tuya. Soy Lighea, hija de Calíope. No creas en las fábulas que nos inventan: no matamos a nadie, solamente amamos”

⁴⁹ “Bajo la ingle, bajo los glúteos, su cuerpo era el de un pez, recubierto de menudísimas escamas azules, nacaradas, y terminaba en una cola bifurcada que golpeaba contra el fondo de la barca”

Parlava e così fui sommerso, dopo quello del sorriso e dell'odore, dal terzo, maggiore sortilegio, quello della voce. Essa era un po' gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari. Il canto delle Sirene, Corbera, non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce.⁵⁰(141)

Más allá de lo evidente, la voz, la elocuencia, la poesía de sus palabras, que como hija de Calíope y como su propio nombre indica, domina a la perfección. Otros atributos, deberes o funciones de las sirenas clásicas, podemos encontrar también en Lighea, como es el acompañar a los humanos en su viaje al otro mundo, a través de la muerte. Como corrobora Grimal: "En las especulaciones escatológicas posteriores a la epopeya, las sirenas fueron consideradas como divinidades del más allá" (Grimal, 2008: 484).

No debemos olvidar que Thanatos, la muerte, era hermano del sueño, Hypnos (491). Según tradiciones tracias (391-393), Orfeo había aprendido como volver del reino de Thanatos, confundiendo muerte y sueño. Apareciendo una tradición teológica órfica y asociándolo con los misterios de Eleusis en zonas geográficas muy concretas. Esta capacidad de retornar del mundo de los muertos, puede haber sido heredada por Lighea, a través de una relación genealógica entre Orfeo y Lighea, cuyo culto y adoración también está limitado geográficamente como explica Basilio Reale en su libro *Sirene siciliane*:

Se Mnemosine è madre delle Muse, Lighea è figlia di una Musa: di Calliope, come Orfeo. Ma è una Sirena. Senza pretendere di avventurarme nella contesa filologica che, ormai respinta unanumemente l'accreditata interpretazione animistica di Weicker, impegna il fior fiore degli studiosi a dipanare il misterio della natura delle Sirene, mi limiterò a richiamare a margine il culto che, in età classica, ebbero nel golfo di Napoli tre Sirene, tra le quali la nostra (nell'antica città di Terina)⁵¹ (Reale, 2001: 99-100).

⁵⁰ "Hablaba y así fui sometido, después de la sonrisa y el olor, por el tercer hechizo, el más grande, el de la voz. Era un poco gutural, velada, resonando con innumerables armonías; como telón de fondo de las palabras que contenía, se podía escuchar la lenta resaca de los mares de verano, el susurro de las últimas olas en las playas, el paso de los vientos sobre las olas lunares. El canto de las Sirenas, Corbera, no existe: la música de la que no se puede escapar es únicamente su voz"

⁵¹ Si Mnemosine es la madre de las Musas, Lighea es la hija de una Musa: de Calíope, como Orfeo. Pero es una sirena. Sin pretender aventurarme en la disputa filológica que, ya por unanimidad rechaza la acreditada interpretación animista de Weicker, compete a los mejores estudiosos desentrañar el misterio de la naturaleza de las Sirenas; me limitaré a recordar, al margen, el culto que, en la época clásica, tenían en el Golfo de Nápoles tres Sirenas, incluida la nuestra (en la antigua ciudad de Terina)"

Lighea le ofrece y le promete a La Ciura la posibilidad de guiarlo en la muerte, de guiarlo a un más allá eterno, en las profundidades, lejos de todo lo terrenal que marchita al hombre:

Tu sei bello e giovane, dovresti seguirmi adesso nel mare e scamperesti ai dolori, alla vecchiaia, verresti nella mia dimora, sotto gli altissimi monti di acque immote e oscure, dove tutto è silenziosa quiete tanto connaturata che chi la possiede non la avverte neppure. Io ti ho amato e, ricordalo, quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi. Io sarò sempre lì, perche sono ovunque, e il tuo sogno di sonno sarà realizzato⁵² (Tomasi di Lampedusa, 2020: 144).

Por esto mismo el profesor se deja caer al mar en su viaje en barco según la teoría de Maria José Pena, “para navegar de Génova a Lisboa no se pasa por Nápoles. Tomasi di Lampedusa conocía la tradición según la cual las sirenas moran en las costas de la Campania, la Lucania y el Bruttium y hacia allí se dirigió la nave” (Pena, 2007: 121)

Teniendo en cuenta esto último, además de saber que el relato lo escribió poco antes de morir y que el profesor tose continuamente y aparece, según nos dice, resfriado. El profesor podría ser un reflejo del propio Tomasi di Lampedusa esperando y deseando ser guiado hacia el descanso eterno por un ser amado.

5.3.Comparación entre Undine, Ondine y Lighea.

Una vez revisado el relato de Tomasi di Lampedusa, podemos observar y revisar las similitudes y diferencias entre los tres personajes; aunque en realidad las principales diferencias las encontramos entre las dos ondinas y la sirena Lighea.

Para empezar a nivel fisiológico nos encontramos ante seres morfológicamente diferentes, por un lado, las dos ondinas, son mujeres de agua, más emparentadas con las nereidas y náyades que con las sirenas o tritones. En cambio, Lighea está emparentada por una parte con las sirenas clásicas por su nombre, por su genealogía, al ser hija de una musa, su relación con el otro mundo y por su capacidad de “hechizar con la voz; por otra parte, a nivel físico está cercana a los tritones por tener cola de pez y con las sirenas de la imaginación medieval al tener la cola bifurcada.

⁵² “Eres hermoso y joven, deberías seguirme ahora al mar y escaparías del dolor, de la vejez, llegarías a mi morada, bajo las altísimas montañas de aguas quietas y oscuras, donde todo es una quietud silenciosa tan innata que quien la posee ni siquiera la siente. Yo te he amado y recuerda, cuando estés cansado, cuando no puedas más, solo tendrás que inclinarte sobre el mar y llamarme. Siempre estaré ahí, porque estoy en todas partes, y tu sueño se cumplirá.”

A pesar de esta gran diferencia física, la parte humana de Lighea sí que tiene cierto parecido con la fisonomía de Undine, ya que cuando se nos presentan a ambos personajes, se las describe como mujeres adolescentes, de pelo rubio y ojos claros, cuya sensualidad se hace evidente por la atracción enigmática que sienten los protagonistas masculinos por ellas.

Si bien a descripción física que se nos da de ambas ondinas es escueta y vaga, la descripción que hace el profesor de su primer encuentro con Lighea, la presenta casi como un ser virginal, salvando la cola. Como una virgen iluminada por el sol o una Venus surgiendo del mar.

Cioè una quasi bestiale gioia di esistere, una quasi divina letizia. Questo sorriso fu il primo dei sortilegi che agisse su di me rivelandomi paradisi di dimenticate serenità. Dai disordinati capelli color di sole l'acqua del mare colava sugli occhi verdi apertissimi, sui lineamenti d'infantile purezza ⁵³ (Tomasi di Lampedusa, 2020: 140).

En el texto de Fouqué se nos presenta como una joven revoltosa e inocente, que en cierto momento es comparada con Venus por el propio Huldebrando. Pero esta visión virginal nos llega a través de las ilustraciones y s que podemos encontrar en las primeras ediciones de la obra, sobre todo entre los años 1855 y 1891 de manos del ilustrador Adalbert Müller. En los anexos 3 y 4 se pueden observar ilustraciones en las que podemos ver a Undine representada con ornamentos y elementos representativos de una virgen cristiana y por otra parte a Undine como mujer sumisa que siempre mira al suelo.

Tanto Undine como Ondine precisan y necesitan casarse con un hombre para poder obtener un alma y convertirse en humanas. El matrimonio en este caso conlleva renunciar a su propia esencia natural como mujeres de agua y en cierto modo, renegar de quienes son en realidad. Siendo juzgadas de forma constante no solo por sus propios maridos, si no por otras mujeres y en cierto modo el resto de la sociedad. Con esta renuncia a su propia naturaleza se subyugan y someten a la voluntad de sus maridos. En este caso Undine se somete totalmente a la voz de Huldebrando, llegando a perder su propia voz, callando cuando se lo ordena y siendo totalmente sumisa.

