

La trilogía de las metamorfosis de A. Camilleri y los Mitos Clásicos
[The metamorphosis trilogy of A. Camilleri and Classical Myths]

Henar Velasco López*

Universidad de Salamanca

Resumen: La lectura de las tres novelas de A. Camilleri, *El beso de la sirena*, *El guardabarrera*, *La joven del cascabel* suscita admiración e indudable interés por la genial recreación de las metamorfosis. El artículo recorre cada una de ellas deteniéndose en los aspectos más llamativos: la naturaleza de las sirenas, el encuentro y peculiar rito matrimonial con un varón protagonista de la primera obra, la figura de Escila, el mito de Apolo y Dafne, la cuestión de la zoofilia. Ofrecemos algunas claves para ahondar en su peculiar presentación: fuentes clásicas, iconografía, relación con el folklore, temas de pervivencia, posibilidad de que la figura de Panisca sea modelo del personaje Beba-Anita del tercer libro. Y analizamos los puntos de enlace, similitudes y diferencias en la trilogía: la maestría en el manejo de personajes y situaciones ofrece una renovada versión de las metamorfosis, fresca, rica en asociaciones para el filólogo clásico, firmemente enraizada en la mitología clásica pero con tratamientos novedosos, con insólitos finales felices, auténticos cantos a la inocencia, el poder de superación y el amor conyugal.

Abstract: The original modern re-workings of the Metamorphoses by A. Camilleri in *Maruzza Musumeci*, *Il casellante* and *Il sonaglio* are both admirable and interesting. This paper analyses the most striking feature in these works such as: the nature of the sirens, the encounter, and the subsequent strange marriage ceremony with the man who was the protagonist in the first novel, the figure of Scylla, the myth of Apollo and Daphne, the question of bestiality. To explore these peculiarities the following clues are offered: classical sources, iconography, relationship with the folklore, themes of survival, the possibility that Beba-Anita in the third novel is modelled on Panisca or the Pan-woman. The similarities, differences and links in the trilogy are also dealt with, particularly, the expertise in the thorough command of the characters and situations which offers a fresh presentation of the Metamorphoses, richly evocative for the reader acquainted with the Classics, firmly rooted in classical mythology but recreated afresh, with unexpected happy endings, authentic hymns to innocence, power of improvement and marital love.

Palabras clave: Mitos Griegos, Metamorfosis, Camilleri, Sirenas, Escila, Panisca.

Keywords: Greek Myths, Metamorphoses, Camilleri, Sirens, Scylla, Panisca.

Recepción: 27/03/2018

Aceptación: 14/06/2018

* **Dirección para correspondencia:** Universidad de Salamanca. Plaza de Anaya. 37008 Salamanca – España. E-mail: hvl@usal.es

El trabajo pertenece al proyecto “Felicidad y literatura: eficacia social del discurso literario” (financiado por la Universidad de Salamanca USAL- IB/3) bajo la dirección de J. A. González Iglesias.

Difícil nombrar a Andrea Camilleri y no evocar al comisario Montalbano surcando las aguas azules mientras la música envolvente de la serie televisiva nos prepara para una nueva intriga. Pero Camilleri es mucho más y mucho más ofrece el territorio imaginario de su Sicilia natal.

*El beso de la sirena*¹, *El guardabarrera*² y *La joven del cascabel*³ son, según declara el propio autor en una nota al final de la última, “tres metamorfosis más o menos logradas”. Seguramente no desentrañaremos todos los misterios de la trilogía cuyos entresijos al cabo pertenecen en exclusiva al creador. Pero desde la mitología griega al presentar los textos clásicos que actúan como fuentes e interactúan con el moderno, aspiramos a una mirada que enriquezca aún más a quien se asome a estos tres grandes libros. Sigamos el adagio latino *festina lente*.

1. *El beso de la sirena*

Un tres de enero de 1895 regresa a Vigàta, el mismo escenario de las aventuras de Salvo Montalbano, Gnazio Manisco. Tiene cuarenta y cinco años, veinticinco de los cuales ha vivido en América. A diferencia de Salvo no quiere ver el mar ni en pintura. Sin embargo, el terreno que compra en la comarca de Ninfa entra en el mar como una península, pero cuenta con un olivo sarraceno de más de mil años, el árbol ideal para morir, y la tierra rica y fina, al probarla, tiene el mismo sabor que la naturaleza femenina. Ambas cosas ansía Gnazio.

La descripción de la peculiarísima construcción de la casa tiene el número tres como auténtico protagonista. Al cabo de dos años Gnazio piensa en casarse. La señora Pina “amarilla como la muerte”, experta en hierbas, alcahueta y casamentera, sabe más sobre Ninfa: no es ni tierra ni mar, flota sobre éste, es un lugar donde pueden ocurrir tanto las cosas de un terreno como de otro; el anterior dueño se volvió loco al despertar, sobresaltado por un lamento, acaso porque encontró una decena de delfines en el pajar.

El mar y el número tres dominan la presentación de la tercera candidata: tiene treinta y tres años. Tres años han pasado desde que murió la tía a la que cuidaba, mucho antes murieron en el mar su padre y su tío paterno. Ella misma nació en mar abierto. Gnazio queda prendado de su figura, de su nombre: Maruzza Musumaci,

¹ A. CAMILLERI, 2010 (a). Las referencias son a la versión en EPUB creada por BookDesigner program bookdesigner@the-ebook.org 15/09/2009.

² A. CAMILLERI, 2010 (b).

³ A. CAMILLERI, 2013.

título original de la obra en italiano. Y le gusta pese a que, dada la personalidad de nuestro protagonista, debía haberse aterrorizado: Maruzza se cree algo que no es, no se ha casado, porque como mujer pensaba que le faltaba algo importante, se cree sirena. Gnazio ni siquiera sabe qué es eso. Además la señora Pina le tranquiliza: otro paisano de Vigàta se cree pájaro y la esposa del alcalde sostiene que en otra vida fue gata.

“¿Quiénes están locos?” pregunta la señora Pina para acallar cualquier reticencia de Gnazio, si bien él acepta con la mayor sencillez y naturalidad los extraordinarios acontecimientos que le aguardan. La cabeza le da vueltas cuando la señora Pina le muestra la fotografía y ensalza a Maruzza como la mejor ama de casa, también canta de la mañana a la noche. Mirando la foto pasa la noche en vela Gnazio bajo el olivo. Los dos elementos inextricablemente unidos, la mujer y el olivo milenario, ideal para morir.

Como a un árbol poda el barbero a nuestro protagonista, afanado en su acicalamiento y en la ampliación de la construcción regida de nuevo por el número tres. Está presente de nuevo en la edad de la bisabuela de Maruzza: Minica tiene noventa y nueve años. De ella depende la boda. También tres días han de bastarle al vecino de Gnazio para injertar unos árboles⁴. Éste es un cuarentón alto, fuerte, de barba corta, ojos negros y relucientes, abrasado por el sol como un árabe, se llama Aulissi Dimare.

Gnazio piensa que estará en su terreno cuando lleguen las tres, Maruzza, Minica y la señora Pina, pero tan lejos que ni se dará cuenta de la visita. La bisabuela, viejísima, reseca, pero con voz de mujer joven, cálida y suave, viene del mar y ríe como una paloma que llama al macho. Ha visto a Ulissi, ella le conoce, él a ella no. No ha cambiado nada, antes estaba siempre en el mar, ahora poda los árboles. Gnazio no le da importancia, él le llama siempre Aulissi y piensa que Minica lo confunde con otro.

Para Gnazio todo se paraliza y queda como en un cuadro inanimado al encontrarse con Maruzza, sólo cobra vida cuando pronuncia la bienvenida. No obstante, por un momento la belleza le parece una asquerosidad que no podía mirarse.

⁴ Gnazio le encarga el trabajo porque teme sudar y que le vuelva el lumbago que le dejó literalmente como una estatua la primera vez que contempló a Maruzza delante de la sastrería de Vigàta. Acaso los injertos (quizás incluso los pies de Minica “de tanto caminar descalza los dedos se le habían convertido en ramas de árbol”) y la referencia al quedarse literalmente de piedra pudieran entenderse también como pequeños guiños a lo acontecido en *El guardabarrera*. Véase M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2018 e *infra* p. 357 y 358.

Minica se encarama en lo alto del olivo y Maruzza tras servir el vino lo mira y empieza a cantar, lo embruja con una canción. Gnazio queda extrañado, atónito de entender las palabras sin que las haya. El lector se admira de la maestría con que Camilleri aúna mujer y olivo una vez más. En ese salto de la bisabuela a lo alto del árbol, del que vuelve a bajar sin hacer el más mínimo ruido, el autor evoca la más antigua representación de la Sirena, mitad mujer, mitad pájaro⁵. En el resto de la obra opta por la pisciforme. Sirenas son Maruzza y Minica.

La sirena en forma de pez si bien es excepcional⁶, aparece ya en el siglo II a.C. en el ámbito griego y más tarde en el romano⁷. Se hace más frecuente en el arte copto y bizantino en los siglos V y VI d.C.⁸

⁵ Vid. E. HOFSTETTER, 1990 y 1997. También es útil www.theoi.com/Pontios/Seirenes.html <10/03/2017>. A. Heubeck – A. Hoekstra, 1989, 118-120 subrayan la influencia oriental, constatable ya en época micénica, en estos seres híbridos, comparables a esfinges y grifos. E. VERMEULE, 1984, 141 considera el alma *ba* egipcia modelo del alma-ave griega y sus descendientes mitológicos, Sirena y Harpía, vinculadas a los difuntos, que a menudo les sirven de sustento. Cf. *ibidem* 282-286 sobre la Esfinge. Obras más recientes: M. BETTINI – L. SPINA, 2007; V. GIGANTE LANZARA, 2007 y C. GARCÍA GUAL, 2014.

⁶ En la iconografía más antigua la combinación de naturaleza humana y pisciforme se da en Tritón, hijo de Posidón y Anfitrite (véase www.theoi.com/Pontios/Tritones.html <10/03/2017>). M^a C. GARCÍA FUENTES, 1973, 117 remite a A. RUIZ DE ELVIRA, 1964-65, 173 para la descripción de una oceánide, Eurínome, mujer hasta los muslos y desde ahí pez (Pausanias (VIII, 41, 6). Vasos campanos del s. IV a.C. con las patas de las sirenas de tipo acuático en M^a J. PENA, 2007, 122; cf. en n. 11 los Telquines. C. GARCÍA GUAL, 2014, 85 n. 41 indica la referencia de C. ÁLVAREZ MORÁN – M^a R. IGLESIAS MONTIEL, 1983, 446 a una hembra con forma de pez, Dérceto. Con este nombre conocían los griegos a una divinidad oriental también conocida como *dea Siria*, pisciforme de cintura para abajo. Vid. *infra* n. 11, n. 41 y n. 43.

⁷ Al parecer el primer testimonio iconográfico conservado es un vaso procedente de Mégara del s. II a.C., encontrado en el ágora ateniense. Dos lucernas romanas halladas en Inglaterra se datan en los siglos I-II d.C. (M. LAO, 1985, 81; M^a I. RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1998, 45 n. 4; M^a J. PENA, 2007, 126). M. LAO, 1985, 82 y 160 se hace eco de la burla de Horacio sobre una supuesta figura de mujer terminada en negro pez (*ars* 4) y recoge la contradicción de Plinio que no cree en las sirenas-ave, pero admite que las Nereidas tienen cuerpo humano recubierto de escamas, e incluso que una fue vista en una gruta en España (*nat.* 9, 9, 4). La naturaleza pisciforme de las sirenas en fuentes escritas se constata en el *Liber monstrorum* fechado como muy pronto en el s. VI d.C., según otros, a finales del VII – inicios del VIII, incluso IX d.C. (A. RUIZ DE ELVIRA, 1964-65, 174; C. ÁLVAREZ MORÁN – M^a R. IGLESIAS MONTIEL, 1983, *ib.*; M^a J. PENA, 2007, 125; C. GARCÍA GUAL, 2014, 92; M. LAO, 1985, 83).

