

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 7

2021



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill
Universitat de València

Jordi Redondo i Sánchez
Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université de Lille

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

ÍNDICE

I. El teatro clásico

BOSCÀ CUQUERELLA, ALBA

- Formación y deformación de las γνῶμαι y las παροιμίαι en el drama ático: el caso de Eurípides y Aristófanes 7

CARRILLO RODRÍGUEZ, MIRIAM

- Heros poietae*: tumbas y culto heroico de los poetas, el caso de Esquilo 21

LÓPEZ ROMERO, MARÍA

- S. OC 1226: ¿*attractio inversa* o *attractio relativi*? 29

NAVARRO NOGUERA, ANDREA

- La venganza de las troyanas en la *Hécuba* de Eurípides 43

PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO

- Cualidades musicales y actorales en Sófocles: fuentes y testimonios 57

SÁNCHEZ I BERNET, ANDREA

- Hècate al drama ático: invocacions i culte en tragèdia i comèdia 71

II. La recepción del teatro clásico

CANTILLO LUCUARA, MAYRON E.

- Entre lírica y teatro: redramatizando la vigilia de Safo en tres cuartetos tardovictorianos de Michael Field 91

GÁMEZ RAMÍREZ, CARLOS MANUEL

- Voces del teatro cubano contemporáneo: un jardín de héroes off Marvel. Anacronismo y neohistoricismo en la poética de Yerandy Fleites 107

ROCAMORA MONTENEGRO, RAQUEL Y CEBRIÁN FLORES, JUAN ANTONIO

- La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín 123

SEOANE MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

- Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: entre el mito y el escenario 137

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

LIGHEA DE GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA:
ENTRE EL MITO Y EL ESCENARIO

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA'S *LIGHEA*:
BETWEEN MYTH AND STAGE

Miguel Ángel Seoane Márquez

Universitat de València
nikeias@hotmail.com

Artículo recibido: 5 de septiembre de 2021
Artículo aceptado: 14 de diciembre de 2021

RESUMEN

Las Sirenas, mujeres de agua, así como seres femeninos mitológicos, han fascinado a los escritores de todas las épocas, sobre todo su voz. En la literatura italiana una de las figuras literarias más relevantes en el S.XX es *Lighea* de Lampedusa, que se ha convertido en un referente para dramaturgos, adaptando esta obra al escenario, centrándose en la voz y en una puesta en escena que, apuesta por la declamación como forma principal, acompañada de música en directo y una escenografía plana y sencilla. El presente artículo pretende realizar una breve revisión de la figura de las sirenas en una genealogía literaria que nos lleva de Homero a Lampedusa y la adaptación teatral de Venturiello.

PALABRAS CLAVE: sirena, *Lighea*, Lampedusa, Venturiello, Fouqué, teatro.

ABSTRACT

Mermaids, water women, as well as mythological female beings, have fascinated writers of all ages, especially their voice. In Italian literature, one of the most relevant literary figures in the 20th century is *Lighea* de Lampedusa, who has become a benchmark for playwrights, adapting this work to the stage, focusing on the voice and a staging that, took on declamation as the main form, accompanied by live music and a flat and simple scenography. This article aims to carry out a brief review of the figure of mermaids in a literary genealogy that takes us from Homer to Lampedusa and the theatrical adaptation of Venturiello.

KEYWORDS: Mermaid, *Lighea*, Lampedusa, Venturiello, Fouqué, Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

A través del presente artículo 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, centrandó 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, ya 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 comprender las decisiones técnicas y escénicas que el director Massimo Venturiello toma en su adaptación.

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 Lust¹» (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 aufklärerischen Ratio²» (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 lo largo del tiempo, las sirenas cambian de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice 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 (xy para la heraldica), «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»

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. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LAS SIRENAS ENTRE EL MITO Y LA LITERATURA

«Am Anfang der Literatur ist der Mythos, und ebenso am Ende» 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 de 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 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 distingan 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. Désert, éloquent» (Bailly, 2000: 1190). Según apunta Félix Báez-Jorge en su libro *Las voces del agua* el nombre de las sirenas varía 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»: Pasionece, «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 burlonamente 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.

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 persiguiera⁴.

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 versiones mezclan las fisionomías y atributos de todas ellas, que aparecen demonizadas tanto en la Biblia como en textos de padres de la iglesia

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 Herzen⁵ (1995: 27).