⁵³ “Es decir, una alegría de existir casi bestial, una alegría casi divina. Esta sonrisa fue el primero de los hechizos que actuaron sobre mí revelándome paraísos de serenidad olvidada. Del desordenado cabello color del sol, el agua de mar goteaba sobre los ojos verdes abiertos de par en par, sobre los rasgos de la pureza infantil.”

Ondine por su lado, es consciente de su naturaleza y aunque renuncia a gran parte de ella por convertirse en un ser humano, no la abandona completamente, ya que a escondidas habla con elementales del agua, del viento, del fuego y del aire.

Pero al mismo tiempo, ambas se convierten en mujeres encerradas en su hogar, comprensivas ante las peticiones de los demás y hasta cierto punto pasivas.⁵⁴

Lighea, por el contrario, es total y plenamente consciente de su naturaleza elemental y divina. No reniega de ella, no desea ser otra cosa que ella misma. No desea ser humana, ya que los ve como seres débiles, caducos, enfermos, que gustan del sufrimiento. Es capaz de escuchar las olas, el viento...Es casi más animal que humana como comenta el profesor en su relato.

Sobre todo, Undine se nos presenta como un ser desdichado que debe de forma constante ser atacada por su naturaleza, avergonzándose de la peligrosidad que el agua y por tanto su propia esencia poseen. Es una mujer en constante negación de sí misma buscando la felicidad de Huldebrando y siendo capaz de sacrificar su propia vida para unirse en la muerte al marido que le ha sido infiel.

En cambio, Ondine a pesar de querer agradar a Hans no es tan abnegada como Undine y no renuncia a su vida, ni a su naturaleza tras la muerte de este; de hecho, le olvida y regresa al mar con sus hermanas y su padre.

Tanto Undine como Ondine, se mueven por amor y por el deseo de conseguir un alma a través de ese amor subyugante. Lighea no se mueve por amor, se mueve por compasión. Ella no olvida a ninguno de sus miles de amantes humanos, y siempre se mueve por compasión hacia estos ofreciéndoles una vida más allá del dolor, de la enfermedad y de la muerte, más allá de la naturaleza humana.

Mi parlava anche dei molti amanti umani che aveva avuto nella sua adolescenza plurimillennaria, pescatori e marinai greci, siciliani, arabi, alcuni naufraghi su rottami sballottati cui essa apparve un attimo per trasformare in giubilo il loro ultimo istante.

⁵⁴ Tabla sobre los roles de género de Karin Hausen en anexo nº 1

‘Tutti hanno seguito il mio invito: tutti sono venuti a rittrovarmi, alcuni subito, altro dopo molto tempo’ ⁵⁵ (149).

Tomasi di Lampedusa nos muestra una sirena más madura, segura, poderosa que no tiene más intención que liberar a los hombres de sus sufrimientos terrenales. Una sirena que mantiene su hechizo en el tiempo y que no pierde sus atributos e instintos primitivos.

Undine	Ondine	Lighea
Forma humana	Forma humana	Mujer pez. Cola bifurcada
Sin alma. Desea obtener una.	Sin alma. Desea obtener una para ser humana.	No se nos dice nada del alma. Suponemos que no tiene al ser un ser inmortal. No pretende ser humana. Ni conseguir un alma.
Se subyuga a Huldebrando por amor.	Se deja llevar por el amor de Hans para ser humana.	Ella domina a los hombres. Ella rige su vida y destino.
Muere al convertirse en fuente por el amor a su marido.	Olvida a su marido y vuelve con sus hermanas y su padre al mar.	Es eterna. No muere nunca. Acompaña a los hombres a su camino a la muerte. Supera el plano terrenal.
Su voz está sometida a la de Huldebrando.	Se defiende con su propia voz a pesar de no ser escuchada. Debe ser defendida a través de voces masculinas.	Tiene una voz propia. Habla griego antiguo. Tiene el don de la elocuencia. Su voz melodiosa es como un hechizo sobre el profesor.

⁵⁵ “También me habló de los muchos amantes humanos que había tenido en su milenaria adolescencia, pescadores y marineros griegos, sicilianos, árabes, algunos náufragos a los que se les apareció por un momento para transformar su último aliento en júbilo. ‘Todos siguieron mi invitación: todos vinieron a verme nuevamente, algunos de inmediato, otros después de mucho tiempo.’”

Desconocimiento parcial del mundo de los hombres y sus normas.	Desconocimiento parcial del mundo de los hombres y sus normas.	Conoce muy bien a los hombres. Ella los conoce desde sus orígenes. Conoce sus debilidades mortales y terrenales.
--	--	--

5.4. Undine de Bachmann ¿la heredera de Lighea?

Ingeborg Bachmann nació en Klagenfurt en 1926 y murió en Roma en 1973. Entre 1945 y 1950 estudió Filosofía, Psicología y Germanística en Innsbruck, Graz y Viena. Se doctoró en Filosofía. Durante este periodo conoció al escritor de origen rumano Paul Celan. Conoce a los miembros del Gruppe 47 que la motivan a escribir y desarrollar su poesía, llegando a ganar un premio otorgado por ellos en 1953. Año en el que se mudó a Roma intentando huir de la fama literaria que la perseguía y cogiendo distancia para poder trabajar a nivel literario sobre la voz de la mujer en la literatura. En Italia trabajó como traductora y periodista, además de dar clases magistrales de literatura en universidades europeas. Murió en 1973 al prenderse fuego la cama en la que dormía a causa de un cigarrillo mal apagado.

Bachmann deseaba como “autor” alejar la literatura del género. Gruppe 47 deseaba “limpiar” el lenguaje de las manchas dejadas por el nazismo y las connotaciones políticas que se habían impregnado en su uso; Ingeborg Bachmann iba más allá y quería además alejar el lenguaje del género, borrando la idea de literatura masculina o femenina, de voz de hombre o de mujer y cambiando las palabras y pensamientos que el hombre a través de la literatura habían usado para describir a la mujer y el amor. Con estos pensamientos e ideas en mente decidió callar su poesía después de publicar *Invocación a la Osa mayor* en 1956, para centrarse en traducir y en escribir su obra narrativa entre las que destacan *Malina* y *Undine geht*, que tratan el tema del género y la voz de la mujer en la literatura, el pensamiento y la política. Es un silencio en su poesía, que se llena con la incertidumbre del uso del lenguaje y su continuo cuestionar el mundo. Como explica Antonia Cabanilles :

“Aquest buit, aquest qüestionar-se el llenguatge i la historia conformaria una altra tradició, aquella que ens introdueix en la crisi permanent”⁵⁶ (Cabanilles, 1995: 43).

En 1961 publica *Das dreissigste Jahr*, un libro de relatos narrativos entre los que encontramos *Undine geht*. La narrativa suponía un reto, una novedad para Bachmann que la llevaba más allá del florido lenguaje de la poesía.

Undine de Ingeborg Bachmann representa la reinención y reaparición de Undine después de *Ondine* de Giraudoux. Bachmann publicó la historia en 1961 en el libro *Das dreissigste Jahr. Undine geht* de Bachmann no muestra ya el martenehe, sino un monólogo interior (Krasß 2010: 337) y es” eine Erzählung der Grenzgänge und Grenzbeschreitungen“⁵⁷ (Neubauer-Petzoldt 2002: 156) . Con su propia y nueva voz, el texto formula “eine kulturkritische Utopie über das Zusammenleben von Mann und Frau”⁵⁸ (156).

La narración de Bachmann no se trata de una historia de amor, el texto es una historia de desagrado en la que no hay lugar para el amor: “Undine hält einen Rückblick auf ihre Liebesgeschichte, aber nicht im Sinne einer Nacherzählung, sondern einer Reflexion und Abstraktion”⁵⁹(Krasß 2010: 337).

La historia retoma el drama de Giraudoux, en el que Ondine olvida a su marido, Hans, cuando sus hermanas la llaman por decimotercera vez.

