



Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Tesis Doctoral dirigida por el Prof. Dr. Josep Ballester i Roca
Màster i Doctorat en Didàcticas Específiques
Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura
Universitat de València

Abril de 2012



Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Vtº Bº

Prof. Dr. Josep Ballester i Roca

Tesis Doctoral dirigida por el Prof. Dr. Josep Ballester i Roca
Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura
Universitat de València

2012

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

*Á **Pilar**, por cuja pele verte uma música marinha que se refaz na minha, salgando-me e salgando-a, esborriça-me a alma e explicando em mim o mesmo desejo que fez do Huldebrando o servente mais intensa e imensamente dedicado da Ondina.*

*Ao **Afonso** e ao **Xulio**, porque nos seus olhos ainda se mantém a magia do passeio do conde Froiaz pela foz do Coronha, aquele cavalgar que, à altura de Barranha, viu a sereia Marinha, atando, para além, sua casta com o mar de Arousa através do qual ele mesmo respirava. Neles e na sua união revivia o atlantismo necessário para um verdadeiro projeto galego integral.*

*Á **Rosalía**, que, como boa parte das mulheres da sua linhagem, leva no seu sangue a força da Mélusine de Lusignan e que, como aquelas e como esta, acabará a levar voo no nome de uma pátria, de uma nação, inteiramente adulta para construir-se a si própria.*



ÍNDICE

	Pág.
1. Introducción	7
2. Objetivos y metodología. Hacia una semiotropía deconstructiva	27
3. La Enseñanza Literaria y la Literatura Comparada: la Edad Contemporánea en la Literatura y en la Historia	73
3. 1. ¿Ámbito hispánico o espacio ibérico? Hacia una definición del hecho cultural peninsular	95
4. Mito y Literatura vs. Literatura y mito	104
4. 1. La sirena en la tradición ibérica: el imaginario de la mujer acuática en las literaturas peninsulares de tradición oral	150
5. La mujer acuática en la simbología europea: de Melusinas, Ondinas y Marinhas ..	195
5. 1. Los mitos fundacionales. El auroralismo literario de Mélusine, Ondina y Marinha. Diálogo imaginístico desde los vértices de la Europa medieval ..	228
5. 2. Melusina o la constitución de la energía nobiliaria masculina franca ...	232
5. 3. Ondina o un proyecto romántico alemán	245
5. 4. Marinha o la expresión de una literatura diferencial. La construcción de la imagen de la sirena gallega en el contexto peninsular	271
6. Los ecos de la mujer acuática en la literatura ibérica contemporánea. La imaginiería de la sirena desde la literatura comparada	325
6. 1. El vuelo de un picaflor o <i>die Reise von der Schwäbischen</i> . Del Rin al Miño por la cabellera de la <i>nixe</i> : los Grimm, la Avellaneda, Bécquer y Fole, la cuadratura del suevismo ondínico en clave literaria	328
6. 2. Cuando la sirena decidió despojarse de la cola: la fascinación femenina o la sirena con sexo. De Andersen a Disney pasando por Torrente Ballester y el proyecto literario infantil de Sophia Andresen	360
6. 3. El magnetismo de un mar femenino. Todos los hombres son Ulises o el útero carnívoro de las mujeres: de los trovadores gallegos a la bohemia española, pasando por la Pardo Bazán y la literatura infantil de Galiza	390
6. 4. La época de las sirenas o el cántico sensual de las naciones. Literatura, sirenas y nacionalismo: Catalunya, Euskal Herria y Galiza al calor de un proyecto de reconstrucción nacional	433

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

7. Educación Literaria y literatura de sirenas. La Enseñanza de la Literatura a través de la imaginería de la mujer acuática	471
7. 1. Literatura y lectura artística: el hipertexto de la ‘mujer del agua’ y el robo de la llave	478
7. 2. La mujer acuática y el currículo educativo. Propuestas didácticas	487
7. 2. 1. Unidad Didáctica “Cantamos a las sirenas”, propuesta para 3º curso de Educación Infantil	490
7. 2. 2. Unidad Didáctica “El mundo de las sirenas, ¿mito o realidad?”, propuesta para 6º curso de Educación Primaria	527
7. 2. 3. Unidad Didáctica “Mujer, sirena y bruja: aproximación desde el audiovisual”, propuesta para 1º curso de Bachillerato	557
8. Balanço e conclusões	579
9. Fuentes documentales y referencias bibliográficas	590



G. Refojo [Honorio], A serea (2011)



Eso que contempláis llegará un día en que lo derribarán hasta que no quede piedra sobre piedra

Lucas, 21, 6¹

¿Está el "yo" del hombre estrechamente circunscrito y herméticamente encerrado en los límites carnales y efímeros? ¿No pertenecen muchos de los elementos que lo componen al universo exterior y anterior a aquél, y el concepto según el cual cada uno tiene una identidad propia y no es persona fuera de ella, no fue creado por nuestras necesidades de orden y nuestra comodidad, dejando en olvido, y adrede, todos los matices por los que la conciencia del individuo se enlaza con lo universal?

Thomas Mann²

¹ *Nuevo Testamento* 1982: 233.

² Mann 1977: 84.

1. Introducción

La ciencia es una forma de conocimiento, pero no es la única forma. El conocimiento deriva de otras fuentes, tales como el sentido común, la experiencia artística y religiosa y la reflexión filosófica.

F. J. Ayala-Carcedo³

Fue en el curso académico 2006-2007 cuando, pese a haber realizado anteriormente dos Bienios de Estudios de Tercer Ciclo, decidí matricularme en un nuevo Programa de Doctorado, y hacerlo en la Universidad de Extremadura, donde por entonces impartía clase. No podía hacerlo en el Programa “Didáctica de las Lenguas y la Literatura. Metodologías y Nuevas Tecnologías”, que se ofertaba en el Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales, de las Lenguas y las Literaturas”, porque en él yo mismo llevaba un curso y dirigía una línea de investigación. Así que, como ya he manifestado, instado por:

un fuerte e inmenso amor hacia la Filología y la intensidad de mi compromiso y dedicación hacia la Literatura me susurraron la posibilidad de que quizás matriculándome en un nuevo Programa de Doctorado habría de conocer a algún investigador o investigadora que, como yo, se entregasen con mis mismos compromiso e intensidad hacia alguna Área de Conocimiento relacionada con la Filología y las Humanidades (Pardo de Neyra 2008 a: 8);

decidí hacerlo en el Programa de Doctorado “Estudios Filológicos” que se desarrollaba en la Facultad de Filosofía y Letras, el edificio que estaba frente por frente a mi centro de trabajo, la Facultad de Formación del Profesorado cacereña.

Cuando finalicé los cursos, aquel compromiso iniciado hacia la Filología hizo que decidiese orientar la meta de mi futura Tesis Doctoral hacia un campo estrictamente filológico, y llevándome de una de las líneas de trabajo de José Luis Bernal Salgado, a

³ Ayala Carcedo 2001: 135.



quien escogí como director, realicé mi Trabajo de Investigación Tutelado tras sopesar lo que consideré una más que necesitada revisión del hecho vanguardista peninsular ⁴.

Sin embargo, al poco de conseguir mi nuevo Diploma de Estudios Avanzados, creí que sería mucho más interesante para mí, por un lado renunciar a transitar otra vez por el mismo camino que me había llevado al estudio del vanguardismo histórico de Galiza y, después, al del vibracionismo español – que sería lo esperable –, y por otro valerme plenamente de los intereses que reinan en el Área de Conocimiento en que me integro. De esta forma, pensé que no sería nada desajustado, sino todo lo contrario – es más, creo que necesario –, centrarme de lleno en mi propia Área, y especialmente dirigirme hacia la alianza entre Didáctica de la Literatura y Literatura Comparada – tan hábil e interesante para nuestra Disciplina ⁵ y que, por otra parte, ocupa buena parte de mi periplo investigador más reciente –, rescatando así la imaginería femenina literaria sirviéndome de la figura de la mujer acuática con el fin de intentar demostrar la relación existente entre las literaturas ibéricas. De este modo, siempre tratando de apostar por el estudio de un espacio cultural que no entiende de fronteras políticas y que es capaz de demostrar la deuda que nuestros sistemas culturales poseen con un panteón iconográfico mesopotámico negado o habilitado – que suele ser lo mismo – a través del crisol de un castrante judaísmo empeñado en proclamar la invalidez de todo lo femenino y, en todo caso, magnificar lo masculino frente a una decadente y debilitada imaginería interesadamente sustentada en el mundo de las mujeres ⁶.

⁴ Con todo, sólo una evidente falta de formación podría llevar a alguien a identificar que al estudiar desde ópticas diversas una figura como Evaristo Correa Calderón se está haciendo más de lo mismo, pues, personalmente, estudiándolo y analizando su protagonismo he descubierto la verdadera dimensión del vanguardismo histórico gallego, del hecho literario erótico-pornográfico, de la literatura infantil, del atlantismo literario, del republicanismo y el independentismo en clave cultural, e incluso he completado mi visión sobre la fértil literatura palaciana tan típicamente gallega. Evidentemente, ningún otro autor o autora de la literatura gallega, ni el mismísimo D. Ramón Otero Pedrayo, es capaz de darnos un juego tan rico y completo.

⁵ He aquí la razón de que haya escogido, para este nuevo periplo formativo, como Director de esta Tesis Doctoral a una de las figuras de mayor solvencia en el panorama de la Didáctica de la Literatura del Estado Español: Josep Ballester i Roca, catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universitat de València. Él es, y ya no para mí, uno de los mayores referentes con que en la actualidad cuenta la Didáctica de la Literatura y la Literatura Comparada en el actual panorama crítico de todo el Estado Español.

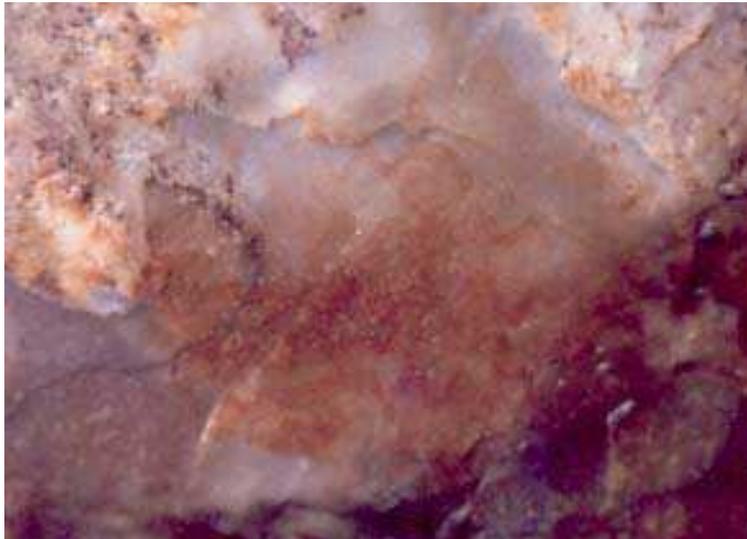
Mas por otra parte, es la Universitat de València uno de los mejores espacios universitarios para llevar a cabo un trabajo como éste: no en vano, en 2000 y en el Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Isabel Gutiérrez ha defendido una Tesis Doctoral que se ocupaba de rescatar la imaginería femenina de la mujer del agua en las literaturas de raíz angloalemana (cfr. Gutiérrez Koester 2000).

⁶ Quiero, por lo tanto, traer a colación aquí parte de las interesantes aportaciones de Aguilar Ródenas, que ha apostado por la eliminación de las barreras sexistas en la educación transformando las identidades aún

Xulio Pardo de Neyra

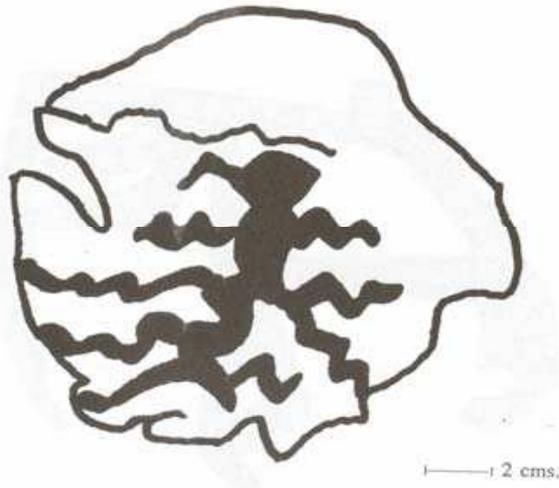
De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Nada mejor, opino, que traer a colación la combinación de dos espacios determinantes en mi vida profesional, de modo que, en este sentido, el presente trabajo se origina en la mixtura de los mundos geográficos, el extremeño y el gallego, el primero donde propiamente se origina esta Tesis Doctoral y el segundo donde he nacido y donde, con una férrea vocación de pertenencia, mi familia paterna lleva más de setecientos años instalada. Así, curiosamente y aún a pesar de no ser un espacio bañado por los mares que bañan la nación gallega, es en el entorno que los romanos denominaron Monsfragorum, que desde 2007 se llama Parque Nacional de Monfragüe y que hace más de ciento cincuenta años está administrativamente adscrito a la provincia de Cáceres, se encuentra la primera representación iconográfica de una figura humana acuática, esto es, la de un individuo, probablemente femenino, mitad ser humano mitad pez.



La Sirena de Monfragüe, Parque Nacional de Monfragüe (Cáceres). Abrigo de Serradilla II

existentes e indagando, a la par, en las nuevas masculinidades (cfr. Aguilar 2009: 128). De esta forma, un trabajo como éste, preocupado por el análisis y la repercusión didáctica del mito de la mujer acuática en las literaturas ibéricas nace, principalmente, de una vocación concretamente orientada hacia el derrumbe del penoso falocentrismo que todavía impera en sociedades como la nuestra.



La Sirena de Monfragüe, según dibujos de M. Rubio Andrada (Rubio Andrada 1993 y 2007: 1023)

Descubierta por Rubio Andrada, *la Sirena de Monfragüe* constituye, como digo, hasta el momento, la primera manifestación puramente artística – pues referencial sería imposible – que el ser humano ha dedicado a una imaginería capaz de combinar lo humano y lo acuático. Objeto de una interesante monografía publicada hace veinte años (cfr. Rubio Andrada 1991), la fuerte dedicación de Manuel Rubio lo ha llevado a perfilar su apuesta inicial, señalando dos años después de la salida de aquel texto, que:

al ampliar una buena fotografía tomada en los años 70 aparecieron dos personajes monstruosos de tendencia cefalópoda, una [*sic*] de ellas porta un temible tenedor de cinco dientes – el central de mayor tamaño – ; este conjunto ocupa la superficie más interna del covacho del Santuario, bajo la ermita de Ntra. Sra. de Monfragüe; en él nos han llegado una docena de figuritas de tendencia esquemática a excepción de un magnífico perfil de cabeza equina, emplumada, y los dos cefalópodos mencionados que son naturalistas aunque estáticos y elementales; todas son bastante miniaturistas. Un

esteliforme parece ocupar el centro – el conjunto presenta aquí una fuerte decoloración y una alteración superficial de la cuarcita – y todas las formas parecen ordenarse en torno al mismo. El tema de zoomorfos marinos que parcialmente narra este conjunto a través de los cefalópodos comunica este tipo de fantasía posibilitando esta relación con nuestra sirena ⁷. Igualmente el conjunto del Santuario, por su estilo esquemático, no parece ser realizado muy tardíamente – en torno a los finales del segundo milenio a. de C., durante el Bronce Medio, parece fecha propicia para datar su ejecución (Rubio Andrada 1993).



Grupo de cefalópodos fantásticos de Monfragüe

A pesar de que, para el período de tránsito del Calcolítico a la etapa que tradicionalmente conocemos como Era del Bronce (cfr. Ruiz-Gálvez Priego 1984: 337), que no es otra que la etapa que comienza en el Segundo Milenio AEC, se haya relacionado la aculturación del momento con la posible inexistencia de necrópolis, lo

⁷ Señala Rubio Andrada que tanto esta escena como la que denomina “de los cefalópodos” debieron de formar parte de un mismo programa simbólico estrechamente relacionado con una narración acuática, concretamente marina – la presencia de aquellas figuras así lo constata –, una leyenda de carácter fantástico que, en buena lógica, formaba parte del patrimonio cultural intangible de una comunidad que, debido a la fuerza mitológica de aquella historia, decidió hacerla carne y darle forma plástica real, quién sabe si con el fin de proceder a una fijación didáctica o bien llevada por un simple proyecto estético (cfr. Rubio Andrada 2007). En este sentido, no es casual que exista un más que evidente parentesco entre la figura de un ser humano acuático posiblemente femenino (una imagen que responde casi perfectamente al programa iconográfico de lo que a partir del siglo VII el cristianismo, gracias al *Liber Monstrorum* del anglosajón Audelinus, entendería por una sirena, claro que sin el componente negativo que llevaba implícito) y las de dos cefalópodos de los cuales uno de ellos porta un ancoriforme invertido, una especie de artilugio que la iconografía posterior asumiría a la imagen del tritón (griegos y romanos representaban a los dioses Posidón y Neptuno, del mar, portando un tridente en la mano izquierda), correspondiente masculino de la sirena. De este modo, quizás estemos también ante la primera representación gráfica del artilugio trinchante que por lo general porta la imagen del tritón, un elemento que la iconografía simbólica posterior dirigiría, como horquilla de panadero, al dios infernal (Hades), y como tridente al del mar, es decir, asumiéndolo como un artilugio terrorífico derivado, bien de la oscuridad interna de la capa terrestre, bien del misterio igual de terrible que, de siempre, ha inspirado el mar o las aguas estancadas profundas.



cual bien podría deshacerse – claro que parcialmente – a la vista del descubrimiento del yacimiento burgalés de la Sierra de Atapuerca ⁸; lo cierto es que, como algún investigador ha señalado:

hacia el siglo XII a. de C. [...] comienzan a detectarse en el territorio gallego los primeros síntomas de una intensificación en los contactos atlánticos, que a partir de estos momentos se convertirán en el factor clave del desarrollo de estas comunidades en el último milenio a. C. (Peña Santos 1992: 375).

Lógicamente, tales contactos marítimos han de relacionarse, de modo paralelo, con otros igualmente atlánticos, que hubieron de experimentar los pueblos que habitaban la franja meridional del mismo paralelo que los *castrexos*. Al lado de aquéllos, hacia tierras más orientales, es donde por aquellas calendas vivían las comunidades a las que debemos *la Sirena de Monfragüe*.

El mar, o en su defecto las aguas estancadas – algo muy común en las tierras que actualmente conforman la Comunidad Autónoma de Extremadura, sobre todo en las que desde la reforma administrativa del afrancesado ministro isabelino Burgos se adscriben a la provincia de Cáceres ⁹ –, esto es, el medio acuático, constituye, por tanto, uno de los más misteriosos espacios con que el ser humano fantaseó sobre su propio origen: no en vano, y esto sí era algo comprobable, en cualquier nacimiento humano el agua es uno de los elementos de mayor relevancia. Entre estos intereses y las relecturas contemporáneas que, como Mosés ha señalado, no hacen más que expresar la vigencia del mito (cfr. Mosés 1987: 72), han transcurrido más de veinte mil años, lo cual nos

⁸ Lo que podría constituir el primer enterramiento colectivo humano a cubierto se encuentra en el lugar de la Cueva de la Revilla en Atapuerca, cuya antigüedad estriba entre 4000 y 4500 años, esto es, a comienzos de lo que tradicionalmente se llama Edad del Bronce. En aquel lugar, habitado ininterrumpidamente desde hace más de un millón de años, se encuentran otros enterramientos rituales en El Mirador, la Sima de los Huesos, de unos 400000 años de antigüedad (cfr. Abarquero Moras, Palomino Lázaro & Negro García 2005). Otro de los lugares donde registramos enterramientos humanos de gran antigüedad es Dolní Věstoniče en la República Checa, donde en 1986 se halló una triple tumba y una interesante venus datada hacia el 20000 AEC, una de las típicas representaciones femeninas – conservamos más de cincuenta figuras de este tipo descubiertas, a lo largo de una centuria, entre 1908 y 2008, años en que se exhumaron las de las localidades germanas de Willendorf y Holhle Fels, ésta realizada hace unos 40000 años –, que junto a la ahora encontrada en 2003 en la región china de Ningxia, esta vez la imagen de una figura femenina grabada en piedra, aseguran la preeminencia de la mujer en las sociedades neolíticas e incluso paleolíticas.

⁹ En terrenos de Serradilla y muy cerca de donde se encuentra el abrigo de *la Sirena de Monfragüe*, el Tiétar se une al Tajo, y en sus proximidades está el lugar conocido como El Salto del Gitano – con ese nombre desde los inicios del siglo XX – o La Portilla del Tajo, un espacio lacustre donde se concentran, tras pasar por una espectacular cascada, tales aguas fluviales.

informa de la pervivencia y la validez de una imaginería tan antigua como la propia intencionalidad artística humana y que, sólo revestido de la ironía y/o la paradoja, es capaz de sobrevivir. La problemática de la relectura que, sobre el mito de las sirenas y también en clave artística, Kafka efectuó en la pasada centuria es bien distinta a la que el anónimo o anónima autora de la imaginería femenina acuática dibujó en el abrigo de La Serradilla extremeña. De este modo, decía el austro-húngaro – pues cuando él nació, Praga era una de las ciudades más importantes del viejo imperio de los Habsburgos de Austria-Hungría – que:

existen métodos insuficientes, casi pueriles, que también pueden servir para la salvación. He aquí la prueba:

Para protegerse del canto de las sirenas, Ulises tapó sus oídos con cera y se hizo encadenar al mástil de la nave. Aunque todo el mundo sabía que este recurso era ineficaz, muchos navegantes podían haber hecho lo mismo, excepto aquellos que eran atraídos por las sirenas ya desde lejos. El canto de las sirenas lo traspasaba todo, la pasión de los seducidos habría hecho saltar prisiones más fuertes que mástiles y cadenas. Ulises no pensó en eso, si bien quizá alguna vez, algo había llegado a sus oídos. Se confió por completo en aquel puñado de cera y en el manojito de cadenas. Contento con sus pequeñas estratagemas, navegó en pos de las sirenas con alegría inocente.

Sin embargo, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio. No sucedió en realidad, pero es probable que alguien se hubiera salvado alguna vez de sus cantos, aunque nunca de su silencio. Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido mediante las propias fuerzas.

En efecto, las terribles seductoras no cantaron cuando pasó Ulises; tal vez porque creyeron que a aquel enemigo sólo podía herirlo el silencio, tal vez porque el espectáculo de felicidad en el rostro de Ulises, quien sólo pensaba en ceras y cadenas, les hizo olvidar toda canción.

Ulises (para expresarlo de alguna manera) no oyó el silencio. Estaba convencido de que ellas cantaban y que sólo él estaba a salvo. Fugazmente, vio primero las curvas de sus cuellos, la respiración profunda, los ojos llenos de lágrimas, los labios entreabiertos. Creía que todo era parte de la melodía que fluía sorda en torno de él. El espectáculo comenzó a desvanecerse pronto; las sirenas se esfumaron de su horizonte personal, y precisamente cuando se hallaba más próximo, ya no supo más acerca de ellas.



Y ellas, más hermosas que nunca, se estiraban, se contoneaban. Desplegaban sus húmedas cabelleras al viento, abrían sus garras acariciando la roca. Ya no pretendían seducir, tan sólo querían atrapar por un momento más el fulgor de los grandes ojos de Ulises.

Si las sirenas hubieran tenido conciencia, habrían desaparecido aquel día. Pero ellas permanecieron y Ulises escapó.

La tradición añade un comentario a la historia. Se dice que Ulises era tan astuto, tan ladino, que incluso los dioses del destino eran incapaces de penetrar en su fuero interno. Por más que esto sea inconcebible para la mente humana, tal vez Ulises supo del silencio de las sirenas y tan sólo representó tamaña farsa para ellas y para los dioses, en cierta manera a modo de escudo (Kafka 2003 ¹⁰).

Si *la Sirena de Monfragüe* constituye la primera imagen plástica humana con la que juzgar unos seres maravillosos que, en consecuencia, a la vista de estas pruebas, ya ocupaban una de las parcelas de la fantasía del individuo, la visión de Kafka, eminentemente centrada en la visión homérica de unos elementos *engaioladores*, como decimos en Galiza, que, desde un punto de vista exclusivamente androcéntrico, desplegaban el más prototípico carácter que desde los textos bíblicos resumía la imagen de la ‘mujer-Salomé’. Como quien ha realizado la imagen extremeña, el escritor checo había nacido en un espacio intensamente relacionado con el agua y donde, como bien podría ocurrir en las comunidades vecinas de La Portilla del Tajo, de seguro, los ecos del río Moldava fértiles serían en la misma magia de las mujeres acuáticas que, según decían, poblaban las estancadas aguas tajenses.

Para Kafka, sin embargo, el asunto mitológico homérico nada tiene que ver, sino que simplemente constituye un pretexto, con las intenciones de una narración en donde lo verdaderamente importante se articula alrededor de la oposición de géneros que, no por nada, preside esta Tesis Doctoral. Es un tema que, por supuesto, está en la misma base de la propia construcción del mito de la mujer acuática o sirena, en la imagen de un ser femenino proveniente de la ignota oscuridad más temida, la de las profundidades marinas o lacustres, la de los paraísos abisales del medio acuático. Por lo tanto, es la misma razón genética de la imaginaria organizada en la Edad de los Metales la que brilla en el relato kafkiano; y aunque nos pueda parecer que es la música de Homero la

¹⁰ Fechado en 1917-1918, en otras compilaciones se recoge con variantes. “El silencio de las Sirenas” es un título que le otorgó Max Brod en su ed. de obras póstumas kafkianas (Kafka 2005: 177-178 y 385).

que suena tras las palabras del praguense, y que son las sombras de la energía mediterránea las que han invadido un imaginario literario realmente procedente de la cultura moraviana ¹¹; los intereses del intelectual checo se conectan íntimamente a los de la mano – pienso que masculina – a que debemos la imagen extremeña. Es, desde luego, producto de la misma reflexión que a mediados del siglo XX llevará al príncipe Tomasi di Lampedusa a poner en boca de uno de los personajes de su relato “Lighea” – en España desgraciadamente conocido como “El profesor y la Sirena”, por lo demás una traducción totalmente irrespetuosa con la sencilla musicalidad del paratexto lampedusiano ¹² – que “el canto de las sirenas [...] no existe; la música a la que no se puede escapar es solamente la de su voz” (Tomasi di Lampedusa 1961: 34).

Empero neoplatonismos aparte, y no en vano creo que conviene hablar ahora, claro que *ad tempore*, de neoplatonismos en parte anunciadores de una visión donde el alma, exiliada en una prisión corporal – una cárcel de carne, humanizada y por ende sexualizada; y como tal un espacio negativo ya que éste, y el sexo en él implantado, acabarán representando ‘la caída’ por antonomasia (cfr. Basilio 2000) – , se presenta como parte de una dualidad en la que también traduce el mayor tesoro del ser humano, un algo espiritual, alto, bueno y, por supuesto, directamente derivado de las fuerzas divinas superiores. Comienza así, por tanto, una ruta que el individuo efectuará por el camino de la imaginación, de una imaginación sencillamente binaria, donde al lado del bien, se hace residir al mal, y donde sobre la ignota oscuridad de las profundidades

¹¹ Prefiero utilizar este gentilicio, pues ‘bohemio’ es un término introducido en plena euforia del Romanticismo por H. Murger en sus *Scènes de la Vie de Bohème*, base del libreto pucciniano *La Bohème*, para rescatar el espíritu aventurero, y fuera de toda ruta burguesa, de los intelectuales checos, quienes alababan el sistema de valores de la etnia gitana, que procedía de la región de Bohemia. Sin embargo, dado que Praga era la capital de esta región, en realidad cuando nace Kafka lo hace en la Bohemia austro-húngara.

¹² Desgraciadamente, el poco rigor que habitualmente rige en el sistema editorial español en cuanto a las traducciones de obras foráneas, han llevado, en el caso de Lampedusa, a aberrantes títulos como “El profesor y la Sirena” o *El gatopardo* para obras cuyos títulos son, en realidad, “Lighea” (un nombre femenino de mujer cuyo significado es ‘la de voz aguda’, de ahí que sirviese para denominar a una de las tres sirenas clásicas del panteón griego, con Parténope y Leucosia; razón por la que, con mucho mejor criterio, el cuento fue traducido como “La sirena”) y *El leopardo*. En este sentido, cualquiera de los ateliers de traducción europeos es mucho más serio que el español: en ellos, la novela lampedusiana a que hago referencia nunca fue objeto de un título escrito en una lengua inexistente que emplee un determinante español con un sustantivo italiano, sino que en Portugal es conocida como *O leopardo*, en Reino Unido como *The Leopard*, en Suecia como *Leoparden*, en Hungría como *A Párduc*, en Polonia como *Lampart*, en República Checa como *Gepard*, en Lituania como *Leopardas*, en Rusia como *Сирена и Успомене*, en Rumanía como *Ghepardul* y en Francia como *Le Guépard*. En Alemania, sin embargo, la traducción del título de esta novela es *Der Gattopardo*, y en Galiza, en 2005 Xabier Rodríguez Baixeras edita, para la vaguesa Galaxia, una traducción que, al amparo y al calor de la española, no dudó en titular *O gatopardo*.



acuáticas parece brillar una luz incandescente, rápidamente identificada con los astros que, amén de alumbrar los días y las noches, fue identificada con la claridad y lo positivo. No por nada, como ha apuntado Duvignaud:

todas las especulaciones sobre el “hombre salvaje”, el *homo sylvestris*, la *pulla campanica*, el orangután o el gorila, hasta las investigaciones de Goethe que se refieren al hueso intermaxilar inferior común al hombre y al animal, están dominadas por la imposibilidad de pensar al hombre distinto del hombre europeo dominado por la razón. Fuera del hombre fundamental, dotado de lenguaje y espíritu, no puede haber nada, y los ensueños donde aparecen los sátiros, los faunos, las ninfas, las sirenas, pertenecen a la fantasía de los poetas. Los monstruos pueblan el mundo y el hombre reina sólo en el universo cristiano enriquecido de cultura antigua (Duvignaud 1977: 37).

De esa dualidad, de esa energía binaria que, de forma temprana, nació en el pensamiento abstracto de los primeros homínidos, es de donde arrancan las imágenes con que el ser humano dio prueba de una rica imaginación repleta de preguntas y temores que, fruto de un más que sencillo planteamiento ilógico, se solucionaban por medio de la intervención de seres fantásticos producto de una mistura de sus propias características y de las de los otros seres vivos que lo rodeaban. En este sentido, pues, aunque hablando de cómo nació el diablo, dice el exfranciscano racionalista McCabe que:

suele decirse en la ciencia de las religiones que el hombre primitivo de hace centenares de miles de años terminó creyendo en un mundo de tinieblas porque vio cosas que se movían en la naturaleza que no las había movido ni el animal ni el hombre. Al principio, según se cuenta, miraba tales cosas con una indefinida sensación de asombro o espanto, de manera muy parecida a como un perro entorna los ojos cuando cae el pedrisco o descarga una tormenta eléctrica. Más adelante, a medida que se desarrollaba su inteligencia, el hombre primitivo llegó a la conclusión de que un agente invisible estaba detrás del estruendo de las aguas de un río salido de cauce, el azote de la tormenta o el rugido del incendio forestal. Pero los viajeros del siglo XIX que estudiaron de cerca de nuestros salvajes menos desarrollados, reliquias recalcitrantes de la antigua raza, antes de que los misioneros perturbaran sus tradiciones, nos cuentan que eran incapaces de formarse ideas generales o abstractas. De suerte que [...] me inclino a pensar que la mente concreta del hombre primitivo empezó a engendrar los espectros a partir de

experiencias concretas: su sombra misteriosa, su propia imagen en la superficie del lago – recuérdese que nada sabían sobre la luz o la reflexión – o el sueño en el que había salido a cazar al bosque o en el que se peleaba con un enemigo mientras su cuerpo yacía inerte al raso o en el interior de una cueva [...] Lo que nos enseñan los pueblos menos desarrollados es que hace al menos cien mil años los hombres creían que tenían una doble personalidad. Una de ellas sobrevivía a la muerte del cuerpo, pero era invisible (McCabe 2009: 11-12).