⁸ L. RODRÍGUEZ PEINADO, 2009, 55. M^a J. PENA, 2007, 126 adelanta la datación del bajorrelieve copto de Heracleópolis a los siglos IV-V d.C. En el arte románico se registra una tercera naturaleza para las sirenas: mitad equina, mitad mujer (contaminación de las centauresas),

Sobre esta evolución de ave a pez se han formulado distintas hipótesis: el ya mencionado parecido con Tritón (n. 6), la confusión entre Sirenas y Gorgonas⁹, las versiones en las que las Sirenas terminan tirándose al mar¹⁰, la hibridación con el delfín, animal ligado a Apolo y al canto (M. Lao, 1985, 102), el parentesco con la *dea Siria*¹¹.

La genialidad de Camilleri –alumno que fue del Liceo Classico “Empedocle” en Agrigento¹²– funde a Minica, la bisabuela ave que ha reconocido a Ulises, y a su bisnieta nacida en el mar, que precisa bañarse de él y cuyo canto confunde a Gnazio.

Éste es bien distinto del que describiera el aedo. Las sirenas tientan a Odiseo con sus muchos conocimientos, la mención expresa de los trabajos troyanos y cuanto ocurre en la tierra fecunda (*Od.* XII, 184-191). Camilleri, fiel a la tradición enhechizadora, la adapta a su personaje, cortejado por la Sirena. Se sirve de las palabras, palabras sobre la belleza del encuentro amoroso que sólo entiende Gnazio,

incluso sirenas-toro, con alas (L. RODRÍGUEZ PEINADO, 2009, 55 y n. 18; para su presencia en bestiarios catalanes, *vid.* R. Piñero Moral, 2008, final del apartado III). Sobre sirenas y centauros, C. GARCÍA GUAL, 2014, 51-54.

⁹ J. C. LAWSON, 1964, 184-190; M^a C. GARCÍA FUENTES, 1973, 112; *cf.* C. GARCÍA GUAL, 2014, 93 n. 46. García Fuentes insiste en la coincidencia genealógica como hijas de Forcis y en la información de los mitógrafos que narraban que las Sirenas se precipitaron en el mar para poder buscar a Proserpina. Sin embargo, los textos por ella citados –salvo Higino que recoge *praecipitarunt se in mare* después de que Ulises consiguiera rebasar su costa– inciden justamente en las expresiones *volaticae sunt factae* (*Hyg. fab.* 141), *versae sunt volucres* (*Mythogr.* 2, 187), *versae in volucres* (*Mythogr.* 2, 101), esto es, intentan justificar el carácter volátil. C. ÁLVAREZ MORÁN – M^a R. IGLESIAS MONTIEL, 1983, p. 446 consideran la posibilidad de que la forma híbrida pez-doncella surgiera a partir de los versos ovidianos relativos al mismo episodio, si bien señalan que Boccaccio marra al atribuir esa naturaleza al poeta latino. En efecto, Ovidio en la misma línea que Higino pregunta si tienen plumas y patas de pájaro (*pluma pedesque auium, met.* V, 553) para así poder apoyarse sobre las olas (*super fluctus alarum insistere remis, met.* V, 558).

¹⁰ Vid. nota anterior. C. GARCÍA GUAL (2014, 94 s.) descarta que se convirtieran en rocas y cree que una divinidad compasiva les cambió sus alas por colas de pez, podría ser Posidón; reconoce no contar con el apoyo de ningún texto antiguo, salvo la explicación de Michel de Marolles a mediados del s. XVII.

¹¹ Sugerencia de G. Vico (*Scienza Nuova* 1725) retomada por E. MORO (2008), quien en p. 92 señala la relación entre las Sirenas y los Telquines, cuya parte inferior ora es pisciforme, ora serpentiforme, ora con los pies palmeados; D. MUSTI (1999) los califica de *uccelli-pesci*.

¹² Recuerdos del propio autor en http://www.vigata.org/scuola/camilleri_a_scuola.shtml. <07/02/2018>. Él mismo subrayó el valor de los estudios clásicos en su encuentro con los actuales alumnos en 2017 <http://www.agrigentooggi.it/un-selfie-camilleri-gli-studenti-del-liceo-classico-empedocle/> <01/03/2018>.

porque, si bien tradicionalmente el encantamiento residía en la cualidad de las voces de las sirenas¹³, él no está refiriendo un cuento¹⁴, sino que escribe literatura¹⁵.

Peculiar también es la versión de Escila que en el mismo capítulo 4 refiere Minica. Ella conoce todo lo ocurrido por allí desde hace miles de años y parece no oír la pregunta de Gnazio “¿Y quién se lo contó?”. Lo importante es la narración: el olivo tiene mil doscientos años, pero antes había un pino que plantaron juntos Escila y su enamorado Glauco. Al perder a su novio Escila se suicidó arrojándose al mar. Cada quinientos años regresa para llorar a Glauco bajo el árbol, sin importarle que ahora sea un olivo. El anterior propietario oyó su lamento. Se volvió loco al ver que la jovencita, vestida de manera extraña y de larguísima cabellera rubia, en vez de cara tenía una calavera de muerto con tres hileras de dientes, y se lanzaba sobre él para comérselo. No le dio tiempo porque salió el primer rayo de sol y la obligó a desaparecer. Como veremos, este rasgo folklórico del ser sobrenatural que desaparece al clarear la mañana no es el único que despliega Andrea Camilleri.

Poco, apenas el grito, horrible aullido en Homero, queda de la descripción de la *Odisea* XII, 84 ss. Es notable que ése sea el primer elemento en ambos textos,

¹³ Así A. HEUBECK – A. HOEKSTRA, 1989, 128 al tiempo que indican que el efecto del canto viene determinado por su contenido. Para E. VERMEULE, 1984, 328 la oferta de las sirenas en el texto odiseico “es una combinación perfecta de adulación y tentación, como la mejor poesía áulica o una oda conmemorativa de una victoria” (328). En efecto, el aedo se ajusta a la categoría del protagonista, un héroe deseoso de oír las gestas, las suyas y de sus compañeros. Cf. Aquiles con Patroclo (*Il. IX*, 186-189) Aquiles en su encuentro con Ulises en el Hades (*Od. XI*, 492-492, 540), siempre la gloria inmarcesible.

¹⁴ En la nota final Camilleri revela que la historia del campesino casado con una sirena se la contó Minicu, el más fantasioso de los que trabajaban para su abuelo. Quizás haya un homenaje a él cuando entre las muchachas de las que hablan a Gnazio para casarse allá en sus años neoyorkinos figura “una buena chica, la hija de Minicu Schillaci” (capítulo 1). Acaso su nombre adelanta precisamente el encuentro con la Sirena, Minica, en el terreno que otrora fue de Escila, *Scilla* en italiano.

¹⁵ Sobre el trasfondo folklórico de las sirenas D. PAGE, 1973, 83-91. En p. 88 n. 46 referencias a las versiones recogidas en Malta y Gozo. M. LAO (1985, 160) se hace eco de los relatos que los lancheros de Capri hacen de sus encuentros con las Sirenas. La cuestión de qué cantaban exactamente intrigó a los antiguos, Tiberio, p. ej., se la planteaba a los eruditos (M^a J. PENA, 2007, 127, 134; C. GARCÍA GUAL, 2014, 21 y ss. para la opinión de distintos estudiosos sobre la naturaleza del canto; 37-40 sobre la tentación de las sirenas; más específico L. SPINA, 2007). El ingrediente erótico del canto, que C. GARCÍA GUAL, 2014, 33 considera dudoso para la época más antigua -no así después 128ss.-, es subrayado por J.-P. VERNANT, 2001, 139, incidiendo en el doble significado del término *λειμών* (“pradera”, “sexo femenino”).

máxime cuando ya en el capítulo primero mencionó el lamento que enloqueció al otro dueño; también las sirenas están asociadas a los trenos¹⁶. De las circunstancias que explican la transformación de Escila solo mantiene Camilleri el nombre de Glauco que aparece en Ovidio (*met.* XIV, 1 ss.) e Higino (*fab.* 199), pero simplifica la historia sin aludir a Circe. Circe advierte a Odiseo tanto sobre los peligros de las Sirenas como de Escila¹⁷. De ahí que la mención de Glauco esté muy bien traída. El episodio cumple una clara función: alerta del comportamiento voraz de estas féminas, llámense Escila o Sirena.

Camilleri cambia los detalles, las circunstancias, pero en sus pasajes alienta la huella del pasado mítico, como si en esencia todo permaneciera igual.

Es llamativa la explicación en ese capítulo 4 de por qué el terreno de Gnazio se llama Ninfa. Corre a cargo de Minica¹⁸ y Camilleri parece haber fundido en él la descripción del “prado florido”¹⁹ de la isla de las Sirenas (*Od.* XII, 159; *cf.* XII, 45), una moderna concepción de éstas como auténticas devoradoras de hombres y el episodio de las vacas del sol (*Od.* XII, 261-388). La isla del Sol, si no en Homero, recibe el nombre de Trinacia y se identifica con Sicilia; a su vez en el estrecho de Mesina se reconoce el paraje que habitaran Escila y Caribdis²⁰. Subrayamos Escila,

¹⁶ E. *Hel.* 170-172. *Cf.* E. HOFSTETTER, 1997, 1094.

¹⁷ Sobre ésta puede consultarse www.theoi.com/Pontios/Skylla.html <10/03/2017>; M.-O. JENTEL, 1997.

¹⁸ “..Aquí vivían dos hermosas jóvenes que se llamaban Ninfas y tenían muchos rebaños, vacas, ovejas y cabras. Un día llegaron tres barcas cargadas de soldados que volvían de la guerra; se estaban muriendo de hambre, porque hacía mucho que navegaban y comenzaron a degollar y a comérselo todo. Luego partieron, pero Dios no dejó que se fueran de rositas y desencadenó una tormenta que los mató a todos. Excepto a uno. Se levantó, se acercó a Gnazio y le habló al oído: Éste era un sitio verde de hierba, lleno de frutales de todo el mundo. Y a las dos ninfas les gustaba hacer el amor. Lo hacían día y noche. ¿A usted le gusta hacer el amor?”

¹⁹ Sobre la connotación ultramunda de éstos, M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2001, 128-129.

²⁰ J. FREELY, 2015, 268-270. Sobre la dificultad de datar la llegada de estos mitos a la región, *vid.* R. LANE FOX, 2009, 234-36. Con mucho más detalle, M. GIANGIULIO, 1986, pp. 101-154, especialmente, 116-140. Para otras localizaciones A. HEUBECK – A. HOEKSTRA, 1989, 122. Respecto a la ubicación de las sirenas en las rocosas islas entre Sorrento y Capri, *vid.* A. HEUBECK – A. HOEKSTRA, 1989, 119; J. FREELY, 2015, 265 y s.; M^a J. PENA, 2007, 128-129; C. GARCÍA GUAL, 2014, 51. Sobre la especial vinculación de las sirenas a Calabria, Sorrento y, en especial la denominada Parténope a Nápoles: G. PUGLIESE CARRATELLI, 1952; M. GIANGIULIO, 1986, 131 ss.; D. FABRIS, 2006; también la profesora E. Moro ha dedicado varias obras a la Sirena y la fundación de Nápoles. Dado que Camilleri mantiene el recuerdo de la forma ave, nos parece digno de mención que una estatua de origen griego con esa

por el protagonismo que tiene en la novela y porque Odiseo arriba a la isla de Helio tras acercarse a Escila, que le arrebató a seis de sus hombres (*Od.* XII, 245). Tampoco parece casual el nombre elegido, Ninfas, que traspasan al terreno, Ninfa, pues este término designa tanto a la siempre peligrosa mujer acuática, como a la esposa²¹.