Bachmann no solo explica a través del relato que Undine nunca olvidó a Hans, sino que también retoma los pensamientos de Undine sobre su relación con Hans. "ONDINE : Ainsi, séparés pour l'oubli, la mort, les âges, les races, nous nous entendrons bien, nous nous seron fidèles" (Giraudoux, 1929: 188). Muchos años después, Undine se da cuenta de que Hans o cualquier otro Hans (como una metáfora de cualquier hombre) nunca es, fue, será o sería fiel; y también descubre que Hans no quiere, ni quiso, ni querrá entenderla. En este sentido, Andreas Kraß caracteriza el monólogo de Undine como un lamento: “Bachmanns Undine vergisst nicht, Bachmanns Undine klagt an”⁶⁰ (Krasß 2010: 337). Lorraine Markotik va un paso más allá y sostiene que Undine puede finalmente expresar su

⁵⁶ “Este vacío, este cuestionarse el lenguaje y la historia conformaría otra tradición, la que nos introduce en una crisis permanente”

⁵⁷ “Un relato de transgresión y cruzar fronteras”

⁵⁸ “Una utopía culturalmente crítica sobre la convivencia de hombres y mujeres”

⁵⁹ “Undine mira hacia atrás en su historia de amor, pero no en el sentido de un recuento, sino de una reflexión y una abstracción”

⁶⁰ “La Undine de Bachmann no olvida, la Undine de Bachmann acusa”

esencia sobrenatural, su yo no humano, en un monólogo: "Undine is able to articulate her otherness"⁶¹ (Markotic 2008: 231).

La Undine de Bachmann ya no es solo un ser elemental, sino que también es mitad humana, y a través de esta dicotomía agua / tierra, espíritu elemental / humano, sentimientos / razón, Undine se representa como una nueva mujer emancipada. Se emancipa de los hombres, de los Hans y Huldebrandos, de quienes se ha decepcionado. Al mismo tiempo, desarrolla su propia individualidad y la capacidad de emanciparse, capacidades que anteriormente estaban ligadas a su unión con los hombres. No necesita ser humana, no necesita influir en los hombres: "Undine resides beyond the world of both men and women, and certainly beyond all human institutions. Undine represents radical otherness, idealised uncontained passion, that wich lies beyond language"⁶² (Markotic 2008: 234).

Es una nueva Undine que aprendió de las anteriores. Ya no necesita un alma para sentirse un ser completo. Se da cuenta de que nunca se volverá humana y también se da cuenta de que no quiere ser humana.

Por más emancipada que pueda parecer Undine, vive en una cierta dependencia, es decir, en una dependencia de sus propios sentimientos. Si fuera un ser sin alma como la de Fouqué o Giraudoux, Undine no sería capaz de llevar esas emociones dentro: la Undine de Bachmann está, por tanto, dotada de muchos más rasgos humanos que no-humanos. (Neubauer-Petzoldt 2002: 168-170; Krasß 2010: 341-342; Dorowin 2000: 5).

Quiere decir que no solo es un ser amado y un objeto de deseo, también es un ser que ama y desea. En ella se conjugan los anhelos y comportamientos masculinos y femeninos que habitualmente se encuentran en la literatura como estereotipos. Ella encarna los dos mundos y los dos sexos. Ya no necesita un hombre, porque es un "hombre". Es la masculinidad en la feminidad y también representa la feminidad de la masculinidad⁶³. Ha

⁶¹ "Undine es capaz de articular su otredad"

⁶² "Undine reside más allá del mundo de hombres y mujeres, y ciertamente más allá de todas las instituciones humanas. Undine representa la alteridad radical, la pasión incontinida idealizada, que está más allá del lenguaje. "

⁶³ Tabla sobre los roles de género de Karin Hausen en anexo nº 1

aprendido de la historia que sufrieron las ondinas anteriores, y ahora narra una nueva. La muerte de cada Undine le fue legada.

La Undine de Bachmann entiende que al final debe morir para compartir su propio aprendizaje con la próxima Undine: "Geh, Tod, und steh still, Zeit. Keinen Zauber nutzen, keine Tränen, kein Händerverschlingen, keine Schwüre, Bitten"⁶⁴ (Bachmann,1984: 8). Entiende que la muerte y la oscuridad son su destino.

Entiende que su cuerpo (humano) es solo un límite. Su alma está en el agua y su espíritu en la tierra. Se da cuenta de que es una nueva ondina que representa la razón y los sentimientos, pero decide convertirse en víctima para liberar a las próximas ondinas de los hombres, que no de la masculinidad⁶⁵. Ella comprende el límite entre la razón y el espíritu y que los hombres la manipularon y jugaron con ella: "Ach, so gut spielen konnte niemand,ihr Ungeheuer! Alle Spiele habt ihr erfunden, Zahlenspiele und Wortspiele, Traumspele und Liebespele"⁶⁶ (8).

El agua no habría controlado la frontera entre el alma y la razón, en las anteriores ondinas pero ella entiende que el agua es "die nasse Grenze zwischen mir und mir"⁶⁷ (4). Undine asume que encarna la dicotomía hombre / mujer, amor / miedo, lealtad / traición y necesita pasar este descubrimiento a través del agua a su futura descendencia. Al final, entiende que debe morir y, al mismo tiempo, la muerte se convierte en su nueva voz. En su análisis de las obras de Elfriede Jelinek, Brigitte Jirku sostiene que las mujeres solo tienen voz en los textos de Jelinek después de la muerte: "Sólo desde el más allá, es decir, desde la muerte, la mujer adquiere voz y capacidad para actuar. No es Sherezade porque la muerte ni es motivo ni final de su acto de narrar. La muerte es el no-lugar que permite hablar a la mujer" (Jirku, 2008: 15)

Teniendo en cuenta el trabajo de traducción literaria y su labor periodística en Italia, es bastante probable que Ingeborg Bachmann leyese el relato *Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. De hecho, la Undine de Bachmann está entre los dos tipos de sirena que

⁶⁴ "Ve, Muerte, y párate, Tiempo. No uses magia, lágrimas, manos devoradoras, juramentos, ruegos"

⁶⁵ Tabla sobre los roles de género de Karin Hausen en anexo nº 1

⁶⁶ "¡Oh, nadie podría jugar tan bien, monstruos! Inventasteis todos los juegos, juegos de números y juegos de palabras, juegos de sueños y juegos de amor"

⁶⁷ "La húmeda frontera entre yo y yo"

encontramos por un lado en Fouqué y Giraudoux y el otro en Lampedusa. Mientras que las dos primeras querían ser humanas, querían y necesitaban casarse con un humano para obtener un alma; Lighea es un ser elemental, inmortal, que no pretende ser otra cosa que lo que es en esencia, no quiere ser humana, y de hecho piensa que los humanos tienen una vida desgraciada llena de dolor. Ambas buscan el silencio que se encuentra en la profundidad de las aguas: “Ti porterei nella mia dimora, al disotto degli altissimi monti di acque immote ed oscure, dove tutto è silenzio e pace così connaturata che non si avverte neppure”⁶⁸ (Tomasi di Lampedusa, 2020: 148).

La liberación que ofrece Lighea a los seres humanos, en este caso a los hombres que conoce a lo largo de su existencia; es llevarlos a los oscuros fondos marinos en los que a parte de muerte, hay eternidad y olvido. Ese es casi el mismo fin que encontramos en la Undine de Bachmann, que decide volver al fondo de las aguas, a la oscuridad en la que desprenderse del lado humano que ha adquirido (o aprendido) y dejarse llevar por su lado inmortal y eterno. Pero sin la necesidad de arrastrar a ningún hombre con ella.

Podría ser que no solo haya aprendido de las anteriores Undine, sino también de Lighea, a través de la memoria del agua y la literatura; así es capaz de entender que no necesita un alma, ni ser humana y simplemente ser ella misma, ser lo que en esencia siempre ha sido, una mujer de agua libre.

Teniendo en cuenta que Bachmann era también aficionada a las lecturas dramatizadas tanto en medios radiofónicos como en grabaciones personales y que Lampedusa realizó una grabación de Lighea⁶⁹, puede encontrarse cierta conexión entre esta forma narrativa con la elección de Bachmann de escribir un monólogo interior, que es la forma escrita de una narración dramatizada.