En aquella es en dónde, precisamente, se origina la imagen de la sirena, y como esa parte invisible, sabía descender al mundo de las tinieblas, un mundo que se suponía situado en algún lugar del subsuelo, en algún rincón de las profundidades acuáticas – por lo general sombra del mundo real, de ahí que los y las babilonias lo imaginasen como una réplica de su ciudad – , donde se alimentaba de tierra o de agua. Es propiamente del pueblo babilonio del que conservamos unas tablillas donde se encuentra un poema que, titulado por los traductores “El descenso de Ishtar al infierno”, narra la dramatización “del ocaso del espíritu de la fertilidad durante el otoño y el invierno” (McCabe 2009: 16), en este caso por medio del viaje de la diosa a las profundidades del averno que tanto éxito tendría en otros pueblos, como él de raíz lingüística semítica, y que llevaría a los y las hebreas a creer en una bajada de Cristo al infierno (cfr. Gómez de Liaño 205: 134-136):

a la casa de la oscuridad, la morada de Irkalla,
a la casa de la que nadie regresa jamás,
al camino que no tiene vuelta atrás, privado de luz,
un lugar en el que su alimento es el polvo y se come la arcilla,
donde nunca ven la luz, donde se vive en la penumbra,
donde están ataviados como los pájaros, con un vestido alado.
En sus puertas y paneles se extiende el polvo ...
Mi puño llamará a la puerta, desencadenaré el rayo.
Resucitaré a los muertos para que devoren a los vivos (cfr. McCabe 2009: 16-17).





Grabado de la diosa Derceto, asociada con Istar (cfr. Barton 1902: 233-252), firmado por A. M. tal y como aparece en la obra de Atanasio Kircher (Kircher 1652-1654 I)

De Ishtar, también llamada por los babilonios y babilonias Semíramis y conocida como Atargatis en Siria, Anahit en Urartu, Astarté en Fenicia, Ianna en Sumeria o Ashtart, nombre con que la conocían los cananeos – a quien debemos la imagen y la entidad simbólica de la reina Esther, en hebreo אֶסְתֵּר (un antropónimo babilónico cuyo significado es, como Ishtar, ‘estrella’), que resume una de las personificaciones de ‘la mujer-fuerte’ y en cuyo rollo o libro bíblico es en el único en el que, de todos los que componen *La Biblia*, no aparece el nombre de la divinidad de los judíos – ¹³ ; arranca una de las más potentes imágenes, sino la más, de la fuerza y el poderío femenino: es Ishtar quien inicia y dirige el movimiento de la vida y, por ende, todos los varones están doblegados a su irremisible imperio. Ella, pues, es la diosa central del panteón religioso de Oriente Próximo y Medio ¹⁴ .

¹³ Cuentan las tradiciones asirias que la esposa de Azur o Nimrod, la diosa y reina Semíramis, era hija de la diosa-pez y paloma Derceto de Ashqelon, en Canaán, y de un mortal. Tras su nacimiento, la diosa la abandonó y se suicidó ahogándose en un lago, pero sólo consiguió convertirse en sirena y la imposibilidad de poder abandonar aquel medio, debido a lo que sus devotos y devotas se abstendrían de comer pescado, que sólo utilizaban en sus ritos. En Babilonia, sin embargo, la diosa de los peces era conocida como Ishtar o Nina, donde, hija de Sin o Anu, era la esposa de Ea de Eridu, el rey de todos los dioses, que se representaba con tronco humano y cola de pez. Allí, la hija de Derceto, su reina, fue quien elevó a los altares a su madre, prohibiendo la ingesta de peces, no fuera a ser que se comiese a algún descendiente de aquélla. Por otra parte, propiamente de la legendaria historia de Semíramis es de donde arranca el culto de la virgen María católica, pues es en el panteón babilonio donde esta diosa, representada como madre con su hijo en brazos, se asume con la generación de un dios, Tamuz, nacido en su viudez de Nimrod, del que sin embargo, de forma sobrenatural, era hijo, de ahí que compartiese con aquél su misma condición divina, algo que también se encuentra presente en el panteón egipcio, donde destacaba una Isis-madre de Horus con él en sus brazos. Con todo, es tan importante la iconografía de Semíramis para el cristianismo que, además, de su transformación en paloma también proviene la imagen del Espíritu Santo de los católicos y católicas.

¹⁴ No es gratuito, por ello, que en su himno se exclamase:

alabada sea Ishtar, la más temible de las diosas.
Reverénciese a la reina de las mujeres ...
Henchida de vitalidad, encanto y voluptuosidad ...
De labios es dulce, hay vida en su boca ...

Sin nada que ver con el carácter de diosa-madre de la suprema deidad femenina de la Edad de los Metales, de quien, no obstante y en realidad, deriva, la voluntad divina, completa e integral, de Ishtar como ‘la diosa por excelencia’ se personificaba a través de muchas y variadas representaciones. Una de sus imágenes, como portadora de una corona radial de siete u ocho puntas (harto conocida en la imaginería occidental gracias a la Estatua de la Libertad neoyorquina), explica su reinado entre los astros; blandiendo un arco y sobre un carro tirado por siete leones se habla de la diosa de la Tierra; desnuda, con las manos apoyadas sobre el vientre o los senos, es la diosa de la energía sexual femenina, de la generación humana; y con alas y garras de ave es la señora del firmamento, la deidad de la violencia y la guerra. De ésta última proviene la imaginería náyade, que rápidamente, gracias al programa iconográfico de uno de sus esposos babilonios, el dios-pep, y al propio de su madre Derceto, dará lugar a la imagen formal canónica que hoy tenemos de las sirenas (cfr. Aracil 1995: 67; Izzi 1996: 45-48).

Todo, en suma, deriva de ella; no en vano, aunque al lado de representaciones fantásticas humanas de seres mitad cuadrúpedos o mitad aves – lo cual nos informa del desarrollo de, además de una intencionalidad artística referencial (preocupada por representar el objeto de deseo humano focalizado en bisontes, cabras, peces, pájaros, caballos, mamuts o renos), en buena manera animista; la puesta en marcha de un programa estético procedente de ideogramas igual de mágicos que aquéllos nos descubre a una especie de individuos preocupados por plasmar los seres fantásticos que comenzaban a poblar su imaginación – , los primeros y las primeras *sapiens sapiens* son los y las responsables de la inauguración de la figura de la mujer como poseedora de poder, de la fuerza y del misterio ¹⁵. Ella era quien, en realidad, creaba vida. Así lo creían hombres y mujeres, que nada sabían de la intervención masculina en la generación de nuevos individuos.

Es gloriosa; hay velos echados sobre su cabeza.
Su cuerpo es bello, sus ojos brillantes.
Es la diosa: ¡en ella hay consejo!
El hado de todo tiene ella en su mano.
A su mirada se crea la alegría.
Es poder, magnificencia, deidad protectora y espíritu guardián ...
Fuertes, exaltados, espléndidos son sus decretos.
Se la busca entre los dioses: extraordinaria es su categoría.
Respetada es su palabra: es suprema ente los dioses.
Ishtar entre los dioses: extraordinaria es su categoría ... (cfr. Pritchard 1966: 274-274).

¹⁵ Por ello, según este programa, ella era la más apropiada para una combinación efectuada con aquellos animales más misteriosos: los pájaros y las aves; pues los más cercanos, los cuadrúpedos, servían generalmente para combinar con figuras masculinas.



Con la llegada de los nuevos planteamientos míticos de las comunidades agricultoras, en el Neolítico es cuando aparece la figuración de la mujer como diosa-madre de la tierra, que combinada con el antiguo carácter de reina de la especie, conducirá al ser humano a identificarla, una vez abandonado el celo y tratando de gobernar la necesidad sexual, como señora del amor y la fertilidad. Faltaba mucho para que, con la llegada del cristianismo, perdiese aquel carácter y, fruto de un androcentrismo o misoginia por entonces inédita en las mitologías orientales, la mujer fuese entronizada según la posesión de un rol de diosa diabólica que nada tenía que ver ya con la fuerza telúrica que incluso la presentaba como quien, en el ocaso, devoraba el Sol para, a la mañana siguiente, en el orto, restituirlo pariéndolo. Pues como en 1861 ya señaló Baudelaire a propósito de la ópera wagneriana *Tannhäuser*, “la radieuse Vénus antique, l’Aphrodite née de la Blanche écume, n’a pas impunément traversé les horribles ténèbres du Moyen Âge” (Baudelaire 1968).

Buena parte de la imaginería que en Occidente se tiene sobre las mujeres-pezo o sirenas ¹⁶ parte de las concepciones del médico y profesor alemán renacentista Hohenheim, más conocido como *Paracelsus*, quien, apostando como nadie por la consolidación del idioma germano como vehículo de cultura, escribió uno de los tratados más elocuentes – y más bellos, además – al respecto de lo que conocemos como ‘seres elementales’ de la naturaleza. En su *Liber de nymphis, sylphis, pigmaeis et salamandras et de cæteris spiritibus* – que, pese a todo, llevaba un título latino – , señalaba cómo existían dos tipos de personas, dos tipos de carne: las que y la que descendía de Adán y las que, la que, no procedía de aquél. La primera, decía *Paracelsus*, era terrena, basta y compacta; mientras que la segunda es etérea y sutil. No obstante, ambas especies:

son carne y sangre, hueso y similares, tienen lo que le pertenece al hombre y son de la misma índole que éste en toda la naturaleza. Pero se diferencian entre sí por tener dos orígenes distintos, como pudieran tener dos padres, al igual que un espíritu y un hombre: el espíritu atraviesa todas las paredes y nada le está cerrado; pero el hombre no

¹⁶ Una elocuente descripción de la sirena aparece en una de las adivinanzas del repertorio español:

es pescado y tiene tetas,
es mujer y tiene aletas;
ni es pescado ni es mujer,
entonces ¿qué cosa es? (Rodríguez Marín 1882, I: 69).

puede hacerlo, sin embargo, pues a éste se le puede cortar el camino con pestillo y cerrojo. Y así, al igual que puede ser reconocida y apreciada la relación entre espíritu y hombre, de igual manera habréis de reconocer también a esas gentes de las que aquí escribo. Pero, se diferencian de los espíritus por tener sangre, carne y huesos. Además, alumbran, pues tienen niños y frutos, hablan y comen, beben y caminan; cosas éstas que no hacen los espíritus. Por eso son iguales a los espíritus en su velocidad, e iguales a los hombres en sus ademanes, en su figura y en el comer. Y es así que son gentes que reúnen en sí mismos las cualidades del espíritu y las cualidades del hombre [...] El hombre tiene un alma; el espíritu no; el espíritu no tiene alma, pero el hombre sí tiene una. Esa criatura, no obstante, se compone de ambos, pero no tiene alma y no es en modo alguno igual al espíritu, pues el espíritu no muere y esa criatura, sin embargo, sí muere (*Paracelsus* 2003: 29-31).

Ninguna explicación sobre su naturaleza es, pues, más adecuada y más detallada. Y ninguna se basa más fielmente en la tradición propiamente centroeuropea, la misma que inspiró el mito de la Mélusine arrasiana¹⁷ y la Ondina fouquetiana, así como la propia fantasía de la Marinha gallega cantada por Barzelos, Montebelo y Mendoza. Para *Paracelsus*, las “sirenas” son “mujeres del agua, pero más de la superficie que de dentro de ella”. Son:

¹⁷ Dice *Paracelsus* que Melusina fue una ninfa poseída por un espíritu maligno que de haber permanecido con su esposo hasta el final de sus días hubiese desaparecido de su interior. Para el médico alemán, por tanto, Mélusine estaba realmente poseída por “Belcebú” – nombre, proveniente de un dios del panteón filisteo, que el cristianismo usó para designar al príncipe de los demonios, también llamado *el señor de las moscas* porque en los lugares de adoración de Baal, donde se hacían sacrificios de carne, las moscas acudían en el momento de la descomposición de las ofrendas – , hecho por el que la superstición popular la juzgó como un ente que habría de convertirse en serpiente cada sábado, “tal fue el pacto que cerró con *Belcebú* a cambio de la ayuda de éste para hacerse de un esposo”. Mélusine fue, además, una “*ninfa* de carne y sangre, capaz de tener fruto y de alumbrar; abandonó a las ninfas y vino a la tierra, donde vivió entre los hombres” (cfr. *Paracelsus* 2003: 81-83).

Y no por acaso, el esquema estructural de las leyendas pirenaicas que R. Violant Ribera analiza desde la perspectiva del análisis literario de la temática del matrimonio entre mortal y hada sigue el esquema trazado por Arras en su propuesta:

- 1) encuentro de un varón con una mujer sobrenatural,
- 2) enamoramiento y petición de matrimonio por parte del hombre,
- 3) acceso de la mujer pero imponiendo una condición,
- 4) unión que aporta beneficios al varón,
- 5) impulsado por una fuerza interior, el hombre quebranta su promesa y la esposa desaparece, y
- 6) el hombre no la recobra jamás y a veces cae en la ruina (cfr. Violant Ribera 1972).

Éste es, como era de esperar, el esquema que preside la mayor parte de los relatos de esta tipología (cfr. Thompson 1955-1958: B.53.0.1; B.81.2; B.81.9.1; B.81.13.1; B 81.21; C 498; C 984; D 1719.7; M 101 y T 111).



exactamente como una doncella, pero algo deformes, en contra de la naturaleza femenina. No alumbran, son *monstruos*, al igual que hay hombres estafalarios nacidos de dos personas completamente sanas [...] las gentes del agua se cruzan entre sí y tiene cría como los hombres [...] tienen engendros, esos engendros son las sirenas. Nadan sobre el agua, pues este elemento las rechaza y no las mantiene en su seno. De ahí que tengan diversas formas y figuras, como le ocurre y afecta a muchas criaturas deformes [...] muchas hay que pueden cantar, muchas que pueden silbar en cañas, muchas de un tipo y muchas de otro. Así, pues, también entre las ninfas nacen monjes, con las mismas deformaciones que un monje (*Paracelsus* 2003: 73) ¹⁸.



Sirenas en un manuscrito ruso del siglo X. Todavía se las consideraba seres femeninos aviformes ¹⁹

¹⁸ De esta visión nace la del prusiano Heine, quien en 1837, apoyándose en la misma tradición que inspiraría al barón de Fouqué su célebre *Undine*, publica su conocido ensayo *Elementargeister*, trabajo en el que recoge la tradición de la existencia del Monte de Venus, el *Venusberg*, situado entre Suabia y Turingia, donde habitaba la diosa Venus, hija de Belcebú, en compañía de sus ninfas y en un espléndido palacio, donde ella misma apresó al caballero Tannhauser (cfr. Heine 1982), motivo gracias al que el alemán escribiría un bello poema que le inspiró a Wagner su conocida ópera.

¹⁹ Las sirenas eslavas, por lo general bajo la imagería que se compendia en la Русалка moscovita, representan el mismo interés de una comunidad fundamentalmente falocéntrica hacia el encanto de la mujer que se hace señora de las aguas.



I. Repin, *Sadko en el reino subacuático* (1876); estatua de la Rusalka de Vladivostok, símbolo de esta población; y “Русалка” (1934), pluma de I. Bilibin

Aparte de la introducción y de los apartados finales, el dedicado al balance y conclusiones y el referente a las fuentes documentales y a la lista de entradas bibliográficas, he dividido este trabajo en siete puntos: el segundo, tras la referida introducción, se centrará en los objetivos y metodología, y por él abordaré la relación entre Didáctica de la Literatura y Literatura Comparada, esto es, en él atenderé a los dictados de una Enseñanza Literaria articulada en aras de una productividad comparativa en clave de aproximación didáctica al hecho literario. En el tercero, tratando de establecer el *corpus* elegido de un modo claro, persiguiendo unas de las preocupaciones de la Literatura Comparada, la que habla del tiempo y la que se refiere al espacio, afrontaré tanto la época – ¿qué es la Edad Contemporánea? – como el ámbito – ¿espacio ibérico o espacio hispánico? – en que se localiza el objeto de análisis central de este trabajo. En el epígrafe siguiente, el cuarto, abordaré la importancia del mito en la Literatura, es decir, buceando en la mitología literaria para localizar, y así rescatar de ella, el aparejo de la mujer del agua, que es lo que verdaderamente importa para esta investigación. A continuación me detendré en la dimensión que la fuerza de la mujer del agua desplegó en el espacio literario peninsular de tradición oral.

Después, en “La mujer acuática en la simbología europea: de Melusinas, Ondinas y Marinhas”, que es el quinto apartado del trabajo, se establecerá un triple viaje alrededor de tres de las figuras de mayor relevancia literario-cultural en la edificación del paradigma de la ‘mujer acuática’ europea: la de Mélusine, la mujer-serpiente a veces travestida en mujer-sirena, una de las imágenes más elocuentes al respecto de la cosmología imaginística de la mujer como reina de las aguas y, a la vez, como señora de los destinos humanos, especialmente masculinos; la de la Ondina germánica, uno de los destinos románticos más exitosos de la literatura centroeuropea; y la de la Marinha

Es tanta la fuerza de este ser elemental en el mundo eslavo que ha inspirado óperas como *Русалка* (1901) de Dvořák, la homónima de Dargomizhski (1856) y *Noche de mayo* (1879) de Rimski-Kórsakov; basadas tanto en la tradición popular soviética como en la literatura – hablo del poema dramático *Rusalki* de Pushkin y del relato *Noche de mayo o la ahogada*, de la autoría de Gógol – que previamente había bebido en aquellas mismas fuentes tradicionales. En esta tradición se cuenta cómo el héroe-juglar Sadkó cautivó al zar y a la zarina del fondo submarino y lo hizo hasta tal punto que el monarca decidió que nunca más abandonase su reino, a pesar de que la energía de los bailes que allí se realizaban causasen graves males a la población de la tierra, debido a los terremotos marinos que causaban. Gracias a la aparición de otro guerrero heroico en el reino acuático, Sadkó fue liberado y la zarina Vólkhova fue convertida en un río en el mismo lugar en que los y las habitantes de la superficie se veían obligados a arrastrar sus embarcaciones entre dos lagos. Éste es el argumento de la ópera *Sadkó*, del referido Rimski-Kórsakov, que se estrena en 1896.



gallega, origen de uno de los hipertextos de mayor solvencia literaria en parte de la literatura española y en toda la gallega dedicada a las sirenas.

En el siguiente epígrafe, el número seis, me ocuparé de los ecos que tal repertorio de imágenes de mujeres del agua ha instituido en la literatura ibérica contemporánea de autor o autora. Y, por supuesto, como las líneas metodológicas de esta investigación aconsejan, efectuando una aproximación desde el comparatismo literario. Llegados, pues, a este punto, es sólo así cuando, en mi opinión, la línea argumental del texto permitirá que se inicie el destino comparativo central del trabajo: algo que se hará teniendo en cuenta un primer bloque delimitado por las aguas del Rin al Miño (donde veremos la literatura de los Grimm, Avellaneda, Bécquer y Fole), por la magia fascinadora de una sirena sensualmente hábil (medio en que haré vivir las obras de Andersen, Torrente, Andresen y la apuesta cinematográfica de Disney), por la fuerza castradora de una mujer acuática devoradora y carnívora (en el que se han colocado las aportaciones de Osoyr' Eans, la bohemia española decimonónica y novecentista, la Pardo Bazán y la literatura gallega orientada a niños y a niñas) y finalmente, por los intereses nacionalistas de una literatura de sirenas empeñada en reafirmar la calidad comunitaria de territorios como Catalunya, Euskal Herria o Galiza.

El último apartado, el séptimo, es el que propiamente se centra en una Enseñanza de la Literatura encarrilada gracias a los cánticos de las sirenas alimentados, desde hace siglos, por la imaginaria masculina de todos los tiempos. Para ello, tras un epígrafe introductorio en el que me centro en la recuperación del hipertexto de la mujer del agua para el sistema artístico que nos ocupa, me valdré de tres propuestas didácticas centradas en el actual currículo educativo: una dirigida al mundo de la Educación Infantil, otra orientada al 6º curso de Educación Primaria y otra dedicada a los alumnos y alumnas de 1º de Bachillerato. Con ellas, por lo tanto, además de recoger todos los puertos que jalonan el currículo educativo actual, queda cerrado el compromiso didáctico de una investigación que intenta desvelar el comportamiento de unos seres acuáticos femeninos que, derivados de la fuerza que la mujer había desplegado en los remotos tiempos del Paleolítico, posteriormente sólo serán residuos de un feroz y evidente miedo masculino hacia quien desde aquella época sólo sería objeto de las más fieras injusticias y violaciones.

Así pues, de la pérdida del carácter que la figura de la mujer desplegó en el Neolítico, y del androcentrismo violento que sucedió con la imposición del cristianismo

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

– que llevó a la mujer a simbolizar la expresión más diabólica de la negatividad –, trata, por tanto, esta Tesis Doctoral, y del deseo implícito que subyace en las palabras de Baudelaire surge la primera de sus motivaciones, la de la restitución de la imaginaria venérea para, en clave literaria, analizarnos a las personas por medio de los condicionantes que rigen en la edificación y en la sepultura de uno de los mitos más importantes de la Humanidad, el propio mito de la generación del individuo explicado a través de una feminidad consciente y abiertamente sexual, poderosa y fuera de todo pudor. Por ello, además de mi agradecimiento público a los cinco hombres que se encuentran tras este trabajo – mis hijos, Afonso Xoán y Xulio Antón, en los que espero que revivan parte de los intereses levantiscos de mariscales gallegos como Pero Pardo, Peralvarez y Fernandares; mi padre, que quien heredé un simple sistema de valores basado en el culto al ser humano, el amor a un paisaje y una realidad siempre gallega, en el respeto hacia los demás y en un igualitarismo necesariamente extensible a todos los miembros de la sociedad; y Pep, director de esta Tesis pero, además, amigo y admirado referente científicos –, quiero rescatar mi deuda, más que emocional, con las mujeres que, en el primero de los casos incluso más allá de la muerte, reinan en mi vida. En todas ellas late con fuerza una energía que sólo parece ser privativa de quienes pertenecen a la especie de Melusina, a la de la Herrich del Sudán, a la de la Zar de la Abisinia, a la de la Miskifir de Islandia, a la de la Willis húngara o a la de la Lorelai alemana.

A mi madre, precisamente llamada, y no por casualidad, M^a Esther, debo una educación basada en una serena cordura, en el equilibrio y en un más que ferviente voluntarismo como principal método de actuación – no por casualidad, creo, llevaba un nombre derivado de la diosa babilonia. En mi compañera, Pilar, encuentro todos los mares posibles en que puedan habitar las ondinas, los pozos y los lagos donde viven las lamias y los ríos de donde salen las *xanas* para, como ella, explicarle a quien las mire en qué consiste la magia del deseo. Gracias a Pilar resido en un territorio siempre fuera de patrias, un país cuyas fronteras son imperceptibles e igualmente de impredecibles, un imperio que tan sólo se delimita por la entrega, la pasión, el compromiso y la libertad; y donde la apetencia diariamente se rige por el enardecimiento, la avidez y un delirio sustentados en el más intenso y abierto de los consensos. Y en mi hija Rosalía do Cebreiro vislumbro el misterio de una de las primeras diosas de nuestra propia casta y casa: nacida un 25 de abril fruto de un proyecto gestado al amparo del hálito de la



Maruxaina que habita el Océano Gallego, en ella y en su misterio se vuelve a explicar parte de la adoración que nuestra raza siente por una imaginería femenina ancestral que, a la lumbre de un cristianismo importado que sin embargo iba a ser el sello principal de la cultura de la primera monarquía europea, rápidamente sería travestida, o subvertida, siguiendo un perverso programa por el que culpabilizar a las mujeres de todos los males del mundo – algo bien conocido ya en el mundo mediterráneo y, cómo no, en el judeo-cristiano – , como la en todo momento pura madre del dios católico. Y mi deuda, por supuesto, se extiende *in æternum* hacia un espacio concreto, hacia el medio de donde procedo y hacia el que siempre camino, en dirección a un mundo delimitado por océanos y mares por los que hacia Eire llevamos las imágenes de Morrighu y Medb, dinámicas correspondientes de Ishtar, y donde aún viven sirenas como Maruxaina, la ninfa que habita en Os Farallóns y que avisa de los temporales a los marineros cervenses, y Marinha, quien todavía agita su cola en busca de la imagen de Froiaz y que, como aquélla, explica la entidad mágica que recorre todos los paisajes gallegos, de los arenales de los países *mariñaos* de Terra de Viveiro o Betanzos, en As Mariñas dos Condes, a las tierras de Dumia en el de Cancelada, donde se rehace la ondina Caricea que a veces abandona el lago de Carucedo y vuelve a dejarse ver por los parajes que bañan ríos como el Navia y el Cancelada. Todas ellas hunden parte de su encanto femenino en los ecos de las viejas merrows célticas, que mezclaron su esencia con las *xanas* y las *lamias* para, en suma, proclamar una magia de la que Galiza nunca se podrá despegar, una magia que, a eso aspiro, seguirá rigiendo los destinos de una nación en suma dominada por la impronta y la figura de las figuras femeninas.

X. Pardo de Neyra

Lugo, marzo de 2011



Imagen de sirena en un manuscrito medieval europeo

2. Objetivos y metodología. Hacia una semiotropía deconstructiva

*O texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é **um pouco** de ideologia, **um pouco** de representação, **um pouco** de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necesarias: a subversão tem de produzir o seu próprio **claro-escuro**.*

R. Barthes²⁰

Señala Barthes que el intertexto se constituye como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão” (Barthes 2001: 77). De esta forma, como ha señalado Reis:

assim se eliminam fronteiras entre áreas discursivas aparentemente independentes e, como consequência, assim se abre caminho à leitura da relação intertextual como procedimento que, em última análise, remete ao discurso da ideologia (Reis 1982: 72).

Éste es el principal y el objetivo nuclear que abre la presente Tesis Doctoral. Es algo que, según los argumentos platónicos, nos remite al propio concepto de discurso; pues como señala Ricœur, “o erro e a verdade são ‘afecções’ do discurso, e o discurso exige dois signos básicos – um nome e um verbo – que se conectam numa síntese que vai além das palavras” (Ricœur 1987: 13). En este sentido, me interesa el tratamiento que, en clave artística, el discurso literario explica alrededor de una de las parcelas más interesantes y que más se han explorado en Literatura: hablo del símbolo que, como el referido Ricœur ha explicado, la Poética entiende como imagen privilegiada de un poema, de las obras de un autor o autora, de las de una escuela literaria o, lo cual me interesa especialmente:

as figuras persistentes dentro das quais toda uma cultura se reconhece a si mesma, ou ainda as grandes imagens arquetípicas que a humanidade enguanto todo – ignorando as diferenças culturais – celebra (Ricœur 1987: 65)²¹.

²⁰ Barthes 2001: 72.



Dejo a un lado, en este instante, el simbolismo que, antropológicamente, posee lo sagrado, es decir, el carácter que lo simbólico refiere comunitariamente desde una perspectiva capaz de certificar unidad ante lo sagrado, identificación frente a un sistema de valores o creencias por la que reconocer un programa unificador. Una dimensión que, con una estructuración hermenéutica propiamente definida, realza precisamente la semántica que lo sacro tiene en el sentido de poder, eficacia, incluso de fuerza (cfr. Otto 1958; Eliade 2006). Siguiendo estos argumentos, en definitiva, el símbolo despliega una entidad que no poseen las metáforas:

mas há mais no símbolo do que na metáfora. A metáfora é o procedimento lingüístico – forma bizarra de predicação – dentro do qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece um fenómeno bidimensional na medida em que a face semântica se refere à não semântica. O símbolo está ligado de um modo não presente na metáfora. Os símbolos têm raízes. Os símbolos mergulham na experiência umbrosa do poder. As metáforas são precisamente a superfície lingüística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo (Ricoeur 1987: 81).

Y los mitos, como textos, son unidades estructuradas susceptibles de, como apuntan los postulados de las Escuelas de Ginebra, Praga y Copenhague – a partir del estructuralismo, pues, hemos aprendido que siempre es posible un tratamiento textual siguiendo las reglas explicativas que con tanta efectividad la Lingüística ha aplicado a cualquier sistema de signos que subyazca en el uso de la lengua, esto es, proclamar la operatividad de la abstracción de sistemas a partir de procesos y relacionarlos atendiendo a las unidades definidas previamente por la oposición con otras del mismo sistema – , ser relacionados no sólo entre ellos sino con los de otros sistemas igualmente

²¹ De igual modo me interesan las apreciaciones de Bakhtín, que en 1928, tras la máscara de Medvedev explicaba que el estudio de la Literatura es una de las ramas de la ciencia de las ideologías, y que a partir de este aserto, que el autor o autora, cuando escribe literatura, construye un entramado entre el discurso – como escenario del acontecimiento – y la ideología, entendida como actividad socio-cultural que engloba todo nuestro universo de valores. Porque, en efecto, todo signo emite valores, está cargado de una intencionalidad y es expresión material de una axiología, esto es, de una ideología. De este modo, la conciencia, dice Bakhtín, no es un fenómeno psicológico, sino una construcción ideológica, si bien su expresión es el discurso interior. El discurso literario es, en ese esquema, el que da forma y entidad al pensamiento, al sentido ético y a emociones que hasta entonces estaban fermentando en las profundidades de la psicología social (cfr. Bajtín 1994: 76-77 y 5-22).

preparados por la misma (u otra) comunidad que, no se sabe en qué orden, ha alumbrado y organizado aquéllos ²².

Por ello, en este viaje analítico cuyo objetivo principal, como he dicho, es el descubrimiento estético-ideológico que encierra el proyecto didáctico de la lectura de uno de los mitos más fértiles de la comunidad ibérica ²³, el de la mujer acuática que, con distintos nombres pero siempre con características similares, nos da cuentas de la energía simbólica que, aún sobrepasada por el falocentrismo o el machismo que domina en el pensamiento, la fuerza femenina ha desplegado en el imaginario colectivo de parte del Occidente europeo ²⁴.

Teniendo en cuenta que el símbolo, según ha dicho en 1916 Jones, es una creación, un medio que asegura el funcionamiento del ‘yo’ como denominador común entre las personas, y lo es porque tiene una significación constante (cfr. Segal 1970: 685), y que, evidentemente, la mayor parte de los símbolos vienen a ser creaciones masculinas – no en vano, en su misma esencia se encuentra una voluntad típicamente varonil – ; podríamos señalar cómo la actividad simbólica de las imágenes nace y se

²² De esta forma, atendiendo a la visión estructuralista de Lévi-Strauss, como el lenguaje, el mito se compone de unidades constitutivas que presuponen otras, esto es, aquéllas son más complejas que éstas. Cuando aquéllas se combinan, se entrecruzan y se combinan, se forma la narrativa propia del mito. Por tanto son susceptibles de ser tratadas siguiendo las mismas reglas que aplicamos al análisis de las unidades lingüísticas, hecho por el que las conocemos como ‘mitemas’: son, por consiguiente, valores opositivos que se ligan a varias frases individuales con que se forma un haz de relaciones, es decir, usándose y combinándose en dirección a la producción de un sentido, la edificación estructurada que da lugar al desarrollo o disposición – la ley estructural, siempre un objeto de lectura y no de habla en el sentido de que una recitación es donde, en situaciones particulares, se restablece el poder de todo mito – del mismo mito. Así es, en suma, como explicamos los mitos, pues nunca podremos interpretarlos verdaderamente (cfr. Lévi-Strauss 1955).

²³ Uno de los epígrafes de esta Tesis Doctoral se centrará en la utilidad y en la operatividad de este marbete desde el punto de vista ideológico. De todas formas, creo que tanto la Península Ibérica como el propio iberismo no pueden llegar a ser en sí mismos, y sólo pueden existir en el enfrentamiento con Europa, donde el espacio peninsular ibérico puede constituirse como referente, personificándose como la única medida de los otros pueblos, lo cual se explica, como dibujó Luis Cernuda, “porque Europa es el mundo” (Cernuda 1988). De este modo, el sueño ibérico, herético y naciente, se subvierte en utopía, en conocimiento de un reino legendario (cfr. Saramago 1922: 29).

²⁴ Y si la literatura se basa en realidad en variaciones de un número finito de temas, la mayor variación la produce el viaje, aportando límites de estímulo externo, siempre derrochando novedades y contribuyendo con una buena dosis de maquillaje a una efectividad útil y expresiva. Así las cosas, como dice Souto Presedo:

a viagem que nestes textos se narra aparece por tanto, como uma aventura de sentido inverso ao da viagem do passado, como o nós dos de um povo que vê como culmina um ciclo decisivo da sua história enquanto assiste, nom sen inquietude, ao aparecimento de novas forças centrífugas que o atraem a um exterior em que alguns intuem espreita a ameaça de um descentramento nom menos perigoso que pode frustrar definitivamente as esperanças postas no processo de re-identificação com a própria terra, processo começado agora hai já de uma década (Souto Presedo 1989: 5).



nutre, principalmente, de una de las actividades propias de este género: el interés por la edificación de los asuntos emanados del ojo masculino. Los hombres, pues, se caracterizan – nos caracterizamos – por una cultura del visualismo que asegura que buena parte de las pulsiones de los varones se articulan tras el contacto visual. Así pues, la cultura occidental, eminentemente androcéntrica, basa uno de sus principios en ese *voyeurismo* que, antropológicamente procedente de una ‘cultura de los sentidos’, ha querido apostar por la sublimación de un solo sentido humano, ordenando y/o organizando el mundo por medio de imágenes, las más de las veces nacidas de la propia percepción e imaginación de los hombres. De este modo, por tanto, hablamos de una especialísima estética sensorial de la imagen para las culturas edificadas en el Occidente del planeta. Así, según estas consideraciones y desde un punto de vista eminentemente freudiano, en tal espacio cultural:

la mujer es una página en blanco donde el hombre traza el signo de su destino. Destinada a la superficie corporal, la mirada es un elemento constitutivo de la identidad formal, superficial. Destinada al reencuentro con otro ojo, es un relevo de comunicación a distancia de una gama muy amplia de afectos. Es también el orificio de penetración de los objetos del entorno. Por su mediación y según las cargas pulsionales del momento, el yo puede apropiarse de estos objetos, transformarlos en objetos de fantasía, apreciar sus cualidades de forma, de color, de contacto táctil tanto como de extrañeza. Es un punto de diferenciación y de identificación, de distinción entre la concreción real y la fantasmática, una fuente de construcción imaginaria (Anzieu 2010: 57).