Un matrimonio está a punto de celebrarse y el lector teme por Gnazio, cuando tras las excitantes palabras de Minica, Maruzza le pide que se deje oler y ella con la punta de la lengua le lame una oreja y comenta a bisabuela que le parece bien y rompe a cantar más fuerte que antes “qué hermoso es para una mujer encontrar al hombre apropiado...”

En ese momento llega del mar un gran vocerío, al que Gnazio no presta gran atención y cuya clave reside en la reacción de las dos mujeres. Al modo de la tragedia griega al lector se le hurta la parte más truculenta. Los pescadores, como el mensajero clásico, cuentan que vieron a Aulissi Dimare de pie al borde del acantilado donde acaba la tierra de Gnazio ante los escollos y el mar, daba voces, no lo entendieron, no hablaba con ellos, no vieron con quién hablaba, pero estaba en el mar y luego se tiró. En Aulissi aún alienta un soplo de vida y, cuando Gnazio se acerca a él cabe el olivo, pronuncia una frase que Gnazio no sabe si es griego, turco o si le falla la cabeza, sin duda un golpe de sol le ha hecho perder el juicio. Es griego: λιγυρήν δ'έντυνον ἀοιδήν “Y un melodioso canto entonaban”. Camilleri tiene la deferencia de ofrecer en una nota al final del libro la traducción y el verso: *Od.* XII, 183. Con esas palabras –precisamos nosotros– describe Homero el momento en que la nave de Ulises se aproxima a las Sirenas. Y Aulissi logra revelar a Gnazio “A trai... ción... me cogió... su... voz... Me pareció... verla... qué hermosa... era... me llamaba... can... ta... ba...”

Era Maruzza quien lo hacía, ata cabos el lector, pero no así Gnazio. Ni ahora, ni nunca. Gnazio acepta sin más el curso de los acontecimientos. Es el lector quien atento a los detalles, se inquieta por él: el perro de Aulissi que llora a su amo bajo el olivo y ladra a la señora Pina, el que Maruzza y Minica le parezcan un fantasma y un murciélago, el hecho de que Minica huela una piedra del lugar donde estuvo Aulissi y

forma encontrada en Nápoles en el s. XVI viniera a reforzar el mito fundacional, sus pechos concebidos para manar leche le valieron el ser convertida en la “fontana delle zizze” o “di Spinacorona” (D. FABRIS, 2006, 179 y fig. 10).

²¹ Sobre las ninfas J. C. BERMEJO BARRERA – F. DÍEZ PLATAS, 2002. Da nombre también a la protagonista de Tirso de Molina, *La ninfa del cielo* (1613), que acaso inspiró a otro siciliano, G. T. di Lampedusa, en su relato conocido bajo varios nombres: *Lighea*, *La sirena*, *El profesor y la sirena* (M^a J. PENA (2007, 130)).

se eche a reír como “uno de esos animales, que se llamaba hiena y comía cadáveres”, el que pase la piedra debajo de la nariz de Maruzza y ésta que acaba de bañarse en el mar –acaso un resto de la lustración nupcial²²– y está casi dormida, pareció “despertarse de golpe, tembló, estremecida, sacó la lengua y la lamió”. Ya antes había lamido a Gnazio.

Gnazio tiene los pelos de punta²³ al oírlas reír y eso que no entiende su diálogo²⁴. La bisabuela nombra al héroe con su epíteto por antonomasia “Odiseo de muchas astucias” y Maruzza juega con el nombre con el que logró burlar al Cíclope “Ahora Nadie se ha convertido en nadie”.

Comienza entonces el extrañísimo rito matrimonial²⁵ del que destacamos las palabras que Gnazio no entiende, pero por cómo suenan le parece que era la misma lengua en la que habló Aulissi antes de morir. La identificación de los pasajes de donde toma Camilleri sus frases, revela no solo un buen conocimiento de la obra homérica, sino del trasfondo de la célebre estancia en el País de los Feacios y de la especial afinidad entre la hija de los reyes, Nausícaa, y Odiseo, en la que es posible atisbar el eco de una historia más antigua en la que el héroe habría terminado casado con ella²⁶. Pero Odiseo siempre tiene en mente a Penélope. Ese ‘no pudo ser’ es aprovechado de manera admirable por Andrea Camilleri.

²² J. H. OAKLEY – R. H. SINOS, 1993, 15 y s.

²³ Grò, el perro de Ulises y con él todos de los campos vecinos y lejanos y los animales todos arman una algarabía tremenda. El perro termina estrangulado por Minica.

²⁴ “Ὀδυσσεὺς πολύτροπος–dijo Minica. Ahora Οὔτιν (*sic* al menos en el texto consultado, aunque uno esperaría el nominativo y no el acusativo) se ha convertido en οὔτιν –espetó Maruzza.”

²⁵ Gnazio queda perplejo, no puede interpretar su simbología, ese elemento que compartido por toda la comunidad la refuerza en un momento decisivo, más allá de la unión de dos personas en un momento liminal, cumbre en sus vidas, pues es esencial para la organización social. Habida cuenta de que las “Sirenas son griegas” y que pueden haber tenido en cuenta los viejos ritos nupciales, desde la Filología Clásica podemos alumbrar un poco la “recreación” de Camilleri, pues ellas que atesoran milenios pueden combinar todo tipo de ritos. Puesto que la bisabuela Sirena es la auténtica maestra de ceremonias, resulta curiosa la presencia de las Sirenas en algunas bodas de la iconografía antigua (E. HOFSTETTER, 1997, 1103, números 64, 65 y 82, al decir de esta autora por su relación con la fertilidad).

²⁶ W. J. WOODHOUSE, 1930, 54-65; G. VALLILLEE, 1955; T. VAN NORTWICK, 1979; J. B. HAINSWORTH en A. Heubeck, St. West, J. B. HAINSWORTH, 1988, 295; M. ALBERRO, 2005. R. H. HAGUE, 1983, 137 considera que las palabras que Ulises dirige a Nausícaa reflejarían un epitalamio.

Las primeras palabras de Minica en griego en el texto corresponden a *Odisea* VII, 148-9: τοῖσιν θεοὶ ὄλβια δοῖεν, ζώμεναι “a quienes los dioses felizmente concedan vivir”. Son las que Ulises pronuncia ante Arete, la reina de los Feacios.

Después, tras arrodillarse e invocar a Posidón, dios de los mares, Minica se vuelve hacia Maruzza y exclama: πρόσθεν μὲν γὰρ δὴ μοι ἀεικέλιος δέατ' εἶναι, νῦν δὲ θεοῖσιν ἔοικε “Antes en verdad se me presentaba de mala traza, pero ahora a los dioses parece” (*Odisea* VI, 242-243). Se ríe sola y pregunta a la joven si lo quiere tomar por esposo. Maruzza responde a la bisabuela: ἀλλὰ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνειν (*Od.* VI, 244-245), “¡Ojalá tal fuera al que pudiera llamar mi esposo, residiendo acá, y le agradara aquí mismo permanecer!”. Tanto las palabras de Minica como las de Maruzza salen de la boca de Nausícaa al contemplar a Odiseo después del baño reparador. Al lector le asalta la duda de si es Minica o Maruzza quien se casa, o si son una y ambas a la vez.

El protagonista, fiel a la personalidad con que le dota Camilleri, con un mezcla de naturalidad e inocencia acepta lo más extraordinario, circunstancia observable también en las otras novelas.

Un caso parece especialmente digno atención. A la mañana siguiente de la extraña ceremonia²⁷ -con algún elemento de raigambre clásica (la granada²⁸, la cuasiepifanía de

²⁷ La presencia del agua del mar y la invocación a Posidón cuadran bien con la naturaleza marina asignada a las Sirenas. El intercambio de anillos entra dentro de lo esperable. Sin embargo, éstos son especiales: los usaron los bisabuelos de Minica y así generación tras generación hasta ese día, por eso Gnazio debe comprar otros para la boda oficial (capítulo 6). La prohibición de mirar tiene claro valor apotropaico remachado por el refrán “La esposa mirada / antes de la hora adecuada / o cae enferma / o no le gusta ser amada”. En el mundo anglosajón el novio aguarda en el altar la llegada de la novia y se considera que trae mala suerte que vuelva la cabeza para mirarla, solo lo hace cuando ya está junto a él.

²⁸ La granada concita entre los griegos una compleja y rica simbología: evoca la sangre, la de la muerte y la pronta a derramarse en la desfloración de la novia; conlleva la idea de fecundidad y fertilidad por la abundancia de sus pepitas. Aparece ligada tanto a Hera (Paus. II, 17, 4) como a Perséfone (*h.Cer.* 372, 412; véase a este propósito J. B. TORRES, 2005, 81). Como Perséfone, la novia griega acepta el primer alimento que la liga a la casa de su esposo, a la vez es signo del amor que el novio ofrece (J. H. OAKLEY - R. H. SINOS, 1993, 35). Nosotros detectamos su pervivencia en Ilias Venezis, 1981, 2ª parte, capítulo tercero, p. 197: el padre del novio parte una granada en el momento de la llegada de los recién casados a la casa. En otros casos la granada es ofrecida por el novio a la desposada en el momento de entrar en la nueva morada o son ambos quienes la gustan (sobre esta fruta y su presencia también en ritos funerarios, C. LAWSON, 1964, 559). En Camilleri los granos de granada forman parte de un bebedizo preparado por la señora Pina y Minica, los mezclan con la sangre de un gallo cuyo gáznate ha sido cortado de un solo golpe

Maruzza desnuda “fue como un relámpago de luz blanca que lo cegó, lo aturdió”), otro de sabor popular (letanía de refranes sobre marido y mujer), otro más enigmático²⁹-, Gnazio parece medio contemplar la posibilidad de que Maruzza, que habla la misma lengua que su bisabuela, sea también una bruja. Enseguida rechaza esa idea, pues las brujas son siempre viejas y desagradables, mientras ella es hermosa y joven. Precisamente eso sucede en los cuentos, pero él no repara. E incluso aunque atisba que lamó la piedra manchada con la sangre de Aulissi, se dice que acaso sea un viejo asunto: él conoció a Aulissi como campesino, pero no sabe a qué se dedicó antes mientras él, Gnazio, estuvo en América. Su último pensamiento es enterrar al perro.

Maruzza y Minica son dos, dos son las sirenas en el poema homérico (uso del dual en *Odisea* XII, 52: ὅπ' ἀκούσῃς Σειρήνοισιν, “cuando escuches a las dos sirenas”; en el resto se usa el plural³⁰). Tradiciones posteriores citan cuatro y muy a menudo

y media garrafa de vino. La orden que emplea la bisabuela “Bebed y comed” casi evoca el sacrificio de la misa. En las bodas griegas hay sacrificios previos a la ceremonia nupcial de claro carácter propiciatorio, especialmente indicados en el delicado momento de transición (J. H. OAKLEY – R. H. SINOS, 1993, 11-13). Desconocemos si Camilleri concede también ese sentido a su peculiar escena; la bebida casi parece un filtro, un potentísimo afrodisíaco, por más que esa noche no sea la de bodas.