La obra de Ingeborg Bachmann ha sido una influencia importante en la literatura italiana. Claudio Magris ha estudiado en profundidad su idea filosófica marcada en su obra, así como su crisis poética. Stefano Tassinari ha contado su vida en el escenario a través de la

⁶⁸ “Te llevaré a mi casa, bajo las altísimas montañas de aguas inmóviles y oscuras, donde todo es silencio y una paz tan innata que ni si quiera te sentirías a ti mismo.”

⁶⁹ En la página 61 del presente trabajo, en las líneas 21 y siguientes se relata el momento en el que Tomasi di Lampedusa realiza dichas grabaciones.

voz de Laura Curino⁷⁰ con la obra de narración *Raccontando... Ingeborg Bachmann* (2015).

6. Análisis de la representación *Lighea* de Mario Venturiello

Se va a analizar un fragmento de la adaptación del relato *Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, realizado por la *Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini*, con la dirección de Massimo Venturiello cuya ficha técnica se puede consultar en el anexo 2.

Esta adaptación abraza en cierto modo el *Teatro de Narrazione* y la narración polifónica como la que aparece en las puestas en escena de Marco Baliani a principios de los años 90 (Sanfilippo, 2007: 115); ya que se centra más en el hecho narrativo y la oralidad en sí misma, que, en la creación de personajes a través de la mímica, la gestualidad de los actores. Se trata de una lectura dramatizada en la que los diferentes actores y actrices se turnan para leer e interpretar la palabra escrita de Lampedusa.

Como afirma Laura Curino, la narración es una forma más de hacer teatro y al igual que no hay una sola forma de dramaturgia, no hay una sola forma de narración; hay tantas formas de narración como personas, ya que lo que importa es la parte personal que va implícita en cada una de ellas. La narración se convierte en el punto de vista independiente e individual de cada uno de los personajes. No es, según la propia Laura Curino, una forma novedosa de hacer teatro.

Si vuelvo la vista a la tragedia clásica, por ejemplo, identifico un narrador en la figura del Mensajero, ese que cuenta cómo han ido las cosas en otra parte. ¿Y en el teatro de Shakespeare? ¿No son acaso hábiles narradores Otelo y Mercuzio? Nosotros hemos simplemente alargado estas figuras hasta convertir la narración en una estructura que da cabida al texto (Curino, 2016 : 241-42).

La obra de Tomasi di Lampedusa es un texto narrativo, mágico, con tintes de fábula, poesía y una musicalidad implícita. Según el propio director esta fábula está “sospesa tra umano e divino, mortale e immortale, animalità e divinità”⁷¹ (Guarino, 2018)

⁷⁰ Importante autora e intérprete de la corriente teatral del *Teatro di Narrazione*.

⁷¹ “suspendida entre lo humano y lo divino, lo mortal y lo inmortal, la animalidad y la divinidad”.

6.1. Análisis del texto

El texto utilizado para la representación es el texto sin modificar de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Se ha tomado el texto íntegro del relato *Lighea* sin necesidad de hacer adaptaciones o reducciones del mismo, ya que se trata de un relato no muy extenso que permite una lectura dramatizada activa y dinámica.

Al ser un texto de mitad del siglo XX no ha sido necesario hacer una adaptación del mismo, ya que se presenta en un lenguaje estándar con un vocabulario comprensible sin muchos anacronismos.

Como el texto original se presenta de forma narrativa, no hay pausas, capítulos o actos, ya que se trata de una narración dialogada dentro de una narración, esta fábula metaliteraria coincide con el tiempo de discurso real, lo que permite realizar la lectura dramatizada dentro de un tiempo concreto y delimitado por el principio y el fin del discurso narrativo del texto.

Es un texto narrado en primera persona, con estilo directo excepto cuando se habla de terceras personas, que no intervienen directamente en la narración. Por lo que es un texto fácil para adaptarlo a la forma dramática. Al tratarse de un texto en primera persona, ágil, dinámico, con muchos matices y cargado de sentimientos y emociones, que permite establecer una conexión con los personajes, y al mismo tiempo convertirlo en un texto teatral, que permita al público dejarse llevar por el ritmo sin pausas del mismo.

A lo largo de toda la obra solo intervienen 3 personajes, de los cuales solo dos son narradores. Paolo es el narrador protagonista del relato principal y La Ciura es el narrador protagonista del relato metaliterario. Es fácil distinguir las voces de cada uno en el relato.

A pesar de que en el texto no aparecen actos en sí, es posible estructurar el texto en tres partes: 1. Desde el primer encuentro en la cafetería de Turín hasta la noche en la que el profesor cuenta su relato. 2. El propio relato de La Ciura cuando conoce a Lighea. 3. La narración de la muerte del profesor. Como he explicado anteriormente estos actos se diferencian por el espacio, contexto y el cambio de narrador. En la representación teatral, al tratarse de una lectura dramatizada, no hay cabida a remarcar estos cambios, ya que a pesar de que se cambia la voz del narrador, como el actor que dramatiza cada fragmento es

diferente y no coincide un actor con cada personaje, esta triple escisión del texto se pierde entre las voces de los actores.

Se mantiene el texto íntegro en su totalidad, no solo rescatando las voces de los personajes, sino la de los protagonistas-narradores, que ayuda también a situar el relato en espacio y tiempo y a la introducción de las analepsis que en el mismo encontramos.

Las mismas palabras de Tomasi di Lampedusa crean espacios y construyen secuencias que casi crean imágenes mentales, como si fuera una película. Esto podemos observarlo en el comienzo del relato:” Il mio risveglio era stato immediato e burrascoso. L’allogetto di via Peyron echeggiò di escandescenze vernacole.”⁷²(Tomasi di Lampedusa, 2020:121)

Las descripciones de los espacios dentro del texto son muy superfluas, alegóricas y poco detalladas, lo que permite crear espacios genéricos mentales con las vagas descripciones que se hacen de ellos. No importa el espacio en sí, importan los sentimientos que generan o que en ellos se sienten, importan las palabras y las acciones que los llenan y envuelven.

6.2.Palabra y tono

Al tratarse de una suerte de declamación dramatizada del texto y al ser la puesta en escena próxima al teatro de narración, la palabra cobra por sí misma una relevancia máxima en esta representación.

La técnica de que muchos actores memoricen pequeños fragmentos del texto completo, permite que los actores puedan dar importancia a cada una de las palabras del fragmento que interpretan, con más intensidad.

En el texto hay un reflejo de deseo, pasión, lujuria, añoranza, tristeza, amargura, satisfacción; emociones y sentimientos que, sin una correcta entonación e interpretación gestual, perderían intensidad y significado, haciendo que el ritmo de la obra y del texto, desapareciese, borrando los matices alegóricos que el texto en sí, encierra.

Se mantienen las expresiones típicas dialectales que aparecen en el texto original (*tota, pourcon, monsú*, etc.), ya que dan carácter a los personajes y así mismo, sirven para enfatizar el contexto espacial en el que se enmarca la narración.

⁷² “Mi despertar había sido repentino y tormentoso. El apartamentito de la vía Peyron resonó con arrebatos vernáculos (insultos dialectales?)”

Como se ha comentado anteriormente en el texto solo aparecen dos narradores protagonistas, en dos fragmentos claramente diferenciados. En cada uno de estos fragmentos el protagonista expresa sus sentimientos y emociones en el texto narrado, y aparece un texto dialogado con el otro personaje. Los tres “actos” o “momentos” del texto se diferencian sobre todo por el cambio de narrador-protagonista, cambiando así la forma de expresarse. El primer “acto” es narrado por Paolo que expresa sus pensamientos sobre el resto de personajes o sus sentimientos de una forma impulsiva y coloquial: “avevo anche dovuto pagare le consumazioni dell’infernale Tonino. Il mio sicilianissimo amor proprio era umiliato.”⁷³(122)

En cambio cuando en el segundo “acto” o “fragmento” toma el relevo como narrador el profesor, sus palabras son más calmadas, cultas, más llenas de sabiduría e incluso despectivas hacia ciertas personas. “Le parole importante non possono esser berciate;!l’urlo di amore o di odio s’incontra solo nei melodrammi o fra la gente più incolta, che sono poi la stessa cosa.”⁷⁴(137)

Esto facilita en gran modo interpretar y dar vida a cada uno de los personajes, ya que en cada fragmento solo habrá dos personajes, dos voces que dialogan y una línea de pensamiento y emociones que es la del narrador protagonista.