Pero regresando a los argumentos que pautan este trabajo, me es necesario referir que como punto de arranque he tomado, para tal fin, tres de las clásicas advocaciones o imágenes más simbólicas que existen en el programa ideográfico que esta imagen ha desarrollado en Europa y que, por consiguiente, ha servido para plasmar la fuerza del mito en las literaturas ibéricas. Melusina, Ondina y Marinha, además de ejemplificar la validez que en sus respectivos sistemas culturales posee el mito de la mujer acuática, avalan el comportamiento del mito mencionado, demostrando que su proyecto recorre el espacio europeo indicando unos intereses celtistas – no es casual que, trazando una flecha imaginaria de Este a Oeste, vislumbremos un viaje del mito con salida en las actuales tierras alemanas (espacio de donde procedían los y las celtas que poblaron la geografía de las actuales naciones franca y gallega) – intensamente

conectados con parecidos intereses míticos que primaron lejos de allí, en los sistemas próximo y medio-orientales.

En mis objetivos, por tanto, principalmente reside la idea de ‘significado’ que, según Frege y Husserl han explicado, no es, ni mucho menos, una idea que alguien posea en su mente, sino un objeto ideal que puede ser identificado o reidentificado por diferentes individuos en tiempos distintos como uno sólo y el mismo: una proposición no se constituye, por ello, como una idea que se asocia a la actualización del sentido que un locutor o una locutora le dan en una situación dada; esto es, una *Sinn* nunca será una *Vorstellung*, puesto que no se desarrolla ni como una realidad física ni como una psíquica (cfr. Frege 1967; Husserl 1986). De este modo, pues, consideraré ‘texto’ no al mensaje dirigido a un ámbito específico de lectores y lectoras, sino a una especie de objeto atemporal que, por veces, corta diametralmente sus lazos con todo desarrollo histórico; no en vano, creo que es ciertamente relevante considerar el hecho literario “como muestra y resultado del conjunto de relaciones entre producciones artísticas de naciones diversas, ocasionalmente conectadas” (Mendoza Fillola 1994: 11), una línea propiamente emanada de la Didáctica de la Literatura – que nos remite a que “la producción literaria [...] pone de manifiesto que tanto el escritor como el lector son creadore y re-creadores de cultura” (Mendoza Fillola 1994: 11) – que hace de la Literatura Comparada algo propio y enmarcado en el Área de Conocimiento y Disciplina a las que pertenece esta Tesis Doctoral, en las que yo mismo me integro.

Así pues, pienso que releer los argumentos y las propuestas de lúcidos pensadores o pensadoras como los profs. Barthes y Mendoza Fillola es un ejercicio intenso e inmensamente saludable. Sin ellos, sin sus contribuciones, opino, la crítica literaria actual no sería la que es. De ahí que, aunque presente en la metodología que trazo en esta Tesis Doctoral, quiera comenzar este epígrafe recuperando parte de los juicios del primero de ellos, concretamente los que, reunidos como *Lição* – suelo manejar las ediciones portuguesas de sus obras – , pronunció hace treinta y tres años como lección inaugural de la asignatura “Sémiologie littéraire” del célebre *Collège de France* de la Rue des Écoles parisina, así llamado desde 1870. Sin embargo, lejos de perder actualidad, los criterios estructuralistas barthesianos están más que en boga, por lo menos si queremos afrontar el hecho literario como un producto más de la voluntad estético-artística del ser humano.



Ya consagrado como uno de los semiólogos de mayor prestigio europeo, tras extrañarse de haber sido recibido en la institución francesa por considerarse “uma pessoa ambígua, em que cada qualidade é, de certa maneira, combatida pelo seu contrário” (Barthes 1988: 11) – verdadera razón por la que, sin duda, se confirma el generalizado interés de su labor – , Barthes decide orientar su lección hacia la idea de que la literatura, lejos de constituirse en nómina o acumulación de elementos, se cohesionan como práctica textual; de ahí que, para él, sea sinónimo de ‘escritura’, de ‘texto’, y siempre en sentido integral, pues:

a literatura ocupa-se de muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusóé* existe um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza para a cultura). Se por qualquer excesso de socialismo ou de barbárie todas as nossas disciplinas fossem retiradas do ensino, exceptuando uma, a literatura deveria ser a disciplina salvaguardada, porque todas as ciências se encontram disseminadas no monumento literário. E é por isso que se pode dizer que a literatura, qualquer que seja a escola em nome da qual se manifeste, é absoluta e categoricamente realista: ela é a realidade, realidade essa que é um luar do real. Todavía, e nesse aspecto é verdadeiramente enciclopédica, a literatura desvaira os saberes, não estabelece ou fetichiza nenhum deles; concede-lhes um lugar dissimulado e essa dissimulação é preciosa. Por um lado, permite designar saberes possíveis – insuspeitos, inacabados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre para além ou aquém dela, tal como a pedra de Bolonha que irradia à noite o brilho que acumulou durante o dia e com esse luar ténue ilumina o novo dia que desperta. A ciência é grosería, a vida é subtil, e a literatura interessa-nos na medida em que tende a corrigir essa distância, essa diferença. Por outro lado, o saber que a literatura mobiliza nunca é nem completo nem tão pouco conclusivo; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que conhece alguma coisa acerca desse saber, que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece acerca dos homens é aquilo a que poderíamos chamar grande *emaranhado* de linguagem, que eles manipulam e que os manipula, quer ela reproduza a diversidade dos sociolectos, quer, a partir dessa diversidade que experimenta como um despedaçamento, imagine e procure elaborar uma linguagem-limite que fosse o seu grau zero. É porque a literatura põe em cena a linguagem, em vez de simplesmente a utilizar, que engrena o saber no mecanismo da reflexividade infinita: através da escrita o saber reflecte continuamente sobre o saber, segundo um discurso que já não é epistemológico, mas dramático (Barthes 1988: 19-20).

Según el gallo existen tres fuerzas definitivas para que lo que él denomina ‘escritura’ se vuelva propiamente ‘escritura literaria’: en primer lugar considera el sabor, la sal de las palabras, como algo definitivo para la fecundidad de la semiología literaria; en segundo término señala su carácter representativo – y lo hace con una excelente imagen: “por não existir nenhum paralelismo entre o real e a linguagem e os homens não aceitam essa impossibilidade [la de hacer coincidir lo real, algo pluridimensional, con el lenguaje, que es unidimensional], tal recusa dá origem num afã incessante, à literatura” (Barthes 1988: 23)²⁵ –, pues apelando a Mallarmé y a su idea de ‘utopías del lenguaje’ cabría olvidar una historiografía literaria basada en la concatenación de escuelas y recuperar, para ella, la idea de cómo la lengua se va transformando, lo cual nos ha de conducir, irremediabilmente, a la observación de la transformación del mundo (cfr. Barthes 1988: 24). Y en tercera instancia está la voluntad específicamente semiótica del sistema, la facultad de juego con los signos, una fuerza que nos habla de su mantenimiento y de la institución, por consiguiente, de lo que Barthes llama “uma verdadeira heteronímia das coisas” (Barthes 1988: 27). En suma, instalados e instaladas en las diferencias, impedidos e impedidas para dogmatizar, los semiólogos y semiólogas desarrollan una actividad que, nuevamente siguiendo a Barthes:

ao incidir no texto²⁶ obriga a recusar o mito ao qual geralmente se recorre para salvar a literatura da palavra gregária que a cerca e pressiona, que é o mito da criatividade pura:

²⁵ Es a la lumbre de las imágenes barthesianas como verdaderamente nace el principal objetivo de esta Tesis Doctoral, no vanamente considero, como el profesor parisino, que la historia de la Literatura bien puede concebirse como la de unas producciones lingüísticas concretas en tanto que “*expedientes* verbais, por vezes muito extravagantes, que os homens usaram para refrear, conter, negar, ou pelo contrário assumir o que é *sempre* um delírio, ou seja, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (Barthes 1988: 23). Así las cosas, creo que es totalmente operativo considerar que la Literatura es realista porque no desea sino lo real y, a la vez, es obstinadamente irrealista porque, además, juzga sensato el deseo de lo imposible (cfr. Barthes 1988: 23).

²⁶ Más adelante, señalaré que, sin poseer un carácter de ciencia, la semiología mantiene una relación ancilar con determinadas ciencias: es su compañera de viaje y las auxilia proponiéndoles un protocolo operatorio a partir del que cada una debe construir su *corpus* específicamente. Así pues, la semiología se constituye como una *semiotropía* que se vuelve hacia el signo, que se cautiva por él, que lo recibe, lo trata, lo reestructura y lo imita (cfr. Barthes 1988: 35-36). De este modo, atendiendo a este proceso de readaptación sígnica en función de una fascinación imitativa dirigida en dirección a lo imaginario, los asuntos de un semiólogo o semióloga son “os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idiolectos, as paixões, as estruturas que exibem simultaneamente uma aparência de verosímil e uma incerteza de verdade” (Barthes 1988: 37).



o signo debe ser pensado – ou repensado – para melhor ser alucinado (Barthes 1988: 33).

Mas para este tipo de estudios del signo literario son igualmente útiles y complementarias las visiones emanadas de la Estética de la Recepción, tan interesante, como ahora señalaré, para los atinados análisis de Reis. Según las teorías de la también llamada Respuesta Estética, uno de los pilares, sin duda el fundamental, de todo estudio literario radica, según un tamizado sociológico, en una indiscutible valorización de aquellos elementos de orden artístico que se implican en el texto y que, atendiendo a ese carácter e interés social, condicionan la fortuna textual mediante la reacción del público, siempre en función, por supuesto, del modo en que se ajusta a su horizonte de expectativas. Ya lo ha denunciado Jauss:

la façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique (Jauss 1978: 53).

Y quizás porque personalmente provengo de un contexto cultural a veces calificado como 'bilingüe' [*sic*]²⁷, mis intereses caminan hacia la explicación de cómo

En este sentido conviene recordar, para combinarlos tanto con los de Barthes como con los de Mendoza Fillola, los planteamientos del argelino Derrida, para quien la imaginería y su estudio debe ocupar una de las principales preocupaciones del análisis del pensamiento; no en vano él es quien ha denunciado la tradición fonologocéntrica de la cultura occidental por haber privilegiado históricamente un concepto de lenguaje regido por la φωνή, que sería el que propiamente ha reprimido a la escritura relegándola a una función secundaria y meramente instrumental – evidentemente se trata de una crítica que, en definitiva, busca proyectarse hacia una Gramatología o pensamiento de la escritura como pensamiento pos-metafísico (cfr. Derrida 1971).

²⁷ Pues a pesar de que todo texto literario, en tanto que exponente cultural, se ve condicionado, ora en su creación, ora en su recepción, por factores objetivos y subjetivos de la cultura en que se inscribe (y para ello me remito a las aportaciones de Baruch, Holec, Iser, Hallyn o Riffaterre; cfr. Mendoza Fillola 1994: 13, n. 5), en mi comunidad, la gallega, desde hace siglos no se vive, ni muchísimo menos, en un contexto bilingüe, sino que la situación que allí se padece es la de la más feroz de las glotofagias (cfr. Souto Presedo 1994). Porque, en clave de interculturalidad, pues, recordando que, como dijo Albó, “la interculturalidad se refiere sobre todo a las actitudes y relaciones de las personas o grupos humanos de una cultura con referencia a otro grupo cultural, a sus miembros o a sus rasgos y productos culturales” (Albó 2002: 95), la situación de Galiza emana de un proceso intercultural donde un objeto empírico compartido tal es la cultura, externalidad apropiable y manejable por el individuo, incorpora – claro que sin el carácter volitivo amable que debe primar en este tipo de procesos – componentes procedentes de otra cultura. De esta situación procede la (im)posible diglosia allí existente, y una propuesta educativa innovadora, en este sentido habrá de ofrecer a la sociedad los medios para la necesaria comprensión y manejo de su propia e identificadora cultura, amén de los que le permitan asegurar la existencia de tal situación ‘diglósica’.

la cultura de la persona, claro que en llave ibérica, se subvierte en la descomposición de elementos artísticos – y ahora hablo, como Mendoza Fillola, apelando a la obra literaria – que son, al unísono:

producto cultural de relaciones diversas y de conexiones de distinto signo (sabiduría de transmisión oral, tradición verbal, ritos, mitos, interpretaciones verbo-alegóricas, tabúes y normas morales, fijaciones de roles ...), que realzan aún más su funcionalidad lingüístico-comunicativa con el valor de monumento artístico al ser reconocido su valor de elemento transmisor de saberes y conexiones compartidos (Mendoza Fillola 1994: 14)²⁸.

En suma, apuesto por una metodología eminentemente estructuralista que además de avalar un cierre textual auténtico, proceda a explicar que el sentido de un elemento se identifica por medio de su capacidad de entrar en relación con otros elementos y con la totalidad de la obra en que se encuentra. De esta manera, pues, recogiendo los argumentos de investigadores e investigadoras como Caso González, es altamente pertinente reconocer cómo:

la obra literaria aislada forma parte de la historia, pero sólo en cuanto es un fenómeno que tiene concomitancias con otras obras literarias. Al analizar el conjunto de otras de una etapa podemos deducir la existencia de unos elementos concordantes entre las

La cultura, por tanto, es un bien patrimonial y sus componentes se traducen como rasgos aislables, componibles, naturalizables y objetificables; en suma, una reificación del producto-mercancía – según la óptica marxista – que opera con la patrimonialización de la cultura y del conocimiento, es decir, una perspectiva centrada en la reificación liberal del individuo. Y, por otra parte, los hechos históricos así lo proclaman: desde la pérdida de la hegemonía gallega en el casi omnipotente reino cristiano peninsular de los suevos, en pos de un proyecto emanado de otro epicentro (León, y después Castilla) y ya con otro carácter (imperialista y enormemente violento), la otrora cultura de prestigio, y con ella su idioma propio, el gallego, acabaron siendo objeto de una persecución sin límites que habría de convertir Galiza y su cultura en centro y objeto del acoso de un nacionalismo, el españolista, que aún así no ha conseguido acabar, pese a un continuado intento agravado desde el siglo XV, con el idioma del que, por otra parte, procede el propio castellano, el vehículo lingüístico de ese imperial-nacionalismo en el siglo XXI más vivo que nunca.

²⁸ Una de las propuestas didácticas más interesantes es la que precisamente edifica Mendoza atendiendo al carácter comparativo del método de acercamiento al hecho literario: así, persiguiendo unos objetivos centrados en el diseño de una maquinaria didáctica impelida por el establecimiento de comparaciones para que el lector, la lectora, pueda poner a andar y/o consolidar su capacidad de reconocimiento intertextual, procediendo a un aprendizaje referencial basado en la comparación, por el del trabajo continuo de textos literarios y documentos procedentes de otras artes (fundamentalmente plásticas) y por la dotación al alumnado de estrategias comparativistas y de conocimientos metacognitivos al respecto de sus procesos de recepción (cfr. Mendoza Fillola 1994: 93-94).



múltiples obras, al mismo tiempo que decididos los elementos concordantes, podemos determinar los que hacen la obra única e irrepetible dentro del conjunto (Caso González 1980: 50-51).

Con todo, no me ocuparé de la elaboración de una historia literaria, ni desde el punto de vista sincrónico ni atendiendo a un compromiso diacrónico. Mis intereses metodológicos obedecen, en tanto, a un fenómeno concreto, perteneciente al campo de la temática literaria, algo que, como el mismo Caso ha dejado patente, en toda Historia de la Literatura, “los fenómenos individuales están haciendo historia en cuanto forman parte del conjunto sincrónico, pero tienen un valor concreto en sí mismos, que el historiador no puede olvidar ni desconocer” (Caso González 1980: 56). Una visión que, por supuesto, nos dirigirá hacia el espacio de los motivos e invariantes literarias y que nos remite al análisis de una lectura literaria mucho más completa y veraz, aunque siempre en dirección a la expresión de lo real en atención a lo ficticio, como Iser ha anotado, en dirección a la realidad mental y a los posibles mundos por aquélla generados, como ha expuesto Bruner – todo lo cual no está reñido, ni mucho menos, con las teorías de Wellek o Lukács, ni tampoco con las que considero definitivas contribuciones del marxismo²⁹ – ; una lectura que, verdadero armazón de la capacidad

²⁹ En realidad, quizás nada sea más adecuado que la visión de Alfonso Reyes, para quien a la literatura “nada que sea humano le es ajeno, y cuanto existe es humano para el hombre” (Reyes 1963: 108). Es una óptica perfecta y preferentemente amoldada a la ‘estética del individuo’ que postulada por Lukács, señala que todo autor o autora “no anhela un género literario nuevo, sino más bien un hombre [*sic*] nuevo” (Lukács 1966: 59).

Resulta curioso cómo al calor del desconstruccionismo al que apelo se haya fraguado una tendencia prescriptiva de una ruptura del paradigma ciertamente inmanentista, orientada hacia tendencias como la Psicocrítica, los estudios de la Cultura, los del Pos-Colonialismo, la tendencia feminista o los trabajos centrados en la temática *Queer* – y entiéndase por *queer*, simplemente ‘lo raro’, ‘lo excéntrico’, ‘lo diferente’ o ‘lo desviado’, claro que desde el prisma de un globalismo opino que peligrosamente uniformizador que, proclamando los dogmas de la centralidad (el centralismo), la homogeneidad y la universalidad, impera en el planeta – que, a veces, muchas veces, parece olvidar que la Literatura, en realidad, siempre aparece ligada a un contexto social, ideológico, histórico y también de género, y que lo hace recorriendo una ruta puramente temática, en principio siguiendo aquéllo que critica, pero sin por ello demostrar interés hacia el tema en sí mismo sino utilizándolo para penetrar en el mundo autorial o ideológico, lo cual representa otra postura de acercamiento, igual de digna que el análisis de sus temas, a la obra literaria. Con todo, ni mucho menos se trata de defender de manera exclusiva el radicalismo marxista lukacsiano o el de su antecesor realista decimonónico Dobroliuóv, para quien un poeta capaz de hacer arte cantando hojas y arroyos nunca será igual de relevante que quien lo haga representando los fenómenos de la sociedad, sino que, en clave narrativa – y digo narración refiriéndome a la novela, al filme cinematográfico y al cuento o relato corto fundamentalmente – intente apostar por la combinación de un análisis preocupado por la fenomenología social y temáticamente sugerente en todos los sentidos posibles. Y cuando hablo de tema, dejando a un lado la compleja red de apuestas terminológicas y definiciones que el término, junto al de motivo, ha generado, hago más las palabras de Guillén, para quien es:

crítica, se constituya como la mejor expresión alternativa de la realidad. De esta forma, los mitos en clave literaria constituyen unos de los mejores símbolos, sino los que más, por los que el ser humano edifica un discurso lingüístico artístico pletórico en fantasía, en una fantasía trascendida a realidad.

Así, en primer lugar, atendiendo a un protocolo horizontal, resultaría de gran interés una lectura elaborada en base a una segmentación para, en segundo lugar, desde un condicionante jerárquico, por ella atender al establecimiento de varios niveles de integración de lo que son las partes en un todo textual concreto. Es indudable que una de las finalidades de este proceder analítico perseguiría, atendiendo a una transposición del método conmutativo sólo que en clave literaria, la unión de núcleos de acción en dirección a una interesante ‘descronologización’ capaz de hacernos captar y llevarnos a intentar explicar, de este modo, la estructura sinfónica que reside en todo acto literario. Es de esta manera cómo verdaderamente se perfilaría el carácter anunciado por Scheler para la identidad de la obra literaria, un carácter que, fuera del radicalismo de la obediencia al *sic iubeo* autorial, la convierte final e indefectiblemente en elemento de percepción humana simultánea (cfr. Ingarden 1979: 32, n. 1).

Hablando ahora de la docencia de Didáctica de la Literatura, de la docencia universitaria y de su relación con la Literatura Comparada, me es preciso comenzar trayendo a colación los juicios de Frye, que señalaba:

por mi parte, pienso que encontraremos bastante más unidad en la crítica contemporánea cuando caigamos en la cuenta de que la mayoría de esas nuevas escuelas son también nuevos métodos de enseñanza, cada uno de los cuales encuentra su centro de gravedad en alguna fase del proceso educativo (Frye 1973: 130)³⁰.

Citas como ésta demuestran que, en realidad, no existe un único método de análisis literario que resulte válido mas sólo con el dominio de lo que mayoritariamente se define como Ciencia Literaria podríamos asumir la Didáctica del texto literario. No desvaloricemos, pues, pasadas metodologías; y aunque constituya un tópico señalar las

una parte de las experiencias o creencias humanas que en determinado momento histórico cierto escritor convierte en cauce efectivo de su obra y, por ende, en componente del repertorio temático-formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de sus sucesores (Guillén 1995: 75-76).

³⁰ Evidentemente, los criterios fryeanos no dejan de ser enteramente certeros, aunque si procedemos a traspasarlos al mundo de la educación, como demuestra la experiencia reflejada en las últimas décadas por voces como Todorov, pueden indicarnos un desastroso resultado (cfr. Todorov 2009).



consecuencias negativas derivadas tanto del historicismo como del mecanicismo del comentario de textos, creo que los riesgos estriban realmente en la aplicación extrema de ambas directrices, y nunca en ponderadas aplicaciones y enfoques adecuados. De este modo, al dominio y conocimiento básico de la Ciencia Literaria creo que deberíamos incorporar el de la Literatura Comparada, sin por eso excluir la creación literaria aular – donde, además, incluiremos la traducción – y los talleres de animación lectora, pese a que concedamos una mayor relevancia a la lectura literaria que a aquellas prácticas creativas que suponen tales recursos de aproximación. Por supuesto, aunque si bien en lo que respecta a la lectura nos movamos fundamentalmente entre los argumentos de la Estética de la Recepción, ello no es óbice para que no consideremos otras directrices y escuelas, de acuerdo con la cita de Frye, pues, como digo, debemos ser siempre conscientes de que sólo los extremismos invalidan cualquier aplicación metodológica.

Si intentamos definir los principales objetivos de la Didáctica de la Literatura, podríamos señalar que, en cuanto a su función, como apuntó Bredella: “não lhe basta ser apenas teoria **do** ensino da Literatura; ela é igualmente teoria **para** o ensino da Literatura” (Bredella 1989: 28). Éste constituye, desde luego, su principal objetivo. Empero si nos atenemos a la especial realidad del o de la docente universitaria, que nos recuerda como nuestra actividad se desempeña en un sistema universitario y se dirige a alumnos y alumnas adultas – no hablamos únicamente de formar un lector o una lectora comunes, formamos un lector o lectora críticos o, si se prefiere, un alumno y una alumna con competencia literaria (cfr. Aguiar e Silva 1977), con competencia interpretativa, y desde el punto de vista de una Educación Literaria de que, creo que acertadamente, hablan determinados y determinadas didactas (cfr. Colomer 1991) – , es decir, un alumnado que va a ejercer la profesión docente trabajando con textos literarios, sabiendo antologizar la Literatura para los y las escolares de Primaria y siempre recordando que, como ha indicado García Márquez, “un curso de Literatura no debería ser mucho más que una buena guía de lectura” (García Márquez 1981: 18).

En este aspecto conviene aludir a las palabras de Moreno Báez, quien en los famosos cuestionarios preparados por Lázaro Carreter expresaba que “el principio en que debe basarse la enseñanza de la Literatura a todos los niveles, es el de que nadie debe estudiar más Literatura que la que lea” (cfr. Lázaro Carreter 1974: 105), de ahí que se me haga necesario apostar por la idea de que tenemos que tener siempre en cuenta que formamos futuros profesores y futuras profesoras, y que no podemos aceptar ni el

distanciamiento ni el desconocimiento de lo que es la Ciencia Literaria, ya que si ésta se centra en el estudio del hecho literario, la Didáctica de la Lengua y la Literatura es la vía que transmite y aplica los conocimientos de esa ciencia: así, hasta cierto punto podríamos afirmar que de la misma forma que incorporamos la Literatura Comparada a la Ciencia Literaria, también podríamos incorporar la Didáctica de la Literatura dada su dependencia de la Teoría y la Crítica literarias, incluso de la Historia de la Literatura.

El profesor o la profesora de Didáctica de la Literatura no forma, por tanto, filólogos o filólogas en el sentido de quien custodia la identidad del texto, en el sentido de quien defiende la integridad textual, en el sentido de quien estudia la tradición del texto; y no podemos obviar que, por ejemplo, el alumnado de las Facultades de Ciencias de la Educación, futuros profesores y profesoras, debe saber que, por caso, si se decide a trabajar un texto como *La Cenicienta* con alumnos o alumnas de primer ciclo de Primaria, debe conocer los documentos propios de Grimm – más recopilador – y Perrault – más autor, creador o versionador, si se quiere – , las versiones íntegras, una serie de traducciones y, además, toda una serie de adaptaciones que, bien o mal juzgadas, muchos y muchas creemos que no deberían de ser llevadas al aula salvo que se deseen trabajar cuestiones extraliterarias como las líneas que mueven a un adaptador o una adaptadora a modificar, por ejemplo, el rol del personaje, algo que, sin ir más lejos, se observa en *El príncipe ceniciento* de Cole (cfr. Cole 1988), una obra altamente interesante, por supuesto, para la consideración de la transversalidad.

No creo, por ello, que ni en la enseñanza ni mucho menos en la investigación sea superfluo el hecho de considerar la textología, así como ciertos aspectos de ecdótica que quedan ya más patentes si, sin embargo, lo que queremos es trabajar con textos de literatura tradicional como el relato mítico o con relatos en muchos casos facilitados por el alumnado, textos que en el aula veríamos e incluso analizaríamos en su deturpación textual, incluso orientados hacia la búsqueda y estudio del arquetipo, en línea con los estudios de Rodríguez Almodóvar (cfr. Rodríguez Almodóvar 1989). Así pues, apuesto por la necesidad de una seria formación literaria que se oriente hacia la Didáctica de la Literatura, es decir, porque consideremos que el y la futura profesora deban incorporar a tal base los conocimientos didácticos precisos que, por ejemplo, les permitan leer literariamente el texto para que, en su futura práctica docente, provoquen la constitución de hábitos de lectura en su alumnado de Primaria, es decir, para que evalúen ese conocimiento previo – ‘enciclopedia’ según Lyotard (cfr. Lyotard 1979), ‘horizonte de expectativas’



como Jauss le llamó (cfr. Jauss 1976) – y para que no olviden, además, que toda prueba literaria se incardina en un sistema intensamente relacionado con otros, máxime si decidimos considerar, como opino que sería conveniente, que en su mayor parte, tales alumnos y alumnas universitarias, en casos como el gallego, el catalán, el asturiano o el vasco van a desarrollar su actividad profesional en un territorio definido que cuenta con dos lenguas y dos culturas, en naciones donde, creo, la Literatura Comparada puede encontrar su más completa justificación en situaciones de enseñanza-aprendizaje. Y en cuanto a la función de la Literatura tales sesiones aulares de Primaria, claro que obviando utilitarismos o fines extraliterarios, no apuesto ni por redenciones ni por catarsis, esto es, los efectos purificadores de que nos alertan Wellek y Warren (cfr. Wellek & Warren 1969: 35-37), como tampoco creo que sea conveniente partir del texto literario hacia un adoctrinamiento, hacia el simple didactismo, porque la Literatura es arte e implica placer, el placer de que habla Barthes (cfr. Barthes 2001) o el gozo que señala Eco – pues, dice el italiano, “todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva actual” (Eco 1967: 74). Así, arte, texto de placer y de fruición constituyen, por tanto, los parámetros en que toda investigación literaria orientada a la enseñanza se mueve para esta, creo que fundamental, enseñanza-aprendizaje de la lectura literaria. El profesorado de este tipo de Facultades, pues, debe fomentar en los alumnos y alumnas universitarios una aproximación hacia lo que comprende la comunicación literaria, promoviendo en ellos y ellas la reflexión y, como indico, la producción textual como apoyatura metodológica. Ésta es la reflexión y la producción ya sugeridas desde el periclitado *Diseño Curricular Base* (cfr. Ministerio de Educación y Ciencia 1992), ambas positivas igualmente que lo es la aplicación de aquello que se viene considerando como *corpus* literario íntegro – el que, por supuesto, incluye la literatura oral y tradicional – , de importancia y relevancia en culturas como la gallega, la asturiana, la catalana, la valenciana y/o la vasca, culturas que durante siglos casi quedaron apartadas del registro escrito y que, sin embargo, poseen una riqueza literaria monumental³¹.

Cuando hablamos de arte literario y de discurso literario en el aula, hablamos de formación filológica y crítica, de placer y goce en la lectura literaria, de recepción e incluso de producción textual, pero cabe detenernos en la cuestión de lo que entendemos por Literatura y su Didáctica, un mundo, un espacio, una alianza, compuesta por dos elementos

³¹ Sobre este particular aludo rápidamente a las consideraciones de Dámaso Alonso, para quien la Literatura es un mundo que amplía los límites desde los géneros más populares hasta los más cultos (cfr. Lázaro Carreter 1974: 10).

quizás mucho más imprescindibles entre sí de lo que podemos creer. Así, en un reciente estudio, Tzvetan Todorov confesaba:

con el paso del tiempo me di cuenta con cierta sorpresa de que no todo el mundo era consciente de que la literatura tuviera el importante papel que yo le concedía. En primer lugar donde esta disparidad me impactó fue en la enseñanza escolar. Nunca he dado clase en un instituto, y apenas en la universidad, pero como padre no podía quedarme indiferente ante las demandas de ayuda de mis hijos el día antes de un examen o cuando hacían los deberes. Y aunque es cierto que no le dedicaba todo el interés del mundo, empezaba a ofenderme un poco el hecho de descubrir que mis consejos o intervenciones tenían como resultado notas más bien mediocres. Algo después adquirí una visión de conjunto de la enseñanza de la literatura en las escuelas francesas, ya que entre 1994 y 2004 fui miembro del Consejo Nacional de Programas, una comisión consultiva multidisciplinar vinculada al Ministerio de Educación. Allí lo entendí: no sólo la práctica de algunos profesores concretos, sino también la teoría de esta enseñanza y las instrucciones oficiales que la enmarcan se apoyan en una idea de la literatura totalmente diferente [...] La mayor parte de las veces, nosotros – los especialistas, los críticos literarios y los profesores – no somos más que enanos subidos a hombros de gigantes. Además, no tengo la menor duda de que volver a centrar la enseñanza de las letras en los textos se ajustaría al deseo secreto de la mayoría de los profesores, que eligieron su oficio porque aman la literatura, porque el sentido y la belleza de las obras les conmueven, y no hay razón para que repriman esta pulsión (Todorov 2009: 21-27).

Toda arte implica comunicación y la Literatura es aquella que precisamente tiene como único y exclusivo medio la lengua, frente a otras artes u otros textos, como por ejemplo la banda diseñada en donde tanto participa el lenguaje icónico como el verbal, de interesantes aplicaciones en la Didáctica de la Lengua, incluso otras artes figurativas como el cine, del que después hablaré. Por ello, cualquier texto artístico, y concretamente el literario, nos sitúa frente a la consideración de que la Literatura es comunicación (cfr. Lázaro Carreter 1980), es un arte que va a utilizar un discurso específico y particular, un tipo de discurso semejante a los que, por caso, figuran en la tipología u organigrama de Adam, de que, como ya he destacado, Solé dio magnífica exposición (cfr. Solé 1992). Tal posicionamiento, tal consideración tipológica aparece, asimismo, en el referido *Diseño Curricular Base* de Primaria (cfr. Ministerio de Educación y Ciencia 1992), en rotunda



oposición a aquellos estudiosos y estudiosas que aún defienden la singularidad y autonomía del lenguaje literario, es decir, la tan discutida literariedad o poeticidad.