²⁹ Por las connotaciones ultramundanas de las sirenas podría considerarse el sacrificio de un gallo a Perséfone (W. BURKERT, 2007, 353 n. 18) o la presencia del animal en el famoso *pinax* de Locri donde ella y Hades están rodeados de símbolos de fertilidad (espigas y frutos, Museo Nazionale Archeologico en Reggio Di Calabria *vid.* p. ej. www.malahas.de/Greeks/Mythology/PersephoneandHadesLocri.html <10/03/2017>). En la antigüedad clásica el gallo está vinculado a Dioniso, a Hermes, a Asclepio (W. BURKERT, 2007, 39 n. 2), también a Zeus, a Apolo e igualmente a Ártemis (J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, 1986, 521) a Ares (CH. V. DAREMBERG – E. SAGLIO, 1877-1919, vol. III, 1611). Tiene valor de psicopompo y sanador, es símbolo de victoria, sobre todo amorosa (J. PRIEUR, 1988, 20), muchas veces regalo homoerótico por excelencia. Dado el contexto, cabe señalar la homonimia que existe en griego entre el nombre del gallo y el del esposo, ambos son ἀλέκτωρ. Su sacrificio a Príapo (R. TURCAN, 1960, 180 n. 9 y 181) es el testimonio más plausible a la hora de sustentar referencias, siempre demasiado generales sobre el papel del animal en ritos de fertilidad y matrimonio (www.treccani.it/enciclopedia/gallo <03/03/2017>). Es difícil determinar si Camilleri tiene presente esas conexiones o su punto de partida es totalmente diferente. Al bucear un poco en las celebraciones matrimoniales típicas de Sicilia solo hemos podido constatar que no era raro posponer la ceremonia oficial (G. PITRÈ, 1880, 10), justamente Gnazio, después de esos esponsales *sui generis* ha de esperar un mes y veinte días la llegada de la novia.

³⁰ P. GRIMAL, 1981, s.v. Sirenas; E. HOFSTETTER, 1997, 1093. E. VERMEULE, 1984, 325-328 señala una diferencia con la Harpía: ésta opera en solitario, las Sirenas por parejas.

tres. Un trío parecen formar a veces con la señora Pina. Acaso ésa sea una de las llaves para interpretar el número tres predominante en la novela (*vid. infra* apartado 2).

Ríen la joven y la bisabuela después de la muerte de Ulissi. Éste tiene un hijo casi con el mismo nombre, Aulissi Dimare. Gnazio, siempre inocente, con sus razonamientos impecables, reveladores para el avisado lector pero opacos para él, hace su descubrimiento en el capítulo séptimo. Al limpiar las cisternas que Maruzza utiliza para bañarse, Gnazio coge un hueso grande, bastante fresco, y completamente descarnado. Uno no puede por menos de recordar el aviso de Circe “las sirenas encandilan con su melodioso canto para permanecer en su pradera, la playa está llena en derredor de huesos de hombres putrefactos” (*Od.* XII, 44-45)³¹. Pero Gnazio piensa que lo habrán llevado los ratones, no consigue entender a qué animal pertenece y lo tira.

Con ese trasfondo acaso no sea baladí que Gnazio tenga cara de muerto la mañana de la boda propiamente dicha (capítulo seis). Pero tras el traslado nocturno de la novia³² y la extraña prueba a la que ésta le somete para asegurarse de su virilidad y al tiempo dejar constancia de su virginidad, las palabras de Maruzza transmiten sosiego: “Precisamente porque somos distintos estaremos en paz y armonía”, le dice al saber que a él no le gusta el mar. Sólo entonces se quita el espeso velo y lo besa³³.

³¹ Para D. PAGE, 1973, 89 y E. VERMEULE, 1984, 327 no son hombres devorados, sino naufragos consuntos. En la novela de Camilleri los indicios son evidentes, pero el protagonista, como si careciera del quid, desde su inocencia acepta los hechos e incluso llega a otra explicación aparentemente lógica: Gnazio se pregunta cuándo conoció Maruzza al joven Aulissi para afirmar que es idéntico a su padre, pero se responde que quizá se lo describiría Minica y no vuelve a pensar en ello. Cuando Maruzza sale de su baño no come, está llena y a Gnazio le parece idéntica a una gata que acaba de zamparse un ratón; las pesquisas concluyen que Aulissi debió de irse detrás de alguna mujer, a su madre dijo haber oído una voz que lo llamaba; Maruzza confiesa que después de llenar la cisterna Aulissi volvió –y utiliza esa denominación en principio exclusiva de Gnazio, no Ulissi como lo llaman las dos e incluso los policías que vienen en su busca– y quiso hacerlo con ella, casi le ahogó, pero escapó. Gnazio tan sólo siente una rabia momentánea, inmediatamente piensa en lo afortunado que es por tener tal esposa. Igualmente, pese a que Maruzza no come sino al cabo de cinco días, Gnazio se dice: “Quizás le ocurre al convertirse en sirena”. Verdadera afirmación de la que no saca todas las consecuencias.

³² Conforme a la costumbre antigua, J. H. OAKLEY – R. H. SINOS, 1993, 26-28. Nótese el carro, Minica y la señora Pina, cual madre y suegra con un papel esencial en la procesión griega (*vid.* C. MASON, 2006, 17-18).

³³ Un auténtico *anakalyptérion*, “el hecho de levantarse el velo”, *vid.* J. H. OAKLEY – R. H. SINOS, 1993, 25-26, aunque también puede tratarse de un juego ambiguo, el deseo de ocultar su verdadera naturaleza; en relatos folklóricos a veces bajo el velo se entrega la hija “fea” en lugar de

La salvaguarda de Gnazio reside en la aversión al mar: no quiso servir en la marina, el viaje de ida y vuelta a América lo hizo encerrado dentro del barco, su casa está construida sobre el mar, pero de espaldas a él. Ese pavor no excluye, sino que resalta el respeto a la necesidad de Maruzza: le construye un balcón con vistas al mar, el único de la casa, una cisterna donde bañarse cuando precisa sumergirse en sus aguas.

Mirado desde la perspectiva del folklore Gnazio es el amante esposo que acata el tabú impuesto por su esposa sobrenatural³⁴, con veleidades semejantes a las de Melusina³⁵. De forma significativa en el capítulo cuarto Minica aconseja a Gnazio que cada cierto tiempo deje sola a Maruzza, entonces relata su peculiar versión de las Sirenas en el terreno de Ninfa (con el doble sentido ya apuntado), y justo en ese lapso de tiempo fuera de la escena tiene lugar la muerte de Ulissi. Gracias al miramiento de esas normas Gnazio puede deleitarse con su canto, un canto que entiende desde el primer momento. Su prevención es mucho más fuerte que la de Ulises que se hace atar al mástil para no dejarse arrastrar por las Sirenas. Gnazio se autocontrola para no ver el mar. Y gracias a él el lector puede escuchar los hermosos cantos de la Sirena y los de su hija.

Éste es otro punto esencial en la narración. Gnazio se casa para tener hijos, en ese sentido su matrimonio no puede ser más conforme a la costumbre griega: procurar herederos legítimos. Maruzza y Minica también lo necesitan para eso, de ahí la prueba previa a la entrega nupcial. Y precisan de él porque desde nuestro punto de vista su metamorfosis está más cerca de la reencarnación³⁶, aludida en la mujer del alcalde que

la “guapa” prometida. En el conducir Gnazio a Maruzza hasta el olivo, enseñarle las cisternas, el trastero, el horno y la despensa alienta el eco de la recién casada acogida en el nuevo hogar (J. H. OAKLEY – R. H. SINOS, 1993, 34 y s.). En última instancia la escena entre Gnazio y Maruzza en el horno corresponde, si bien de manera muy directa y cruda, al rito de *katachýsmata* con el que son recibidos los novios, haciendo llover sobre ellos frutos que simbolizan prosperidad y fertilidad. A los atenienses les importaba ante todo que sus esposas pudieran concebir (C. MASON, 2006, 49), para la Sirena es esencial que Gnazio pueda engendrar. La mujer sin hijos igualada a un árbol sin frutos es crucial en *El Guardabarrera* (M^a H, VELASCO LÓPEZ, 2018, 78). Y de una forma harto significativa, pues está en boca del aparcerero Minicu (*vid. supra* n. 14), en la “Yerma” de A. CAMILLERI, 2015, 189.

³⁴ C31. Tabu: offending supernatural wife en St. Thompson, 1955-58.

³⁵ Con enlaces y amplia bibliografía [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9lusine_\(f%C3%A9e\)<16/03/2017>](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9lusine_(f%C3%A9e)<16/03/2017>). C. GARCÍA GUAL, 2014, 136-139.

³⁶ El folklorista y escritor bretón Anatole Le Braz (2000) publicó en 1901 un relato de la isla de Eusa (Quessant): por haber roto el varón que maridó con la sirena el tabú impuesto (solo moraba con él de noche, durante el día volvía al mar) una fatalidad pesa sobre su linaje: de generación en generación la sangre inmortal de la sirena florece en una mujer única, “de seducción irresistible y exquisito encanto. Son como otras tantas reencarnaciones sucesivas de la abuela primitiva” (A. LE BRAZ, 2000, 53). Pero apenas, casada con un mozo de su parentela “es herida de pronto, brutalmente, en plena felicidad”. Un día claro él embarca para pescar y ya no regresa.

menciona la señora Pina; diríamos que se trata de una concatenación de vidas sucesivas. Camilleri imagina a las Sirenas aguardando pacientemente a Ulises durante miles de años, cogiéndolo a traición, a él y a su hijo, dos para dos. Pero el tercero, el bueno de Gnazio, engendra cuatro hijos, dos varones y dos hembras, singulares y normales en curioso quiasmo, siendo la primera de las hembras el quid de la eterna renovación de las sirenas. No es casualidad que el nacimiento de la pequeña Resina “con camisa³⁷” coincida con la decisión de morir de Minica, nombre que le estaba destinado a la niña y que no lleva por oponerse su padre. Incluso el despistado Gnazio piensa que Minica a sus ciento tres años ha perdido veinte. Cuando se adentra en el mar³⁸ al pescador que la vio le parece una veinteañera y la oye cantar mientras se ahoga. El canto de Maruzza en esa ocasión deseando que Minica llegue a su gruta secreta donde los delfines juegan con las ballenas no puede ser más revelador³⁹.

“Éste es el secreto de las Sirenas. Una vez más han castigado la traición de su duodécima hermana” (*ibídem* 54, 55 cf. 79, 84-86). Ésta es la gran diferencia con el tratamiento de A. Camilleri, la Sirena y su marido disfrutaban de una vida plena y feliz. Sobre el tema de la reencarnación en diferentes culturas, A. BERNABÉ – M. KAHLE – M. A. SANTAMARÍA, 2011.

³⁷ Existe una malformación denominada sirenomelia, que provoca la fusión de las extremidades inferiores. El 29/10/2009 el periódico El Mundo adjuntaba una fotografía en el obituario de Shiloh Pepin (1989-2009) que sobrevivió diez años contra todo pronóstico médico a ese terrible y rarísimo síndrome.

³⁸ Nótese que las Sirenas terminan así conforme a los textos antiguos *supra* n. 9 e *infra* n. 41. Pero la diferencia es sustancial: Minica no ha sido derrotada ni ante las Musas, ni ante Orfeo ni mucho menos frente a Ulises. Ha cumplido su ciclo de vida, una nueva Sirena acaba de nacer. Recordemos que Maruzza nació en el mar. En ese sentido Camilleri toca el tema que ha fascinado a los autores desde principios del s. XIX: las sirenas son mortales, pero gozan de una larga vida. Al mismo tiempo innova. Como indica M^a J. PENA (2007, 130-133), a la mayoría de quienes se encuentran con ellas la relación les cuesta la vida, pues la Sirena carente de alma viene a la Tierra a adquirirla mediante la unión con un mortal; en G. T. di Lampedusa no hay alusión al alma, ni inquietud religiosa, sino un relato en ciertos momentos sensual y erótico. Ese rasgo –subrayamos– comparte con él Camilleri. Pero sólo eso, pues para el “Príncipe” seguir a la Sirena equivale a huir de este mundo en pos de la sabiduría, el amor, la belleza, la eterna juventud, la serenidad de espíritu, pero también la muerte. El profesor protagonista del relato de Lampedusa sobrevive a un apasionado idilio con una Sirena cuando contaba veinticuatro años, corría el año 1887, y en 1938 en el curso de un viaje por mar responde a la invitación que le hiciera. Señala M^a J. PENA (2007, 121) que el mito mantiene su vigencia, las sirenas acaban llevando a los hombres a la muerte, aunque se pregunta si no es algo positivo, al conducirlos al descanso; curiosamente el “Príncipe” murió el mismo año que escribió el cuento, 1957. Gnazio halló a su Sirena al buscar esposa, con cuarenta y siete años, en 1897, con ella disfruta de una larga vida, plena de dicha hasta 1943. Cabe interpelarse, sobre todo a la luz de lo que diremos más adelante sobre el siempre efébo Apolo, si la madurez no contribuye también a ese desenlace feliz tan original y rompedor de Andrea Camilleri.