Las palabras del texto están cargadas de emoción, que ayuda en gran manera a que los actores interpreten esa carga que ya llevan implícitas las palabras del texto.

6.3.Mímica, gesto y movimiento

Si bien la adaptación se centra en la oralidad implícita del texto escrito y da importancia por encima de todo a la palabra, es cierto que, no solo la modulación de la voz y la declamación dan carácter al relato. El propio autor grabó con su hijo adoptivo el cuento de Lighea en un magnetófono, realizando una lectura recitativa del mismo:

Fu lo stesso Lampedusa, dopo che per il mio compleanno, l’11 febbraio 1957, la mia fidanzata Mirella Radice mi ebbe regalato un magnetofono Grundig, a chiedermi di registrare il racconto. [...] Giuseppe leggeva da un manoscritto. Ha l’accento palermitano della passata generazione, oggi quasi scomparso. E leggeva con intenzione. A un lettore

⁷³ “Tuve incluso que pagar la consumición del infernal Tonino. Mi sicilianísimo amor propio fue humillado”

⁷⁴ “No se pueden gritar palabras importantes; el grito de amor u odio solo se puede encontrar en melodramas o entre las personas más incultas, que son básicamente lo mismo”

attento non sarebbero sfuggite le trame sottaciute. Lo scrittore aveva in comune con il cugino Lucio Piccolo il gusto per la lettura-recitazione.⁷⁵ (117-118)

Al tratarse de muchas personas que se despojan de su individualidad, para convertirse todos en una misma voz narrativa, que implica varios personajes; se hace imprescindible la gestualidad y los movimientos y gestos controlados para acentuar y enfatizar el carácter y personalidad de cada uno de los personajes.

Los movimientos son prácticamente estáticos, ya que la dramatización se realiza frente a un micrófono con un espacio individual delimitado por la iluminación del foco, peso suficiente para realizar movimientos corporales y gestos faciales que puedan ayudar a enfatizar el tono utilizado por los actores, así como el texto en sí. En cada momento de la representación están todos los actores en el escenario, aunque solo dos son los que comparten escena ocupando el puesto frente a los dos micrófonos iluminados en el frente del escenario. Los actores se desplazan y se mueven solo cuando deben o bien ir hacia el micrófono o abandonar la escena, manteniéndose después estáticos en la sombra del fondo del escenario. Estos desplazamientos de los actores no tienen que ver con el texto, ni marcan ninguna intención interpretativa, más allá del relevo entre actores. Estos relevos en ocasiones se realizan con el tempo de la música que acompaña la narración.

Así se diferencian dos planos en el escenario, el plano iluminado en el que están los micrófonos y los actores que están realizando la dramatización, gesticulando y realizando movimientos estáticos; y los actores que están en segundo plano, en la zona oscura del lateral o la parte posterior del escenario en la que se mantienen inmóviles.

6.4. Maquillaje, peinado y vestuario

En este aspecto si bien cada uno lleva un peinado y maquillaje diferente, acorde con su fisonomía; como el aspecto individual en esta representación pasa a un segundo plano, para que el texto declamado sea el protagonista, se opta por unificar el vestuario, el maquillaje y el peinado de forma simple. Aunque cada uno lleve una ropa diferente, todos visten ropa

⁷⁵ Fue el propio Lampedusa, después de que mi novia Mirella Radice me regalara una grabadora Grundig en mi cumpleaños el 11 de febrero de 1957, quien me pidió que grabara la historia. [...] Giuseppe leía un manuscrito. Tiene el acento palermitano de la generación pasada, que hoy casi ha desaparecido. Y leyó con intención. Un lector atento no se habría perdido las tramas ocultas. El escritor compartía el gusto por la lectura dramatizada con su primo Lucio Piccolo”

negra, lisa y sin ornamentos. Así mismo, los maquillajes son suaves y los peinados no son elaborados.

Es una técnica sencilla pero eficaz, para que ninguno de los actores destaque por encima del resto y para dar importancia a la palabra, pasando así los intérpretes a ser meros intermediarios entre la obra y el espectador, pudiendo además interpretar cualquiera de ellos, en cualquier fragmento a cualquier personaje indistintamente. Se ignoran así mismo las diferencias de género de los actores y actrices siendo totalmente indiferente si interpretan a uno de los personajes masculinos o al femenino.

El negro es además a nivel psicológico el color de la inexistencia y por lo tanto de la muerte. Es decir, el vestir de negro a los actores evoca a la inexistencia de los mismos como individuos y que automáticamente, a pesar de que sean diferentes actores, identifiquemos siempre a cada uno de los personajes a través de sus voces.

Teniendo en cuenta que el final del relato nos lleva a la muerte del profesor, el negro es en la cultura occidental un color de luto (Heller, 2008: 129), un color que simboliza la muerte, con lo cual, se podría también pensar que los actores acompañan en su final al personaje.

6.5. Iluminación

La técnica de iluminación de la representación es sencilla, pero efectiva. Hay una iluminación general muy tenue en todo el espacio escénico que muestra el plantel completo de actores y actrices en penumbra.

Se usa una iluminación indirecta en la parte inferior de la plataforma que hay situada en la parte posterior del escenario, además de una iluminación muy suave en tono azul que proviene de una suerte de pantalla o telón blanco que hace de fondo de escenario, enmarcando la escena y dando una vaga evocación acuática.

Por otra parte, hay dos focos de iluminación directa y fuerte que enfoca directamente a los dos micrófonos que hay situados en la parte anterior del escenario, en los que se sitúan los actores que van interpretando el texto de forma consecutiva.

Así la iluminación, aunque sencilla, crea dos espacios muy diferenciados: un primer plano en el que se realiza la interpretación y un segundo plano en el que esperan su turno el resto de actores.

Esta iluminación deja clara dos cosas, que lo importante de la representación es la voz, ya que la luz directa y fuerte de los focos se dirige a los dos micrófonos, y que el actor como individuo se diluye una vez acaba de interpretar cada uno de los fragmentos que le toca, ya que se mimetiza con el resto de actores en el fondo tenue, que hace imposible diferenciar unos de otros.

6.6.Decorado y accesorios

No existe decorado como tal. Podría tomarse el telón o lona del fondo de color azul, como un tipo de escenografía o decoración para hacer referencia al medio acuático, pero eso dependería de una interpretación subjetiva.

La ausencia de decorado añade importancia a la voz que narra y que crea el espacio y el momento. Es la voz de los actores la que crea el espacio que les rodea en cada momento y en cada escena. Es la voz la que evoca a que el espectador cree en su imaginación el escenario adecuado en cada momento.

Por otra parte, los espacios que evoca el texto de Tomasi di Lampedusa son difusos y apenas detallados, son descritos más bien por lo que hacen sentir y lo que se percibe de ellos, que por detalles físicos o tangibles.

No es necesario un decorado que evoque al café, el café es oscuro y lleno de humo, tinieblas, con voces que susurran, pero no callan, con sombras, luces tenues:

Era una specie di Ade popolato da esangui ombre di tenenti colonelli, magistrati e professori in pensione. Queste vane apparenze giocavano a dama o a domino, immerse in una luce oscurata il giorno dai portici e dalle nuvole, la sera dagli enorme paralumi verdi dei lampadari; e non alzavano mai la voce timorosi com'erano che un suono troppo forte avrebbe fatto scomporsi la debole trama della loro apparenza. Un adattissimo Limbo⁷⁶(Tomasi di Lampedusa, 2020: 122)

Con la iluminación y las voces de los actores, con su interpretación es más que suficiente para crear esos espacios en la mente de los espectadores, ya que todos los espacios en

⁷⁶ “Era una especie de Hades poblado por las sombras incruentas de tenientes coroneles, magistrados y profesores retirados. Estas vanas apariciones jugaban a las damas o al dominó, sumergidas en una luz oscurecida durante el día por las arcadas y las nubes, por la noche por las enormes pantallas verdes de los candelabros; y nunca alzaron la voz por temor a que un sonido demasiado fuerte rompiera la débil red de su apariencia. Un Limbo muy adecuado”

Lighea están creados con sensaciones y sentimientos, con admiración, no con una descripción física.