La consideración del discurso literario como tipo textual constituye una positiva directriz para la Didáctica de la Lengua y la Literatura, siendo, pues, la directriz en que quizás más se debe insistir, ya que en el hecho literario, todo lo más, lo que hay es un acto de habla – Pozuelo habla de pseudo-acto (cfr. Pozuelo Yvancos 1994) – con una clara intención artística. La lengua opera como el medio de esa comunicación que debemos explicar, y lo hace, entre otros aspectos, como señalaré, para equilibrar la balanza y no caer en considerar en exclusiva uno de sus componentes, el receptor(a) por ejemplo, en detrimento, pongamos por caso, del emisor(a): pensemos en la muerte del autor o autora, que se postula desde los extremos de la Estética de la Recepción. De este modo, sobre tal problemática cuestión de la especificidad del discurso literario conviene recordar las apreciaciones de Coseriu, quien preguntándose si se podría separar la enseñanza de la Literatura de la de la Lengua concluye:

¿por qué hay que enseñar la Lengua y la Literatura conjuntamente? En mi opinión cabría, más bien, preguntarse si pueden la Lengua y la Literatura enseñarse razonablemente por separado. La tesis fundamental de esta ponencia es que no, porque constituyen una forma conjunta, en realidad una forma única de la cultura con dos polos diferentes, o sea, no pueden enseñarse por separado porque no se trata de lengua y de sistema lingüístico particular [...] Y la Literatura, en este sentido, representa la plenitud funcional del lenguaje, es realización de sus virtualidades permanentes (Coseriu 1987: 13-14).

En esa línea, el mencionado *Diseño Curricular Base*, que reproducía casi literalmente las palabras del referido profesor (cfr. Ministerio de Educación y Ciencia 1992: 34), no supuso, por lo tanto, ninguna novedad: al texto utilitario suma la consideración del discurso en que la lengua encuentra esa plena actualización, lo literario. Por ello es cómo debemos considerar que, como fenómeno comunicativo, la Literatura implica abordar, a la par del texto literario, el proceso de comunicación que nos conduce a atender al emisor(a) y al receptor(a) de ese mensaje. En el *Diseño Curricular Base* se hablaba de interpretación y producción (cfr. Ministerio de Educación y Ciencia 1992), dando tal vez excesivo peso a este aspecto creativo no docente y, por consiguiente, práctica de producción lingüística. Negándose, como se hace, la función poética del lenguaje como agente de literariedad, y considerando que no existe un lenguaje literario propiamente

dicho, sino un tipo más de discurso, en las sesiones aulares de Lengua no cabe darle primacía suprema, por mucho que, aún así, se le reconozca ser la realización de mayor rango de la lengua. En cuanto a la Literatura y su Didáctica, pues, pienso que debemos delimitar perfectamente su carácter, claro que sin utilitarismos y señalando, por ejemplo, el hecho de su singular lectura y las convenciones precisas para la decodificación del discurso literario frente a otros tipos de discurso con que debe alternar la atención del profesor o profesora. Así pues, en este aspecto creo de interés recordar que, en suma, uno de los objetivos fundamentales del trabajo escolar es enseñar a leer la Literatura.

Aunque proclamo la inconveniencia de considerar, únicamente y con exclusividad, lo literario en el aprendizaje de la lengua – sin admitir la rotundidad de la negativa de autores como Brioschi y Girolamo (cfr. Brioschi & Girolamo 1988: 66) – ; si nos centramos en la lectura literaria pienso que debemos ampliar nuestra aserción hacia la práctica lectora, dado que es muy diferente el posicionamiento del receptor(a), esos lector(a), destinatario(a) empíricos que se enfrentan al texto (cfr. Aguiar e Silva 1990, Usandizaga 1991: 20-23) de aquel o de aquella que asumen un texto utilitario, un texto puramente informativo o uno inserto en un manual de estudio, incluso un texto periodístico, concretamente una noticia o reportaje. De este modo, en la lectura literaria, más que en la eferente, se exige la participación y la actitud del lector o de la lectora. Por tanto cabe apuntar que no estamos ante tipos diferenciados y singulares de lengua, sino de discurso, como dije, y si hablamos de lectura, en el aula es, cuanto menos necesario, considerar esas dos lecturas, la eferente y la artística, que remiten a diferentes tipos de posicionamiento – de convención, de congruencia, incluso de verosimilitud (para un texto meramente informativo, o mejor no instructivo – porque ante un texto de prensa deberemos adoptar una actitud distinta de la asumida ante un texto de estudio incluido, pongamos por caso, en un volumen de biología), de actitud estética, de suspensión voluntaria de la credibilidad y de ficcionalidad, suponiendo ficcionalidad como conjunto de reglas pragmáticas que el lector o la lectora deben incorporar a su actividad (bien entendido que esto se produce de estar delante de un texto puramente literario).

Así pues, frente al lenguaje estándar o utilitario, preferentemente unívoco, se sitúa el discurso literario como comunicación estética y lúdica que requiere otro tipo de competencia interpretativa, de la que creo que la escuela debe ocuparse. Dentro de ella cabe enseñar a leer de una forma distanciada, en extrañamiento, de manera que el alumno o alumna sea capaz de, además, por ejemplo, captar el doble sentido gracias al que



cualquier autor o autora escribieron determinados textos, incluso algo en que incluso los y las adultos no están ejercitados: leer ironías, y hacerlo pese a la dificultad que éstas presentan según han explicado determinados autores o autoras como Booth (cfr. Booth 1986 a). Mas todo esto quizás resulte extremadamente abstracto, y concretando podríamos hacerlo con el texto narrativo, tal que el menos marcado en cuanto a claves y convenciones de lectura que, por ejemplo, el texto lírico – paradójicamente el más atendido en el aula y en los comentarios y análisis y el de menor lectura por los usuarios y usuarias comunes –, incluso el dramático y, desde luego, el texto fílmico. Todos ellos bien merecen una consideración pormenorizada y particular, a pesar de que el segundo simplemente se cite de paso y que el primero se omitiese del *Diseño Curricular Base* que, todo lo más, incluía la dramatización en la Educación Artística, dando por tanto preferencia a lo que autores como Marinis denominan ‘texto espectacular’ (cfr. Marinis 1986: 25-26).

De este modo, como primera premisa para asumir la importancia del texto narrativo, podemos partir de que es el lector o lectora quienes van a activar esa lectura literaria. Recordemos para ello, por ejemplo, cualquier tipo de pregón que, como texto sorprendente para algunos y algunas en tanto haya quienes no consideren el discurso adecuado como informativo y prescriptivo, pertenecen a una tipología textual que ciertamente sin gran esfuerzo de voluntariedad podemos leer como literario. Cosa diferente es ya, por supuesto, que leamos con mayor o menor ironía, en virtud de considerar o no a su autor o autora como ironista o en virtud de su opción personal. Y si ahora tomamos de un viejo libro escolar de historia de España, la fantástica, irreal y enormemente peligrosa lista de los tradicionalmente denominados “reyes godos” [*sic*], a no ser que tras cada nombre introduzcamos, con mayor o menor acierto o fortuna, rasgos que tracen semblanzas más o menos, o mejor o peor noveladas, difícilmente podremos leer literariamente esas páginas.

El lector o la lectora, pues, puede interpretar libremente, y hacerlo dentro de ciertos parámetros que quedan abiertos a la lectura, pero el lector o lectora no es esa instancia omnipotente que los extremos de la Estética de la Recepción han señalado: en efecto, el receptor(a) no puede convertir en literario lo que no es. El hecho de negar, con mayor o menor convencimiento, la literariedad y la teoría jakobsoniana de la función poética del lenguaje no nos puede abocar a caer en el extremo de conceder al lector(a) poderes irresolutos: el lector(a), por tanto, leerá literariamente un texto de estructuras formales semánticas y pragmáticas propias de la semiosis literaria y leerá como meramente

informativo aquel texto compuesto y escrito para esa determinada función. Creo, pues, que no podemos admitir en el aula la ya tópica muerte del escritor o escritora, esa eliminación de un(a) emisor(a) en beneficio de un(a) receptor(a) que se convierte en lector(a) omnipotente que, de forma misteriosa y mágica, convierte en literario el listín telefónico o un estudio sobre la entidad de la maquinaria militar de combate, aunque en este último caso fuese realizado por un(a) excelente redactor(a) técnico(a) en la materia allí desarrollada.

Existe, es cierto, una transacción del alumno(a) que lee y el libro que tiene en las manos, mas ni el lector(a) es capaz de reconvertir un texto informativo en literario ni, por otro lado, ese sujeto receptor surge, *motu proprio*, emergiendo de las páginas de tal texto. Por otro lado, salvo casos excepcionales, cuando nos sentamos a leer sabemos, la mayoría de las veces, el tipo de lectura que nos proponemos asumir y así, en función de ese tipo de texto frente al que nos situamos, activaremos las convenciones precisas, bien de congruencia, bien de ficcionalidad. Hagamos, si no, la prueba de leer en alto un poema en verso libre o prosa poética y, seguidamente, sin más preámbulos, pasemos a leer, por ejemplo, un informe elaborado por la Comisión Intercentros en dirección a los Títulos de Grado de Maestros(as) en Educación Infantil y Primaria de la Facultade de Ciencias da Educación herculina sobre la justificación de la estructura general de los títulos de Grado de Maestro(a) en Educación Infantil y Maestro(a) en Educación Primaria de la Universidade da Coruña: notamos, pues, que nos debemos de detener para realizar la precisa adecuación, ya no sólo en la actitud psíquica de cara al texto, sino incluso en aspectos tan superficiales como esa entonación que nos requiere la lectura de la línea poética, verso libre o versículo ³².

Ciertamente, con todo lo indicado suscitamos en el aula la ya muy discutida cuestión de la literariedad. Sin embargo, no es esa confrontación la meta a la que deseamos

³² Y según mi propia experiencia, leyendo en el aula las páginas de *Cousas* de Castelao, el alumnado reconoce rápidamente el ritmo reiterativo que prima en la prosa del rianxero, ritmo que se potencia desde los procedimientos paralelísticos, preferentemente anafóricos, los recursos al silogismo y otras estructuras enunciativas propias de la Retórica que nos remiten al individuo político que, así, asoma tras la figura del autor textual. Pues bien, esos procedimientos que Castelao utiliza para remarcar el trazado de aquellas figuras que conforman el volume, esa Galiza que aquel tanto amó en sus gentes, difícilmente las encontraremos en otros estudios de su autoría, debidos ahora a un investigador, por ejemplo en el realizado sobre las cruces pétreas de Bretaña; no en vano unos trabajos que carecen de aquel propósito literario que Castelao convoca al escribir sus pequeños relatos. En este sentido, por tanto, véase el famoso texto de “Eu non teño mágoa”, con una estructura del razonamiento silogístico que, permitiendo la confrontación con el paradigma del conocido “Sócrates, mortal”, revela el componente literario del texto que a cualquier lector o lectora resulta aún más evidente y que encubre la estructura propia de una auténtica definición.



llegar; nuestro propósito creo que debe ser la didáctica de la lectura, de cómo en las aulas de Primaria, sobre todo, incluso en las de Secundaria, podemos formar alumnos y alumnas, reseñando la doble – o si se quiere varia, mas nunca infinita – lectura de textos, bien informativos, bien literarios, a través de la que marcaremos las diferencias y estimularemos la confrontación de discursos. Si deseásemos utilizar textos más asequibles véase el ya clásico manual de Queneau (cfr. Queneau 1987), que puede ser utilizado en el aula siguiendo el ejemplo que nos ofrecen sus *Ejercicios de estilo*, que en mayor o menor medida y con más o menos calidad artística, dependiendo de la selección que hagamos y de nuestras aptitudes, podrán permitirnos revelar, en esa confrontación del texto informativo y el texto literario, las convenciones necesarias.

Ahora bien, tras todo lo anteriormente indicado podríamos preguntarnos ¿qué es preciso enseñar de cara a esa decodificación de un texto literario?, y, por supuesto, ¿en qué debemos incidir para conseguir tal objetivo de la competencia interpretativa, competencia literaria que, como faro y motivación primordial, debe presidir toda aula de Literatura? Si seguimos a Aguiar e Silva (cfr. Aguiar e Silva 1990: 90-94) encontramos que, en la línea lotmaniana (cfr. Lotman 1988), frente al lenguaje natural, el profesor de la Universidade do Minho destaca el sistema de modelización secundaria o discurso secundario, según González Nieto lo denomina (cfr. González Nieto 1993: 16). Aquí radica, por tanto, el discurso cultural, distinto del primario, el literal, como lenguaje de la práctica de la vida cotidiana, del texto utilitario.

Pongamos ahora como ejemplo la labor de una autora de la literatura española que, pese a haber nacido y haberse criado en Galiza, es una escritora unilingüe en castellano. Hablo de la herculina Emilia Pardo Bazán, en cuya producción existen ciertos relatos que para que un(a) receptor(a), un(a) lector(a) real, pueda decodificarlos – y en concreto me refiero a aquellos que la condesa ubica en Galiza – , debe poseer el denominado sistema modelizante primario, es decir, la competencia lingüística precisa y estar al tanto de, como ella los llamaría, ‘ciertos regionalismos’ – incluso localismos típicos, en muchos casos estrictamente coruñeses o mariñanos – con que solía adobar sus creaciones. Con todo, quizás me interese más recordar ahora que el lector o lectora de la Pardo Bazán debe dominar el sistema modelizante secundario, poseyendo a la vez la necesaria competencia literaria para poder comprender ironías como la desarrollada en textos tal que “El tetrarca en la aldea”, un relato sorpresivo en el *corpus* de una escritora fervientemente defensora de las mujeres que, en sus preferencias, relegaba la novela queirosiana *O primo Basílio* a la

también queirosiana saga *Os Maias* en virtud, creo, de un castigo dirigido hacia la Emma Bovary portuguesa de que ha hablado Reis (cfr. Reis 1982). Pues bien, opino que sólo con el dominio de la competencia literaria podremos captar la ironía del referido relato pardobazaniano, una ironía sobre la que alerta su mismo título, una ironía, en suma, en cuanto al enfoque del propio honor calderoniano. Y aún más, esa competencia literaria precisa de que hablo incluso podrá revelarnos que el texto es una contrapartida a la famosa imaginaria gallega de las *viúvas de vivos* rosalianas, esto es, una presencia del tema emigratorio visto desde el drama de quien se fue y no de la mujer que queda en tierra, lectura ésta que nos explica, a su vez, el hecho de que la escritora coruñesa relegase o no considerase el conocido libro de las viudas del *corpus* de *Follas Novas* en los estudios que la Pardo Bazán incluyó en *De mi tierra*. Es ésta una lectura basada en un diálogo intertextual que, si seguimos las indicaciones propuestas por Guillén, bien “se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector” (Guillén 1985: 325), y que por ello debemos, conscientemente, activar y estimular al leer el tal relato de la autoría de la condesa gallega de Pardo Bazán.

Tal cuestión del intertexto, entendido bien según las consideraciones de Dällenbach y Riffaterre o como la actividad intertextual que cita Scholes (cfr. Dällenbach 1979; Riffaterre 1979; Scholes 1991: 17)³³ y que ahora incorporo como sinónimo del ‘horizonte de expectativas’ al que he aludido páginas atrás, nos conduce a un aspecto de suma importancia en la Didáctica de la Lengua en comunidades como Galiza: la Literatura Comparada y la necesidad de conveniencia de su introducción aular, cuestión que, como habitantes de un país con dos lenguas y culturas en convivencia, debe mantenerse encendida siempre teniendo en cuenta la existencia de los mencionados dos contextos en que, como bilingües, nos desarrollamos, y que nos lleva a considerar como metodología positiva por la confluencia bicultural que constituye nuestro entorno³⁴. Ciertamente, en

³³ Siguiendo a Mendoza Fillola, el intertexto del lector(a) es un componente que permite establecer relaciones entre las actividades receptiva y comprensiva del lector o lectora y las diferentes conexiones del texto (cfr. Mendoza Fillola 1996). Para este investigador conviene diferenciar entre intertexto discursivo – el de la obra, en el que incluimos todos los textos relacionables con uno concreto – e intertexto del lector(a) – el del receptor o receptora, en donde se localizan los saberes asimilados por un lector o una lectora (cfr. Mendoza Fillola 1998).

³⁴ Así, la introducción de la Literatura Comparada podrá asumir esa compleja cuestión del escritor o escritora gallegos bilingües – difícilmente creíble en cuanto al ‘equilingüismo’ que algunos y algunas declaran – y los muchos y variados grados de ‘equipoeticidad’ en la línea de los estudios de Guillén (cfr. Guillén 1985: 325), una directriz de estudio que juzgo precisa y que, además, nos remite al trabajo de Figueroa (cfr. Figueroa 1988).



Galiza todo(a) profesor(a) de Lengua y Literatura Española, como de Lengua y Literatura Gallega, aparte ya de tener que dominar ambos sistemas lingüísticos, debe conocer en profundidad las respectivas literaturas porque de ninguna forma puede ignorar la realidad de lecturas de ese su futuro alumnado, ese conocimiento previo y en general compartido, tanto si se trata de alumnos y alumnas de Educación Primaria como si especialmente lo son de Secundaria. No olvidemos, por otra parte, que va a ser función, y función que deberá cuidar, la selección de textos, esto es, ese antologizar dos literaturas para las que debe estar formado no sólo en las referidas materias concretas sino también en esta metodología de incorporación de la comparatística al aula.

Así pues, dado que la lectura literaria implica la consideración de la Literatura Comparada como sugerencia metodológica, abogo por su plena introducción aular según un programa de capital importancia ya destacado por investigadores e investigadoras como Platas Tasende o Villanueva Prieto (cfr. Platas Tasende 1993; Villanueva 1992 y 1994), quienes especialmente han insistido en los peligros de un etnocentrismo que sobrevuela a las literaturas escritas en lenguas minorizadas. Es éste, de nuevo, el necesario enfoque pluricultural y plurilingüe que no entregacionismo ni asimilacionismo o internacionalismo petulante, porque, como Henríquez Ureña ha señalado certeramente:

el ideal de la civilización no es la unificación completa de todos los hombres y todos los países, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una armonía (Henríquez Ureña 1960: 35).

De todo o expuesto vemos que en ese realizarse la obra en la lectura literaria, hay significantes fijos, implícitos, y significados dependientes del receptor o de la receptora. Existe, ciertamente, una tensión entre aquel sentido y la actitud de ese receptor(a) que va a concretizar la significación, integrando el texto en su experiencia previa – el horizonte de expectativas de que hablo – , competencia, enciclopedia, intertexto o, como Mendoza la denomina, actividad intertextual (cfr. Mendoza Fillola 1994). Se da, pues, una interacción entre esos lector o lectora que activan sus esquemas previos para elaborar el significado y ese discurso que el alumno o la alumna anticipa en muchos casos para luego interpretar, entender, sintetizar y finalmente, recapitulando, incorporar a su saber. En caso negativo, estaríamos frente a la transgresión de expectativas pragmáticas, esa barrera en la recepción que, por ejemplo, incide en la incompreensión del *teatro del absurdo* o del *nouveau roman*,

como ha destacado Schlieben-Lange (cfr. Schlieben-Lange 1987: 147). Y porque no podemos obviar las figuras de ese receptor o receptora, de ese lector o esa lectora reales, es por lo que, por otra parte, nuevamente abogo por la incorporación al aula de la Literatura Comparada, de modo que si los ejemplos de comparatística más fáciles quizás entrasen dentro de la comparación de los temas³⁵ – tal es el caso del estudio de Varela Jácome sobre la novela de pazo que desde la Pardo Bazán, Otero Pedrayo o Cotarelo Valledor nos conduce al ferrolano Torrente Ballester (cfr. Varela Jácome 1973) – la Literatura Comparada permite otras posibilidades. Si seguimos la tipología que establece Kaiser (cfr. Kaiser 1989), a esos estudios sobre comparatismo temático podríamos incorporar los de genología – por ejemplo sobre el *pranto*, tan presente en los más destacados textos dramáticos gallegos, con remotos antecedentes en los textos líricos de trovadores como Pero da Ponte y con parangón en las literaturas europeas – , los de imagología – por ejemplo la figura de la mujer gallega o española en las literaturas hispánicas – , los de la mesología – como el conocimiento y relación que la literatura portuguesa mantuvo tanto con las letras gallegas como con las españolas – , los de historia de la recepción y proyección de determinados *ismos* y escuelas – pensemos en la *cançó* occitana y su derivación tanto en las literaturas peninsulares, especialmente la gallega y la catalana medievales, como en el neotrovadorismo novecentista – o la estrecha relación entre literatura y artes plásticas, auditivas y visuales, entre las que, por supuesto, deberemos considerar especialmente la narrativa fílmica. A la par estaría también la traducción literaria, que bien debe ser trasladada al aula y formar parte de las líneas de investigación

³⁵ Aunque introducido en el seno de la crítica literaria estructuralista europea por Tieghem (cfr. Thieghem 1931), considero que estamos ante una muy poco afortunada denominación – que sin embargo para Trocchi constituye un “nuovo e fortunato termine” (Trocchi 2000: 54) – , no en vano, como tantos y tantos vocablos de la lengua española, estamos ante un término que ha penetrado en el castellano a través de la traducción directa de un vocablo francés, *thématologie*. Por ello prefiero hablar de una literatura comparada preocupada por el estudio de los temas o, en todo caso, de un comparatismo literario especialmente basado en el eje temático. Creo, pues, que no es muy apropiado aplicar al sustantivo *tema*, como tampoco a *personaje*, el sufijo – *logía* – fundamentalmente aplicado a nombres de ciencia o tratado como antropología o geología, y también usado, en relación con – *grafía*, para obras de carácter eminentemente teórico (cfr. Moliner 1977 II: 281) – al tratar de expresar que existe una parcela del estudio literario basada en los aspectos temáticos: de este modo, pues, aunque también hayamos desarrollado un interés parecido por el estudio de los personajes literarios, nunca nos referiremos a esta parcela como una * *personajología*. En este sentido, y más que en buena lógica, Estébanez Calderón no recoge nada parecido a tal invención lingüística en su diccionario de términos literarios, donde, en la entrada ‘tema’, señala que “el conjunto de temas que constituyen el universo literario de un autor, o de un movimiento o época determinados, se denomina *temática*” (Estébanez Calderón 1996: 1030) y donde, en cambio, sí se alude al término ‘narratología’, “acuñado por T. Todorov para denominar una ciencia que habría de abarcar y sistematizar los conocimientos de teoría del relato en sus diferentes aspectos” (Estébanez Calderón 2002: 713).



de nuestros Departamentos universitarios porque, ¿qué mejor lectura literaria que aquella que se concretiza en traducción?, ¿qué mejor práctica de transposición, reescritura y creación que una cuidada traslación?

Aunque autores o autoras como Scholes no lo admitirían, hasta hace pocos años estos tres términos fueron conscientemente utilizados como sinónimos de acercamiento y de análisis de una obra literaria: lectura, interpretación y crítica. Para cualquier crítico o crítica de la Literatura, interpretar es leer en el sentido más amplio del vocablo, en el sentido de conseguir la comprensión de la comunicación literaria; no en vano la actitud y el ejercicio críticos conllevan una lectura inteligente – al menos eso dice Shumaker (cfr. Shumaker 1974: 27) – , una lectura que se distingue de lo que muchos y muchas consideran estudio literario, porque no revela ese sujeto lector. De este modo, porque defendiendo fervientemente la autonomía lectora y porque, además, no rechazo la subjetividad, creo que por mucho que, como docentes, nos cuidemos de los juicios de valor, no podemos admitir en las sesiones aulares de Didáctica de la Lengua y la Literatura la existencia de la interpretación unívoca de que acertadamente habló Reis (cfr. Reis 1982: 5). Postulo, pues, el pluralismo en el aula, en detrimento de esa homogeneización acrítica de la que, como universitarios(as), debemos escapar. Opino que el *magister dixit*, con la fetichización del libro de texto deben ser dos asuntos cuidadosamente considerados para su destierro. Pienso, por tanto, que el objetivo de todo o toda docente es, por ende, asumir en la lectura literaria ese modelo dialógico, bi-activo que, si bien, como indica Aguiar e Silva (cfr. Aguiar e Silva 1990: 94), presupone que el texto es un objeto semiótico que orienta y controla parcialmente al lector o lectora, proporcionándoles e imponiéndoles instrucciones que a la vez les permite y exige a tales receptores esa libertad semiótica que se funda en la interacción de los procesos y de las estrategias de descripción, análisis e interpretación. Es precisamente este último aspecto uno de los puntos que, considero, deben ser contemplados especialmente en las sesiones docentes universitarias porque de esta forma se podrá contribuir a formar a un futuro profesor o futura profesora, a unos competentes lector o lectora, intérpretes y además críticos o críticas. Unos lectores o lectoras autónomas, con criterio para la selección y secuenciación de lecturas, para una adecuada antologización de textos a través de los tres ciclos de Primaria. Un futuro profesor o una futura docente que consideren ese nivel de lecturabilidad o umbral de recepción que va a ser fundamental para la aproximación de los y las escolares al libro, a una lectura literaria. Es éste, juzgo, un objetivo prioritario en cualquier aula de Didáctica de la Lengua y la

Literatura³⁶. De esta forma, por tanto, opino, para el caso de la Enseñanza Universitaria, que se ha de trabajar con la conciencia de que el alumnado que se forma debe poseer una buena preparación crítico-literaria, preparación que le habrá de requerir y a la vez proporcionar abundantes conocimientos sobre Ciencia Literaria. Ya Frye había indicado que la crítica fundamentalmente valorativa pertenece a los y las periodistas, mientras que la denominada ‘académica’ supone la interpretación y análisis de un *corpus* consensuado, un *corpus* aceptado por su interés particular por la comunidad (cfr. Frye 1973: 116). Es preciso, por ello, trabajar una correcta y cuidadosa lectura crítica del texto literario y, a la vez, potenciar el aprendizaje de la organización, estructuración y exposición de las conclusiones a las que ha de llegar el alumnado, unas conclusiones que deberá saber exponer, argumentar y defender. Por eso en este sentido, ciertamente el comentario de textos literarios, un recurso de enorme importancia en las materias relacionadas con la Didáctica de la Literatura, como todo(a) docente sabe, ofrece serias dificultades, y éstas no están en la realización y exposición por parte del profesor o de la profesora de Didáctica de la Literatura, dado que la formación didáctica y filológica nos va a posibilitar tal labor. Las dificultades derivan, opino, del problema de la transmisión de la metodología para el alumno o la alumna que, solos ya y enfrentados a un texto como práctica de aula o en un examen, podemos ver caer en el tópico texto/pretexto, en el ‘contenidismo’ o en el más estéril de los mecanicismos.

En cuanto a la metodología del comentario de textos³⁷, cabe que se manifieste que aquella puede ser abordada de diferentes formas y con diferentes posibilidades, siempre que no se caiga en exhaustivos inventarios de rasgos retóricos que desmenuzan el texto llevándolo hasta la más detenida de las disecciones, hasta su desintegración más absoluta, ni que se fuerce su comentario orientándolo hacia unas más que discutibles conclusiones cuando, singularmente, un texto concreto puede estar solicitando otro enfoque más adecuado o simplemente distinto. El alumnado debe conocer que existe una variedad de métodos críticos, incluso considerando ese pluralismo que determinados estudiosos como Villanueva propugnan (cfr. Villanueva 1994).

³⁶ Hablo, pues, de aplicaciones y de intereses didácticos en clave literaria porque, no vanamente, el principal interés de este trabajo es el espacio de la Didáctica de la Literatura y, en consecuencia, la apuesta por una Literatura Comparada orientada hacia el mundo de la Enseñanza Literaria, y, en la línea de las referidas investigaciones de Mendoza Fillola, una Didáctica del hecho literario consciente y fuertemente centrada en la intertextualidad.

³⁷ Cfr., en este sentido, Ballester i Roca 2007: esp. 104-115.



Por todo lo indicado, como recurso aular bien se podría aconsejar la presentación de una muestra antológica de aquellos textos que se beneficien de particulares visiones o que soliciten determinados enfoques, incluso proponiendo la creación de una antología propia y personal, seleccionada con total libertad, a la que el alumnado podrá incorporar aquellas sugerencias de lecturas y visiones-lecturas críticas que permitan, posteriormente, su evaluación. Creo, como ya he indicado, que se debe potenciar la autonomía en la selección del *corpus* y en la determinación del posicionamiento para el comentario. Diferente, claro, es que el hecho de que aceptemos como válidas todas esas lecturas y no comentemos con el alumno o alumna otras alternativas. Así pues, los diferentes métodos de aproximación al texto deberán ser expuestos y desarrollados en el aula por el profesor o profesora de Didáctica de la Literatura, analizando su idoneidad para determinados documentos, sin olvidar que, como indica Villegas, todo método de análisis constituye una sugerencia (cfr. Villegas 1973: 12).

Pienso, además, que sería beneficioso el hecho poner en conocimiento de todo alumno o alumna que la crítica es altamente necesaria, que estimula la lectura y que posibilita una comprensión previa y precisa para aplicar en las aulas de Primaria, pero que de ninguna forma puede aturdir al escolar o a la escolar con un exceso de erudición. Y a la vez se debería evitar caer en ese mecanicismo con aires de cientificismo puesto en solfa, por ejemplo en la cinta cinematográfica *El Club de los poetas muertos*, desde la novela de N. H. Kleinbaum, una cinta cinematográfica que, realmente, opino que merece proyectarse en las aulas de Didáctica de la Literatura con el fin de que se asuman los dos enfoques esenciales sobre la controvertida función de la Literatura y su enseñanza: el análisis textual y la lectura. Así, en primer lugar tras la lectura previa del texto escrito, la novela, y el posterior visionado de la cinta se potenciaría, creo que con una mayor eficacia, la explicación de lo que es y en qué consiste la organización de la técnica del *libro-fórum*, un método que, así, se presenta con una excelente factura que, por otra parte, ya ha sido señalado como una óptima experiencia objeto de aplicación didáctica por parte de investigadores e investigadoras como Dapena (cfr. Dapena Traseira 1991). De esta forma, nuevamente conviene incidir en que la misión del o de la docente es la de formar alumnos y alumnas en la lectura literaria y en la posterior organización de su discurso expositivo, mas como didactas se hará en el sentido de que organicen tal discurso crítico con vistas a

una futura aplicación en el aula ³⁸. Por ende, se debe considerar el dialogismo crítico y, desde él, orientarse hacia lo poético, hacia el ensayo como género argumentativo, incluso hacia la creación, mas siempre recordando que, como ha señalado Todorov: “a crítica (a melhor) tende sempre a tornar-se ela própria Literatura; não se pode falar do que faz a Literatura senão fazendo Literatura” (Todorov 1977: 23).

Por lo tanto, más que enseñanza de la Literatura, la reescritura implica aproximación a su estudio y práctica, ejercitación del discurso literario en el aula, de un discurso que, a la par de al texto utilitario, debe atender a la dimensión escolar. Nada, pues, más didáctico. Queneau ha declarado que todo escritor o escritora es un traductor o una traductora de imágenes, de modalidades de géneros, de temas. Su manual, en alguna de sus múltiples alternativas, supone un evidente caso de autotextualidad en el sentido que Dällenbach le ha dado (cfr. Dällenbach 1979). Siguiendo estas indicaciones, pues, la reescritura se descubre desde un texto propio y único, por tanto un hipotexto reconocido. Ese ‘texto cero’, texto germen, célula u origen, actúa como ‘pre-texto’ para el cultivo de toda una serie de tipologías textuales en que no sólo se trabaja el discurso literario y sus diferentes convenciones sino que incluso ha de conducir a la confrontación con el discurso utilitario. Considerando, además, ese carácter de ‘texto cero’ o ‘pre-texto’ bien se puede trabajar en la transtextualidad y la transmodalización, algo que nos remite tanto a Queneau como a los interesantes trabajos de Genette (cfr. Queneau 1987; Genette 1982), gracias a los que, por caso, evaluar aularmente la hipertextualidad para la que, sin ir más lejos, el mito, y hablo de cualquier mito, resultará altamente productivo: porque ¿no es el mito de Hamlet / Edipo el hipotexto que subyace en autores que, desde Shakespeare y pasando por Laforgue o Cunqueiro, han practicado la hipertextualidad? En este sentido, pues, la literatura cunqueiriana especialmente está sugiriéndonos las directrices de trabajo que no sólo nos provocarán el ejercicio de la comprensión del texto dramático, sino que nos llevarán a desembocar en el reconocimiento del metatexto, esto es, en la metatextualidad implícita que habita en toda práctica textual. Por tanto, merced a estas iniciativas de creación, en el aula iremos desde la ficción, de mayor o menor calidad o pretensión artística, hasta el ensayo como género literario para, finalmente, dirigirnos hacia el texto

³⁸ Y, por supuesto, para cualquier tipo de elaboración de estudios o trabajos académicamente dirigidos, además de una correcta presentación hemos de considerar, opino, tanto el manejo de la reseña bibliográfica como la incorporación de citas, lo cual nos remite al intertexto citacional, a ese hablar no sólo *de* sino *con* porque, como ya Guillén ha apuntado: “la crítica que es también autobiografía, arranca de una selección personal de citas” (Guillén 1985: 9).



puramente informativo, utilitario, con lenguaje lo más neutro posible, en esa reducción que, como señala Coseriu, se opera en la utilización usual del lenguaje (cfr. Coseriu 1977: 4). De este modo abarcaríamos, así, toda una amplia tipología textual desde y a partir del texto artístico, y, claro está, sumergiéndonos en la funcionalidad del estudio de la Lengua desde la Literatura.