4. Tutte le ninfe gli fecero cenno che sí, lo avrebbero fatto. C'era per caso fra loro la bellissima Lara, figlia del fiume Almona, 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'invaghò 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 Tacita (Ferro y Monteleone, 2014: 12).

«Todas las ninfas le dijeron que sí, que lo harían. Estaba, por casualidad, entre ellas la hermosa Lara, hija del río Almona, 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».

5. «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»

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.

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 escritos e ilustrados, 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 Nicasio Salvador 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).

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.

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.

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 tütel[...] Daz nider tail an dem tier ist als das nider tail eins aldærn [...] vnd hat zeletzt ainn swantz mit schüpen als ein visch, [...] Ezhat ein abwörtig stimm,samm die vogel habent. Wenn die scheflæut der stimm gaument, so entslauffent si dick von der suzzichait dez gesanges vnd so zereizzend si die merwipp⁶ (Megenberg, 1994: 106).

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-pep y mujer-pájaro, similares a las que nos presentaba Megenberg, que nos recuerdan a otros seres mitológicos femeninos como pueden ser las Arpias o las Erinias más cercanas a lo animal que a lo humano. 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)*.

En 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,

6. «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 pep. 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».

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, sino 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*.

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 masculina. 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.

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.

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 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 demoníaco 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 sau-

les. 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 goût⁷ (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 quién 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 serons fideles⁸» (Giraudoux, 1929: 192).

3. LIGHEA

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, grosso modo, nos presenta 3 personajes: El profesor. Un anciano catedrático especializado en cultura clásica y griego antiguo. Paolo. Un joven periodista. Lighea. Una sirena.

La primera parte del cuento nos explica el encuentro entre el Profesor y Paolo y como se entabla una relación casi de maestro-discípulo. Es en esta parte del relato en el que Paolo descubre el amor hacia la literatura y el arte clásico y nos insinúa un guiño del autor a través del profesor, ya que en su biblioteca se nos muestran el Teatro de Tirso de Molina, Undine de Friedrich de la Motte- Fouqué y Ondine de Jean Giraudoux, una declaración explícita de la deuda literaria de Tomasi di Lampedusa.

En la segunda parte del relato, entramos en un cuento metaliterario, a través de los recuerdos del profesor. En este punto, el narrador, Paolo, cede su papel al profesor, que explica su encuentro con una sirena en las costas de Sicilia durante su juventud.

El estilo de la narración cambia por completo y se nos presenta la costa siciliana como un paraíso primigenio donde el profesor se retira a estudiar y en el que pasa los días en una barca mecida por el mar recitando griego antiguo, hasta que un día se encuentra con Lighea, con la que habla en griego antiguo y tiene un caluroso romance.

Esta forma de narración en la que se intercambia el papel del narrador a través de un recuerdo permite que los hechos cambien de época y lugar sin tener que hacerlo los personajes. 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 rela-

7. «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».

8. «Entonces, separados por el olvido, la muerte, las edades, las razas, nos llevaremos bien, seremos fieles»

to 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 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, hacen 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. Al principio del cuento cuando se encuentran en una cafetería, los personajes se refieren a ella como el Hades, o el Érebo. Así mismo en la misma cafetería se refieren al resto de personas como larvas. El profesor se refiere a Paolo como famulus. El perro del profesor se llama Éaco.

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 el dibujo de una crátera que posee el profesor en su estudio. El nombre del perro Éaco hace referencia al hijo de Égina, una ninfa hija de un dios río, 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, Hemera, Dolos... El profesor hace una continua referencia a Lighea de una forma sutil y casi imperceptible, convirtiéndola en protagonista del todo el relato.

Teniendo en cuenta la importancia de Lighea en la obra, como personaje principal casi omnipresente es importante observar cómo es descrita. 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 pureza⁹». (Tomasi di Lampedusa, 2020:140)

En el mismo campo de divinidades clásicas femeninas con cierto carácter animal, cuya voz hechiza y asociadas con la muerte, encontramos a las Erinias, que son divinidades que habitan la espesura o la oscuridad del Hades.