Como accesorios de escenografía encontramos dos filas de sillas a los márgenes del escenario, que ocupan los actores, entre intervención e intervención. Además, al fondo hay una tarima de madera, con iluminación en la parte inferior, en la que se sitúan el resto de actores, apoyándose en ella, tumbándose o sentándose sobre ella. Y los accesorios más importantes: dos micrófonos de pie.

Al ser dos micrófonos en escena y al ser sólo dos personajes que interactúan al mismo tiempo en cada escena, es fácil disociar quién de los personajes es el que habla en cada momento. No se necesitan más micrófonos, puesto que nunca habrá en escena o en el diálogo más de dos personas.

Estos accesorios junto a la iluminación de cada uno de estos espacios crean una sensación de semi ensoñación, ya que los actores que se encuentra en los micrófonos se perciben bien definidos por la iluminación, mientras que los que se encuentran en las sillas y en la tarima, son como sombras o fantasmas que se mimetizan unos con otros.

El espacio del fondo de color azul no solo evoca el mar, lo acuático, si no que nos lleva desde el principio al final de la obra en la que el profesor acabará en el mar para reunirse con Lighea y dejarse guiar al fondo del mar para la eternidad.

Según Eva Heller: “Tradicionalmente, el azul simboliza el principio femenino. El azul es apacible, pasivo e introvertido, y el simbolismo tradicional lo vincula al agua.” (Heller, 2008: 33) No solo esto, si no que también explica que el azul es el color de la fidelidad y de la inmortalidad, de la divinidad y por lo tanto asociado también al más allá y a la muerte. Es el final del profesor, es la unión de Lighea y el profesor en su camino hacia el más allá.

El color negro que inunda el resto del escenario, no solo por la ausencia de luz, si no por el vestuario de los actores evoca la oscuridad, las tinieblas. Pero como explica Pastoureau en su libro *Noir. Histoire d'une couleur*, el negro en el génesis se asocia con la ausencia de luz y vida, pero era necesaria la existencia de esa oscuridad, para que apareciese la luz. (Pastoureau, 2008: 12-13) De hecho explica que en la cultura clásica, la diosa Nix, que representaba la noche y por tanto, la oscuridad, era madre de numerosos dioses y diosas,

entre los que se encontraban algunos que se relacionaban con la luz, como las estrellas y el luna; además de ser madre de toda vida, ya que es madre de Gaia y Urano, la tierra y el cielo. Así como muchas deidades que luego se asocian con el color negro, como el sueño, la angustia, la muerte; pero otras que se asocian con la intimidad de la oscuridad como la ternura.

Por lo que la elección del color negro como escenario y vestuario, puede tomarse como el nacimiento de la propia narración y llevar todas estas connotaciones consigo, la intimidad, la ternura, el vacío, el sueño, la ensoñación, los secretos...

Y el juego de sombras que los actores crean al moverse en las tarimas, no solo crean ese espacio lleno de espectros del café, también las sombras del recuerdo y las almas de todos aquellos que moran en las profundidades guiados por las sirenas.

6.7.Música y sonido

Tanto la música como el sonido son dos elementos muy importantes y fundamentales en esta representación, ya que, como hemos comentado con anterioridad la voz es la protagonista por encima de todo. La voz del actor es la que transporta al espectador a través de la narración y al mismo tiempo es la que crea y evoca imágenes que contextualizan cada momento narrativo.

Al mismo tiempo, la voz evoca a las sirenas. Una de las características más fascinantes de las sirenas, sea cual sea su fisonomía es la capacidad de convencer, transmitir, evocar, animar, atraer, a través de su voz. El propio director en una entrevista publicada en prensa online en *Girodivite* comenta: “Il testo è fortemente allegorico. E molto poetico. Sembra di sentire il canto della sirena. Anzi la sua voce”⁷⁷ (Guarino, 2018).

Por esto mismo la voz es una parte esencial de la obra y el sonido de los micrófonos son claros y fuertes.

Un añadido a la representación es la música. La música también está fuertemente ligada con las sirenas, ya que estas suelen cantar y tocar instrumentos. Al mismo tiempo la música en la representación teatral crea momentos de clímax y añade matices a la voz que narra.

⁷⁷ “El texto es fuertemente alegórico. Es muy poético. Parece que escuchas el canto de la sirena. Más bien su voz”.

La música es sobre todo tranquila y de tipo jazz. Hay música en directo interpretada por músicos que se encuentra a uno de los lados del escenario y música grabada que se reproduce a través de altavoces por el técnico de sonido.

El mismo Massimo Venturiello comenta que “il testo stesso ha un ritmo interno bestiale. Ora adagio, ora vivace [...]. Nel testo di Tomasi di Lampedusa c'è della musica”.⁷⁸ (Guarino, 2018)

7. Conclusiones

Ante un mundo globalizado y multidisciplinar es necesario buscar la transversalidad en los textos y obras teatrales, para encontrar el origen de los mismo y poder comprender de una forma más profunda el bagaje, no solo de la obra en sí, si no de los propios personajes.

Ha sido útil realizar un análisis a través de diferentes tradiciones literarias para poder entender en cierta forma el origen del personaje principal de la obra de Tomasi di Lampedusa. Si bien se podría haber realizado un recorrido por la biografía del autor, es necesario alejarse de estos factores biográficos, hacer una abstracción y centrarse en la obra en sí y en los personajes, para poder entender la trascendencia que el texto ha tenido a lo largo de los años y que ha llevado a adaptarlo para realizar representaciones teatrales como *La Sirena* (2007) dirigida por Luca Zingaretti, *La sirena* (2019) lectura dramatizada de Mauro Failla, *Lighea* (2014) de Patrizia D'Antona, *Il cantico delle sirene* (2019) dirigida por Ezio Donato...

El análisis y la relectura no solo del origen mitológico de las sirenas y mujeres de agua, sino también de las obras a las que hace referencia el propio Tomasi di Lampedusa en el relato, permite crear cierta analogía y genealogía entre las diferentes protagonistas, intuyendo cierta evolución de un mismo, aunque diferente, personaje reiterativo a lo largo de la historia de la literatura europea.

La relación entre los diferentes personajes protagonistas de las tres obras comentadas, permite construir una narrativa transversal entre ellas con el amor/ deseo, la sirena/ondina y la voz de estas como hilo conductor. Si bien en el caso de Undine llama la atención como su voz se pierde en cierto modo al subyugarse a la voz de Huldebrando, en el caso de

⁷⁸“El propio texto tiene un ritmo interno bestial. Ahora lento, ahora rápido. Hay música en el texto de Tomasi di Lampedusa.”

Ondine ella mantiene su propia voz aprendiendo a utilizar los silencios y los momentos de soledad. En cambio, Lighea como hija de la musa de la elocuencia es capaz de encantar al profesor con su melodiosa voz, haciendo que la recuerde el resto de su vida.

¿Por qué Tomasi di Lampedusa no toma como referencia otras sirenas en la literatura? Por ejemplo, en el caso de *La sirenita* de Christian Andersen, vemos como el personaje se aleja bastante de las tres sirenas anteriores. Primero porque pierde por completo su voz, segundo porque muere al final de la historia, mientras que el príncipe sobrevive. Si bien Undine muere al final, muere de forma voluntaria, y en realidad se transforma en una fuente, por lo que teniendo en cuenta su naturaleza acuática, cambia de forma, muere su parte humana. Pero lo importante es que tanto Undine, como Ondine como Lighea llevan la muerte a los protagonistas masculinos, como presagio, como forma castigo o como liberación del mundo terrenal.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa recoge en su relato mitos, cuentos e historias de la tradición europea, remontándose miles de años en la historia; los deconstruye, los analiza y los reelabora para dotar a su relato de una propia voz. Al mismo tiempo, el relato de Tomasi di Lampedusa se convierte en una suerte de eslabón literario de la tradición europea, cuyo reflejo podemos encontrar en el relato corto de Ingeborg Bachmann; en el que encontramos que el carácter de Lighea se convierte en punto de unión entre Undine/Ondine y la Undine de Bachmann.