Mas aparte de esta consideración del alumnado como emisor capaz de desarrollar sugerencias creativas, creo que no se podría omitir citar el estímulo creativo y, concretamente para su aplicación en Primaria, hablar y aludir a la clásica *Gramática de la fantasía* rodariana (cfr. Rodari 1977), motivo de inspiración para toda una serie de manuales de animación lectora e incitación a la escritura: gracias a los capítulos en que se evalúa el ‘binomio fantástico’ y se utilizan las cartas de Propp podremos encontrar, por ejemplo, apoyo iconográfico para acercarnos a creaciones como *El castillo de los destinos cruzados* de Calvino, que nos remite al tarot (cfr. Marco & Herrero Figueroa 1991).

Dejo para el final los talleres literarios y sus diferentes adaptaciones para, dada la amplia proyección que han tenido y todavía tienen, remitirnos por caso a aspectos concretos como el trabajo aular con el texto dramático o unas muy sugerentes actividades orientadas hacia la creación lírica. De éstos, quizás, el de menos rendimiento es el de la novela, pues el desarrollo de una narrativa larga ofrece el inconveniente de acaparar tiempo en demasía, teniendo en cuenta que, además, el texto narrativo, como ya he indicado, es el que goza de mayor frecuencia de práctica y el que ofrece mayores facilidades. Por eso, para la narrativa larga prefiero practicar en el aula lo que denominamos ‘proyecto de novela’, que no es otra cosa que aquello que Genette ha definido como *pseudometatexto* (cfr. Genette 1982: 35): el comentario textual de una novela inexistente que llegamos a estudiar, como aproximación a la estructura de la narrativa, considerando los puntos que señalan diferentes autores, como por ejemplo Chatman (Chatman 1990). El pseudometatexto supone, así, una forma de estudio implícito y conlleva la captación de los puntos a considerar en todo comentario de narrativa autorial, que de este modo se ve reforzado en la consideración de las coordenadas espaciotemporales, el estatuto del narrador y el estudio de los personajes, especialmente cuando éstos tienen y son voz. Atenderemos, además y a la vez, al proceso creativo que nos va a ilustrar sobre la estructuración del discurso literario.

Por tanto, en todas las actividades de reescritura practicamos el hipertexto y el metatexto, o pseudometatexto, sin excluir los aspectos lúdicos porque, si bien es cierto que

en todo hipertexto va implícito un homenaje, simultáneamente en todo desarrollo paródico – y me refiero al sentido más clásico del término ‘parodia’ – va implícito el estudio y el análisis del texto de partida. Apuesto, así, por el trabajo de la escritura como aproximación al texto fuente o ‘pre-texto’ y, a la vez, a la aproximación a esos emisor o emisora que, como guías, en todas las prácticas se debe considerar. Como se ve, nuevamente destaco la presencia del emisor o emisora, del autor o autora textuales, relegados en numerosos estudios de directriz y rango estructural y omitidos, negados o incluso condenados por escuelas como la de la Estética de la Recepción, que en sus extremos, al conceder poderes absolutos al lector o lectora, negó la existencia de la propia Literatura, negando, así, la consistencia del texto.

Creo que la atención por el emisor o emisora debe regresar rápidamente a las aulas, y más aún si queremos centrarnos en una Literatura que, como la gallega, tiene mucho de compromiso, de escritura didáctica – en el sentido más positivo del término – , pese a muchas otras cuestiones que, en casos particulares, podríamos objetarle, tales como la fetichización, la folclorización y necrofilia de que habló Figueroa (cfr. Figueroa 1988: 37-42), e incluso esa traducción que asoma en determinadas obras que pasan por ser escritas originariamente en gallego, y que va a enfrentarnos a los límites de la Historia de la Literatura de la que las traducciones considero que forman parte. En este sentido también debemos considerar los aspectos sociológicos que inciden sobre la creación, pues ¿qué mejor aproximación que el estímulo creativo?, aunque si de nuevo recordamos las cuestiones de producción en el caso de la literatura gallega bien podríamos pensar en un equilingüismo capaz de hacernos formular en el aula una serie de dudas que, haciéndonos eco de las apreciaciones de Guillén, nos hará considerar que:

el dominar por igual dos lenguas, o equilingüismo, es condición sumamente rara [...] La comparación es más difícil si el poeta bilingüe, en vez de autotraducirse escribe composiciones diferentes. Entonces no es sorprendente que se note un *décalage* histórico, por cuanto el autor pertenece en una lengua a un devenir temporal que no coincide con el de la otra....Ahora bien, si un mismo poeta escribe en dos lenguas, ¿lo probable no es el desdoblamiento, la presencia de más de una personalidad? (Guillén 1985: 340).

Así, la creación en el aula responde en parte a preguntas relativas a esa supuesta equipoeticidad de los autores y autoras literarios, y los alumnos o alumnas van a comprobar que una cosa es un escritor o escritora unilingüe más o menos osmóticos, o



aquel o aquella que se simplifican, que dominan un bilingüismo originario, que se autolimitan lingüísticamente, y otra cosa es la situación de aquellos autor o autora que van a vacilar entre dos idiomas durante toda su actividad creativa, incluso aquel o aquella que reconocemos traducidos. Considero, por tanto, que la práctica de la reescritura aular no se debe limitar al mero ejercicio creativo: así, muchas van a ser las cuestiones que se han de exponer y que el alumno o alumna deberán comprender o, por lo menos, llegar a formularse. Y en este sentido, una cuestión no menor volvemos a encontrarla alrededor de la traducción, porque como ha apuntado García Yebra, toda traslación conlleva co-texto, toda traducción literaria supone, en mayor o menor medida, una cuidada creación – pensemos en la lírica especialmente (cfr. García Yebra 1988: 43-48). Es algo que nos lleva a seguir considerando la importancia del emisor o emisora, en este caso también en la reescritura aular, recordando que, como aconsejaba Cortázar, un medio de acceder al status de ‘buen escritor o escritora’ se articulaba alrededor de unos comienzos en la traducción (cfr. Cortázar 2005 II: 657-658), pues como Paz indicó:

traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Charles Baudelaire y de Ezra Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación: por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación (Paz 1990: 23).

En lo que respecta a la práctica aular, a la traducción como metodología lingüístico-literaria, considero muy acertada la opinión de Wandruszka, para quien “la lengua del autor es para el traductor un desafío constante de mostrar que con su lengua puede crear algo análogo” (Wandruszka 1980: 140). Así, insisto, atendemos especialmente a la traducción literaria, y no a la documental o institucional, atendiendo, pues, a esa operación creativa y artística que distintos autores y autoras como el referido Wandruszka, Bleiberg o Cary han señalado (cfr. Bleiberg 1972: 887; Cary 1957: 28), sin por ello omitir que la traducción supone el punto de confluencia de la filología, la lexicología, la psicolingüística, la lingüística contrastiva, la estilística, la semiótica y el análisis literario (cfr. Álvarez Calleja 1991), lo cual nos llevará a insistir, nuevamente, en su práctica aular en las sesiones docentes de Didáctica, tanto de la Lengua como de la Literatura.

Como vemos, pues, está fuera de dudas la rentabilidad pedagógica, el valor lingüístico-literario y, por supuesto, cultural – mejor intercultural – implícito en toda labor de traducción. Aunque el objetivo didáctico de todo y toda profesora no es, ciertamente, la

formación de traductores y traductoras, sí destaca entre sus imperativos el de formar futuros profesores y futuras profesoras de lengua, de lengua meta, de lengua beneficiada en la traducción. Antes que otra cosa, el traductor o traductora es un lector o lectora extraordinarios, un lector o lectora que lee en una lengua ajena de la cual posee una gran comprensión, una completa interpretación previa que, merced a una también reseñable intuición artística, desembocará en reexpresión, reproducción, y creación, nueva creación. El alumno o la alumna traductora deberá alcanzar esa competencia interlingüística, intercultural y literaria precisas para una óptima traducción, una reconstrucción de la interpretación dotada de calidad o, si se quiere, pese a las objeciones que suscita el término, de literariedad. En las prácticas de translación se verá al alumno o a la alumna como exégetas, como filólogos, como críticos y, siempre, como lectores o lectoras extraordinarias que en un segundo momento crean lo que, si seguimos a Segre denominamos ‘co-texto’ (cfr. Segre 1985: 106-108) o, de considerar a Genette, hipertexto (cfr. Genette 1982: 19). Ciertamente, se trata de una creación que nos va a obligar, incluso, a postular la autoría de ese discurso en lengua terminal o meta, porque como dice Bleiberg: “la traducción es una obra reservada al verdadero escritor, para que el valor de la versión esté a la misma altura que la obra original” (Bleiberg 1972: 23).

Ahora, existe una relación problemática entre esos co-textos, dada la labilidad en los límites de lo que se entiende por paráfrasis, adaptación, trasposición, imitación o creación propiamente dicha, facetas y modulaciones que deben ser expuestas en el aula con el fin de potenciar la aceptación de los varios grados de realización y de las varias posibilidades que se nos ofrecen desde la traducción. Cabe, por tanto, retomando ese texto de partida, estudiar las posibilidades, las distintas realizaciones o interpretaciones que, en la línea de lo aconsejado por Álvarez Calleja, ese texto concreto va a sugerir (cfr. Álvarez Calleja 1991: 51), o, si se prefiere, ahora en la línea de Marías (cfr. Marías 1981), siguiendo un sentido musical – para este autor, la traducción es interpretación en sentido musical – como variaciones de un tema musical, todas igual de válidas. Es, por tanto, una buena sugerencia de actividad aular de Didáctica de la Lengua y la Literatura el hecho de confrontar diferentes traducciones realizadas por distintos equipos. Así, también apuesto por el trabajo de distintos emisores o distintas emisoras de esas diferentes modulaciones o creaciones y, a la vez, distintas posibilidades de traducción, para presentar en el aula en virtud, además, de diferentes receptores y receptoras que los alumnos y alumnas deberán considerar, porque como Coseriu ha señalado:



traducir es una actividad finalista e históricamente condicionada, de manera que lo “óptimo” puede ser distinto, en cada caso, según los destinatarios, los textos que se traduzcan y la finalidad de la traducción [...] La “mejor traducción” absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: sólo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal y cual situación histórica (Cosériu 1977: 236-239).

Consideraremos, así, en el momento de llevar al aula tanto las traducciones como un material bibliográfico crítico complementario, que el alumnado es un conjunto de analistas y críticos(as) de un texto que se proponen traducir y traducen, que el alumno y la alumna son creadores que prevén un destinatario o destinataria y consideran un contexto y unos fines; por ello necesitan de ciertas actividades capaces de concitarles esa vena (cfr. Newmark 1992: 248). De todas formas, creo que debemos ser conscientes de las carencias que se nos van a presentar, por ejemplo la imposibilidad para realizar estudios comparativos de traducción de un determinado texto por diferentes autores o autoras³⁹ o cómo se asume la traducción de un texto clásico en diferentes épocas – esto es, sus diferentes recepciones. Tampoco podemos establecer la evolución de los criterios de traducción a través de los tiempos, pese a la presencia de la traducción en los orígenes de la literatura gallega – pienso en la prosa medieval gallega y en especial en los textos de la *Matéria da Bretanha*. Mas, por el contrario, debemos reconocer asimismo que en la actualidad, en los catálogos de las más conocidas editoriales, aparece toda una serie de traducciones que nos permiten tales estudio y análisis que debe asumir la crítica y que, salvo contadísimas mas destacadas excepciones, sigue siendo omitido: ¿qué mejor crítico o crítica de las traducciones que, como lecturas, hoy se recomiendan en Educación Primaria que ese alumnado de Didáctica de la Lengua y la Literatura?

Por todo esto me es necesario recapitular señalando cómo la traducción debe ser llevada al aula de Didáctica de la Lengua y la Literatura, a la vez que la traductología debe formar parte de las líneas de investigación de nuestros Departamentos universitarios. No se tratará, como ya expuse, de formar traductores ni traductoras, sino profesores o profesoras que puedan desempeñar su función y que, además, teniendo en cuenta dónde la van a

³⁹ En este sentido, una excepción es la actividad traductora de Christina G. Rossetti al gallego, que estudió Reimunde (cfr. Reimunde Noreña 1993), uno de los ejercicios de Literatura Comparada más que hábil para el momento aular.

desarrollar, vislumbren nuestra situación sociolingüística, una situación que aconseja el desenvolvimiento de esa competencia interlingüística e intercultural que, en suma, siempre se va a beneficiar con el ejercicio de la traducción. Y al respecto de la importancia del cine, aunque en no pocos foros ya he apostado por la interdisciplinariedad de la Didáctica de la Lengua y la Literatura y, por ello, por la ruptura de las fronteras interartísticas, creo que conviene, finalmente, apelar al cine como arte plástico figurativo y considerar, en él, su lenguaje iconoverbal porque, como Barthes ha destacado, todas las artes representativas, en particular la Literatura y con mayor razón el cine, no son artes de ver, sino que lo son de descifrar y leer (cfr. Barthes 2001: 81). En este sentido me hago más que deudor de las claras e incuestionables aportaciones de Romea Castro, quien ha apuntado que:

la cultura logocéntrica centrada en el valor intelectual y el trabajo aislado se ha enfrentado a la mimesis de la imagen icónica, al establecer un antagonismo entre lo visual y lo verbal e intentar desvalorizar el cine, hecho de imágenes técnicas, elaboradas por medio de sofisticados equipos y máquinas. Sin embargo, la terminología y los métodos críticos aplicados a la cinematografía proceden en gran medida de la teoría y crítica literaria (Romea Castro 1998: 347-348).

Por ello no voy a asumir los tópicos del enfrentamiento de cultura de la imagen (de masas) vs. cultura literaria (de minorías) porque creo que, desde siempre, la cultura literaria se ha constituido como un arte de minorías. Y si asumiré la enseñanza de la comunicación social que conlleva el texto fílmico que debe incorporarse a la escuela siempre integrando los medios y lenguajes audiovisuales⁴⁰. En este sentido, Lomas y Osoro han destacado que el ámbito escolar debe crear un espacio de enseñanza y aprendizaje que integre, en el desarrollo de la competencia comunicativa, entre otras destrezas discursivas, estratégicas y socioculturales, la competencia espectral (cfr. Lomas & Osoro 1993: 116). De hecho, la civilización visual ejerce una importante influencia sobre la cultura tradicional, incluso subyace en la lectura literaria, en ese conocimiento previo de que hablaron estudiosos del proceso lector como Solé, Usandizaga, Reyzábal o Tenorio (cfr. Reyzábal & Tenorio 1992). Por su parte, Usandizaga insiste que en la educación cultural de ese lector o lectora

⁴⁰ En este sentido, por tanto, no voy a olvidar, ni mucho menos, cualquier documento artístico que, en formato de cinta cinematográfica, sea útil – y más que útil, necesario – para la evaluación del objeto principal de este trabajo. El comparatismo literario se efectuará, en consecuencia, con la misma intensidad y en semejante medida, entre obras literarias y entre y/o hacia obras cinematográficas, por otra parte obras que responden a guiones sustentados y procedentes de anteriores documentos literarios.



ideal es preciso considerar otros textos que configuran los conocimientos y experiencias del receptor o receptora, lector o lectora y espectador o espectadora, lo cual nos induce a considerar e introducir en el aula, amén de documentos cinematográficos, lecturas de los *mass-media* porque, dada su actualidad, los alumnos y las alumnas leen en diálogo con esos nuevos textos (cfr. Usandizaga 1991). Éste es, pues, en suma, el diálogo intertextual.

Aún así, todavía moviéndonos en una perspectiva textual, en mi investigación – y, por supuesto, para mi apuesta aular – podría (re)tomar elementos procedentes de la sociología, la sociología de la lectura y, cómo no, de la recepción ⁴¹. Ciertamente, los textos iconoverbales, y aquí creo que debo incluir la banda diseñada – el *cómic*, según la terminología anglosajona – , connotan formas concretas de percibir el entorno sociocultural, un argumento más sobre la necesidad de estudio de medios y lenguajes audiovisuales en el aula. El cine, pues, en definitiva, implica comunicación, y la práctica discursiva inherente al cine integra a la par de lo verbal – los diálogos – , los aspectos no verbales que contribuyen a la narración: el código icónico, las imágenes y el código mímico, y la banda sonora con ruidos sincrónicos y música. Por otro lado, el cine es un arte narrativo-representativo: en *La definición del arte*, Eco habla de que el cine y la narrativa vienen a ser artes de acción, aunque uno sea narrado y otro representado (cfr. Eco 1970). Por eso considero la importancia aular de las convenciones narrativas propiamente dichas, como las visuales e iconográficas, por mucho que reconozcamos que el niño o la niña, en contacto desde los primeros tiempos con la televisión aprende, incluso antes que la lengua escrita, los códigos mímicos, icónicos y musicales, basando sus inferencias en la apariencia y comportamiento que se les aporta desde cualquier historia que les llega por vía fílmica.

Es cierto que existen múltiples formas de estudio del cine: el desarrollo del guión literario – no, por supuesto, el técnico, que atiende a materias relacionadas con las nuevas tecnologías – , con la descripción del escenario y a la par el sonido y, en especial, el diálogo fílmico. Mas opino que refiere una mayor utilidad el hecho de atender, en el discurso fílmico, al enunciado y a la perspectiva de la enunciación (cfr. Aumont & Marie 1990; Ramón Carmona 1993). Así, a pesar de la actitud de determinados autores y autoras que, ya desde Slovski (cfr. Sklovski 1971), niegan las adaptaciones, creo que un enfoque más adecuado a la didáctica ha de atender a ese proceso de transmodalización que supone

⁴¹ Pues según Lenin, Marx y Engels entendían por método dialéctico, en oposición al metafísico, la metodología científica de la sociología (cfr. Korsch 1980: 216).

desenvolver un texto fílmico desde un texto escrito, un texto literario, es decir, una transcodificación intersemiótica. Aparte ya, o si se desea como complemento, está la posibilidad de estudio de la banda sonora con especial atención al discurso verbal, al diálogo fílmico. Sólo que ahora creo que debo insistir en que ni el diálogo en teatro ni en cine podrían ser incorporados sin más a la didáctica del lenguaje conversacional porque en ellos hay estilización, condensación y pretendida, que no real, espontaneidad y verosimilitud. De todas maneras, de trabajar con diálogos siempre es preferible hacerlo con el fílmico, que carece del pretendido carácter literario que se refleja con mayor evidencia en el discurso teatral. La cámara, como elemento enunciador, agiliza la exposición, y a la vez que es distinta la recepción, es distinto el empleo de la palabra y el diálogo entre cine y teatro, como es distinta la recepción. Con todo, el cine se aproxima más a la novela, y más concretamente al relato corto – más adaptable al formato fílmico – por esa narratividad implícita; de ahí, también, que las piezas de teatro llevadas al cine, el teatro filmado, resultan excesivamente locuaces. Realmente, la densidad implica pérdida de atención, y esa concentración del diálogo teatral entra en contradicción con el carácter diluido de la conversación cotidiana, por eso no siempre resulta idóneo un texto dramático en su proyección fílmica para que consideremos el discurso conversacional.

Por lo que respecta al diálogo cinematográfico es cierto que también prima el principio de cooperación, sin embargo en el aula cabe reseñar los rasgos que no existen en las conversaciones auténticas, así como otros que pertenecen al propiamente coloquial: repeticiones, pausas y silencios, estancamientos, faltas en la enunciación, señales de *feedback* o retroalimentación, etc. De todas las formas, si cada texto literario sugiere un tipo de comentario, cada texto fílmico incita a enfoques particulares, con lo que no podemos obviar determinados estudios y trabajos que sí consideran la rentabilidad pedagógica del diálogo fílmico para el aula de Didáctica de la Lengua. Ciertas secuencias y escenas de determinados y bien seleccionados filmes podrían sernos rentables hacia el estudio de la conversación, y de cara, por ejemplo, a ver cómo se realizan las inferencias, incluso para ver cómo se realiza la interacción conversacional o, asimismo, los procesos de ritualización o las fórmulas de cortesía. Así, apuesto por la introducción aular de las artes plásticas, especialmente figurativas y verbales como el cine y la banda diseñada, o no verbales como la pintura y la escultura. El cine, el arte iconoverbal por excelencia, excluido tradicionalmente de determinados manuales de Literatura Comparada, debe, pues, (re)introducirse en el aula de Didáctica porque, además de suponer el desarrollo de la



lectura espectral, no podemos olvidar que conforma ese ‘horizonte de expectativas’ a que páginas atrás hice referencia, conformando ese conocimiento previo, esa competencia intertextual que el lector o la lectora activan cuando tienen en sus manos un texto literario. Ésa es la intertextualidad exoliteraria que, juzgo, debe incorporar a toda sesión docente de Didáctica de la Lengua y la Literatura, una Disciplina que, como he indicado, mantiene un marcado carácter inter, o mejor, transdisciplinar. Baste nuevamente para ello apelar a las definitivas contribuciones de Mendoza, para quien apoyándose en Genette y en sus teorías en lo que a transtextualidad literaria se refiere:

la recepción de una obra artística implica siempre una “*lectura comprensiva*”. En el desciframiento de códigos artísticos, como bien sabemos, no es suficiente un simple reconocimiento de datos primarios, porque en la recepción no sólo intervienen las aportaciones del texto o de la obra en cuestión, sino que junto a ellos hay que contar con los factores extratextuales aportados por el individuo receptor, en un proceso complejo y paralelo que culmina en la atribución de una *interpretación personal* (Mendoza Fillola 1994: 62).

Bajo este dictado, pues, circula la dimensión de esta Tesis Doctoral. Éste es, por tanto, bien el objetivo que la rige, bien el parámetro metodológico que la enmarca, que la delimita. Como muy acertadamente ha señalado Ballester i Roca, para quien toda “renovación metodológica tiene que venir del abandono de la ortodoxia por la utilización de la heterodoxia didáctica” (Ballester i Roca 1998: 321), el hecho literario:

no es un concepto estático sino alguna cosa que hay que determinar en sus aspectos sincrónicos y diacrónicos. Cualquier posible definición de literatura tiene que recordar siempre a que ciertos textos literarios en un determinado tiempo y lugar no se les ha reconocido, y en otro momento sí⁴². Y esta variabilidad o invariabilidad del efecto estético es una de las cuestiones clave de cualquier teoría literaria (Ballester i Roca 1998: 298).

⁴² Y apelo, en este caso, a la consideración, por parte de buena parte de los y las componentes de la Filología tradicional (tradicionalista por ende), de la literatura infantil. Enjuiciada durante mucho tiempo como un objeto de menor entidad, en suma un modo paraliterario, lógicamente ha conseguido figurar en el planisferio de modos literarios con voz y nombre propios. No es, creo, para menos; y el éxito de tal empresa ha surgido de nuestro ámbito y Disciplina, el de la Didáctica de la Lengua y la Literatura, que alarmada por el desafecto que los filólogos y filólogas habían construido hacia ella, decide tomarla como objeto de deseo propio y (re)crearla como elemento vital de sus preocupaciones investigadoras. Y aunque hayan sido de enorme validez criterios como los emitidos a finales del siglo XX por investigadores de la talla de García Padrino – que citando a Baumgärter señaló que “quien se proponga escribir o hablar sobre literatura infantil se verá abocado a la curiosa situación de tener que explicar previamente cuál es en

Es así cómo he decidido valerme de uno de los mitos literarios de mayor complejidad, el de la mujer acuática, para efectuar una investigación comparada en que se pueda demostrar la validez de tal heterodoxia didáctica desde el punto de vista de la transtextualidad que domina en el hecho literario: no en vano, como Ballester i Roca destaca, los puentes por los que profesores y profesoras de Literatura han de procurar que circulen sus alumnas y/o alumnos se construyen con una argamasa que nos habla de ocho cohesionantes en dirección a la comunicación ‘alumno(a) – texto literario’:

1. el eje diacrónico de la historia de los textos literarios.
2. Los talleres de la escritura y el fomento de la producción de textos.
3. La organización temática y tópica de los contenidos literarios.
4. El comentario de textos (a nivel de microtextos y de obra completas).
5. La práctica de la literatura comparada.
6. La genología o la aplicación didáctica y análisis de los géneros literarios.
7. La diversidad de estrategias para la animación a la lectura.
8. Estudio y análisis de los componentes morfológicos de la literatura (Ballester i Roca 1998: 321).

De este modo, pues, en este trabajo de Didáctica de la Literatura se apuesta por el comparatismo literario con el fin de una posterior consolidación didáctica capaz de llevar a uno de los mitos literarios de mayor proyección en el medio europeo (sólo que mi atención, por motivos de delimitación de *corpus*, se ciña al espacio de las literaturas ibéricas) por un sendero eminente y propiamente incardinado – incardinable, en suma – en la Enseñanza Literaria. Y lo hace, en definitiva, procurando tomar conciencia de la sociedad actual en que nos movemos, una sociedad diversa y multiforme que, como de forma pionera en nuestra Área de Conocimiento ha destacado Marco, requiere nuevos medios de análisis, nuevos enfoques y nuevas explicaciones, pues:

las transformaciones que se han producido a lo largo de los últimos años en los dominios político, económico, social y cultural, han dado lugar a grandes y rápidos

realidad el objeto que se va a tratar” (García Padrino 1990: 86) – , debemos asumir ya que estamos ante un modo de literatura claramente definido, perfectamente limitado e intensa y nítidamente explicado a través de sus relaciones con otros campos de la creación artística y del saber humano.



cambios en muchos países. La coexistencia de varias culturas en un mismo espacio ha hecho emerger sociedades multiculturales que hoy son una realidad. El monoculturalismo y la uniformidad han dado paso a la diversidad como elemento caracterizador en muchos grupos sociales (Marco 1998: 255) ⁴³.

Así las cosas, no es baladí considerar que por lo que respecta al proceso de recepción, previo a la adquisición de cualquier competencia literaria o lectora, conviene decir que existe un tiempo clave y determinante para tal adquisición, el tiempo de la lectura, durante el cual transcurre el proceso de recepción. Para Mendoza Fillola:

la percepción del texto es un proceso activo y de *creación* que requiere del receptor una especie de indagación sobre el tipo de proyección que corresponde a una *forma discursiva*, definida conjuntamente por las informaciones de modelos anteriores, por la capacidad para formular expectativas, pero también por la sensibilidad y la experiencia receptora de quien las percibe (Mendoza Fillola 1998 a: 183).

Desde esa experiencia y sensibilidad individual, cada lector o lectora puede tomar un texto para satisfacer el variado y complejo entramado de expectativas específicas de cada individuo. Para un profesor o profesora de futuros maestros y maestras que tendrán que trabajar en la escuela con los niños y niñas de la ‘era de los lenguajes electrónicos’, es preciso insistir en el cuidado de las primeras selecciones, lograr la identificación entre texto y placer lúdico y estético, descubrir la conexión entre vida y literatura. Si es así se habrá logrado que los y las estudiantes no vean los textos literarios como artefactos alejados de la propia experiencia a la que no añaden nada, sino como escritura que les habla de cosas que importan de manera peculiar (cfr. Fader 1969).

⁴³ De este modo, pues, y es en definitiva lo que nos interesa para nuestra Disciplina:

este marco social, de profundas mudanzas, incide obviamente en la educación e implica una intervención intercultural (teórica y práctica) enmarcada dentro del concepto de transversalidad que la Reforma educativa reconoce. Pero esa intervención no se debe abordar desde una materia curricular concreta sino que debe estar presente en toda actividad docente y es una tarea que debe ser asumida si forma parte de un compromiso social generalizado [...] porque la escuela es un reflejo de la sociedad, que transmite unos valores. Una escuela plural es la que corresponde a una sociedad democrática y plural (Marco 1998: 256).

Y uno de los ejercicios más intensamente conectados con esa realidad pluri y multicultural, con ese aserto democrático y con aquella escuela de que habla Marco es precisamente – a mi juicio, claro – el análisis comparativo en Literatura.

El encuentro con tal escritura conduce al placer estético. Es por esa vía por la que se forma y consolida el hábito lector, aunque teóricos como Adorno no la contemplen y aún estén diametralmente en contra de las teorías que defienden el placer nacido del juicio claro que critica, admira y se fascina tanto por lo que el texto dice cuanto por cómo lo dice. Ya Goethe sostenía que había tres clases de lector(a): quien disfruta sin juicio, quien sin disfrutar enjuicia y quien, en un estadio intermedio, enjuicia disfrutando y disfruta enjuiciando; éste último o última es el que de verdad reproduce una obra de arte convirtiéndola en algo nuevo (cfr. Schopenhauer, Goethe & Schopenhauer 1999: 35).

Las teorías de la recepción han ocasionado un vuelco en el paradigma teórico-literario del último cuarto de siglo, al sustituir por el sintagma que debemos a Castellet “la hora del lector”, la indiscutida hora del texto que imperó en décadas anteriores (cfr. Castellet 1974: 44). Así, la primera mitad del siglo XX perteneció al dominio de la historiografía literaria, la historia de los literatos o ‘poética del emisor’, que fue sustituida a mitad de centuria por la poética del mensaje o ‘poética del texto’, reemplazado en el último tercio por la ‘poética de la recepción’ cuya atención se vuelve hacia el lector o lectora. El nuevo enfoque afecta a la raíz misma de la noción de literatura por varias razones: una porque sustituye al concepto de lengua literaria por el de uso literario – un texto es ‘literatura’ cuando es usado como un todo en una comunidad de lectores y lectoras, idea a la que iban implícitas las cuestiones de la acción didáctica y del estatuto pragmático de la literatura – , otro atendiendo a la competencia literaria, otro más en dirección a la interpretación como fenómeno de lectura – ya Eco estipuló que la obra literaria es una ‘obra abierta’, una idea hoy comúnmente aceptada, por ello es el problema de la interpretación y su dependencia absoluta de la recepción lo que amplifica la importancia de la teoría de la recepción desde el punto de vista de la Didáctica y de la Teoría Literaria (cfr. Eco 1967). Y volviendo a Mendoza Fillola describiremos así el proceso de lectura y la interpretación de un texto:

el proceso de lectura sigue unas fases, pautadas cognitivamente, y concluye en la comprensión e interpretación del texto. Este proceso no admite rupturas entre sus fases; no es posible aceptar que una sucesión de *inconsecuentes* fragmentos de comprensión pueden alternar con la inteligibilidad de los párrafos o pasajes que les siguen [...] El



proceso de recepción requiere una ordenada continuidad de confirmaciones lógicas y de coherencia comprensiva. (Mendoza Fillola 1998 a: 183);

lo que quiere decir que la lectura crea la propia objetividad textual de manera que recepción, interpretación y texto son vertientes de una misma cuestión – ; y, finalmente, otro más atendiendo a la recepción, que según Aguiar e Silva aparece estrechamente unida a historicidad (cfr. Aguiar e Silva 1984: 315).

Sabido es que la Estética de la Recepción nace en 1967 con una ponencia de Jauss sobre la historia literaria y su papel frente al formalismo y al marxismo, pero su teórico más inclinado hacia los problemas de la interpretación y el entendimiento del acto de lectura como construcción de significados derivados de la responsabilidad de cada lector o lectora al interpretar las señales textuales, como resultado de la interacción entre el texto y la propia competencia, es Wolfgang Iser, que sitúa al lector(a) en el centro de la misma constitución textual y no como una persona que simplemente rellena los huecos que el texto requiere. El ‘significado’, pues, surge de la interacción texto – lector(a) y es un ‘efecto para ser experimentado’, no un ‘objeto para ser definido’ lo que nos lleva al placer estético (cfr. Iser 1976: 9). Pero nos lleva también al concepto tan difundido de ‘lector implícito’ (cfr. Iser 1972), un *constructo* teórico explicativo de preestructuración del significado potencial del texto y su actualización en el proceso de lectura, identificado con un ‘modelo trascendental’ que “personifica todas aquellas predisposiciones necesarias para que una obra literaria ejerza su efecto” (cfr. Iser 1976: 34). Por tanto:

la constitución del significado no sólo implica la creación de una totalidad que emerge de la interacción de perspectivas textuales [...] sino también, a través de la totalidad nos hace capaces para formularnos a nosotros mismos y así descubrir un mundo interno del cual no habíamos sido conscientes hasta ese momento (Iser 1976: 158).