Así mismo las Erinias que son presentadas como mujeres divinas, cercanas a los animales, que persiguen como una jauría de perros a su víctima para llevarlos al más allá, mientras su canto los vuelve locos y los condenan. En las Euménides de Esquilo aparecen como un coro de seres enloquecidos e irracionales que producen sonidos alíricos casi animales (Pineda Avilés, 2017). Esta parte animal también la encontramos en Lighea, aunque a diferencia de estas, la voz de Lighea es una voz humana y melodiosa, que lleva a la locura, pero por su armoniosidad y sensualidad.

4. LIGHEA COMO SIRENA, COMO MUJER

Lighea aparece como una joven adolescente como una deidad pagana con apariencia de dulce virgen. Pero al mismo tiempo se muestra rebosante de erotismo y despierta en el protagonista sus impulsos más terrenales.

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.

9. «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»

Essa non mangiava che roba viva: spesso la vedevo emergere dal mare, il torso delicato lucicante 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 lingua¹⁰ (143).

Y aun con su bestialidad, sigue siendo considerada por el profesor una divinidad, por encima de cualquier mujer.

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:

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 libera¹¹ (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. 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 hechizar a los hombres con su voz.

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). Así las sirenas, al igual que las Erinias son también encargadas de llevar la inevitable muerte a los mortales

las Erinias son instrumento de cacería en tanto que ellas representan la jauría o la red, y en este sentido, son equiparables a las Moiras, las hilanderas que tejen el destino de los hombres, destino que no es otra cosa que la muerte que a todo ser humano corresponde (Pineda Avilés, 2017:).

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

10. 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

11. «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.»

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. 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 imaginería medieval al tener la cola bifurcada.

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 presenta 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.

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, sino 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.

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.

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.

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.
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.

6. LIGHEA DE MARIO VENTURIELLO

La obra de Lampedusa ha sido adaptada al teatro en incontables ocasiones. Por una parte, es debido a la gran atracción que siente el ser humano por la figura de las sirenas. Partiendo de que la obra de Lampedusa es un texto narrativo, mágico, con tintes de fábula, poesía y musicalidad implícita, el propio autor se vio en la necesidad de hacer grabaciones teatralizadas del relato con ayuda de su sobrino.

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 divinità¹²» (Guarino, 2018).

Al tratarse de un relato corto no es necesario hacer adaptaciones del texto sin necesidad de hacer pausas o actos y al ser una narración dialogada no es necesario explicar o indicar qué personaje interviene en cada momento. Se rescatan las voces de los personajes, protagonistas-narradores y esto ayuda a situar el relato en un espacio tiempo y al mismo tiempo introducir las analepsis de este.

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.

El escenario se simplifica al máximo usando únicamente un fondo azul semi-iluminado que hace referencia al medio acuático, una tarima y dos micrófonos. La ausencia de decorado añade importancia a la voz que narra y que crea el espacio y el momento. Esto permite que todo sea creado por la voz, por la declamación dramatizada del texto por parte de los actores. Los actores se turnan para declamar e interpretar fragmentos consecutivos, dando importancia a lo que la voz crea y restándosela al actor en sí.

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

Los actores que declaman están en la parte frontal del escenario y el resto están en las sombras al fondo. Visten de negro, todos igual, como una suerte de coro que tienen en común poner su voz a disposición de la obra. Sus movimientos en el escenario, cuando deben cambiar su posición surgen como extensión de la música en directo que acompaña a la obra. La individualidad de los actores desaparece, convirtiéndose en una suerte de coro clásico en el que ningún individuo sobresale del resto y todas las voces son oídas con un mismo valor narrativo.

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

12. «suspendida entre lo humano y lo divino, lo mortal y lo inmortal, la animalidad y la divinidad».

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.

Al igual que sucede en el teatro clásico, declamación, música en directo, movimiento, es todo uno. Este vestuario negro, movimiento al unísono como un todo, como un solo ser con múltiples cuerpos, recuerda en cierta manera al coro de las Euménides de Esquilo, ya que las Erinias siempre son representadas con mantos negros, sin poder ser diferenciadas unas de las otras, acompañadas de música mientras sus palabras resuenan. Al igual que las Erinias siempre estaban acompañadas de la oscuridad, los actores se difuminan en las sombras para dejar paso a la voz, la declamación y la gestualidad.

En esta adaptación los medios técnicos juegan un rol importante, pero adaptándose a la simpleza del teatro clásico, centrándose en los aspectos que eran considerados importantes y relevantes como eran la voz, la música y el movimiento.