La asociación con la muerte, con el deseo, el amor y la voz (estrechamente ligada con la música) es necesaria para entender la necesidad de una puesta en escena del texto con las características que nos presenta Massimo Venturiello.

Para Venturiello, la voz se convierte en el centro de la representación. La voz es un todo que inunda el escenario y al público, la música acompaña a la voz y juntas transmiten nostalgia, deseo, temor, curiosidad. Tan solo la voz de los actores se convierte en una suerte de hechizo que hace que el público se olvide casi del escenario y cree imágenes en su mente, que se deje llevar por la voz, como el protagonista se deja hechizar por la voz de Lighea. De esta forma, el director logra actualizar el relato de Tomasi di Lampedusa e inscribirlo todavía más certeramente en la cultura europea.

8. Bibliografía

- Albrecht, M. (2004). Männermythos, Frauenmythos und danach? Anmerkungen zum Mythos Ingeborg Bachmann. *German life and letter*, 57, 91-110.
- Allègre, C. B. (05 de 1998). Le sourcier de l'Éden: l'esthétique de l'idylle dans l'oeuvre romanesque de Jean Giraudoux. Montreal, Canada: Université de Montreal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6766/these.html?sequence=2&isAllowed=y.html> [07/06/2020]
- Armada, A. (19 de 05 de 2014). *Giuseppe Tomasi di Lampedusa no compartía la idea de que es necesario que todo cambie para que todo siga como está*. Obtenido de ABC: <https://www.abc.es/cultura/cine/20140519/abci-entrevista-gioacchino-lanza-tomasi-201405191256.html> [11/07/2020]
- Baackman, S. (1995). "Beinah mörderisch wahr": Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns " Undine geht". *The German Quarterly* 68, 45-59.
- Bachmann, I. (1961). Undine geht. In *Das dreissigste Jahr* (S. 231-244). München: Piper.
- Bachmann, I. (1984). *Drei Erzählungen. Undine geht. Das Gebell. Ein Wildermuth*. Stuttgart: Reclam.
- Bachmann, I. (2000). *Debemos encontrar frases verdaderas (Conversaciones y entrevistas)*. México: Universidad Autoónoma de México.
- Báez-Jorge, F. (1992). *Las voces del agua. El simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas*. Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Française*. París: Hachette.
- Bessler, G. (1995). *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln: Dumont.
- Bombard, F. (04 de 06 de 2009). *Les objects dans le théâtre de Jean Giraudoux*. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3. <http://www.theses.fr/2009LYO31018.html> [11/06/2020]

- Borges, J. L. (1969). Parabel von Cervantes und Don Quijote. En J. L. Borges, *Borges und Ich. Gedichte und Prosa* ,45. München: Fischer.
- Borges, J. L. (1993). *Einhorn, Sphinx und Salamander: Das Buch der imaginären Wesen*. München: Fischer.
- Bornay, E. (2004). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Brazzà, F. S. (2018). Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti. *Le Simplegadi Vol. XVI N.18*, 173-179. http://all.uniud.it/simplegadi/?page_id=1759 [08/07/2020]
- Cabanilles, A. (1995). Els silencis d'Ingeborg Bachmann. En A. Cabanilles, F. Carbó, & E. Miñano, *Poesia i Silenci* ,43-61. Valencia: Universitat de València.
- Coppola, G. (2017). Appunti sulle Sirene nella letteratura latina. *Mosaico IV*, 81-89. <https://www.liceofedericoquercia.edu.it/index.php/mosaico4.html> [12/05/2020]
- Ferro, L., & Monteleone, M. (2014). *Miti Romani. Il Racconto*. Torino: ET SAGGI.
- Florez, F. G. (1989). Aspectos del análisis semiótico teatral. *Castilla: Estudios de literatura N.14*, 75-92.
- Fouqué, F. (1855). *Undine. Eine Erzählung*. Berlin: Dümmler.
- Fouqué, F. (1859). *Undine. Eine Erzählung*. Londres: Williams und Norgate.
- Fouqué, F. (2001). *Undine. Eine Erzählung*. Stuttgart: Reclam.
- Gaffiot, F. (2000). *Dictionnaire de poche Latin-français*. Hachette
- García Gual, C. (2017). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Noema.
- García Gual, C. (2018). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- García, L. (17 de 11 de 2017). *La influencia del espiritismo en la literatura europea*. Biblioteca Espirita: <https://bibliotecaespirita.es/influencia-del-espiritismo-en-la-literatura/.html> [15/06/2020]

- Giménez Calpe, A. (2013). *Von Prinzessinnen zu Königinnen? Gender (De)Konstruktion is ausgewählten Theatertexten von Elfriede Jelinek*. Valencia: Universitat de València.
- Gino Fernandez, A. (2005). *El legado clásico*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Giraudoux, J. (1929). *Ondine*. Bernard Grasset.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Gruppi, F. (10 de 2011). *Ultimi incontri con le Sirene*. Xaos Giornali di confine: www.giornalidiconfine.net/2011/Francesca_gruppi.html [13/05/2019]
- Guarino, D. (2018). *Girodivite*. <http://www.girodivite.it/Lighea-di-Giuseppe-Tomasi-di.html> [15/05/2020]
- Gutierrez Koester, I. (1999). Wasser, Weiblichkeit und Gynäkophobie Gottfried Kellers Seemärchen und Wintermärchen als Beispiel für die Affinität zwischen Naturelement und Frau und der männlichen Angst davor. *Revista de Filología Alemana*, 89-104.
- Gutierrez Koester, I. (2001). *Ich geh nun unter dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war Zum Motiv der Wasserfrau im 19 Jahrhundert*. Berlin, Logos.
- Hausen, K. (1976). Die Polarisierung der Geschlechtercharaktere- Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. En C. W. [Hrsgs], *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, 363-393. Stuttgart: Ernst Klett.
- Haymes, E. (2006). Introduction. *Das Nibelungenlied. Song of the Nibelungs*, 13-21. Yale: Yale University Press.
- Hernández Miguel, L. (2008). *La tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina y su recepción en las vernáculos occidentales*. Madrid: Liceus.
- Hight, G. (1949). *La tradición clásica*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- Homero. (2006). Canto XII. *Odisea*, 191-205. Barcelona: Gredos.

- Horsley, R. J. (1985). Re-reading "Undine geht": Bachmann and Feminist Theory. *Modern Austrian Literature*, 18, 223-238. <https://www.jstor.org/stable/24647817.html> [15/06/2020]
- Ioannidou, V. (2015). La Sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: approccio narratologico. *Trabajo final de Máster*. Tesalónica. Tesalónica, Grecia: Universidad Aristóteles de Tesalónica. <http://ikee.lib.auth.gr/record/282136/?ln=es> [27/08/2019]
- Jirku, B. E. (2008). Hablar desde el más allá. En E. Jelinek, *La muerte y la doncella*. (págs. 9-26). Valencia: Pre-textos.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco.
- Kramer, H., & Sprenger, J. (1975). *Malleus Maleficarum*. Madrid: Orión.
- Kramer, H., & Sprenger, J. (2007). *Malleus Maleficarum*. Barcelona: Orión.
- Kraß, A. (2010). *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Lao, M. (1985). *Las Sirenas. Historia de un Símbolo*. México: ERA.
- Loscalzo, D. (2017). Il canto delle Muse e il canto delle sirene. *Nuovo meridionalismo*, 191-197.
- Macías Cardenas, F. (2013). Los animales marinos en los bestiarios medievales. En A. Gullon Abao, A. Morgado García, & J. Rodríguez Moreno, *El mar en la historia y en la cultura* (págs. 159-170). Cádiz: Universidad.
- Mackeviciute, H. (2008). *Ingeborg Bachmanns "Undine geht". Ein Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués "Undine" und Jean Giraudoux "Undine"*. Norderstedt: Grin.
- Mancini, L. (2010). Le Sirene come paradigma del margine nella cultura greca arcaica. *Rivista di Psicoanalisi LVI*, 3, 1-18.
- Martín Pascual, L. (2011). El Bestiario toscano. *Cultura neolatina LXXII*, 145-179.
- Megenberg, K. v. (1994). *Buch der Natur*. Sollbach.