El texto, entonces, ofrece un mundo al lector o lectora basándose en convenciones e imágenes de la realidad compartidas: es el llamado ‘repertorio’, en terminología de Iser. El mundo ha sido construido u ordenado en función de determinadas estrategias o procedimientos conformadores de su estructura, mas también el lector o lectora enfrentados al texto han de activar sus propias estrategias o “actos de comprensión que en relación con esta estructura ha suministrado el lector”

(Iser 1976: 86). Por ello, el repertorio y las estrategias vienen a ser la base de la concepción fenomenológica de la estética de la recepción. Por su parte, Mendoza Fillola elabora una tipología de estrategias basadas en las peculiaridades del texto, en la metacognición del proceso de lectura o en las distintas clases del proceso creador (cfr. Mendoza Fillola 1998 a: 181).

Además de Iser, muy en la línea fenomenológica deudora de Ingarden, en la Escuela de Constanza existe otra vertiente de la Estética de la Recepción que postula el carácter histórico de los hechos literarios y muestra que la recepción e interpretación de los textos la realiza el público, como fuerza co-creadora que proporciona a la obra su carácter dinámico. En este sentido, Jauss ha desarrollado su teoría en siete tesis, de las cuales cuatro son las que ahora me interesan:

1. la relación ‘autor(a) – crítico(a) – lector(a)’, que determina la historiografía literaria.
2. La noción clave de su teoría el ya aludido ‘horizonte de expectativas’ que recoge de la escuela hermenéutica de Gadamer (cfr. Gadamer 1960) por la que el lector(a) no llega inocente a su encuentro con el texto, sino que aporta un complejo bagaje de ideas previas o pre-juicios que modifica la interpretación del mismo, en cierto sentido casi predeterminado.
3. La ‘distancia estética’ que se hace visible entre el público y la crítica. Con frecuencia el carácter artístico del texto ha de ser evaluado como una modificación del horizonte que introduce.
4. La Historia de la Literatura, que es una historia de la Recepción, o lo que es igual, una sucesión dinámica de la interacción obra – lector(a) – obra a lo largo de los siglos (cfr. Jauss 1971: 70-114).

La Estética de la Recepción, pues, nos abrirá extensos campos de investigación a la Didáctica de la Literatura, y a la inversa los giros de la teoría responden a los cambios que se exigen desde los lugares pedagógicos. Dicho de otra manera, creo que los cambios se originan en las aulas y devienen de las modificaciones que los procesos



históricos imponen a la acción pedagógica y más concretamente a la acción didáctica, de donde deriva una necesidad de la teoría de cimentar científicamente las relaciones entre ciencia y transmisores pedagógicos de la misma. Ya acerca de las interacciones entre Didáctica y Teoría de la Recepción ha comentado Mendoza Fillola que un planteamiento didáctico basado en la recepción:

radica en que permite enlazar los distintos niveles (lingüísticos, estilísticos y literarios) con las habilidades básicas (receptivas, productivas) en combinación con diferentes códigos (lingüístico, artístico...). Este hecho sugiere múltiples posibilidades de proyección hacia propuestas de tipo interdisciplinar y multicultural y subraya en todo momento el carácter transversal del hecho comunicativo (expresivo-receptivo) de todos sus componentes. Por otra parte, el proceso requiere de la activación del intertexto del receptor por lo que intervienen saberes y habilidades lingüísticas, estrategias de observación y percepción de contrastes expresivos entre producciones escritas en cualquiera de las lenguas que usa y estudia (Mendoza Fillola 1998 a: 172).

Por lo tanto, considerar al lector o a la lectora agentes y protagonistas del acto de leer y/o responsables de la actualización del texto eleva a categoría científica lo que – no seríamos justos con la mayor parte de maestros y maestras de la pasada centuria si no lo reconociésemos así – se ha venido practicando en las aulas a cargo de los profesores y las profesoras más sensibles y sensatas de los últimos años, probablemente sin saber que coincidían con planteamientos de la Estética de la Recepción: dejar que los y las escolares expresen lo que viven cuando abordan la lectura de un texto y las implicaciones conceptuales, culturales, lingüísticas, sensibles que son capaces de asociar a él, y que concreten – si es posible – juicios de valor estético sobre el mismo. La institución, por definición conservadora y reacia al cambio, no lo recoge hasta la LOGSE, pero los vientos de libertad que en los 60 del pasado siglo barrieron el Estado Español trajeron movimientos de renovación también pedagógica y propiciaron la atención individualizada al alumno o a la alumna y a sus intereses formativos, y en ese marco, el interés por la lectura como instrumento formativo de primer orden. Si bien es evidente que la institución impuso la aceptación generalizada de la interpretación según mandan los cánones y que a ese cómodo amparo se acogieron la oficialidad de los libros de texto y la mayoría de los y las enseñantes, hecho del que aún se resiente la Didáctica de la Literatura, creo que conviene señalar que las derivaciones didácticas de

la Estética de la Recepción, y no en sus aspectos más teóricos sino en los simplemente prácticos, aquéllos que tienen que ver con la acción didáctica, no representan una absoluta novedad para muchos y muchas enseñantes que han venido ejerciendo su tarea a lo largo de los últimos treinta años. Para ejemplificar lo que digo recojo de Mendoza Fillola algunas ‘actividades de aula’ en materia de lectura derivadas de la focalización sobre el lector o lectora: por una parte “tener en cuenta los procesos por los que el alumno-lector reduce los desvíos (usos lingüísticos y literarios del sistema)” en función de sus intereses y condicionantes; por otra considerar los ‘horizontes de expectativas’ creados en los lectores y lectoras, para conocer cuál es su sentir respecto al texto objeto de lectura; por otra más conocer los intereses y las limitaciones del alumno o alumna para regularlos y regularlas formativamente; también cabe presentar el texto como un ejemplo de conexión de intereses culturales, de expresión creativa, de organización estructurada de elementos lingüísticos cohesionados, y, finalmente, hacer de la lectura un procedimiento esencial para la renovación constante de los saberes integrados como vía de acceso a la recepción (cfr. Mendoza Fillola 1998 a: 172-73). Todas ellas y algunas más – como atender a la no discriminación de los y las discentes en función de su género, raza, religión, cultura, etc. – que tantas veces se cuelan en textos misóginos y racistas en los que subyace la falta de respeto o sencillamente la no existencia del ‘otro’, de la diferencia (cfr. Marco 1998), han sido preocupaciones prioritarias de muchos y muchas enseñantes de, en grandes líneas, las tres últimas décadas: así, si tuviésemos que titular estas actitudes de lectura de maestros y maestras, cuyo objetivo prioritario es educar y no sólo transmitir currículo, podríamos hablar – y deberíamos, pienso – de una lectura desde la dignidad, de leer desde la inteligencia y de hacerlo desde la sensatez.

De este modo, en consecuencia, el presente trabajo se incardina – o pretende hacerlo, claro – al calor de los dictados y aportaciones de Mendoza Fillola, y especialmente en lo que se refiere al texto literario como eje y epicentro de la actividad primaria de la propia Literatura, como objeto de recepción – pues apelando a Widdowson, sólo comprendemos mientras leemos, y lo hacemos a través de una negociación entre lo que en el papel aparece y lo que poseemos en nuestro mundo interior (cfr. Mendoza Fillola 2008: 11) – y como materia por la que el lector, la lectora, crea nuevos significados para sí, pero como fruto de una adecuación y una comprensión encarriladas a la interpretación, a la traducción en suma, que se provoca en virtud de un



proceso de interacción en el cual los hipotextos efectúan conexiones inter y transtextuales en virtud de las que la voluntad formativa es una de las metas de mayor solvencia ya no en la propia recepción del objeto literario, sino de la propia Literatura como lo que en realidad es: una de las manifestaciones artísticas de la persona y, como tal, una de las actividades del individuo en tanto que pieza de una comunidad humana determinada.

De este modo:

la lectura es una actividad cognitiva de interacción entre los referentes que componen un texto y los conocimientos que posee un lector concreto. Pero hay que tener en cuenta que el texto resulta ser – y así se nos muestra – un mosaico de referencias y de citas intertextuales que son apreciables por lectores competentes [...] Esto nos lleva a establecer las diversas facetas en las que la lectura literaria se desarrolla como un diálogo intertextual, concretando esta idea como eje de nuestro planteamiento formativo, desarrollado en torno al intertexto lector. Desde que la teoría de la intertextualidad explicó que la obra literaria es el resultado del conjunto de conexiones entre producciones artísticas diversas e intencionadamente vinculadas, comenzaron a ser objeto de análisis las diversas facetas conexiones y relaciones que las obras mantenían entre sí – sin tener que hablar de “influencia” – , precisamente para hacer evidente que un texto literario tiene su razón de ser en relación con otras obras (Mendoza Fillola 2008: 15).

Por ello, volviendo a aludir a las apuestas del profesor catalano-aragonés:

las orientaciones didácticas para la formación del lector literario no pueden pasar por alto los fundamentos intertextuales del discurso literario, por ser uno de sus rasgos definitorios; tales fundamentos hacen posible que, a través de las relaciones con otros textos, la nueva obra entra en conexión con otras obras que la han precedido y marcan su espacio en la producción contemporánea, a la vez que orienta a su lector (Mendoza Fillola 2008: 15-16).

No es otra imagen esta que la de un mundo que, tal que un *catoblepas*, que diría Borges, se alimenta y se nutre de sí mismo, en una autofagia constante y gracias a una perenne autodigestión. Leer literatura, por tanto, es poner en marcha una serie de habilidades cognitivas complejas que, dice Mendoza, “dan lugar a la interpretación del

texto literario” (Mendoza Fillola 2008: 15, n. 11). Toda obra literaria se descubre, así, como un palimpsesto, en sentido barthesiano como un intertexto en el que conviven y dialogan otros muchos textos, y precisamente por su carácter de *locus* específico adscrito al gran imperio de la cultura, toda creación literaria se ve condicionada por diferentes códigos inflexionados a través de intersecciones temáticas, estructurales, tipología de personajes, etc. Todo escritor, toda creadora, nunca escriben desde la nada, sino que crean a partir de una herencia, circunscribiéndose – bien por asunción, bien por negación – en una tradición cultural determinada, algo que nos permite conseguir descifrar y adquirir un cierto comportamiento dialógico necesario para que el lector, la lectora, se expliquen como cazador y cazadora de ecos intertextuales por los que vivir su propio papel como receptor y receptora.

Y si hablaba del *catoblepas* borgiano como animal mítico más que hábil para explicar el mismo carácter de la Literatura, no está de más – opino – hundir nuestra mirada didáctica en la proyección y en el protagonismo que el mito ha desarrollado en la actividad literaria. El propio mito es, en suma, una de las fórmulas más antiguas y mejor planeadas por las comunidades humanas para, nacido de la oralidad – de la actividad comunicativa interpersonal de toda comunidad, por ende –, en base a una pervivencia y una transformación en series histórico-literarias, demostrarse en reinterpretaciones, reinventiones, recodificaciones, reelaboraciones y reaperturas, en definitiva, capaces de proyectar y avalar su interés, por otra parte fijando su validez. Y el hecho de que cualquier autor o cualquier escritora se valga, con distintos formatos y otras tantas intenciones, de un mito específico, no hace más que informar de una integración altamente operativa en el seno de la sociedad a la que pertenece ⁴⁴. De esta

⁴⁴ No en vano, Amo y Sarmiento han señalado la importancia de la transformación del mito para una Educación Literaria encaminada a la expresión de la intertextualidad, porque:

- 1) facilita la implicación del estudiante en procesos de búsqueda, análisis, reflexión, aplicación y comunicación del conocimiento. Fomenta un aprendizaje relevante consiste [*sic*] en involucrar al alumnado en la recogida, selección y contraste de la información sobre un mito, en su aplicación e interpretación a un caso específico, así como en su capacidad de expresarlo por escrito mediante una creación literaria.
- 2) Potencia el desarrollo del intertexto del lector, entendiendo por tal a todos aquellos saberes, estrategias, recursos y habilidades, adquiridos por la experiencia lectora, que capacitan al receptor para establecer relaciones asociativas entre textos o discursos.
- 3) Fomenta la reflexión sobre el propio código literario, observando e identificando las convenciones literarias sobre las que se asienta la obra que está leyendo.
- 4) Prioriza la lectura y, por lo tanto, el proceso de recepción del texto literario. En este sentido, fomenta la integración de la biblioteca y las TIC en los procesos educativos.
- 5) Busca el diseño de un currículo basado en la adquisición y desarrollo de la competencia lecto-literaria (Amo Sánchez-Fortún & Sarmiento Díez 2008: 106).



realidad nacen, en tanto, mis intereses a la hora de recuperar el mito que en este trabajo recupero, el de la mujer acuática, para, en clave comparatista, efectuar un viaje por las literaturas ibéricas capaz de permitirnos asegurar su validez para un discurso didáctico que persiga una Enseñanza Literaria que insista en la preeminencia de la interculturalidad y en una lectura contrastiva que, en última instancia, se decante por demostrar que la Literatura es, antes que cualquier otra cosa, aprendizaje compartido.



The Sirens (1876), de G. Moreau



The Sirens (1875), de E. Burne-Jones

3. La Enseñanza Literaria y la Literatura Comparada: la Edad Contemporánea en la Literatura y en la Historia

A Literatura Comparada como disciplina de investigação universitária não se baseia na comparação. Ou antes, não se baseia apenas na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de relacionar. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida

A. M. Machado & D. H. Pageaux⁴⁵

Definiciones como ésta, hacen de la Literatura Comparada uno de los caldos de cultivo más adecuados para el desarrollo de unos estudios literarios específica y especialmente orientados hacia la Didáctica de la Literatura. Por ello, siguiendo las interesantes aportaciones de los profs. Ballester i Roca y Mas Castells, hemos de considerar que la Literatura Comparada, en suma, plantea un acercamiento al “fet literari de la seua totatitat, d’una banda, més enllà d’una llengua o d’un país determinats, i, de l’altra, les relacions amb altres àmbits artístics del saber humà (pintura, cinema ...)”. Por tanto, según estos investigadores señalan, sus características nos descubren una “llarga tradició en la cultura occidental”, un “concepte traduït en les diverses llengües com *littérature universalle*, *World Literature* o *Mirovaia literatura*”, una “metodologia poliglota”, una “investigació, explicació i ordenació d’estructures literàries supranacionals”, un “estudi literari que no està vinculat a una llengua concreta” y, finalmente, una “necessitat ineludible de connexió entre les diferents literatures i les diferents arts” (Ballester i Roca & Mas Castells 2003: 5). Ninguna definición y caracterización de Literatura Comparada es, por ende, mejor, ni más clara ni, mucho menos, mejor trazada que ésta. Y ninguna, en consecuencia, está tan bien

⁴⁵ Machado & Pageaux 2001: 11.



diseñada desde el punto de vista de la Didáctica de la Literatura, que es el que rige en la dimensión que preside esta investigación.

Veamos cómo los profs. Ballester i Roca y Mas Castells abordan la tradición de la tipología comparatista en el seno de los estudios literarios. Aludiendo a Schmeling y Guillén (cfr. Schmeling 1981; Guillén 1985), explican que las dos líneas que recuperan, por un lado:

1. “es basa en una relació genètica entre dos o més membres de la comparació. Busquen el cànon de la lectura de l'autor recipient i el grau de parentesco espiritual de tots aquells factors que posen aquesta binaritat en un context de lleis, en un corrent literari, en una norma estètica, en un desenvolupament biogràfic social”. Relació entre dos o més escriptors que s'influeixen.

Escola Francesa, iniciada per F. Baldensperger i P. Van Tieghem

M. Boixareu: *El jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry* (1978)

Mostres: R. Lloyd: *Baudelaire i Hoffman. Afinitat i influència* (1979).

2. Relació causal entre dues o més obres de distinta nacionalitat, relacionades amb “el context històric en el qual s'insereixen els membres de la comparació”. Es basa en contextos extraliteraris (històrics, sociològics, polítics, etc.) comuns als membres d'aquesta comparació. L'exemple temàtic de la gran ciutat, per exemple, faria possible un estudi comparatiu entre *El doble* de Dostoievski, *l'Ulisses* de Joyce, *Manhattan Transfer* de J. Dos Passos o *Els treballs perduts* de Joan F. Mira.

4. Punt de vista ahistòric. És el mètode esteticoformal, centrat en l'estudi estructural, lingüístic o psicocrític de les obres. Per exemple, la comparació d'estructures de diferents mites, valga com a mostra Prometeu o Èdip en diferents literatures;

y por otro:

1. la genealogia, que és l'estudi dels gèneres literaris que pot reunir, d'una banda, les constants ahistòriques que els defineixen i, de l'altra, la manera d'evolucionar a través del temps.

2. La morfologia, que permet establir els trets característics bàsics de la llengua literària i, encara amb més precisió, els estils. La forma mai no és insignificant en una obra.

3. La temàtologia ⁴⁶ o l'estudi dels temes com a element formal desenvolupa una funció ben utilitària. El tema és un element que estructura sensiblement l'obra.
4. La intenacionalitat fa referència a les relacions literàries a nivell supranacional i depèn de factors d'ordre cultural, social, polític, etc. L'itinerari de les influències i de les relacions literàries és un contingente que no obeeix a cap ordre de justícia qualitativa; la difusió d'un escriptor o d'una literatura exigeix, com a mínim, el coneixement dilatat d'una llengua i el treball d'uns traductors.
5. La historiologia té unes unitats extenses (períodes, corrents, escoles, moviments...) que permeten estructurar-la, tot fent-la intel·ligible, donant-li un ordre al seu devenir temporal, no solen reduir-se a l'àmbit nacional (Ballester i Roca & Mas Castells 2003: 7-8).

Teniendo en cuenta, analizando y conjuntando este tipo de visiones comparatistas, pues, ambos investigadores desenvuelven, magistralmente, los conceptos clave que cimentan, en efecto, una dimensión puramente didáctica del hecho comparatista en literatura. Hablan, por tanto, de influencia y de traducción, y lo hacen en aras de la descentralización de la propia obra literaria – indudablemente algo fuera de la ruta de los particularismos – y de la intertextualidad, que no en vano “obri un ventall amplíssim de possibilitats en la investigació i en l'educació” (Ballester i Roca & Mas Castells 2003: 9). En esta dirección, en suma, es donde se sitúa un cambio de ruta epistemológica capaz de sustituir la ortodoxia canónica por la heterodoxia didáctica y, en resumen, es donde se establece una Educación Literaria basada en un *corpus* textual interdisciplinario y multicultural, encarrilado a través de una variedad metodológica que descubra, en suma, una finalidad sincrónicamente adaptada y regida por los objetivos de una enseñanza lingüístico-literaria que, como ha señalado Mendoza Fillola:

la inclusió d'un enfocament comparatiu de la didàctica de la llengua i la literatura està particularment evidenciat en la previsió curricular d'una comunitat autònoma que participa de dues llengües pròpies, és a dir, que posseeix produccions i exponents literarioculturals específics. Una mostra del benefici didàctic que ens aporta aquesta metodologia podria ser, entre altres, la positiva acceptació de la diversitat multicultural perquè arribar als objectius que defi neixen una educació íntegrament bilingüe no pot

⁴⁶ Pese a ser un término hartó extendido en los estudios literarios, sobre todo de sesgo comparatista, ya me he pronunciado sobre la inconveniencia del vocablo ‘tematología’ (cfr. Pardo de Neyra 2009 b: 191, n. 1).



aconseguir-se totalment mitjançant la presentació aïllada de manifestacions lingüístiques. Aquestes, en realitat, formen part d'un conglomerat, d'un continuum comunicatiu comú i inseparable en la consolidació de coneixements, i el que pot ser més important, d'actituds positives cap a tots els exponents d'una cultura compartida en contribuir decisivament a l'eradicació d'estereotips.

Per aquest motiu nosaltres defensarem la literatura comparada com una pràctica disciplinària que es troba en la frontera, sempre oberta a qualsevol metodologia nova i a qualsevol tipus de discurs artístic. Creiem que aquest ha de ser el tarannà del comparatista. Walter Moser (1988) explica el comparatista com un missatger i un gobetween. El diàleg molt més enllà de la seua dependència bakhtiana, marca tota la reflexió sobre el comparatisme. El diàleg és concebut com un vaivé en el qual alternen producció i recepció de discurs. Això s'apropa d'una manera molt precisa a la cosmovisió de Bakhtin, però també a la postura de la literatura comparada de Guillén: "... el diálogo inconcluso es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida humana auténtica. La vida es diálogo por naturaleza". I per aquesta raó l'estudiós del comparatisme no situa el seu objecte en la rigidesa d'una identitat preestablerta. Hauria d'abordar, segons el nostre criteri, tot objecte en una situació dialogal amb un altre objecte. D'aquesta manera, un autor, un gènere, una literatura nacional o qualsevol altre element apareix confrontat a un altre. I fàcilment pot suposar una nova interpretació gràcies a l'encontre amb l'altre. Aquests són o haurien de ser l'objectiu i la pràctica de la literatura comparada (Ballester i Roca & Mas Castells 2003: 11-12).

Partamos, siempre, de la noción de memoria que rige en la Literatura, que delimita la actividad de quien escribe como – ya lo dice Antonio Colinas – ente delimitado y reconducido, en su labor, por una simbología depositada en su memoria, una red adquirida durante la infancia y la adolescencia (cfr. Colinas 2004: 71) – y yo diría que concentrada y mediatizada por el mundo cultural que le es propio, el del imaginario colectivo al que el escritor, la escritora, pertenece, en el que ha nacido y/o en el que se ha criado – ; y que, como en 1953 el poeta lituano Czesław Miłosz señalaba en "Familia", uno de los poemas que componen *Światło dzienne*, colección traducida al castellano como *La luz del día*, apela a una ensoñación anclada en un fondo propia y especialmente marino, no en balde no es otra cosa que el mismo útero salado del que todos y todas, sin excepción alguna, provenimos:

sólo en nosotros vive la memoria,

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Nuestros sueños tienen un ancla
En las brasas del fondo,
Bajo las salas del mar (Miłosz 2011: 107).

Desde este parámetro literario juzgo que se perfila la alianza, más que férrea, patente en el binomio que tradicionalmente conocemos como ‘literatura oral – literatura escrita’ o, mal llamado creo, ‘literatura popular – literatura culta [sic]⁴⁷’, éste, opino yo, mucho más inadecuado e injusto en referencia a las muestras que componen un acervo literario despositado con tesón a lo largo de los tiempos en el seno de las colectividades humanas. En éste habitan las sirenas y las mujeres acuáticas que estudio aquí, y de éste han partido para residir y poblar buena parte de las pruebas de la tal literatura de autora o autor.



Imaginería de sirena tenante en el escudo heráldico gótico del castillo de Santiago de Sanlúcar de Barrameda. Lleva las armas de los Guzmanes y los Mendozas

⁴⁷ ‘Literatura culta’, lógicamente, establece una directa oposición con ‘literatura inculta’, lo cual no es, ni mucho menos, acertado para calificar a la literatura popular o de tradición oral. Sí sería más adecuado, en mi opinión, hablar de una ‘literatura académica’ para las muestras literarias que llamamos ‘de autor o de autora’, mientras que en el seno de las pruebas literarias tradicionales no encontramos esos rasgos academicistas, no estando adscritas éstas, en consecuencia, a los dictados estético-literarios de ninguna escuela, tendencia, movimiento o propuesta autorial especialmente concreta. En este sentido, firmas como Tejero Robledo, aunque titubeen entre la consideración de la existencia de una “literatura popular” frente a una “literatura culta” también denominada “literatura de autor [sic]”, insisten en calificar el tal *corpus* textual de muestras literarias autoriales siguiendo un adjetivo que, como en su segunda acepción se recoge en el *Diccionario de la Lengua Española*, remite a algo “dotado de las calidades que provienen de la cultura o instrucción” (cfr. Tejero Robledo 1994; *Real Academia Española* 2001). Evidentemente, opino que la literatura popular no debe ser enfrentada ni opuesta a un cuerpo asentado en la cultura o en la instrucción, por más que las pruebas literarias de la tradición oral no entiendan de academicismos ni de los rigores establecidos en el sistema o en el proceso de fijación dictado por lo que en nuestra sociedad entendemos como instrucción: y dado que los antónimos de *culto* son *inculto* e *ignorante*, todavía veo menos justo que hablemos de ‘literatura culta’ vs. ‘literatura popular’. De hecho, el *corpus* literario de tradición oral también se ha perfilado por la acción y el resultado de instruirse y constituye un indudable conjunto de conocimientos adquiridos, en este caso no por una persona, sino por una comunidad entera.



Así las cosas, sólo con observar la complementariedad de ambos espacios literarios, el de tradición y transmisión oral y el autorial o de transmisión formalmente académica, justificaremos y validaremos no tanto la operatividad sino la importancia de la labor comparatista. En efecto, es desde este propio paraíso bifaz cómo se ha producido el nacimiento de la dirección analítica preocupada por la comparación literaria tal que especialización científica. Y aunque no existe un acuerdo unánime, localizamos en el interesante pensamiento decimonónico – y, claro, al calor del interés europeo por el estudio de las nacionalidades, aplastadas sobre todo por los rigores emanados del imperialismo napoleónico – su gestación como disciplina propiamente universitaria. Así, son los profs. Claudon y Haddad-Wotling quienes nos dan una de las aproximaciones más exactas de la partida de nacimiento de la Literatura Comparada como espacio de preocupación formativa académica:

parece, todavía, que a personalidade de referência foi Claude Faurtel, titular, a partir de 1830, de uma cadeira dita “de literatura estrangeira” na Sorbonne. Teve como sucessor Frédéric Ozanam. Paralelamente, Edgar Quinet, antes de ser nomeado professor de história no Collège de France, também regera, mas na universidade de Lyon, a partir de 1838, uma outra cadeira de literatura estrangeira. O mesmo sucedeu em Rennes, onde o titular, em 1839, era Xavier Marmier (Claudon & Haddad-Wotling 1994: 8-9) ⁴⁸.

El viaje, pues, uno de los mayores intereses de la centuria aludida – que en nada sirve para, como por parte de las no pocas hordas más reaccionarias del novecentismo (y sobre todo español) se ha querido declarar ⁴⁹, derrumbar fronteras político-culturales en aras de una peligrosa mundialización que pueda eliminar culturas estableciendo otras (la española en el caso de que hablo) como emperatrices en un sistema en todo

⁴⁸ Iniciando, sin duda, las posteriores direcciones que en el estudio de la Literatura llevarán a considerar su misma literariedad, el siglo XIX ha sido pionero en los juicios de que una obra literaria es, en suma, un objeto portador de una prosapia cultural que, simple y grandiosamente, nos habla de su calidad como manifestación artística. De ahí que, en consecuencia, sea más que adecuado tenerla en cuenta en atención a las demás pruebas del arte humano y creer que, como Guillén ha señalado, en la elección temática de toda obra literaria concurren dos factores: el social y el cultural (cfr. Guillén 1995: 216-219). Ambos, en suma, nos conducen a una única dirección, aquélla que nos explica la calidad social de todo ser humano, es decir, la que nos asegura que toda manifestación y/o prueba de arte es sencillamente un producto de la persona en tanto que miembro de una determinada comunidad de personas.

⁴⁹ Aunque su origen es incierto, se acostumbra a relacionar a Pío Baroja con el aforismo “el carlismo se cura leyendo y el nacionalismo viajando” (cfr. Onaindía 2004: 413), una frase harto utilizada por los focos más reaccionarios de la derecha española de los siglos XX y XXI.

unificado – , es lo que fundamentalmente ha servido para que el cosmopolitismo de figuras como Staël o el vizconde de Chateaubriand fuese tentado por un comparatismo cultural que no tardaría en organizarse según un método que emanaría bien de la esfera naturalista (hablo de las *Leçons d’anatomie comparée* del barón de Cuvier, publicadas en cinco volúmenes entre 1800 y 1805), bien de la de la Didáctica (y apelo ahora a los cursos de Literatura Francesa que llevó a cabo Villemain, donde vinculaba las literaturas española, francesa e italiana; y a los dictados por Ampère, a quien, propiamente, Saint-Beuve, en un obituario aparecido en 1868, hace fundador de la dirección de los estudios de historia literaria comparada: no en vano, a él debemos una lúcida disertación por la que proclamaba la necesidad de una historia comparativa de las artes y las letras para los pueblos; cfr. Saint-Beuve 1868).

Esta vinculación, por supuesto, atañe fundamentalmente al tema, a la música que rige en cualquier documento literario y que, no en vano, es capaz de conectarlo con otros textos asimismo literarios, bien de la propia cultura donde aquél se sitúa, bien de cualquiera otra, y que hace de tal muestra artística una pieza encajable en un rompecabezas que, a la postre, apela al propio ser humano, a las personas, en su dimensión de miembros – o, cómo no, de miembras⁵⁰ – de una determinada comunidad⁵¹. Y en este sentido, como es más que lógico, las preocupaciones mitológicas de la

⁵⁰ Aunque todavía se trata de un término no incluido en el *Diccionario de la Lengua Española*, apelo a la sanción del vocablo atendiendo al nada irrelevante uso que, por ejemplo, se observa en Centroamérica. Y, en todo caso, si tratamos de eliminar el férreo machismo que, entre otros lugares, rige en lenguas como la castellana, imagino que en breve será normativa la palabra ‘miembra’, de igual modo que ya lo son términos como ‘abogada’, ‘jueza’ o ‘médica’, no ha mucho tiempo *incorrecciones lingüísticas* tal que ‘miembra’.

⁵¹ Habiendo sido en la pasada centuria, fundamentalmente Wellek quien más diáfananamente insistía en el carácter extrínseco que desarrolla el análisis temático en Literatura – él apostaba por un estudio formalista – , interesa, en tanto – e incluso tan sólo con dirigir nuestras consideraciones hacia la creencia en la indisolubilidad entre fondo y forma, continente y contenido, que desde los estudios de Saussure y Hjelmslev creemos que rige en todo signo lingüístico – ; es conveniente recordar la célebre polémica que, en este sentido, Levin inicia con Wellek al respecto de la fuerza y la operatividad de los temas en el medio literario, que le lleva a admitir que:

we are not willing to admit that a writer’s choice of subject is an esthetic decision, that the conceptual outlook is a determining part of the structural pattern, that the message is somehow inherent in the medium (Levin 1968: 145).

Así pues, si bien la elección temática no tiene por qué determinar la calidad estético-literaria de ningún producto, lo cierto es que la existencia de temas en Literatura es tan real como la de formas literarias, y es, además, especialmente proclive a una clara concreción en ciertos modos. No por acaso, formalistas como Tomachevski defendían que los y las escritoras – él, claro, hablaba de varones – debían elegir un contenido que suscitase ‘interés’ (con todo, el soviético fue más allá, al insistir en que ese ‘interés’ estaba determinado por la actualidad; cfr. Tomachevski 1999: 200).



mayor parte de las sociedades han suscitado los intereses estéticos de buena parte de las manifestaciones artísticas de las personas: baste para ello recordar cómo una de las elecciones de los y las artistas paleolíticas se articula alrededor del misterio de la mujer tal que dadora – poseedora, en suma – de la vida. Porque, en suma, desde que el género *homo* ha desarrollado un pensamiento abstracto, pocos temas han sido más utilizados (y, en consecuencia, son más comunes) que el misterio de la creación de los seres humanos.

De este modo, ¿la presencia de la mujer-acuática en las manifestaciones artísticas constituye un tema o un motivo? Teniendo en cuenta, y además sin resevas, las consideraciones de Reis al respecto del alto grado de polisemia que rige en el concepto de tema ⁵², explicando su estatuto y rango universal o abstracto: el tema, pues, evoca un acontecimiento particular, un personaje preciso o un conflicto dramático, y aún mejor un conjunto de valores o cierta concepción de la existencia, lo cual nos lleva, indefectiblemente, a hablar de temáticas de amor y muerte, felicidad u opresión, esto es, según términos que la gramática tradicional denominaba ‘abstractos’. Y por otro lado, el carácter universal del tema literario remite a la irradiación, a la circulación histórico-geográfico-cultural que le es propia, pues un tema, ciertamente, no se puede confinar en una frontera cronológica rígida, no se agota en una época y, por ende, se retoma de un momento temporal a otro, independientemente de la distancia que exista entre ellos (cfr. Reis 1981: 329).