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, sino 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 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 cómo 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 Undine, Ondine y 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. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. Ediciones

- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Française*. París: Hachette.
- Bessler, G. (1995). *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln: Dumont.
- Borges, J. L. (1993). *Einhorn, Sphinx und Salamander: Das Buch der imaginären Wesen*. München: Fischer.
- Báez-Jorge, F. (1992). *Las voces del agua. El simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas*. Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Ferro, L., & Monteleone, M. (2014). *Miti Romani. Il Racconto*. Torino: ET SAGGI.
- Fouqué, F. d. (1855). *Undine. Eine Erzählung*. Berlin: Dümmler.
- García Gual, C. (2018). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Giraudoux, J. (1929). *Ondine*. Bernard Grasset.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Gutiérrez Koester, I. (2001). *Ich geh nun unter dem Reich der Kühle, daraus ich geboren war...* Berlin: Logos.
- Hernández Miguel, L. (2008). *La tradición clásica. La trasmisión de las literaturas griega y latina y su recepción en las vernáculos occidentales*. Madrid: Liceus.
- Homero (2006). «Canto XII», en *Odisea*. Barcelona: Gredos. pp 191-205
- Kraß, A. (2010). *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Megenberg, K. v. (1994). *Buch der Natur*. Sollbach.

- Ovidio (2012). Libro XIV. En *Metamorfosis*. Madrid: Alianza. pp. 407-432
- Paracelsus, T. v. (1996). *Das Buch von den Nymphen*,. Marburg an den Lahn: Basiliken Presse.
- Propp, V. J. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Sanfilippo, M. (2007). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Tomasi di Lampedusa, G. (2020). *I racconti*. Milano: Universale Economica Feltrinelli.

8.2. Estudios y artículos

- 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>
- Bombard, F. (04 de 06 de 2009). *Les objets dans le théâtre de Jean Giraudoux*. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3.
- Borges, J. L. (1969). «Parabel von Cervantes und Don Quijote», en J. L. Borges, *Borges und Ich. Gedichte und Prosa*. München: Fischer, p. 45
- Brazzà, F. S. (2018). «Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti», *Le Simplegadi Vol. XVI N.18*, pp. 173-179.
- Coppola, G. (2017). «Appunti sulle Sirene nella letteratura latina», *Mosaico IV*, pp. 81-89.
- García, L. (17 de 11 de 2017). *La influencia del espiritismo en la literatura europea*. Obtenido de Biblioteca Espirita: <https://bibliotecaespirita.es/influencia-del-espiritismo-en-la-literatura/>
- Gruppi, F. (10 de 2011). *Ultimi incontri con le Sirene*. Recuperado el 13 de 05 de 2019, de Xaos Giornali di confine: www.giornalidiconfine.net/2011/Francesca_gruppi
- Guarino, D. (2018). *Girodivite*. Recuperado el 15 de 05 de 2020, de <http://www.girodivite.it/Lighea-di-Giuseppe-Tomasi-di.html>
- Gutierrez Koester, I. (1999). «Wasser, Weiblichkeit und Gynäköphobie Gottfried Kellers Seemärchen und Wintermärchen als Beispiel für die Affinität zwischen Naturelement und Frau und der männlichen Angst davor», *Revista de Filología Alemana*, pp. 89-104.
- Heller, E. (2008). *Psicología del color* (1 ed.). Barcelona: Droemer Verlag.
- Loscalzo, D. (2017). «Il canto delle Muse e il canto delle sirene», *Nuovo meridionalismo*, pp. 191-197.
- Pineda Avilés, D. (2017). «El Himno de las Erinias: Análisis del Coro en las Euménides», *TYCHO 5*, pp. 177-206.
- Salvador Miguel, N. (1998). «Las sirenas en la literatura medieval española», en VV.AA, *Sirenas, monstruos y leyendas (Bestiario marítimo)*. Segovia: G.Santonja. pp. 87-120
- Sanfilippo, M. (2009). «El Teatro di Narrazione», en M. Sanfilippo, & (ed), *Perfiles de teatro italiano*. Roma: Aracne. pp 221-234
- Tordera Sáez, A. (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*. Madrid: Cátedra. pp. 157-199