- Mertens, V. (2012). Melusinen, Undinen: Variationen des Mythos vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. En W. Haug, B. Wachinger, & (Hrsg), *Festschrift Bd.I* (págs. 201-232). Tübingen: Niemayer.
- Miguel, N. S. (1998). Las sirenas en la literatura medieval española. *Sirenas, monstruos y leyendas (Bestiario marítimo)* , 87-120. Segovia: G.Santonja.
- Neubauer-Petzoldt, R. (2002). Grenzgänge der Liebe. Undine geht. M. Mayer, & (. Hrsg), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann* , 156-175. Stuttgart: Reclam.
- Ovidio. (2012). *Metamorfosis*, Madrid: Alianza .
- Paracelso. (2004). *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*. Barcelona: Obelisco.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir. Histoire d'une couleur*. París: Seuil.
- Pena, M. (2007). Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un racconto del príncipe Giuseppe Tomasi de Lampedusa. *Faventia* , 119-141.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2960378.html> [15/05/2019]
- Pereiro, X. M. (11 de 09 de 2014). *Recuerdos del príncipe de Lampedusa*. El País:
https://elpais.com/ccaa/2014/09/11/galicia/1410464737_565340.html [12/07/2020]
- Prohásková, V. (April de 2012). The Genre of Horror. *American International Journal of Contemporary Research*, 2(4), 132-142.

<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Genre-of-Horror-Mgr-.Proh%C3%A1szkov%C3%A1/c05c2c738d714d59612ff22c37011a663e8e578c.html> [15/02/2019]
- Propp, V. J. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Reale, B. (2001). *Sirene Siciliane. L'anima esiliata in "Lighea" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Rodríguez Peinado, L. (2009). Las sirenas. *Revista Digital de Iconografía medieval*, 51-63.
<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/r.html> [16/08/2020]

- Romera Castillo, J. (ed). (2007). *Análisis de espectáculos teatrales*. Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Madrid: Visor Libros.
- Sáez, A. T. (1999). Teoría y técnica del análisis teatral. En J. Talens, J. Romera Castillo, A. Tordera, & V. Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 157-199. Madrid: Cátedra.
- Sanfilippo, M. (2007). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sanfilippo, M. (2009). El Teatro di Narrazione. M. Sanfilippo, & (ed), *Perfiles de teatro italiano*, 221-234. Roma: Aracne.
- Saphiro, S. O. (2019). "La Sirena": Lampedusa on Greek Literature and Immortality. *Social mobility and protect and improve the lives*, 131-133. Universidad de Palermo: Harvard University.
- Stefanova, L. (2016). *Image de femmes condamnées au Moyen Âge en Europe Occidentale*. Valencia: Universitat de València.
- Stephan, I. (1997). Viva Medusa! Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. En I. Stephan, *Musen & Medusen*, 1-13. Köln: Böhlau Verlag.
- Stephan, I. (2004). Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. En I. Stephan, *Inszenierte Weiblichkeit*, 207-230. Köln: Böhlau.
- Syfuss, A. (2006). *Nixenliebe*. Frankfurt: Haag + Herchen.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2020). *I racconti*. Milano: Universale Economica Feltrinelli.
- Vacalebri, N. (2010). *Il giardino dei Ricci di Mare. Elementi di divinità ne La Sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Academia Edu: https://www.academia.edu/34593194/Il_giardino_dei_ricci_di_mare_Elementi_di_divinit%C3%A0_ne_La_sirena_di_Giuseppe_Tomasi_di_Lampedusa.html
[10/04/2019]

Vergari, G. (2005). Le sirene eterne: ciclità e attualità del mito. *Margutte non-rivista online di letteratura e altro*. <http://www.margutte.com/?p=4552.html> [13/04/2019]

Zago, N. (2009). *TOMASI, Giuseppe, duca di Palma, principe di Lampedusa*. Dizionario Biografico degli Italiani: http://www.treccani.it/enciclopedia/tomasi-giuseppe-duca-di-palma-principe-di-lampedusa_%28Dizionario-Biografico%29/.html [11/08/2020]

9. Anexos

Anexo 1.

Tabla sobre los roles de género en la literatura de Karin Hausen (Hausen 1976: 362)

Mann	Frau
<hr/>	
<i>Bestimmung für</i>	
Außen	Innen
Weite	Nähe
Öffentliches Leben	Häusliches Leben
<i>Aktivität</i>	<i>Passivität</i>
Energie, Kraft, Willenskraft	Schwäche, Ergebung, Hingebung
Festigkeit	Wankelmut
Tapferkeit, Kühnheit	Bescheidenheit
<i>Tun</i>	<i>Sein</i>
selbständig	abhängig
strebend, zielgerichtet, wirksam	betriebsam, emsig
erwerbend	bewahrend
gebend	empfangend
Durchsetzungsvermögen	Selbstverleugnung, Anpassung

Gewalt	Liebe, Güte
Antagonismus	Sympathie
<i>Rationalität</i>	<i>Emotionalität</i>
Geist	Gefühl, Gemüt
Vernunft	Empfindung
Verstand	Empfänglichkeit
Denken	Rezeptivität
Wissen	Religiosität
Abstrahieren, Urteilen	Verstehen
<i>Tugend</i>	<i>Tugenden</i>
	Schamhaftigkeit, Keuschheit
	Schicklichkeit
	Liebenswürdigkeit
	Taktgefühl
	Verschönerungsgabe
Würde	Anmut, Schönheit

Hombre	Mujer
<hr/>	
<i>Disposición para</i>	
Lo externo	Lo interno
La distancia	La cercanía
Vida pública	Vida hogareña
<i>Actividad</i>	<i>Pasividad</i>
Energía, fuerza de voluntad, fuerza	Debilidad, sumisión, devoción
Perseverancia	Veleidad
Valentía, audacia	Humildad
<i>Hacer</i>	<i>Ser</i>
independiente	dependiente
Ambicioso, resuelto, eficaz	trabajadora
Gastador	Ahorradora
Entregado	Acogedora
Asertividad	Abnegación, adaptación
Violencia	Amor, bondad
Antagonismo	Simpatía
<i>Racionalidad</i>	<i>Emotividad</i>

Mente	Sentimiento, alma
Sentido común	Sensaciones, instinto.
Inteligencia	Sensibilidad
Pensamiento	Receptividad
Conocimiento	Religiosidad
Abstracción, juicio	Comprensión
<i>Virtud</i>	<i>Virtudes</i>
	Modestia, castidad
	Ética
	Amabilidad
	Tacto
	Dadora de belleza
Dignidad	Gracia, belleza

Anexo 2.

Ilustración de Adalbert Müller que encontramos en la contraportada de la novena edición de *Undine. Eine Erzählung*, publicada en el año 1855. (Fouqué, 1855)



Anexo 3.

Ilustración de Adalbert Müller que encontramos en la novena edición de *Undine. Eine Erzählung*, publicada en el año 1855 (Fouqué, 1855).



Ficha técnica de *Lighea* adaptación de Massimo Venturiello

Representación estrenada el 25 de mayo de 2018 en el Teatro Eduardo De Filippo en Roma.

- **Director:** Massimo Venturiello
- **Guitarra:** Gianluca Fieni
- **Viola, violín y tambor:** Andrea Amendola
- **Actores:** estudiantes del primer año del *Teatro del laboratorio di alta formazione artistica Officina Pasolini (2017/2020)*: Deniss Adamo, Arianna Aloi, Riccardo Ardolino, Valentina Bandera, Marco Bucci, Valeria Cavaliere, Valeria Cimaglio, Martina Colaprico, Stefano De Santis, Silvia Guerrieri, Lorenzo Manfredi, Cristian Masi, Cecilia Michettoni, Silvia Micunco, Gabriele Monti, Claudia Napolitano, Daniele Palumbo, Federico Poggetti, Benjamino Presutti, Giulia Sanna, Giuseppe Spezia, Oronzio Tirelli, Luca Viola.
- **Sonido:** Loris Durante.
- **Iluminación:** Marco Laudando