³⁹ Esa gruta desempeña también un papel en el destino de los dos hijos mayores, el varoncito y la hembra singulares. Una niña que además de no conseguir mantenerse en pie, les llama *pater* y

Una escena muy llamativa atañe al olivo milenario, a la paralización total de Gnazio en sus momentos finales. A nosotros nos recuerda indefectiblemente la que sintió el protagonista la primera vez que Maruzza llegó a Ninfa (*supra* p. 345). Dada la naturaleza de las sirenas, nos preguntamos si a Gnazio no le habría correspondido morir en ese momento, pero su aversión al mar y la necesidad de perpetuarse de Minica y Maruzza le brindaron una historia de amor única. Hay otro indicio a favor de esa hipótesis: Ella y el olivo, ideal para morir, se aúnan una y otra vez.

Desaparecido él, sin que ya nadie pueda entender su canción Maruzza viste las ropas de Minica y abandona Ninfa. El destino de la comarca está marcado por la guerra. El americano tiroteado por los alemanes encuentra la enorme concha que perteneciera a Maruzza y a su hija Resina. “Steven no entendía las palabras, pero la música lo hechizaba; no parecía de esta tierra, era como si viniera de un mundo desconocido... Y mientras escuchaba aquella música, ni siquiera se percató de que se moría”.

Así son tres los muertos, los dos Ulises y el soldado. Siempre el juego entre el dos y el tres: Gnazio y las dos sirenas, las dos sirenas y la señora Pina.

La acción alcanza hasta el verano de 1943. Ficción y realidad se funden con elocuencia: la invasión aliada de Sicilia comenzó la noche del 9 al 10 de julio; Camilleri obtuvo su “maturità” en el Liceo Classico, pese a haberse suspendido los exámenes ante el inminente desembarco; con la muerte del americano que baja a tierra en Ninfa el 16 de julio termina la novela. La fecha, en especial los bombardeos de aeroplanos ingleses y americanos a partir de agosto del 42 en *El beso de la sirena*, sirven de enlace con la siguiente de la trilogía, analizada por nosotros en otro lugar⁴⁰.

2. Algunas conclusiones que engarzan con *El Guardabarrera*

Aquí tan sólo es preciso insistir en que tanto el olivo como el nombre de Minica constituyen un lazo de unión entre ambas obras, árbol y mujer inextricablemente unidas.

Las dos son hermosas historias, bellamente entreveradas de supervivencias clásicas, así como de otras pequeñas y tiernas narraciones que convierten los libros en una delicia. En ese sentido se asemejan a los viejos relatos, pero difieren radicalmente por su desenlace tranquilo, tan distinto de los finales terribles del mito griego.

mater. Gnazio la oye exclamar desde el balcón “θάλασσα, θάλασσα”, “mar, mar”. Naturalmente no lo entiende, pero piensa que quizás es su modo de decir que es salado... Y de nuevo, está casi en lo cierto.

⁴⁰ M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2018.

Camilleri desarrolla la idea de que las Sirenas han seguido vivas y se vengan de Ulises, una solución radicalmente diferente a aquélla según la cual al haber logrado burlar el héroe el peligro que ellas suponen se precipitan al vacío y mueren⁴¹. Respecto a Gnazio, pese a que en determinados momentos incluso su ojo inocente percibe la amenaza, no solo son inofensivas, sino que Maruzza le procura una felicidad plena. El beso corona los ritos nupciales y la declaración de una vida “en paz y armonía”.

El beso se impone como título en la versión castellana. En *El guardabarrera*, la segunda novela, reescritura del mito de Apolo y Dafne, el desdoblamiento en dos guardabarreras, el amante esposo y el brutal violador, permite al autor mantener el aspecto del dios helénico, las más de las veces fracasado en amores, efebo demasiado impetuoso, y contrastarlo con su propia creación. También el nombre del tercer libro, *Il Sonaglio*, encierra un secreto que no se revela sino al final.

En las tres parejas triunfa el amor incondicional, capaz de superar los mayores y más insospechados obstáculos: la esterilidad, el violentamiento de la esposa, el deseo de dejar de ser para transformarse en árbol en *El guardabarrera*; el trato entre ser humano y animal en *La joven del cascabel*; el enamoramiento y posterior convivencia entre una fémina sobrenatural y un varón en *El beso de la sirena*.

Esta última en particular es una situación harto complicada. Recordemos la queja de Calipso a Hermes: difícilmente soportan los dioses que las diosas yazgan con mortales si éstos les placen como esposos. Y cita los casos de la Aurora y Orión, Deméter y Yasión (*Od.* V, 118-128). Otro notable caso atañe a Afrodita y Anquises (*Himno Homérico V a Afrodita*). Éste termina tullido (*Serv. Aen.* II, 649). La paralización que sufre Gnazio al contemplar por primera vez a Maruzza, la misma que experimenta justo antes de morir, se nos antoja un eco de la peligrosidad que envuelve sus amores. Cuando llega el momento acepta la muerte, no se asusta, tan sólo quisiera –y es bien relevante– darle un último beso a Maruzza, *El beso de la sirena*.

Impera un amor absoluto, correspondido, el sentimiento y la voluntad de hacerlo perdurar, tanto en la esfera que rige la relación con lo sobrenatural, como lo animal. Y en el centro de la trilogía los humanos a que han sido reducidos Apolo y Dafne.

⁴¹ Típica del desenlace de los cuentos –una vez que el protagonista supera el obstáculo insalvable, éste desaparece–, la variante está atestiguada en la antigüedad clásica (*Lyc.* 712-716). C. GARCÍA GUAL, 2014, 47-49 trata otra versión de la derrota de las sirenas: a raíz del duelo con las Musas, éstas las vencen y les arrancan las alas (*Paus.* IX, 34, 3); según algún comentarista esto las habría impulsado a arrojarse al mar. Cabe preguntarse si esa leyenda no pudo influir en el cambio de la iconografía n. 6.

Esa situación contrasta con la habitual en el mito griego y en las tradiciones de Asia Menor⁴², los amores frustrados de las diosas con simples varones, también con la típica del folklore. Por citar un caso cercano al aquí abordado, las historias relativas a las mujeres foca en Irlanda terminan con el regreso del animal al mar, cuando logra recobrar el abrigo, la piel que le fue arrebatada por el marinero con quien se ha casado y aparentemente es feliz, incluso tienen varios hijos; sin embargo, cuando encuentra su capucha, vuelve al agua⁴³. Maruzza, la Sirena de Camilleri, es dichosa. Ésa es una de las grandes novedades: un amor pleno, concorde, entre los cónyuges. Reiterado tres veces, en tres contextos distintos. Su mensaje, su intencionalidad es radicalmente diferente.

Por eso es tan importante el respeto de Gnazio, que acata los deseos de su esposa y facilita, pese a su aversión personal al mar, su contacto con él. Es una de las vertientes del tabú de la mujer sobrenatural. La otra queda en evidencia en el capítulo nueve cuando la visita del americano: Maruzza se niega a que la retrate, pero se sube a cantar; el visitante deja un dibujo de una sirena con la cara y los pechos de Maruzza y una sirenita con los rasgos de Resina, la hija mayor. Maruzza lo arroja al fuego. Evidentemente no quiere ser descubierta. Una acción paralela a la de Gnazio que rompe la carta del americano en la que le informa de que Walter Gropius ha hecho una casa como la suya. Ésa es la clave que Camilleri parece sugerir sobre las rarezas de la construcción y acaso del número tres que preside toda la obra, aunque como hemos apuntado, sospechamos que haya algo más. Al final ni la casa ni Maruzza persisten.

Ahora bien, Resina, la hija, es la nueva Sirena, y en ningún momento se dice que haya muerto, así lo creen los dos hijos normales, pero Maruzza y Gnazio -y con

⁴² Bibliografía al respecto en A. BERNABÉ, 1978, 183.

⁴³ S. O'SULLIVAN, 1974, 116-119. En el relato figuran los motivos ML 4080 en R. TH. CHRISTIANSEN, 1958 y B 601.18 en S. THOMPSON, 1955-58. Agradezco esta referencia a Seán Ua Súilleabháin de la Universidad de Cork. E igualmente a mi colega Lina Rodríguez Cacho que me pusiera sobre la pista de Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, 1570, Tratado I, 173-177; L. RODRÍGUEZ CACHO, 1994, 582-5): en el debate sobre la fecundación entre un ser humano y otra especie los hombres mariños encarnan la unión entre un varón marino y una mujer común. Respecto a la forma ave (*supra* p. 346, n. 6, n. 41), un napolitano vio en España, traído de Mauritania “un hombre algo viejo, la barba y el cabello crespo y respeluzado, el color casi azul, todos los miembros eran de hombre, aunque de muy mayor estatura; solamente se diferenciaba en tener unas pequeñas alas, con que parecía hender el agua quando nadaba” (*ibidem*, 583). Torquemada menciona en Galicia un linaje descendiente de uno de esos tritones (*ibidem*, 585), los Mariños; en el acervo popular gallego también figura la leyenda de la Sirena que se ayunta a un varón (M^a I. MUGURUZA ROCA, 2012, 736 y 737 n. 11; cf. I. CARO RODRÍGUEZ, 2006).

ellos el lector- saben que están vivos en el fondo del mar⁴⁴. Para regenerarse, transformarse las Sirenas necesitan a Gnazio⁴⁵.

Tal es el juego de fuerzas entre mundo sobrenatural y humano. El que rige en la humanidad plena que encarnan los protagonistas de *El guardabarrera* lo hemos tratado en otro artículo. Fijémonos ahora en el que imagina para la correlación entre hombres y bestias.

3. *La joven del cascabel*

“Que en ese instante de verdad, ante la vida y la muerte, Beba había vuelto a ser, a sus ojos, no la criatura amada, la compañera amorosa de los días y de las noches, casi su mujer en los últimos tiempos, sino solamente una cabra, un animal. Pero una cabra a la cual él había negado la posibilidad de ser cabra. La había transformado a la fuerza. No dejándola aparearse con el chivo, como quería la ley de la naturaleza («¿Y qué haces leyendo a Lucrecio?» se preguntó), le había negado la posibilidad de tener crías, de dar leche. La había desnaturalizado, extrañado, vuelto completamente estéril. Y ella nunca se había rebelado ante esta terrible violencia, por amor, sí, el amor que sentía por él. No había otra palabra. Y esta vez lloró, desesperado, por el gran remordimiento que lo azuzó.” (p. 179)

En este párrafo se concentra toda la acción de la más brutal de las tres novelas de la trilogía, la más ruda, una zoofilia que horroriza y que en otras manos no despertaría sino desdén, burla, menosprecio, un encogerse de hombros todo lo más -actitudes de hecho presentes en varios de los personajes: la ordeñadora Gemma, los amigos, la señora Sunta-, si no fuera por el tratamiento de Camilleri, directo, explícito, pero no exento de ternura e inocencia, porque también aquí hay amor.

El autor lo consigue merced a un manejo extraordinario del lenguaje volcado en la humanización del idilio y gracias al mito como detonante de la acción. Al

⁴⁴ La entrega de la cartera con la fotografía de los hijos desaparecidos, los especiales, es un punto importante en el desenlace; Gnazio ha entendido plenamente. Sucede en el capítulo diez, en noviembre de 1942, año y medio antes de su muerte. También siguen vivos dos Gnazios, los nietos, tres con el abuelo. Siempre ese doble juego que incluso podríamos aplicar a las dieciocho hectáreas del terreno de Ninfa que equivalen a tres por seis y ese seis a tres por dos, o también a cuatro (los hijos) más dos (los padres).