Dice Frenzel que todo ‘tema’ se articula alrededor del contenido abstracto de las obras, de ahí que, de seguir a pies juntillas esa apuesta, muy pocos y muy extensos serían los temas literarios: un ‘tema’, pues, sería el amor, un ‘motivo’ la liberación de una mujer por un valeroso varón que debe eliminar a quien la custodia (*vb. gr.* la lucha que, en el cuento *Beau au Bois Dormant* de Perrault, un relato tomado de la tradición popular centroeuropea, un hermoso príncipe debe establecer con un dragón, al que ha de matar para hacerse con el amor de una mujer igual de bella que él) y finalmente un ‘argumento’ se perfilaría en historias como la de Perseo y Andrómeda (cfr. Frenzel 2003). Para Trousson, en cambio, el ‘tema’ constituiría la individualización de un ‘motivo’, un algo abstracto, de ahí que sea el segundo el que contiene al primero. Para este investigador existen temas ‘de héroe’ y temas ‘de situación’, en donde se produce

⁵² Confío plenamente en la explicación que, en este sentido, ha dado Guillén, mucho más concreta que la definición que debemos a Segre, para quien ‘tema’ es la materia elaborable o elaborada de un discurso (cfr. Segre 1985: 339).

una ilación fija de motivos y que, sobre todo, se localizan en el género dramático (cfr. Trousson 2003).

Con todo, problemáticas terminológicas aparte, si apelamos a la nomenclatura estructuralista bien podríamos utilizar el término ‘motivema’ que Dundes acuñó proclamándose seguidor de Tomachevski, que se constituye como algo semejante a la ‘función’ proppiana y que, en resumen, señala la realización figurativa concreta que en cada texto se manifiesta en un plano ético (cfr. Valles Calatrava 2002: 450). Pero, por supuesto, tema, motivo o función, asunto literario en suma, son elementos que no hacen más que indicar de la existencia de haces de contenido que provocan el derrumbe de las fronteras espacio-temporales que se podrían establecer en la Historia de la Literatura provocando, en fin, la coronación suprema por la imaginística interna que se destila en las pruebas literarias, aunque, todo hay que decirlo, consideremos la existencia de literatura sin imágenes y la de imágenes no literarias, a fin de cuentas, el acercamiento, el estudio y el análisis de la imaginiería ha de devenir fundamental e intensamente del conocimiento de un arte que, de modo indefectible, se halla tradicional y profusamente ligado a ello. Y pese a que ahora me remito al espacio literario, bien podría hacerlo a las artes plásticas, incluso a cualquier otra muestra de las manifestaciones artísticas de las personas, pues como pensadores de la talla de Trousson han señalado, a través del estudio de los temas en Literatura se establece la iluminación recíproca de las artes (cfr. Trousson 2003: 94).

Así las cosas, el estudio de los temas literarios y el subsiguiente comparatismo va a aparecérsenos como motor para tratar de revelarnos importantes aspectos en una investigación interartística que parta de la creencia de que toda obra de arte es, primordial y principalmente, una actividad de representación, de descripción, con lo que de intertextualidad ello conlleva, y, claro, sin perder de vista que, como la crítica literaria más seriamente comprometida aconseja, todo texto literario es, como tal, en el archiconocido sintagma acuñado por Eco, una *opera aperta* que, en su sistema semiótico, vive en comunicación con el lector y la lectora que, finalmente, son quienes, en su función cognitiva, van a determinar, concretizándolo, su interpretación (cfr. Eco 1984 y 1987).

Un texto cualquiera, por tanto, se sitúa en relación con otros que, no en vano, son sus parciales matrices, de ahí que podamos incardinarlo en una tradición específica, una tradición que necesariamente ha de emparentarlo, de uno o de otro modo, con más



textos que no tienen por qué estar desarrollados en su mismo código. De este modo, en consecuencia, nace una visión propiamente emanada de unos cambios de significado textuales encarrilados a la construcción de un nuevo discurso sincronizado por el propio texto literario. Aquí es dónde reside la visión de la Didáctica de la Literatura que dirige la presente investigación, y aquí es desde dónde comprenderemos la necesidad del surgimiento de una Enseñanza Literaria que depende de un cambio de expectativas en dirección a las competencias del alumnado (cfr. Dubatti 2000) y, desde otra perspectiva, va a procurar el acceso a un conocimiento funcional e instrumental: algo que, por ende, permitirá que los y las lectoras sepan “cómo se ha de construir el significado” de aquello que leen, que lo hagan “según las instrucciones ofrecidas por el texto” y que, además, sepan guiarse “en el descubrimiento de la plusvalía de significado que la construcción literaria añade a las reglas de la lengua materna” (Colomer 1995: 11). En suma, una Didáctica de la Literatura eminentemente intervencionista que, como diáfananamente ha dicho Mendoza, se nutra y maneje ingredientes transpuestos didácticamente desde la Teoría de la Literatura y la Pedagogía. Porque:

en la formulación de esas valoraciones conceptuales y metodológicas está la clave para cimentar un concepto de Didáctica de la Literatura con entidad propia, porque en esas valoraciones se aúnan los rasgos de la investigación básica de las disciplinas filológicas con los de carácter intervencionista de la Didáctica. La finalidad de ésta es justificar y elaborar propuestas y modelos innovadores, a partir de los cuales cobren sentido los recursos concretos y el diseño de actividades (Mendoza Fillola 1997: 13).

La hermenéutica de esta nueva Didáctica de la Literatura, en consecuencia, ha de partir necesariamente de la (re)colocación de los textos en sus contextos propios, y ello con el fin de que su intérprete llegue a entenderlos, a comprenderlos, a adquirirlos en definitiva frente a sus autores o autoras y en atención a sus destinatarios o destinatarias partiendo de sus propios contenidos. No apela esta Didáctica a otra cosa que a una práctica del entendimiento a través de la interpretación del significado textual, y que ésta se deslice ora en atención al discurso como obra, ora atendiendo al mundo al que la propia obra se refiere: en otras palabras, bien según su significado, bien según su referencia, lo cual necesariamente se corresponde con un sentido semiológico y con otro semántico.

Es en este espacio concitador y previsor de una nueva Enseñanza Literaria donde vuelve a hacer aparición el dictado que preside la investigación que estoy realizando, esto es, es en la intervencionista Didáctica de la Literatura de que con gran fortuna ha hablado Mendoza Fillola dónde, en tanto, surge la necesidad de un comparatismo literario cuya fundamental tarea establezca lazos de estrechamiento no sólo entre distintos tiempos y lugares, no sólo a través de procesos de transcodificación y no sólo según pautas temáticas, genéricas o estilísticas, sino que – y ya lo había señalado Trousson – considere la operatividad del enfrentamiento entre las creaciones artísticas literarias y otro tipo de productos no literarios – lo cual implica una transcodificación, pero no homogénea como la traducción, sino heterogénea – , y que especialmente, por su importancia para nuestra cultura contemporánea, advierta la relación entre cine y literatura ⁵³ y la que, del mismo modo, se establece entre literatura y artes plásticas o musicales (cfr. Vázquez Medel 2000).

⁵³ Muchos son los estudios que se han centrado en el análisis de la importancia del aparejo cinematográfico en el aula, y la mayor parte surgidos de la pluma de la máxima autoridad que el Estado Español cuenta en este campo (cfr. Romea Castro 1993, 2001, 2005, 2006, 2007, 2008 y 2009); no en vano, el cine, como ha señalado Ballester i Roca, ha producido una innovadora dirección en las nuevas rutas de la Educación Literaria (cfr. Ballester i Roca 2007: 204). Como no hace mucho tiempo han destacado Ambròs y Breu:

entendemos el cine como heredero indiscutible de la tradición literaria de narrar historias de todo tipo que hacen vibrar a la humanidad. Desde nuestro punto de vista, es absurdo comparar ambas producciones con la intención de ensalzar una de ellas y menospreciar la otra, sea la que sea. La comparación de los rasgos generales de las dos obras o, por qué no, sobre algún aspecto en concreto, ha de tener la finalidad de mostrar maneras diferentes de narrar, de explicar hechos que nos hacen emocionar y volar la imaginación. El cine es otra literatura inherente a los niños y niñas y a los adolescentes llena de cualidades, más que justificadas, que hay que desarrollar en el aula (Ambròs & Breu 2007: 104).

Por lo tanto, en suma, como ha subrayado la referida Romea:

tengamos en cuenta lo que supone el desarrollo de aprendizajes y competencias integradas, para lo que la mirada a los medios audiovisuales en general, del cine en particular y, especialmente, del cine relacionado, basado o inspirado en la literatura es un elemento básico y al alcance de todo el mundo. Los medios, que tanto interesan a los menores, facilitan la lectura y la escritura, comprensiva y funcional – imprescindible como competencia previa para la adquisición de cualquier aprendizaje – . Así, nuestros chicos y chicas se educarán para aprender a entender y resolver los problemas de la vida cotidiana y académica. No induzcamos a aprendizajes aislados, sino integrados. Son mucho más atractivos y están más cercanos a la realidad que nos rodea. Si pensamos como adultos, para la resolución de cualquier problema humano echamos mano de todas o algunas de las capacidades adquiridas en las materias curriculares, sin saber que han sido ellas las que nos ayudan a encontrar soluciones (Romea Castro 2009).

Si seguimos con las apreciaciones de la profesora catalano-aragonesa-gallega deberemos concluir que:

desde el principio, el cine se ha apoyado en la literatura para desarrollar argumentos. Quizá haya más películas que provengan de la adaptación de obras literarias que las que no lo sean. Esto se debe a que tanto la literatura como el cine son medios narrativos. Al igual que en las novelas, en el cine estamos acostumbrados a ver y a oír historias [...] pero no se puede olvidar que tienen dos maneras distintas de contar historias; cada uno con sus propios medios expresivos. La literatura se expresa por medio del lenguaje verbal. La adaptación al cine de una obra literaria no es una escenificación o ilustración de un



Dado que la Didáctica de la Literatura es una disciplina especialmente orientada al estudio de los factores que intervienen en los procesos de recepción con miras a la optimización de la comunicación literaria, la aproximación reflexiva sobre la relación entre temas y lengua resulta ser de la mayor operatividad e interés didáctico. De forma que la comparación y el análisis literario teniendo en cuenta otras ramas artísticas expresivas humanas encierra una de las más interesantes visiones en la práctica docente, y ya no sólo porque pueda conducir al alumnado hacia una apertura cultural capaz de sugerirles el conocimiento de otros sistemas, sino porque es francamente demostrativa de una *praxis* interdisciplinar e intertextual – para nuestra área es ineludible la aportación mendoziana de la ‘intertextualidad’, que indefectiblemente viene de la mano de la comparación literaria ⁵⁴ –, en este caso, proyectada sobre los cimientos de posibles diseños de trabajo nuevos y distintos a los conocidos y/o fijados anteriormente.

relato escrito, sino una traducción a otro medio, con lenguaje cinematográfico [...] interesa educar la mirada, de la misma manera que es imprescindible saber leer para entrar en el interior de la composición alfabética de forma comprensiva e interpretativa; y es interesante poder leer comparativamente, con la misma autoridad que lo ha hecho el equipo que ha producido la película, para evaluar su resultado en cuanto a la forma de representar lo que había escrito un autor literario y respecto al contenido que se ha querido reproducir. No menoscabemos la capacidad de lectura de literatura escrita con imágenes, porque si se hace de forma crítica e inteligente, la creación será más respetuosa con el espectador. No olvidemos que se respeta más a quien es más selectivo y crítico con lo que, como destinatario y potencial cliente de ocio, se le ofrece (Romea Castro 2008).

En este sentido, cuando Romea publica estas palabras ya había ofrecido un interesante viaje didáctico alrededor de la puesta en marcha de un activismo educativo aular especialmente aproximado al cine. Éste, aparecido un año antes, fundamentalmente consistiría en:

- buscar en Internet las características del lenguaje cinematográfico, para conocer su gramática y ejemplos, en las páginas siguientes: www.xtec.cat/~xripoll/lengua.htm y también en www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lenguajecine.htm.
- Hacer un glosario de los elementos fundamentales.
- Buscar en una cartelera cinematográfica actual qué películas están basadas en obras literarias. El origen literario de la película puede localizarse fácilmente porque se señala que es un película basada en un obra concreta de forma fiel o libre.
- Buscar información del autor de la obra literaria original.
- Identificar qué autores pueden ser considerados clásicos, quiénes son autores de obras *best sellers* y por qué tienen esta denominación.
- Buscar en YouTube una secuencia significativa de una película basada en una obra literaria conocida, de la que podamos leer el texto; comparar el texto literario correspondiente a la secuencia y ver la secuencia nuevamente. Señalar las diferencias expresivas en los diálogos y en la descripción. ¿Qué papel juega la música? ¿Ayuda a dar expresividad?
- Escribir el guión de la secuencia de una película, no necesariamente basada en obra literaria. Los diálogos de los personajes y los elementos descriptivos. Analizar las dificultades con las que nos encontramos para escribir los diálogos y para representar por medio de palabras la descripción de espacios y tiempo (Romea Castro 2008).

⁵⁴ De nuevo, y cómo no, apelo a la monumental obra de Mendoza Fillola, en este caso a la interesante visión que, en *El intertexto lector*, ofrece al respecto de una Didáctica de la Literatura dirigida hacia el comparatismo literario y la intertextualidad, y expresivamente como parte más que integrante de todo proceso de aprendizaje en la lectura literaria (cfr. Mendoza Fillola 2001).

Genette y su noción de ‘transtextualidad’⁵⁵, Bakhtín y la de ‘diálogo’⁵⁶, Derrida, Barthes y Kristeva y la de ‘deconstrucción’⁵⁷, ‘paratextualidad’⁵⁸, ‘hipertextualidad’⁵⁹, ‘metatextualidad’⁶⁰ o ‘architextualidad’⁶¹, son autores y autora, y son conceptos, que aseguran que, en imagen de Kristeva, todo documento literario se inserte en un conjunto textual cuyas piezas actúan según una musicalidad de réplica que, bien a través de la negación, bien por medio de la funcionalidad, conducen a la presentación de un autor, de una autora, que escribe leyendo sincrónicamente el *corpus* literario antecedente, que vive en la Historia y que es formante de la sociedad que se describe y produce, delimitándolo así, su propio texto (cfr. Kristeva 1989: 235). De esta forma, en tanto, la utilización de muestras literarias en el espacio del aula ha de pasar, y obligatoriamente, por la criba de una Didáctica de la Literatura que contemple un amplio haz de variables – una elección y selección textual clara, el uso de teorías pertinentes y operativas (y que fundamentalmente se presenten a través del análisis de textos empleados como soporte y, a la vez, eje de aprendizaje) y, por supuesto, una adecuada creación y potenciación del intertexto del alumnado –, pues como Mendoza Fillola aconseja:

resulta obvio que, para trabajar en el ámbito escolar (es decir, desde premisas de enseñanza / aprendizaje) determinadas cuestiones de reconocimientos intertextuales a fin de lograr un aprendizaje significativo, nos será preciso potenciar la formación, ampliación y especificación personalizada del intertexto, en cuanto resultado de diversos grados de asimilación y de formas de percepción que cada alumno establece en

⁵⁵ Que conduce a considerar todo aquello que pone al texto en relación con otros textos.

⁵⁶ Pues las personas no podemos vernos enteras, necesitamos, así, de otra para completar nuestra propia noción.

⁵⁷ Superposición o intersección de un material leído o escrito simultáneamente, esto es, reescrito.

⁵⁸ Todos aquellos elementos que van anexos al texto en sí inciden en el establecimiento de una relación directa entre éste y aquéllos.

⁵⁹ Que supone la existencia de un texto tal que hipotexto en función del que se estructura otro tal que hipertexto.

⁶⁰ En tanto que textos que hablan de otros textos, esto es, articulándose así una relación crítica desde el paradigma.

⁶¹ Que conduce a la relación que un texto establece con la categoría a la que pertenece, es decir, detectando en un documento literario los elementos analógicos formales que posibilitan su adscripción a un movimiento o modo determinados.



sus aproximaciones (personales, escolares, críticas) al hecho literario (Mendoza Fillola 1994: 64).

No podemos, en consecuencia, más que seguir el modelo propuesto por el catedrático de la Universitat de Barcelona y, así, apostar por un diseño metodológico que, en clave didáctica, se preocupe por establecer una serie de objetivos orientados hacia el desarrollo de actividades que, como referencia crucial, observen como referente la práctica del comparatismo entre el alumnado propio de las materias de Literatura, y que lo desarrollen siguiendo este esquema:

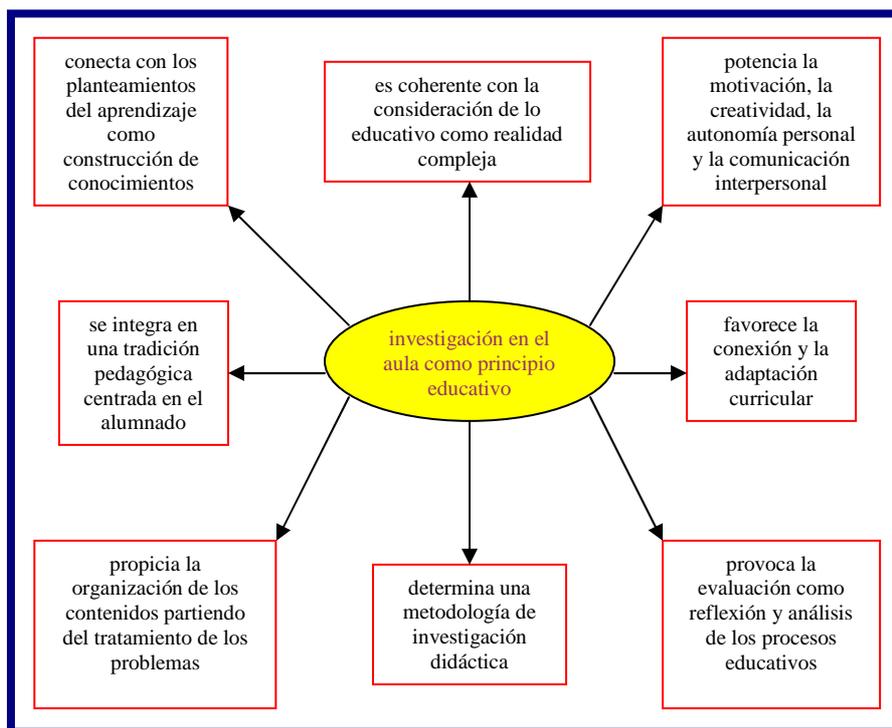
- concibiendo la lectura como actividad interactiva, como diálogo entre el texto y el lector o lectora, que se desarrolle gracias al tamiz de un proceso constructivo de significados que conduzca a la ‘interpretación’, un estadio superior al de la simple comprensión.
- Reflexionando sobre la intertextualidad, analizando modelos de aproximación a esta dimensión.
- Estableciendo elementos objeto de comparación.
- Adecuando los términos comparativos a los niveles del alumnado.
- Identificando los rasgos formales y culturales determinados en los textos.
- Estableciendo distintas asociaciones intertextuales e interculturales.
- Y sistematizando los recursos utilizados para, en una fase ulterior, proceder a la creación de nuevas producciones (cfr. Mendoza Fillola 2000 a) ⁶².

La activación textual, en el medio de enseñanza, viene a traducirse por la propia motivación y la intertextualidad reflexiva y para ello, para que el proceso de interacción comparativa, en suma, funcione, el alumnado ha de verse conducido por medio de un método instructivo que, como Ugartetxea ha señalado, le permita dos percepciones: por

⁶² Y, por otro lado, también siguiendo al profesor *baixaragonès*, las funciones de un profesorado competente implicado hacia la labor comparatista ha de destacar la calidad recurrente de las producciones literarias, tratar los aspectos comunes como algo para ser comprobado y justificado, trabajar este tipo de relaciones teniendo en cuenta la amplitud de la propia semiótica, potenciar la participación del receptor o receptora a la hora de la asignación de valores en el momento de la lectura, destacar las relaciones que se dan entre distintas muestras en aras de poner de manifiesto posibles convencionalismos artístico-culturales paralelos y, finalmente, adoptar conclusiones emanadas de una perspectiva metodológica comparatista con el fin del establecimiento de conexiones entre diversas producciones literarias (cfr. Mendoza Fillola 2000 c).

un lado que lo haga sentirse responsable y que controla tanto el proceso como el resultado, y por otro que consiga valorar, y por ende saber utilizar, las estrategias necesarias capaces de conducirlo a un fin favorable – que es, en definitiva, la adquisición de los textos – , “la comprensión lectora y la traducción iconográfica motivo de intertextualidad” (Ugartetxea 2001).

De esta manera, finalmente, la presente investigación acoge el carácter de todo principio didáctico amoldándose a una perspectiva constructivista emanada del propio compromiso del proceso educativo, es consciente y deudora de la máxima pedagógica comúnmente aceptada al respecto de la consideración del alumnado como sujeto agente y focaliza su atención hacia el tratamiento de una problemática perteneciente al mundo de la Educación Literaria, intentando propiciar una organización reflexiva de parte de sus contenidos ⁶³. Es según esta perspectiva cómo consideraremos el principio de la investigación como espacio vertebrador del aula que atendiendo a las contribuciones de los profs. García y García queda reflejada en el siguiente esquema:



(García & García 1989: 14)

⁶³ Y teniendo en cuenta los dictados de la Literatura Comparada, acogiéndome al propio carácter de la temática de las sirenas, siguiendo lo apuntado por Pedrosa al respecto de que se constituye como “ecos cruzados” e “intertextualidades anudadas” (Pedrosa 2002: 79), nada mejor que un tema como éste para desarrollar una Educación Literaria asentada en el comparatismo.



Por tanto, sin perder de vista estos postulados, considero que desde un modelo comparativo, es propiamente en el seno de la Enseñanza de la Literatura donde se pueden activar una serie de estrategias que, en realidad, conviene considerar como lo que son, esto es, como parte anterior – ahora serán reaprovechados – de aquellos propios mecanismos de recepción, por su parte activados gracias, eminentemente, a la propia competencia del intertexto lector. En consecuencia, merced también a una dimensión activamente comprometida con la acción educativa, la interpretación lectora es un caldo de cultivo – y de los mejores, sin duda – que habremos de considerar por lo que realmente es y por lo que representa para nuestras intenciones y objetivos educativos: esto es, como algo que propiamente bascula en la actividad del intertexto. Es, por descontado, en este paraíso dónde reside la mayor relevancia que, en nuestra Área, acoge y desenvuelve una investigación encaminada a la acción educativa en aras de la expresividad de la Literatura. Baste, cómo no, para ello considerar la energía y certeza de las investigaciones de Mendoza Fillola al respecto de que desde un modelo comparatista se recupera uno de los medios más óptimos, uno de los aspectos claves, para una más que adecuada recepción literaria: analizando didácticamente, pues, el intertexto lector estamos correspondiendo a un estudio implicado con la misma recepción lectora, y como enseñantes, los y las docentes que bucean en la dimensión comparatista actúan según un programa que los y las caracteriza según su actuación como que:

- forman para una recepción como proceso que siempre se constituye en paralelo al del desarrollo del propio hábito lector.
- Estimulan la participación receptiva y analítica de los aspectos creativos (por supuesto, fundamentalmente artísticos) inherentes a la producción literaria.
- Forman en dirección a una apreciación crítica de los valores estético-culturales, y lo hacen valiéndose y ayudando a configurar nuevamente juicios que, específicamente, proceden de otras disciplinas pero que se dimensionan, ahora, en una vertiente interdisciplinar.

- Desarrollan, y además consolidan, el conocimiento de los saberes enmarcados en la competencia literaria.

- Y los abren y reintegran dando cauce a la propia creatividad de la persona (cfr. Mendoza Fillola 2001: 41).

Evidentemente, en cualquier texto se mantiene viva la imagen y la presencia de otros documentos en tanto que modelos que se reaprovechan, se reutilizan, se reproducen o se transforman. Algo que da buena cuenta de que se inserta y se nutre de la cultura a la que pertenece y que, por tanto, asegura que es el intertexto lo que activa los conocimientos por medio de las habilidades lectoras, actividades que nunca deben ser olvidadas en todo proceso de interpretación, reinterpretación o, como en este caso, utilización didáctica.

Así las cosas, definida la misión que, como didacta, abordo en este trabajo, pasaré a continuación a establecer los intereses textuales de que parte la presente investigación, y empezaré por tratar de acomodar el espacio en el cual he optado por centrar mi atención, un espacio geográficamente cohesionado – por lo menos localizable – pero políticamente, desde un punto de vista histórico, enfrentado desde hace más de quinientos años, por más que aquellas hordas reaccionarias de que hablaba cuando recogía un dicho que solemos aplicar al *atelier* barrojiano, insistan en proclamar lo contrario. Pero antes prefiero delimitar el tiempo elegido, esto es, la época que he escogido para establecer un *corpus* textual en qué fijarme; y como considero que todas las personas somos productos de nuestro tiempo, quienes vivimos delimitados a caballo no sólo de dos siglos, sino de dos milenios, quizás estemos mejormente dominados por una espiritualidad fluctuante que intensifica su esencia con los postulados que anteriormente han abierto un campo temporal similar.

Por ello, aunque ni mucho menos quiero aludir ni/o remitirme a la conmoción de cambio que se produjo hace mil años en el ámbito geográfico europeo – hablo, pues, del quiliasmo milenarista que sucumbió la intelectualidad de la Europa del año 1000 – , sí he preferido delimitar qué es y en qué consiste la dimensión de un tránsito de siglo al calor de la época histórica que nos rige, y que no es otra que la “Edad Contemporánea”, también conocida como “Época Contemporánea”, una unidad de estructura



metodológica usada, sobre todo, en las culturas latinas y anglosajonas para hablar de los siglos XIX y XX.

Pese a que en Occidente, tradicionalmente situamos este período, comúnmente aceptado por los y las historiadoras de todo carácter, entre 1789 (año de la Revolución Francesa, sin duda un momento bisagra para la mentalidad y la política europea) y la misma actualidad – aunque para los territorios que componen el Estado Español se haya querido posponer la partida de nacimiento a 1808-1810 (bien si atendemos a la conocida como ‘Guerra de la Independencia’, bien si lo hacemos teniendo en cuenta las Cortes gaditanas) (cfr. Seco Serrano 1989: 109; Hobsbawn 2004 ⁶⁴) –, lo cierto es que si nos movemos en el ámbito del pensamiento y las subsiguientes manifestaciones artísticas humanas – que, quizás, aconsejen hablar de Renacimiento para lo que conocemos, según el mismo programa tradicional, como “Época Moderna” o “Edad Moderna” – hemos de partir, y sin perderlas nunca de vista, de las aportaciones filosóficas de Kant para establecer un nuevo orden, un espacio temporal regido por un pensamiento distinto al anteriormente sancionado por la filosofía europea. Como vemos, estoy centrándome, de la misma forma chauvinista que ha regido y rige en la mentalidad del planeta, en el mundo occidental, y no contento con eso, estoy cometiendo el mismo delito que mis predecesores y predecesoras al hacer extensivo tal acontecimiento a todos los lugares del mundo, lo cual es francamente injusto, además de totalmente inexacto ⁶⁵.

Según Kant:

si hago abstracción de todo contenido cognoscitivo, considerado objetivamente, entonces todo conocimiento es, subjetivamente, o *histórico* o *racional* (*entwedes*

⁶⁴ Hobsbawn considera al XIX como ‘el siglo largo’, pues, dice él, se trata de un espacio que comienza en 1789 y finaliza en 1914. Sin embargo, y por contraposición, dice del XX que es ‘el siglo corto’, ya que se abre en 1914 y fenece en 1991, cuando se derrumba la Unión Soviética.

⁶⁵ Puesto que juzgar el arranque de la Época o Edad Contemporánea tras el estallido de la Revolución Francesa no es otra cosa que dejarse abandonar por el más simple de los eurocentrismos. Por supuesto, para la cultura norteamericana, el hito que marca la contemporaneidad no es 1789, sino 1776, año de la proclamación de su independencia nacional; y para la mayor parte de los Estados que actualmente conforman el mapa de lo que denominamos la América Central y la Meridional, la Edad Contemporánea arranca tras la consolidación de sus ansiadas independencias, lo cual tuvo lugar en los comienzos del siglo XIX. Pero, claro, para culturas como la polinesia, la Micronesia, la australiana o la esquimal, ¿qué tienen de relevante la Revolución Francesa o la independencia de Venezuela? y ¿en qué marcan estos acontecimientos el inicio de sus contemporaneidades? Las respuestas son idénticas: nada en absoluto.

En la cultura germánica, por su parte, el período que va del siglo XVIII a nuestros días no es otra cosa que una prolongación de la Edad Moderna, ya que hechos como la Revolución Francesa o la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica no son otra cosa que manifestaciones y reflejo de las características de la propia modernidad que Europa desarrolla desde el siglo XVI.

historisch oder rational). El conocimiento histórico es *cognitio ex datis*, el racional empero *cognitio ex principiis*. Un conocimiento... es... histórico, cuando es conocido hasta el punto y en la medida en que venga dado *exteriormente (anderwärts)*,... sea por experiencia inmediata, por narración o también por instrucción o enseñanza (*Belehrung*) (cfr. Duque 1995: 39).

Es a partir de este razonamiento cómo da comienzo el pensamiento de lo que conocemos como *Ilustración*. Somos, pues, la humanidad en su conjunto quienes hemos elaborado la materia bruta de las impresiones sensibles hasta convertirla en un conocimiento propiamente caracterizado como experiencia. De esta forma, pues, a resultas de esta nueva propuesta da comienzo una nueva era, la ‘Era de lo Nuevo’, donde situamos una ‘modernidad’ que se inicia tras el activismo revolucionario de la contemporaneidad, esto es, tras los establecimientos del pensamiento occidental que suceden a los acontecimientos emanados de las revoluciones del siglo XVIII y XIX y, mucho más especialmente, luego de la caída del copernicanismo en aras del criticismo kantiano. Desde este momento, pues, la persona, en Occidente vive materializándose como proyecto adscrito a una *era* – no tanto a una *época*⁶⁶ – verdaderamente contemporánea, desde luego en la más pura y simple dimensión etimológica del término: es decir, templada y armonizada por virtud de una complejión y/o mixtura, en un paisaje, sobre todo sociopolítico, común.

Por lo tanto, nos movemos en el terreno de lo tradicionalmente aceptado y, siguiendo este inmovilismo sancionador, nunca negado, ni aún en su posibilidad – algo que en buena parte del pensamiento occidental es un aserto válido para luchar contra conciencias progresistas como las que pautan el independentismo dentro de, por caso, el mismo Estado Español⁶⁷ – ; olvidando que es desde nuestro tiempo presente cómo

⁶⁶ Pues hablamos – o deberíamos hacerlo – de ‘tiempo’ (tal que *tempus*, desde luego en el sentido climático del término *temperare*) y no tanto de ἐποχή (suspensión o puesta entre paréntesis, y por supuesto en un *continuum*).

⁶⁷ ¿A qué si no responden consideraciones tan poco serias, meditadas y rigurosas como la de buena parte de los miembros pertenecientes a la *Real Academia de la Historia* de España cuando justifican las pretensiones de las teorías nacionalistas periféricas que se dan en el seno del Estado Español aludiendo a una “historia en común multiseccular” o a la construcción de un programa editado por “múltiples generaciones a lo largo de los siglos”? Esto es lo que hace, sin ir más lejos, el historiador Rumeu de Armas cuando, además, insiste en reconocer que un “principio de autodeterminación invocado por ciertos movimientos nacionalistas es lícito cuando un pueblo esclavizado aspira a ser libre” (cfr. *Real Academia de la Historia* 2000: 247), olvidando, por supuesto, que la sensación de esclavitud de un pueblo sólo a él le corresponde exhibirlo y le compete, y nadie, y mucho menos alguien perteneciente a un pueblo que lo



materializamos la perspectiva con que juzgamos los hechos pasados. No existe, pues, una verdad histórica completa o inmutable, ya que ésta depende siempre de la perspectiva utilizada. En este sentido, sólo con aludir a las aportaciones de Certeau, concluiremos que “el punto de vista del historiador lo constituyen determinaciones presentes [...] la actualidad es su verdadero comienzo” (Certeau 1985: 25). Con eso, sinceramente, está todo dicho.

¿Dónde situar, por tanto, la Era Contemporánea?, ¿cómo perfilarla temporalmente? Fuera, pues, de tradicionalismos canónicos tan perjudiciales para cualquier disciplina, y considerando que en un futuro, el vocablo ‘contemporáneo’ nunca podrá referirse a un período temporal lejano – como en el siglo XXIII habrán de ser considerados los XIX y XX –, conjuntando todo lo expuesto hasta el momento y, por otra parte manteniendo una de las etiquetas sancionadas por la tradición historiográfica – opto por Edad Contemporánea y, en todo caso, por calificarla propiamente como ‘la Edad de lo Nuevo’ –, creo que conviene perfilar que estamos ante un período que – principalmente en Europa, claro – arranca con un cambio de ruta filosófica capaz de abandonar y superar el copernicanismo inveterado y que, en lo social, va a provocar una reformulación de los parámetros y el protagonismo individual procediendo a sembrar el concepto de revolución como carta magna en la que sustentar el nuevo espíritu que regirá en toda la época. Así pues, la Edad Contemporánea se inicia en el segundo tercio del siglo XVIII y llega a nuestros días, rigiéndose por imperativos de apertura personal en lo que al viejo orden proyectado por el viejo sistema del Antiguo Régimen se refiere.