⁴⁵ Apuntemos una analogía con el mito antiguo: las Amazonas necesitan unirse a varones para procrear (P. GRIMAL, 1981, *s.v.* Amazonas. Con bibliografía A. MAYOR, 2017, 121-134, si bien no cita a A. IRIARTE GOÑI, 2002). En un sentido más amplio, los Olímpicos precisan la colaboración de un mortal contra los Gigantes (Apollod. I, 6, 1. Paralelos en otras culturas en A. LÓPEZ EIRE – M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2012, 97).

desaparecer Rosa, la iniciadora sexual del protagonista, otra de las ordeñadoras incorporada ahora al grupo, Ernesta, “contaba cosas pasadas en la antigüedad, de cuando los dioses podían transformarse y transformar a voluntad a las personas en árboles y animales, y explicaba cómo una guapa joven se convirtió en laurel⁴⁶ y cómo otra mujer se convirtió en tarántula.” (p. 86).

Una tarde refiere Ernesta la historia de Júpiter y Leda, la de Pasífae y el toro y el joven pastor, protagonista de esta novela, abrazado a su cabra las repasa mentalmente. Además el cabrero cuenta con un libro bilingüe de Lucrecio y en los párrafos escogidos al azar encuentra que “¡Era verdad!” (p. 90) lo que allí se cuenta, pues coincide con su sentir sobre la primavera y la ausencia de Rosa. Sólo entonces empieza a acariciar a Beba, la cabra, como hacía con la mujer (p. 90).

Giurlà, el pastor, ha recorrido ya un largo camino y “esa verdad” es el contrapunto de sus primeras sospechas⁴⁷. Oriundo de Vigàta, librado de un destino terrible en las minas de azufre, con catorce años el muchacho, que nada como un pez y a mano los atrapa, camino del alto redil, se baña en un lago que es hielo líquido. Allí a punto de ser atrapado por una especie de floresta submarina sufre una experiencia premonitoria; el lago de momento no recibe nombre, pero veremos que es esencial. No mucho después, sin perder su especial afinidad con el agua, es ya chaval de montaña: salta para coger una liebre junto a una cascada (p. 53). Es el punto de inflexión de su transformación, pues también él la tiene. Entre un episodio y otro ha conocido a la otra protagonista.

La cabra le sale al encuentro nada más llegar al aprisco del monte Giulfo, poco antes Camilleri ha deslizado la primera alusión a la caja del cabrero anterior con el libro de Lucrecio (p. 43). Ella, apartada del redil por Giurlà según la orden del vigilante jefe, lo llama y con su “Bee... bee...” consigue que ya la primera noche comparta con ella su manta (p. 48). El balido que está detrás de su nombre parlante, Beba (p. 65), en la mejor tradición cuentística, ya no abandonará ni al cabrero ni al lector.

⁴⁶ Un lazo de unión con *El Guardabarrera*, que esa novela corresponde con la compra de una cabra por el protagonista con cuya leche podrá alimentar a su esposa. La tarántula es clara referencia a Aracne. Es notable también que reduzca la teoría de Darwin a una transformación de monos a hombres (p. 87).

⁴⁷ “¿Era posible que quisiera compañía [la cabra que lo llama despacio Bee... bee...]?” (p. 49) “Estaba claro que quería salir y estar con él. ¡Pero no era posible!” (p. 59).

Al narrar el primer amorío con la ordeñadora Rosa, Camilleri transmite de la manera más natural e increíble que cabra y mujer son una para Giurlà: con el contrasentido de que entre él y la mujer no media más que atracción física, mientras con Beba hay una auténtica gradación y aproximación “sentimental”, marcada por los estallidos de celos de Beba, el agasajo de la sal, los caprichos que el pastor consiente.

Esa transferencia de sentimientos, el manejo del lenguaje⁴⁸ junto con el estímulo oral y escrito del mito es la llave para “humanizar” el trato. Giurlà se sintió mayor tras su primer sueldo y su primera mujer, Rosa (p. 71). Pero tras enviar dinero a su padre se siente verdadero hombre: relata su alegría a Beba, acurrucada a su lado y, por vez primera, se le ocurre “un juegucito” con ella (p. 92). Y solo después de leer a Lucrecio culmina la relación: Beba con su “Bee... bee...” lleva la voz cantante, mientras Giurlà siente arder “en su interior un fuego intenso que no había experimentado ni de lejos con Rosa” (p. 95). Una noche la tensión se culmina con un abrazo y con un beso (*ibidem*).

Consideramos este gesto un guiño a la primera novela donde marca el inicio del matrimonio de Gnazio y la Sirena. El beso, tan característico del ser humano, marca un hito en el vínculo de éste con la esfera animal y sobrenatural.

Giurlà primero se avergüenza de que le vean dormir con ella, pero a punto de afrontar la primera separación no tiene rubor en reconocer el cariño. Ésta será la prueba de fuego. Han transcurrido tres meses, regresa a casa el día de su décimoquinto cumpleaños. Su familia está en mejor situación. Ahora le aburre el mar que era su vida, de noche se le aparece Beba y al reflexionar sobre por qué no les habla a sus amigos de lo ocurrido en la montaña, la única palabra que acude a su mente, es discreción. “Y le extrañó. Una palabra que le pareció la más justa hacia Beba y, al mismo tiempo, la menos adecuada” (p. 108).

Además Camilleri contrapone hábilmente la atrocidad que los amigos de Giurlà están cometiendo con una pobre retrasada: el único sonido que oímos salir de la boca de la pobre muchacha es “muu muu, como una vaca” (p. 104). A ojos de Giurlà es una muñeca hecha de carne que espera a ser usada y que él rechaza para soñar con los bee... bee de Beba y “los ojos brillantes de amor por él” (p. 109).

Giurlà regresa con una piedra de sal para Beba, el idilio prosigue *in crescendo*: la encuentra casi cadáver, se ha dejado morir, la recuesta en su propio jergón, la llama

⁴⁸ Entresacamos una frase: “Y durante toda la noche Beba había armado un jaleo de bee desesperados, de cornadas a la empalizada y de saltos, al no comprender por qué Giurlà no la había querido” (p. 83). Al pastor le avergüenza que un extraño de cuyas malas artes libraré a Beba lo encuentre acostado con ella.

desesperado, la alimenta, la protege (pp. 115-117). En la misma cascada donde se lanzó por la liebre en esa primera transición de chaval de agua a montañés, el abrazo con el que ahora le sorprende Rosa es comparado con el de una serpiente a una cabra (p.119), rechaza a la mujer, ni siquiera quiere que Beba sienta en él el olor femenino (p. 121)⁴⁹.

En esa misma cascada lava a Beba que no había hecho sino seguir su naturaleza en los primeros escauceos del ritual de apareamiento (p. 124). Giurlà gana la partida al chivo, lo mata y ninguno más se acerca a la cabrita: “Habían entendido que le pertenecía” (p. 129). De ahí pasan a la vida en común en los rediles de invierno, juntos, aislados de hombres y rebaño. Ni siquiera vuelve a casa por Navidad y cuando la ordeñadora mayor, la señora Sunta, observa que la cabra no está preñada, y que una cabra que no pare ni tiene leche no sirve para nada, confiesa: “me hace compañía”. “Ah –espetó la señora Sunta –mirándolo largamente. Después sacudió la cabeza, le dio la espalda y se marchó con las demás mujeres” (p. 134). El desdén que adelantábamos.

En la tercera parte la obra da un giro inesperado. La relación entre Giurlà y Beba se consolida: come con ella, con ella comparte sus cuitas, con ella llora la muerte de Damianu, ni por cien liras se separaría de ella. También avanza en la lectura de Lucrecio hasta ser capaz de citarlo ante el marqués. Éste le libra del servicio militar; por esa razón marchó el dueño del libro y lo dejó a la espera de nuestro protagonista.

En ese palacio cuyas habitaciones equipara a la montaña contempla el retrato de Anita a sus dieciséis años. Ahora tiene los mismos que él, dieciocho, le comenta el marqués con “barbita de cabra” (p.140). La fragancia de Anita irrumpe en sus vidas en el verano. Beba con sus celos impide que Giurlà acuda a verla. Ahora ya interpreta a la perfección sus “Bee... bee...” El mundo de los olores se impone al de la vista.

Pero junto a ese rasgo acaso más animal tan notable como la cojera de Anita se destaca uno enteramente humano y culto. Lucrecio adquiere un nuevo papel: gracias a él puede escribir con corrección. Ésa es la primera comunicación entre Anita y Giurlà: un cartel en que el cabrero le da aviso después de haber matado Beba una víbora (p. 154).

La imagen de la serpiente abrazando una cabra sirvió para comparar el asalto de Rosa a Giurlà. El pastor cortó con su iniciadora sexual. A esa luz el episodio supone

⁴⁹ Desea a Beba no “porque tuviera ganas de Rosa o de cualquier otra mujer, no, la quería precisamente a ella, era ella la que le faltaba, la que le ponía ansioso. Pero Beba no se movió. Parecía que aún no estaba preparada, no había recuperado por completo su salud. Había que tener paciencia y esperar” (p. 121).

la aniquilación de una bestia incómoda, un abrazo indeseado. Además con ese acto Beba salva por anticipado a Anita. No será la única vez. El inicio de la correspondencia entre Giurlà y Anita va acompañada de la amistad entre ésta y Beba, solicitada por la primera, pues pide llevar con ella a la cabra en sus paseos en barca.

Un temporal en el lago, -ahora ya se explicita su nombre, Villarosa-, lugar de solaz de Anita y su criada, sitio donde Anita y Beba intiman, paraje vedado a Giurlà, desencadena la primera visita a la casa: cuando las encuentra empapadas y despavoridas, “la única que habló fue Beba” (p. 159). Una sola vez Giurlà se atreve a mirar a Anita cuando ya se van “bien porque le asustaba encontrarse con sus ojos, bien porque estaba seguro de que, si lo hacía, Beba lo habría corneado” (p. 160). La otra excusa para una segunda visita no puede ser más singular: Anita llega con la cabrita en brazos, algo la hace cojear en la pata izquierda delantera (p. 162). El paralelismo es más que evidente, como la seguridad de Anita en que la cabra ha de tener un nombre, tan cierto como los celos de Beba.

El 24 de agosto se desencadena la verdadera tormenta en el lago. De toda la descripción cuando Giurlà se arroja a salvarlas destacan estas frases “el viento pegaba alaridos de mala bestia, las corrientes chocaban como los chivos en celo, le dio tiempo de ver a Beba y a Anita abrazadas y enmudecidas por el miedo” (p.173).

Bajo el agua Giurlà las ve y queda hechizado durante algunos segundos. “Las caras de Anita y de Beba estaban muy cerca la una de la otra, se miraban a los ojos como si estuvieran hablando, en confianza, de un secreto que solo ellas sabían” (p. 174).

Es la escena clave que el lector no comprende hasta el final, la que atormenta a Giurlà, pues a resultas de su decisión Anita vive y Beba no. Beba es enterrada bajo su jergón “así podrían seguir durmiendo cerca” (p. 177). El remordimiento le lleva a rechazar el dinero con que el marqués quiere recompensarlo, pues piensa que con ese dinero le paga la muerte de Beba. Su dolor es tan grande que incluso es capaz de corregir el pensamiento de Lucrecio sobre la muerte (p. 182); si se aleja de la casa se pasa la noche en vela “pensando en Beba, sola en la casa fría” (p. 182).

A ella sigue confiando sus cuitas, también cuando tres meses después recibe la llamada del marqués: Anita está muy enferma. La joven no come, ni duerme, ni quiere hablar con nadie. Es el mismo dejarse morir de Beba tras la primera ausencia de Giurlà. Y éste sueña con la escena que vio en el fondo del lago, oye “las voces de Beba y Anita. Porque se estaban hablando, aunque no lo pareciese, dado que ninguna de las dos abría ni cerraba la boca. -¿De acuerdo?- preguntaba Beba. -Sí, de acuerdo- respondía Anita.” (p. 185). De nuevo es la cabra la que maneja los hilos.

El silencio del palacio es casi igual al que había en el fondo del lago, piensa el cabrero antes de descubrir *por el olor* la habitación de Anita, cuya piel se ha vuelto amarillenta y es apenas un esqueleto (p. 188). También él se ha transformado: “amarillo, enjuto, barbas largas, ojeras negras, una mirada medio enloquecida” (p. 192).

Doble paralelismo y doble transformación cuasi animal. Una notabilísima diferencia: a Beba la ayudó a revivir por sí mismo, con Anita tienen que pedirselo y aun así no entiende. Hasta que a la tercera noche de estar allí, sin conciliar el sueño, se da cuenta de que desde hace horas se dirige a Anita llamándola por el nombre de Beba: “Bebita mía, guapa, sol mío, corazón mío, soy yo, Giurlà. ¿Por qué no abres los ojos y me respondes? ¿No me hagas desesperar, Beba, amor mío” Y en esa confusión “Anita, soy yo, Giurlà. Estoy aquí, a tu lado, Anita, abre los ojos, Beba, mírame” -la palma de nuevo se la lleva la cabra- le llega el aliento y los ojos abiertos de Anita (p. 194 s.).

El propio marqués reconoce que su hija se ha convertido en otra persona y ahora para sorpresa de Giurlà lo quiere a él. Cuando desesperado se toma un día de prueba y pide una señal a Beba, al sumergirse en el lago -recordemos su primera inmersión al llegar a la montaña y el peligro que corrió de quedar atrapado en la floresta, anticipo del destino de Beba y Anita, también ahí el doble paralelismo- encuentra la cinta roja con un cascabel que Anita le regaló a la cabrita. A partir de ahí su son será considerado por el cabrero como señal de aprobación: al regresar a palacio, donde Anita también se está transformando (ahora no puede prescindir de la leche de cabra que antes no le gustaba), al oír de sus labios lo que más quiere en la vida, en la conversación decisiva que sostiene con Beba la noche antes de la boda (“Nada ha cambiado” p. 203). Además el primer abrazo llega sólo después de atarse Anita el cascabel (p. 204).

Con razón el pie de Anita “era igual que un pie de cabra”. Con razón le parece conocer desde siempre aquel cuerpo en la cama conyugal, colocada encima de la tumba de Beba. Con razón al “Amor mío” de Giurlà (la misma expresión con que se había despedido de Beba la noche antes, p. 203) le espeta Anita “Bee”. “Y se rió” (p. 205).

Así termina la novela *La joven del cascabel*. De nuevo en el título, *Il Sonaglio*, radica el elemento que abre todas las puertas al entendimiento del lector. Se reserva para el final quién es la auténtica joven que lleva el cascabel, éste revela a Giurlà la radical fusión Anita-Beba. En verdad, una auténtica *anagnórisis*.

El final de la *Odisea* ofrece un notabilísimo testimonio de este procedimiento que se hará tan popular en el novela griega -y sigue siéndolo hoy-: el reconocimiento de Odiseo por Penélope; aunque en la narración sea anterior el de Anticlea, éste atañe

al matrimonio. No podemos dejar de observar que en ese episodio, contrariamente a lo característico de los mitos, muy probablemente por la extraordinaria vinculación del poema épico con el folclore, –en este punto concreto la historia del esposo que regresa tras larga ausencia en el momento justo para impedir el nuevo casamiento de su mujer–, la historia tiene un final feliz⁵⁰. Los esposos disfrutaban del reencuentro. Esa felicidad conyugal es ensalzada en los tres libros que conforman la trilogía de Camilleri. Uno de los aspectos más atrayentes de su narrativa es que pese a todos los cambios y adaptaciones de su trama pueden rescatarse hilos que conducen a la antigüedad. Por ello nos parece notable esa coincidencia y la *variatio* de género: aquí a diferencia de la obra clásica es el varón (Giurlà) quien reconoce a la esposa (Anita-Beba).

También señalamos otro punto intrigante: el agua es un elemento fundamental en la metamorfosis de algunos seres antiguos⁵¹. Camilleri subraya el lago, la cascada en la transformación de Giurlà; el medio acuático es el dominio del cabrero, que era chaval de mar, el mismo terreno de la Sirena, un engarce con la primera novela. En el lago, de cuyas aguas dijera al bañarse en ellas Giurlà que en ellas se podía vivir (p.37), se funden Anita y Beba. Es un proceso primero visual, cuando Giurlà se sumerge a salvarlas (chaval de agua y de montaña al mismo tiempo), después sonoro en el sueño del pacto y cuya revelación estalla al final merced al cascabel. El lago se llama Villarosa y Rosa es el nombre de la primera mujer que conoció Giurlà. Así quedan unidas las tres y Giurlà con ellas, él que estuvo a punto de quedar atrapado en el fondo del lago en su primera ascensión a la montaña, premonición e iniciación salvífica.

Andrea Camilleri señala en una nota que con esta novela concluye el ciclo de las tres historias que cuentan “tres metamorfosis más o menos logradas. En los tiempos antiguos las metamorfosis eran más fáciles de decir y de hacer”.

Bien creemos que lo ha conseguido: sorprendido, innovado, recreado y retorcido la metamorfosis antigua. A nuestro juicio merced a tres herramientas: la lengua, el papel atribuido a Lucrecio, y las referencias míticas a las historias de Júpiter y Leda, Pasífae y el toro, nombradas que no desarrolladas en el curso de la novela. Son bien conocidas y no es necesario detenerse en ellas.

Conviene fijarse, no obstante, en que en esos casos –Camilleri tiene buen cuidado en citar un curioso quiasmo con protagonista masculino y femenino– es el ser

⁵⁰ Con la cuenta pendiente de Ulises con Posidón fabula Valerio Massimo Manfredi, 1990.

⁵¹ Véase por ejemplo M^a H. Velasco López, 2000.

“superior” el que se transforma, Zeus en cisne⁵², Pasífae⁵³ encarga a Dédalo, un artificio que le haga asemejarse a una vaca. En Camilleri observamos una clara inversión, Giurlà se une a un animal, mantiene su humanidad. Ésta se subraya no ya al describir los sentimientos, también en el objeto mismo del amor, pues la cabra termina transformada en Anita, mientras al hablarnos de la joven, de su padre, incluso del cambio sufrido por el propio cabrero se evocan rasgos caprinos. Quizás desde esa perspectiva entendamos mejor el episodio en que Beba mata a la víbora, la bestia incómoda, Rosa que asaltó al pastor, una relación de mera atracción que él rechaza por más que la hubiera mantenido antes. Acaso también así logremos calibrar mejor que siempre lleve Beba la batuta tanto en el idilio con Giurlà como en la amistad con Anita. Un Júpiter o una Pasífae toman un claro papel activo, que sobre todo en el segundo caso por precisar de una estructura construida *ad hoc* resulta más incomprensible a nuestra sensibilidad carente del anclaje mítico original. En *La joven del cascabel* el animal que como ellos se transforma goza de ese privilegio, lleva la voz cantante.

De hecho, Giurlà lamenta la desnaturalización que ha ejercido sobre la cabra en ese pasaje esencial citado al comienzo. En él hay un claro juego con el título de la obra de Lucrecio, *De rerum natura*⁵⁴. A nuestros ojos el intento de Camilleri camina en la misma senda de antropomorfización típica de la mitología griega, donde incluso los monstruos se tornan hombres⁵⁵. El siciliano da un paso más porque su “desnaturalización” es peculiar, no rebaja al hombre, enaltece al animal hasta borrar la zoofilia merced a una metamorfosis que se antoja increíble, asimilada y revelada con lentitud y reflexión, sancionada por el cascabel de Beba en Anita, la joven que lo porta.

La figura de Beba se revela aún más compleja. Además de la cualidad onomatopéyica y parlante del nombre: “De niño -nos cuenta el propio autor- yo podía pasarme horas vagando por el campo bajo un sol de justicia en compañía de una

⁵² Apollod. III, 10, 7.

⁵³ Hija de Helio e inmortal, al decir de Ant. Lib. 41, 5. La unión con el toro en D. S. IV, 77; Hyg. *fab.* 40.

⁵⁴ Sobre la repercusión del redescubrimiento de esta obra, St. GREENBLATT, 2012.

⁵⁵ Baste citar a Medusa: desde las horripilantes representaciones con cabeza rodeada de serpientes, dientes semejantes a los colmillos de jabalí, ojos saltones, de mirada petrificadora, lengua fuera, manos de bronce y alas de oro (vid. algunas imágenes en <http://clasicasusal.es/Mitos/perseo.htm> <16/03/2017>; cf. <http://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html> <16/03/2017>) hasta la joven bellísima en Ovidio (*Met.* IV, 790-803). Sobre su pervivencia en el folklore griego moderno y el curioso cruce con algunos rasgos de las sirenas, *vid.* C. LAWSON, 1964, 187. Un desarrollo moderno en M. NAVARRO VILLANUEVA, 2016.

cabrita giigentana a la que había puesto de nombre Beba” (A. CAMILLERI, 2015, 123), Camilleri también usa Beba a partir de *La gita a Tindari* (2000), una de las novelas de la serie Montalbano, como hipocorístico de Beatrice, que se convertirá en esposa de Mimì Augello. Evocadora resulta para nosotros su etimología, “la que hace feliz” y el ser apelativo de la famosa amada de Dante.

De otro lado, al preguntarnos si Camilleri ha podido servirse de algún episodio o personaje clásico, nos hemos fijado en una de las escenas de la célebre Villa de los Misterios en Pompeya⁵⁶, no lejos del escenario de su narrativa. Allí figura una Panisca o Pánide, sentada sobre una piedra junto a su compañero masculino, un Pan que está a punto de llevarse a los labios una jeringa: tiene descubierto un pecho con el que amamanta a una cabrita, en su regazo acuna a otra, una tercera en pie mira a lo lejos, quizás al espectador que se fija en el detalle de las orejas puntiagudas de Panisca⁵⁷.

Existen otras: apenas se observa su cabeza en una hidria de Campania fechada entre 400-350 a.C.; estilizada y bella, tan sólo unos cuernos y una breve cola la de una gema de finales del s. V a.C.; características piernas de cabra muestran las otras dos, una estatua en mármol procedente de Roma del s. II d.C. con pequeños cuernos y una flautita, y otra fechada, entre 150 y 200 d.C. representada en un sarcófago mientras sufre el asalto de un Pan⁵⁸. A diferencia de ellas Beba es una verdadera cabra y Anita tan sólo manifiesta una leve, pero bien reveladora cojera.

Únicamente el propio Camilleri podría responder a la pregunta de si tuvo o no en cuenta esa figura del pasado mítico en la creación de su criatura. Si pudiéramos, nos gustaría hacerle una última pregunta, al menos de momento: ¿Es mera casualidad

⁵⁶ A. Mauri, 1951 sigue siendo referencia fundamental. Para P. Veyne (“El llamado fresco de los misterios en Pompeya” en P. VEYNE – Fr. LISSARRAGUE – Fr. FRONTISI-DUCROUX, 2003, 18-156) las pinturas representan la preparación de una joven en la mañana de bodas con irrupción de Dioniso y su cortejo. En su obra n. 6 hay referencias a otros análisis. En la iniciación dionisiaca en la línea de C. G. Jung ahondó L. FIERZ-DAVID, 2007 (*vid.* Ilustraciones, escenas III y IV). Alta divulgación y muy buenas reproducciones en E. CASTILLO RAMÍREZ, 2017, la imagen de Panisca en 81. Un interesante video, aunque sin prestar atención a nuestra protagonista, en <http://www.pompei.it/excavations/villa-misteri.htm> <16/03/2017>.

⁵⁷ P. VEYNE, 2003, 105-06 se pregunta si son panes o sátiros jóvenes, identifica con un corzo al tercer animal que mira al espectador. Este autor interpreta esta escena en concreto como un antiguo rito o mito, un Dioniso corzo, dios de la leche tanto como del vino, una ensoñación de una edad de oro dionisiaca.

⁵⁸ J. BOARDMAN, 1997, 927, ilustraciones en números 67-70. En p. 940 indica este mismo autor que la creación de la versión femenina de Pan se fecha en torno al 400 a.C., fecha en la que se da por cierto que Zeuxis inventó la centauresa. *Vid.* también W. H. ROSCHER, 1884-1937, s.v. Pan col. 1436-1438.

el inicio de la novela “En el primer domingo del mes de febrero del primer año en que el nuevo siglo era todavía un *corderito* que no conseguía mantenerse en pie” (p. 11)? (La cursiva es nuestra).

Si se nos permite glosar la frase del párroco que “ciertas noches soñaba cosas que tenían que ocurrir” (p. 13), al cerrar la última página de *Il sonaglio*, no “todo está aún por ocurrir” (*ibídem*), ya todo ha ocurrido.

Bibliografía

- <http://www.agrigooggi.it/un-selfie-camilleri-gli-studenti-del-liceo-classico-empedocle/<01/03/2018>>.
- M. ALBERRO, 2005, “Los anhelos matrimoniales de Nausicaa y la ideología acerca del matrimonio entre los antiguos indo-europeos”, *Habis* 36, 35-50.
- C. ÁLVAREZ MORÁN – M^a R. IGLESIAS MONTIEL, 1983, traducción de G. Boccaccio. *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid.
- J. C. BERMEJO BARRERA – F. DÍEZ PLATAS, 2002, *Lecturas del mito griego*, Madrid.
- A. BERNABÉ, 1978, traducción de *Himnos Homéricos*, Madrid.
- A. BERNABÉ – M. KAHLE – M. A. SANTAMARÍA (eds.), 2011, *La transmigración de las almas entre Oriente y Occidente*, Madrid.
- M. BETTINI – L. SPINA, 2007, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.
- J. BOARDMAN, 1997, “Pan” en *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (= LIMC), Zürich – München, VIII Supplementum 923-941.
- W. BURKERT, 2007, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, traducción de H. Bernabé de *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 1977.
- A. CAMILLERI, 2010 (a), *El beso de la sirena*, Barcelona, traducción de J. C. Gentile Vitale de *Maruzza Musumeci*, Palermo 2007.
- A. CAMILLERI, 2010 (b), *El guardabarrera*, Barcelona, traducción de J. C. Gentile Vitale de *Il casellante*, Palermo 2008.
- A. CAMILLERI, 2013, *La joven del cascabel*, Barcelona, traducción de J. C. Gentile Vitale de *Il Sonaglio* Palermo 2008.

- A. CAMILLERI, 2015, *Mujeres*, Barcelona, traducción de D. Paradela López de *Donne*, Milán 2014.
- I. CARO RODRÍGUEZ, 2006, “Los Hombres Peces en la Edad Media y Contemporánea” *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario XII, 219-226.
- E. CASTILLO RAMÍREZ, 2017, “Los enigmáticos frescos de Dioniso. La Villa de los Misterios” *National Geographic Arqueología* 157, 68-85.
- J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, 1986, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, traducción de M. Silvar y A. Rodríguez, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969.
- R. TH. CHRISTIANSEN, 1958, *The Migratory Legends. A Proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants*. Helsinki (New York 1977).
- <http://clasicasusal.es/Mitos/perseo.htm> <16/03/2017>.
- CH. V. DAREMBERG – E. SAGLIO, 1877-1919, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris.
- D. FABRIS, 2006, “Partenope da sirena a regina: il mito musicale di Napoli”, en M. Kokole – B. Murovec – M. Kos – M. Talbot (eds.), *Mediterranean Myth from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Ljubljana 163-185.
- L. FIERZ-DAVID, 2007, *La villa de los misterios de Pompeya*, Madrid, traducción de A. Becciu de *Dreaming in red*, 2005 (1957).
- J. FREELY, 2015, *El mundo de Homero. Una guía de viaje por La Ilíada y La Odisea*, Barcelona, traducción de T. de Lozoya y J. Rabasseda de *A travel guide to Homer*, Londres 2014.
- M^a C. GARCÍA FUENTES, 1973, “Algunas precisiones sobre las sirenas” *CFC* 6, 107-116.
- C. GARCÍA GUAL, 2014, *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid.
- M. GIANGIULIO, 1986, “I Culti. Appunti di storia dei culti”, en *Neapolis. Atti del Venticinquesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto.
- V. GIGANTE LANZARA, 2007, *Il segreto delle sirene*, Naples.
- ST. GREENBLATT, 2012, *El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*, Barcelona, traducción por J. Rabasseda y T. de Lozoya de *The Swerve: How the Renaissance Began*, London 2011.
- P. GRIMAL, 1981, 4^a reimpr. 1989, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, traducción de F. Payanols del original francés, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951 (1979⁶).

- R. H. HAGUE, 1983, "Ancient Greek Wedding Songs: The Tradition of Praise" *Journal of Folklore Research* 20, 131-143.
- A. HEUBECK - A. HOEKSTRA, 1989, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. II Books IX-XVI, Oxford.
- A. HEUBECK - St. WEST - J. B. HAINSWORTH, (eds.), 1988, *A Commentary on Homer's Odyssey* Oxford, vol. I.
- E. HOFSTETTER, 1990, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg.
- E. HOFSTETTER, 1997, "Seirenes" en *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (= LIMC)*, Zürich - München, VIII Supplementum 1093-1104.
- A. IRIARTE GOÑI, 2002, *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid.
- M.-O. JENTEL, 1997, "Skylia I" en *LIMC* VIII Supplementum 1137-1145.
- A. LE BRAZ, 2000, *La sangre de la sirena*, Palma de Mallorca, traducción de M. Serrat Crespo de *Le sang de la sirène*, 1901.
- R. LANE FOX, 2009, *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*, Barcelona, traducción de J. Rabasseda-Gascón - T. de Lozoya de *Travelling Heroes: Greeks and their Myths in the Epic Age of Homer*, Londres 2008; Nueva York, 2009.
- M. LAO, 1985, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, Roma.
- C. LAWSON, 1964, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion. A Study in Survivals*, New York.
- A. LÓPEZ EIRE - M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2012, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Madrid.
- www.malahas.de/Greeks/Mythology/PersephoneandHadesLocri.html <10/03/2017>.
- V. M. MANFREDI, 1990, *L'oracolo*, Roma.
- C. MASON, 2006, "The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control Through Ritual", *Classics Honors Projects. Paper 5*, 17 en http://digitalcommons.macalester.edu/classics_honors <03/03/2017>.
- A. MAURI, 1951, *La Villa dei Misteri*, Roma.
- A. MAYOR, 2017, *Amazonas. Guerreras del mundo antiguo*, Madrid, traducción de *Amazons. Live and Legends of Warrior Women across the Ancient World*, Princeton 2014.
- E. MORO, 2008, "Trasfigurazioni del mito" *Annali 2004-2006 dell'Università "Suor Orsola Benincasa"*, Napoli a cura di G. Carillo, 73-99.

- M^a I. MUGURUZA ROCA, 2012, “Los «disparates» de Antonio de Torquemada: maravillas caballerescas y erudición miscelánea” en N. Fernández Rodríguez – M. Fernández Ferreiro, *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, 733-741.
- D. MUSTI, 1999, *I telchini, le sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero a Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma.
- M. NAVARRO VILLANUEVA, 2016, “Baudelaire y los monstruos clásicos. La belleza medúsea” publicado el 10 de junio de 2016 en *Mito. Revista cultural* n° 34 <http://revistamito.com/ baudelaire-y-los-monstruos-clasicos-la-belleza-medusea/<23/03/2017>>.
- S. O’SULLIVAN, 1974, *The folklore of Ireland*, London.
- J. H. OAKLEY – R. H. SINOS, 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin Press.
- D. PAGE, 1973, *Folktales in Homer’s Odyssey*, Cambridge.
- M^a J. PENA, 2007, “Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un racconto del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa” *Faventia* 29/1, 119-141.
- R. PIÑERO MORAL, 2008, “La mujer en el Bestiario medieval: la virtualidad de las sirenas” *Arvo.net*, 11/02/2008, <http://arvo.net/estetica/la-mujer-en-el-bestiario-medieval/gmx-niv593-con8858.htm> <16/03/2017>.
- G. PITRÈ, 1880, *Antichi usi nuziali in Sicilia*, Palermo.
<http://www.pompei.it/excavations/villa-misteri.htm> <16/03/2017>.
- J. PRIEUR, 1988, *Los animaux sacrés dans l’antiquité. Art et religion du monde méditerranéen* Paris.
- G. PUGLIESE CARRATELLI, 1952, “Sul culto delle Sirene nel golfo di Napoli”, *La parola del passato* 7, 420-26.
- L. RODRÍGUEZ CACHO, 1994, edición y prólogo de A. de Torquemada, *Obras completas. Vol. I, Manual de escribientes. Coloquios satíricos. Jardín de flores curiosas*, Madrid.
- M^a I. RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1998, “Las Sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval” *Revista de Arqueología* año 19, número 211, 42-51.
- L. RODRÍGUEZ PEINADO, 2009, “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía medieval* I, 1, 51-63.
- W. H. ROSCHER (ed.), 1884-1937, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VII, Leipzig; reimpr., Hildesheim 1965.

- A. RUIZ DE ELVIRA, 1964-65, "Reseña de R. M. Rosado Fernandes, O Tema das Graças na poesia clássica, Lisboa - Paris 1962" *Anales de la Universidad de Murcia* 23, 171-175.
- L. SPINA, 2007, "Cosa cantavano di solito le sirene? Quid sirenes cantare sint solitae" *Annali Online di Ferrara - Lettere Speciale* I, 3/20, accessible libremente en Internet <12/06/2017>.
<http://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html> <16/03/2017>.
www.theoi.com/Pontios/Seirenes.html <10/03/2017>.
www.theoi.com/Pontios/Skylla.html <10/03/2017>.
www.theoi.com/Pontios/Tritones.html <10/03/2017>.
- ST. THOMPSON, 1955-58, *A Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols., Bloomington. (https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Motif_Help.htm <16/03/2017>).
- J. B. TORRES, 2005, traducción de *Himnos Homéricos*, Madrid.
www.treccani.it/enciclopedia/gallo <03/03/2017>.
- R. TURCAN, 1960, "Priapea" *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 72, 167-189.
- G. VALLILLEE, 1955, "The Nausicaa Episode" *Phoenix* 9, 175-179.
- T. VAN NORTWICK, 1979, "Penelope and Nausicaa" *Transactions of the American Philological Association* 109, 269-276.
- M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2000, "Metamorfosis y videncia en las tradiciones griega e irlandesa" *Minerva* 14, 11-47.
- M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2001, *El paisaje del Más Allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*, Valladolid.
- M^a H. VELASCO LÓPEZ, 2018, "El Guardabarrera. La luz de los Clásicos en la segunda metamorfosis de A. Camilleri", *Tropelías* 30, 73-82.
- I. VENEZIS, 1981, *Tierra de Eolia*, Madrid, traducción de M. Guerrero Torres de *Αιολική γη*, 1943¹.
- E. VERMEULE, 1984, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, traducción de J. L. Melena del original *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley 1979.
- J.-P. VERNANT, 2001, *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*, Barcelona, traducción de J. Palacio del original *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1989.

P. VEYNE – FR. LISSARRAGUE – FR. FRONTISI-DUCROUX, 2003, *Los misterios del Gineceo*, Madrid, traducción de M. V. García Quintela y M.-P. Buysou de *Les Mystères du gynécée*, Paris 1998.

http://www.vigata.org/scuola/camilleri_a_scuola.shtml <07/02/2018>.

W. J. WOODHOUSE, 1930, *The Composition of Homer's Odissey*, Oxford.