Nunca, hasta este momento, el inmovilista paisaje de la sociedad de Occidente se había conmocionado de tal manera: la Revolución Francesa, la independencia de las colonias americanas del Reino Unido, España y Portugal; la Revolución Industrial y Técnica, las Revoluciones Soviética y China, las Guerras Mundiales o la propia revolución demográfica del siglo XIX dan buena cuenta de eso. Y aunque desde el siglo XIV, en Europa se observa una apertura revolucionaria que provocará sustanciales cambios en lo político y lo social – con el interesante Renacimiento de por medio –, no será hasta el siglo XVIII cuando se reformulen conceptos tan importantes como la educación o la situación de las personas en una nueva sociedad, alejada del inmovilista

ha esclavizado y lo esclaviza, es quién para criticar las legítimas aspiraciones de unas comunidades que tan sólo, y nada menos que desde hace más de quinientos años, aspiran a ser libres.

sistema de clases emanado de la calidad de la sangre. Las nuevas doctrinas dictadas al calor del nuevo pensamiento, por tanto, llevarán a que la persona sea considerada como el propio epicentro de las necesidades del planeta – resabio del viejo modo de pensar renacentista – , procediendo a asentar dimensiones ideológicas como el liberalismo, el socialismo y el cientifismo, pilares de los también nuevos individualismo, colectivismo y materialismo que reinarán en todo el período ⁶⁸, una etapa en la que Europa procederá a asentar férreamente un nuevo sistema político organizado en sociedades-Estado que, no por acaso, amamantará los teoremas de los nacionalismos que, por ejemplo, conducirán a una notable actividad literaria de carácter e intereses folcloristas. En esta dimensión y, por supuesto, en su programa escolar, me apoyo para recuperar la entidad de unas literaturas ibéricas reunidas, tan sólo, por imperativos geográficos: los políticos, desde luego, pertenecen a otra esfera ⁶⁹.

Pero en la Edad Contemporánea no sólo registramos un cambio de rumbo en una mentalidad que se orienta hacia la constitución de un nuevo edificio en el cual asentar el capitalismo que, desde entonces, acabará por dominar la economía de las principales potencias del planeta. En la Edad Contemporánea se procede a asegurar, primero negándola como fruto del más intenso de los temores masculinos, después aceptándola por propia constatación de lo real, que la sociedad debía encaminarse, al respecto de las oportunidades que toda comunidad debía entregar a sus miembros y miembros, hacia un reparto – aunque nunca igualitario, ni a día de hoy – en razón de la valía personal, fuera de cualquier tipo de marca genérica. Y muy lentamente, especialmente ralentizado pero denodado, es en esta época cuándo comienza un proceso de socialización de las mujeres que, bien que excesivamente cercano a un desenvolvimiento del ‘papel que a sociedad

⁶⁸ Desde este momento, pues, la sociedad estamental devendrá en una sociedad de clases articulada según la observación de las propias capacidades de la persona: política, económica, intelectual, etc. Y como fruto de esta nueva adaptación personal, los regímenes instaurados en la Europa a partir del siglo XIX optarán por abandonar el mercantilismo dominante anteriormente y abanderarán un capitalismo y un estatalismo que no es sino traducción más que firme y segura de los parámetros ideológicos liberal-socialistas en clave económica.

⁶⁹ Por supuesto, me refiero al atentado cultural que el Gobierno Feijóo, organizado tras la elección de Alberto Núñez Feijóo en abril de 2009, provocó en Galiza al incumplir sus promesas electorales al respecto de la libre elección de los padres y madres en lo relativo a la educación de sus hijos e hijas, e instaurar un sistema educativo regido por un decreto en el que se apuesta por una enseñanza trilingüe (castellano, gallego e inglés), restándole el anterior protagonismo – no obstante parcial – que el idioma gallego ocupaba en la escuela de Galiza. Ello supuso el cierre de las *Galescolas*, centros educativos en los que la enseñanza se realizaba en el idioma nacional de esta Comunidad Autónoma, así como la derogación del anterior decreto, que según las esferas del PP gallego, suponía la ‘imposición’ del gallego en un 50% de las asignaturas del currículo.



lles tiña asignado, na sua triple dimensión de filla, esposa e nai” (Marco 2002: 5 ⁷⁰), acabará por hacer de ellas uno de los resortes de las nuevas comunidades europeas.



Imagen pétrea de la sirena Equidna en la villa renacentista italiana delle Meraviglie en Bomarzo, que debemos a Orsini y Ligorio

⁷⁰ En un definitivo ensayo, Marco ha abordado el estudio de la problemática femenina gallega en la educación de los siglos XIX y XX, recogiendo la polémica que en la segunda mitad de la primera de las centurias aludidas se vivió en la prensa gallega al respecto de la proyección de la mujer en la sociedad del momento, especialmente en el campo de la Educación (cfr. Marco 2002: 11-21). Tal aproximación se constituye como el más interesante y meditado estudio sobre la relevancia del papel femenino en el espacio de la escuela de la Galiza finisecular.

3. 1. ¿Ámbito hispánico o espacio ibérico? Hacia una definición del hecho cultural peninsular

Ya no hay mas Galicia, ni mas Asturias, ni mas Vizcaya, ni mas Guipuzcoa, ni mas Alava, ni mas Navarra, ni mas Castilla, ni mas Aragon, ni mas Cataluña, ni mas Valencia, ni mas Andalucia, ni mas Extremadura, ni aun mas America, que para distinguirse en amor de la justicia y de la libertad, en valor y en patriotismo. Todo natural de estas provincias es español, y el mejor español es aquel que con mayor denuedo, acierto y presteza rechace a nuestros enemigos, y mas descuelle en patrioticas virtudes

Escrito anónimo del s. XIX ⁷¹

Evidentemente, aunque fuese algo muy inoculado ya en el pensamiento hispánico desde los inicios de la Edad Moderna, lo cierto es que el intento de invasión napoleónica de la Península Ibérica, produjo en la mentalidad española del siglo XIX un feroz sentimiento de ‘españolismo’ que no haría otra cosa que sacudir la progresista ideología de quien consideraba que los idiomas vernáculos hablados en lo que conformaba parte del reino de los *Borbón-España*, y por extensión sus culturas y sus propios programas ideológicos, era algo a combatir, a erradicar como uno de los cánceres que minaban la fortaleza de una ‘nación’ firme y segura, que caminaba unida por un vial monárquico y uniforme. Sin embargo, la tradición verdaderamente más antigua informaba de todo lo contrario: había, pues, personas sabedoras del carácter – algo histórico, desde luego – de entidades como Catalunya, País Valencià o Galiza, personas que no creían en tal proyecto uniformizador borbónico, personas que, en suma, eran conscientes de que el ‘inveterado’ idioma castellano no era sino otra cosa que uno de los hijos del primitivo romance galaico que se constituyó como vehículo lingüístico y de cultura en la primera potencia monárquica cristiana europea, el Regnum Suevorum o reino de Galiza que acabaría por evolucionar hacia un desagradecido reino de León que

⁷¹ *Pensamientos de un patriota español...* s.a: 25.



haría de la lengua castellana un baluarte de imposición y sometimiento realmente seguro.

Pero fuera polémicas y concibiéndola actualmente como la conformación de dos Estados articulados en una realidad plurinacional, ¿cómo denominar, atendiendo al sustrato individual, el espacio comprendido en los márgenes de lo que conocemos como Península Ibérica? ¿Y dónde hemos de procurar las razones para apostar por una de las dos etiquetas o denominaciones de que hoy son objeto las culturas que en ella conviven? Por tanto, ¿qué nos puede resultar más operativo: hablar de un ámbito hispánico o de uno ibérico?

Evidentemente, aunque no pretendo ni analizar ni acercarme en demasía a los pilares de que han surgido ambos rótulos, lo cierto es que, antes de la llegada de las huestes romanas, y aún después de la romanización, la Península Ibérica conformaba una realidad socio-política basada y sustentada en la más pura de las fragmentaciones. Era costumbre en aquellos tiempos, como de otros posteriores, y también en otros lugares (algo que, en Europa, sobre todo observamos en los que históricamente se vieron determinados por la colonización céltica), una fragmentación humana de base clánica, tribal, razón tan potente que sirve al elemento romano para organizar un sistema designativo, en esas nuevas tierras adquiridas, articulado por virtud de los nombres que aquellos y aquellas habitantes anteriores a su llegada se daban propiamente. De esta forma, sólo con tener en cuenta fuentes como las del viajero Hecateo de Mileto, del siglo IV AEC, comprobamos la fuerte fragmentación que reinaba en la organización socio-política de la Península Ibérica antes de la subyugación a las normas del Imperio Romano. Numerosas etnias, ciudades y asentamientos, así como no pocas comunidades con ellas relacionadas, es lo que fundamentalmente caracteriza la organización del espacio peninsular antes de la uniformización provocada por la fuerza de la cultura latina ⁷², y no será hasta el siglo II AEC cuando se adquiriera, en el mundo griego, plena

⁷² No obstante, y según apunta Cruz Andreotti, es preciso que tengamos en cuenta que, debido a razones de reconocimiento y simplificación, los geógrafos romano-helénicos apelaban fundamentalmente al uso de términos étnicos aglutinantes (cfr. Cruz Andreotti 2002-2003: 37), y lo hacían siguiendo un programa eminentemente didáctico, en el que lo principal era la localización, esto es, el hecho de tratar de situar a los y las habitantes de cualquier espacio descrito a través de líneas claras y generales: de ahí que, señalando cordilleras, elevaciones y/o grandes corrientes fluviales, aquellos geógrafos describiesen sociedades que, hemos de señalarlo, vivían en una realidad político-militar hartamente insegura y cambiante. Por otra parte, hemos de considerar que, asimismo, para las culturas helena y romana, la intensidad de la fusión del elemento étnico y territorial era algo firmemente consolidado. Finalmente, no es menos cierto que las tierras de la Península Ibérica no formarían parte, hasta el siglo II AEC, de un circuito cultural griego, lo que también ha determinado que, en las pocas descripciones helénicas con que contamos, se haya recurrido a viejos clichés relacionados con viejas concepciones geográficas ya superadas: el caso de

conciencia de la peninsularidad de aquellas tierras, haciéndolas por tanto formar parte del conjunto de penínsulas europeas y, en consecuencia, otorgándoles un nombre común que sirviese para definir las cartográficamente como un grupo unificado. En este sentido, alternativamente, aquel espacio peninsular acabó recibiendo los nombres Iberia e Hispania, aunque en ocasiones, ésta última sirviese para designar “sólo la región de más acá del Íber” (Cruz Andreotti 2002-2003: 39, n. 15)⁷³.

Por lo tanto, estamos ante una problemática eminentemente etimológica, pues cuando hablamos de un ‘ámbito hispánico’ nos estamos proyectando gracias a la designación latina, mientras que si señalamos la existencia de un ‘ámbito ibérico’ estaríamos abogando por una deuda etimológica con la cultura griega. Sin embargo, con todo, el uso de ambas adjetivaciones extiende sus intereses hacia la problemática política, y en no pocos casos, con la primera de ellas se quiere insistir en una especie de sumisión o deuda que, hacia lo únicamente español, mantienen o deben mantener naciones como la portuguesa, la gallega, la catalana o cualquiera de las que comparten espacio en la Península Ibérica con la española, parece que excesivamente preocupada por fagocitarlas o, en todo caso, establecerse como eje de una jefatura totalmente irreal. No en vano, en la actualidad el término “hispánico” refiere la cultura y las personas de habla española en los territorios que, además de en la Península Ibérica, se hablan variantes del castellano: los Estados que conocemos como ‘de la América hispánica’, zonas de otros Estados que poseen una herencia histórica española (La Florida y los territorios del SO. de los Estados Unidos de Norteamérica), los espacios africanos del Sáhara Occidental, la Guinea Ecuatorial y la región costera norteña de Marruecos; y los terrenos asia-pacíficos de Filipinas, Guam e Islas de Mariana septentrionales. De esta forma, se habla de *Hispanosphere* como esfera cultural procedente de la emigración española que, entre 1492 y 1898, el período de colonización española en América y

cuando Eratóstenes, para quien la península era ‘tierra de Liguria’, lo cual hacía referencia a su integración, aún siendo un espacio de enorme tamaño, en el Golfo de León (cfr. Cruz Andreotti 2002-2003: 38).

⁷³ Así las cosas, una primera Iberia es la que nace gracias a los intereses colonizadores helénicos alrededor del Golfo de León, aunque posteriormente se hable de la Iberia territorio de los ilergetes, vecina de una Hispania situada en el más acá del río Íber. Polibio, por su parte, señalará la existencia de una Iberia costero-mediterránea, esto es, situada en los márgenes del Mediterráneo, que limitaba hacia el centro peninsular con lo que llamó Celtiberia (cfr. Moret 2004). Estrabón, posteriormente, hablará y estudiará étnicamente a quienes, ya en pleno proceso de romanización, habitaban una Iberia que simplemente dividía en Lusitania, Turdetania y Celtiberia, y que estaba poblada por numerosísimos grupos tribales.



Asia, acabó haciendo suya y adaptando la lengua y la cultura de España (cfr. Vucetic 2011: 156).

Así las cosas, y atendiendo al devenir que básicamente desarrolló el término ‘hispanico’⁷⁴ – un valor que, a la par, provocó que ‘ibérico’ adquiriese ya no principal, sino únicamente, un valor geográfico (tal es la dimensión que le dio Menéndez Pidal; cfr. Abad 1986: 119-120) –, aún a pesar de que se insista en el carácter de un adjetivo que puede ser relativo a los pueblos que poblaron la vieja Hispania romana, es cierto que tradicionalmente se ha utilizado para referirse especialmente a la lengua y a la cultura españolas, incluso haciéndolas propietarias de otras culturas que, en nada, tuvieron que ver con la formación ni del idioma castellano ni de la cultura propia de la nación adscrita a este vehículo lingüístico⁷⁵. Por eso, finalmente, el término acabó sirviendo para designar más lo castellano que lo propiamente hispanico – en el sentido latino del vocablo – y para, sobre todo, explicarse a través de lo que, todavía se cree, constituye el centro nuclear de la aún insistentemente ansiada ‘nación española’ (cfr. Thomas & Groof 1992: 16).

En efecto, la política y los intereses monárquicos uniformizadores de Trastamaras – un apelativo curiosamente relativo a un topónimo gallego⁷⁶ – y Austrias-

⁷⁴ Según la 22ª ed. de su diccionario, la *Real Academia Española* habla de:

hispanico, ca.

(Del lat. *Hispanicus*).

1. adj. Perteneciente o relativo a España.
2. adj. Perteneciente o relativo a la antigua Hispania o a los pueblos que formaron parte de ella y a los que nacieron de estos pueblos en época posterior.
3. adj. Perteneciente o relativo a la lengua y la cultura españolas. *Dialectalismo hispanico. Tradición hispanica* (*Real Academia Española* 2001).

⁷⁵ Es tamaña la fuerza de los criterios menendezpidalianos que aún hasta hace poco tiempo, la Universidad de Santiago de Compostela se orientaba por concitar, en materias como Historia del Español o Lingüística Románica II (que se cursaban, respectivamente, en 4º y 5º de Filología, Sección Hispánicas), el estudio de la realidad ‘dialectológica’ aragonesa y leonesa como base de la historia del idioma español, siguiendo a pies juntillas los intereses que el coruñés de nacimiento le confesaba en 1903 por carta a Miguel de Unamuno (cfr. Catalán 2005: 89).

⁷⁶ El topónimo del condado de Trastamara sería adoptado por la historiografía española para hablar de la nueva familia reinante tras el conflicto, a comienzos del siglo XIV, entre Pero, hijo legítimo del rey Afonso, y Enrique, uno de los vástagos que aquél tuvo con la señora de Medinasidonia Leonor Nunez. Fue el rey Afonso quien decidió que Enrique fuese criado por su primo Rodrialvarez Ossorio, conde de Trastamara, que en su testamento, en 1331, de acuerdo con las exigencias reales, cede Trastamara al hijo del monarca, a quien prohija nombrándole su heredero.

No deja de ser curioso que, en ese ferviente españolismo, la historiografía hispanica haya dado la alcuña de *Trastamara* a la familia que sucedió a la rama ‘legítima’ sucesora de los reyes gallegos: una estirpe que algún historiador ha denominado – como se ha hecho en tierras de Portugal – *Casa de Borgoña* (cfr. Morán 1892: 163), y que se originó en Afonso V, el hijo de la reina gallega Urraca y del

España fueron los principales responsables de que el castellano se estableciese como ‘lengua nacional’. Muy posteriormente, reaprovechando y magnificando el inteligente proyecto centralista de monarcas como los tradicionalmente llamados *reyes católicos*, el españolismo más rancio haría de las lisonjas ⁷⁷ que tanto agradaban y necesitaban los reyes absolutos de los unificados territorios de Castilla, Aragón y Navarra, ya reyes ‘de las Españas y de las Tierras de Ultramar’, el *corpus* sagrado que proclamaba la validez de sus asertos integristas. En este sentido, una vez más, conviene aludir al proyecto contemporáneo antihistórico de la *Real Academia de la Historia*, que ahora por voz de Galmés de Fuentes, no ha dudado ni un ápice, fuera de toda vergüenza y con la mayor de las irrespetuosidades históricas, al señalar que:

el término *castellano* había sido la forma adecuada de designar la lengua romance de los castellanos, en contraposición a las demás; pero cuando España [*sic*] consiguió articular sus regiones en una nación unida [*sic*], el término *español* empezó a extenderse como forma más adecuada para expresar la nueva situación del idioma (*Real Academia de la Historia* 2000: 54).

Así las cosas, en realidad, verdaderamente, el término ‘hispanico’ viene a incidir y a expresar la ocultación – tardía, eso sí – del nombre de Galiza como propio del reino del NO. peninsular (cfr. López Carreira 2005: 221), fundamentalmente establecida a partir del siglo XVI gracias a la labor del cronista cordobés Ambrosio de Morales, que continúa la *Crónica General de España* de Florián de Ocampo ⁷⁸. Con todo, sólo con

conde Raimundo, tan borgoñón y capetiano como su primo Afonso Henriques, en quien la historiografía portuguesa sitúa el comienzo de la *Casa de Borgonha*.

⁷⁷ Que el idioma castellano y la cultura española debe a plumas como las del conquense Juan de Valdés, el valenciano Narcís Vinyoles, el alcañicense Bernardino Gómez Miedes o el lebricense Antonio de Nebrija. Como se ve, la fuerza de una ya ferviente españolización – o quizás el mismo interesado y turiferario proyecto – parecía no entender de naciones ibéricas, sacudiendo y reuniendo – unificando así – la mentalidad de miembros procedentes de zonas tan dispares como el País Valencià, La Mancha, Aragón o Andalucía.

⁷⁸ Morales recupera la *Epistula ad Idacium et Ceponium*, hasta entonces conservada en un manuscrito del siglo X procedente de S. Millán. Y en ésta y en sus análisis se basan quienes señalan que el territorio de los actuales Estados de España y Portugal, en el siglo V recibía el nombre de ‘las Hispanias’, que también aseguran que a partir de san Isidoro de Sevilla es cuando se impone este término para designar al espacio geográfico referido (cfr. Ubric Rabaneda 2003: 10). Claro que no podemos olvidar ni el goticismo isidoriano – mejor el desarrollado posteriormente por el españolismo que se valió de las interpretaciones del hispalense – ni que el autor de *Historia de Regibus Gothorum, Vandalorum et Suevorum* era ‘español’, esto es, procedía de una familia asentada en tierras de la Hispania que acabará dominando el orbe musulmán.



leer las fuentes historiográfico-geográficas musulmanas – esto es, españolas – , nos damos cuenta de la falsedad de los criterios de la Historia española, y pese a haber sido francamente utilizadas por la historiografía españolista, llevaron a historiadores como Lafuente, que tradujo “Jalikia” por “Reino de León [sic]”, aún a recoger la voz que los musulmanes de la Península – los españoles – le daban, aceptando, a veces incluso, la nomenclatura real que aquélla implicaba (cfr. López Carreira 2005: 223).

La confusión, aprovechada de forma interesada hacia la constitución de un inexistente ‘reino de Asturias’, procede de una mala interpretación y/o lectura de los diplomas de la corte gallega, que hablaban de sus reyes como avecindados en ciudades o lugares tales que Uviéu o León (cfr. López Carreira 2005: 223-224). Nada más ilustrativo y elocuente al respecto del estudio de esta época que valernos de las crónicas españolas, es decir, árabes: Ibs Haián, Al-Razí, Ibn al-Athir, Ibn Halukal, Ibn Idarí o el *Abhkar Machmúa*, recopilación ésta del siglo XI, donde se denomina ‘gallegos’ a todos los cristianos y cristianas del Occidente peninsular y ‘Galiza’ a su territorio (cfr. Barrau-Dihigo 1989: 61-62)⁷⁹. Así pues, y apelando incluso a pruebas recogidas por Menéndez Pidal, en 1063 el conde de Urgell habla de los *parias* que pagaban tributo al orbe cristiano y, claro, señalando que eran ‘españoles’ (cfr. Menéndez Pidal 1969: 686, 957 y 959).

La diferenciación altomedieval peninsular entendía, pues, de ‘gallegos’ y ‘españoles’⁸⁰, de habitantes del reino de Galiza y de musulmanes y musulmanas que poblaban España: el propio Papa Adrián I establece una decretal en 794 dirigida al clero de Galiza y al de España (éste, claro, el mozárabe) en la que apunta:

sanctæ et Catholicæ apostolicæ primæque pontifex sedis directissimes fratribus et consacerdotibus Gallaiis Spanisque ecclesiis præidentibus (cfr. Rivera Recio 1980: 59).

⁷⁹ *Galisiyya, Yilliqiyya, Jalalcah, Yilliqiyya, Jalikia* o *Chaliquia* fueron las adaptaciones hispanizadas de los nombres del reino cristiano de la Península Ibérica, nombres que se distorsionaron por epítetos como ‘Reino de Asturias’ o ‘Reino de León’. Por su parte, no es casual que el propio Menéndez Pidal, uno de los principales distorsionadores de esta realidad, recoja cómo en una obra del siglo XII, Ben Bassam llame a Rodrigo Díaz, el Cid, “perro gallego” (cfr. Menéndez Pidal 1969: 5).

Por otro lado y significativamente, en la propia *Crónica Albeldense*, un documento que situamos en la corte gallega temporalmente entre 881 y 883, se habla de ‘España’ como un territorio situado entre África y Galiza.

⁸⁰ Y me valgo ahora únicamente del masculino porque si atendemos a aquellas fuentes, la invisibilización de la mujer era – aunque todavía, por desgracia, lo es actualmente – lo fundamentalmente practicado.

Y por otra parte, en la mayor parte de los mapas y diagramas medievales se aprecia, asimismo, la división peninsular entre Galiza e Hispania: las cartas de Hugo de san Víctor (1130-1135), Beato de Liébana (finales del siglo VIII), abad de Oliva (1056), Guido de Pisa (1119), Lambert de Saint-Omer (*circa* 1180), Enrique de Mainz (siglo XII), Paulino Minorita (1320) o Salustio de Génova (siglo XV) así nos lo atestiguan (cfr. López Carreira 2005: 243-246).

Será, por tanto, en el siglo XII cuando se asista a la primera fractura del reino aspositado en la vieja Gallæcia, con la constitución del reino independiente de Portugal, una monarquía que, como la española, insistirá, y mucho, en los pérfidos mitos de la ‘reconquista’ y la ‘re población’⁸¹. Hispania, en consecuencia, para Roma no era una provincia. Ni mucho menos. Era un espacio geográfico, lo cual nos lleva a asegurar que la Hispania visigótica se remite, tan sólo, a un momento temporal preciso y muy pequeño, en todo caso después de 621 y antes de 711, fecha de fin del reino de los visigodos. Galiza, sin embargo, fue usado como referente territorial desde el siglo V: ya el propio Requiario, en el siglo VII restablece sus límites con el carácter territorial de ‘país’, como acertadamente señala Al-Maccari (cfr. López Carreira 2005: 146)⁸².

Mas, con todo, si acogemos con alegría el término Iberia – que recibió una zona y la entera península en que mucho después se establecerán los Estados español y portugués, y esto debido a la observación de su riqueza aurífera, emparentada con la de la Iberia pónica del Cáucaso (cfr. Domínguez Monedero 1983: 209) –, creyendo Hipania restrictivo de una realidad geográfico-territorial adscrita a lo que después sería, *grosso modo*, el al-Ándalus musulmán; también nos encontraremos con una problemática semejante. Tradicionalmente consideramos que fue Hecateo quien, allá por el siglo VI AEC, habló por primera vez de una Iberia geográficamente relacionada con las tribus del E. peninsular asentadas a partir de las riberas del Júcar y que no tenía nada que ver, parece que culturalmente, con la zona de Tartessos. Pero será Herodoto el

⁸¹ Unos mitos que no podemos comparar con nada en toda la historiografía europea, que desarrollaron la idea de una obsesión ‘reconquistadora’ durante casi ochocientos años, y que, por supuesto, nada tienen que ver con una realidad histórica que, en realidad, trató el asunto de la ocupación agrícola o *presura*.

⁸² En 1157 fallece Afonso V de Galiza, dividiendo sus territorios en dos estados distintos: Castilla-Toledo y Galiza-León, de ahí que Fernando II y Afonso VI se autodenominasen ‘reyes de León y Galiza’, lo cual evidencia una fractura total de Galiza. En 1230 se fusionan la corona de Galiza-León y Castilla-Toledo y será en el siglo XIV cuando el par ‘Galiza-León’ se disuelva y sus reyes pasen a presentarse, finalmente, con la característica y larga ristra enumeradora de sus reinos y señoríos.



que claramente haga esta diferenciación, para quien a partir del río Ródano comenzaba la Iberia, una zona que acababa cuando comenzaba la de Tartessos, donde incluyó las hoy tierras de Cartagena y Alacant. Para éste, además, el último pueblo de la hoy Península Ibérica eran los ‘celtas’, asentados en un territorio que lindaba con el de los y las ciencias o cinetas, pertenecientes al ámbito íbero. Posteriormente, en el siglo I AEC Estrabón señalaría que Iberia era el nombre dado por las ‘gentes primitivas’ a todo un ‘país’ situado más allá del río Ródano y el istmo que formaban los golfos galos, esto es, a la Península Ibérica por entero; mientras que Polibio, éste en el siglo II AEC, sólo denominará Iberia a la parte que bañaba el Mediterráneo hasta las Columnas de Hércules, esto es, al territorio que se extiende desde la Sierra de Sagunto hasta el estrecho de Gibraltar. Más allá, para éste último, estaban unos ‘pueblos bárbaros’ llamados celtas ⁸³.

Con todo, Iberia acabará designando la península en que convivieron diversos pueblos, distintas etnias; de ahí que – y ya desde sus primeras apariciones – haya sido un término con exclusivo carácter geográfico que, por supuesto, no acabó desarrollando los semas de términos como España y su derivado ‘hispanico’; por otra parte usados posteriormente, durante la Alta Edad Media, para agrupar a la realidad territorial de los reinos musulmanes de al-Ándalus. De este modo justifico, pues, la operatividad del término ‘ibérico’ frente a la menor que para mí resume ‘hispanico’, una referencia que, lógicamente atendiendo a su parentesco lingüístico con el nombre del Estado Español, acabaría siendo utilizada en beneficio, más bien exclusivista, de la realidad española y/o españolista (que a veces no coinciden, claro), por más que se haya insistido en que si atendemos a que aquél procede de Hispania, se estaría hablando de la misma realidad geográfica – nunca cultural – con que Roma unificó el espacio peninsular de la Europa más occidental ⁸⁴.

⁸³ De esta forma, como apunta Sureda Carrión, al término Iberia le ha sucedido lo que a Hélade, que en su origen únicamente designaba una parte de Tesalia, que después se extendió a las tierras de la Grecia central del N. del istmo de Corinto y que, finalmente, se fijó en referencia a toda la Península Griega (cfr. Sureda Carrión 1988: 112).

⁸⁴ Es, por ende, un asunto que creo se relaciona intensamente con el concepto de oralidad tal y como lo ha entendido Steiner, para quien “la oralidad aspira a la verdad, a la democracia, a la honradez de corregirse a uno mismo, a la democracia, como un patrimonio común” (Steiner 2006: 20), y mientras insistamos en el empleo de tal nomenclatura estaremos procediendo – de una o de otra manera – a esconder la verdadera realidad del objeto que queremos analizar, en este caso la literatura de la Península Ibérica. Así, cuantas más veces se insista en escribir ‘literatura hispanica’ en referencia a las literaturas de las culturas y naciones que ocupan la referida península, estaremos concediéndole a tal terminología – y a la ideología que de ella se vale para manifestar otro tipo de criterios – la negación de serle confiada a la memoria tal



Mapa de la Iberia de Ptolomeo (s. II DEC) ⁸⁵

realidad histórica: y vuelvo a apelar a Steiner, cuando señala que “una cultura oral es la cultura del recuerdo siempre actualizado de nuevo; un texto, o una cultura del libro, autoriza [...] todas las formas de olvido” (Steiner 2006: 20-21). Y “como se ha impuesto lo escrito y los libros facilitan un poco las cosas, el gran arte mnemónico ha caído en el olvido”, “la educación moderna se asemeja cada vez más a una amnesia institucionalizada” (Steiner 2006: 22): de esta forma, institucionalizando terminologías – y por ende las ideologías que en ellas, a la postre, subyacen – procedemos a un borrado de la memoria que, no en vano en el caso de la cultura nacional gallega, todavía en el siglo XXI habla de un Océano Gallego y contempla como reyes propios aquellos que la cultura libresca española identifica como reyes de unas inexistentes monarquías asturiana y leonesa.

⁸⁵ Mapa elaborado por E. Paterna en 2006 (cfr. <http://www.celtiberia.net/verimg.asp?id=7277>; consulta el 4/07/2011). Nótese que el Oceanus Cantabricus ya fue anteriormente denominado por el mundo romano Britannicus Oceanus y Gallicus Oceanus, y en época sueva será conocido como Océano Gallego.



4. Mito y Literatura vs. Literatura y mito

O culto da tradição não é o fetichismo da imobilidade; mas é a base sólida de todo o progresso seguro

conde do Casal-Ribeiro⁸⁶

Como ha señalado Michels, “las naciones poseen un sentido de eternidad” gracias a lo cual son capaces de generar dos mitos patrióticos: el mito “de un Desde Dónde, mediante el cual las naciones rastrean sus orígenes en héroes legendarios o figuras históricas poco claras de reconocer” y el mito “de un Hacia Dónde, con raíces en la creencia colectiva en una misión cultural peculiar (divina o humana), que esa nación debe cumplir hacia las demás naciones” (Michels 2006: 142-143). Así pues, dejando a un lado el hecho de la creencia en la supremacía propia en que cada pueblo suele acreditar, lo cierto es que el hilo conductor de la Historia no se articula alrededor de los acontecimientos políticos o militares, sino que se determina sobre el estado social del individuo. Ya nos lo avisó el filósofo árabe Ibn Kaldun, que no en vano es el primer estudioso de la concepción económica de la Historia (cfr. Rappoport 1903: 81).

Según la visión de Pareto, responsable de la poco conocida pero muy interesante ‘doctrina de la circulación de las elites’, no puede existir ninguna asociación sin una clase dominante, sin un grupo privilegiado que, sin embargo, está llamado a decaer: se trata de un proceso, dice Pareto, que comienza debilitándose, que pasa por una disolución y que finalmente produce su caída moral y física, cediendo terreno a una nueva clase dominante que, como la anterior, surge del pueblo (cfr. Pareto 1902, II)⁸⁷.

⁸⁶ Cfr. López Ferreiro 1975: 9. Se trata de José Maria Caldeira do Casal Ribeiro (1825-1896), importante periodista y político portugués del *rotativismo* decimonónico.

⁸⁷ Aunque podría parecer un asunto propiamente emanado de las tesis naturalistas – ora zolianas, ora pardobazanianas –, lo cierto es que sólo con comprobar el devenir de las familias europeas pertenecientes a lo que conocemos como ‘nobleza’, comprobaremos cómo, en líneas generales, en ellas se tendía a unos emparejamientos consanguíneos – por otra parte capaces de producir una gran esterilidad –, se postulaba el ejercicio de primogenitura – con el consiguiente empobrecimiento de los *cadets* o miembros menores – y se apostaba por conductas capaces de diezmar el número de sus miembros: tanto el *duelo* como la *batalla* incidían en un ‘culto a la violencia masculina guerrera’ – esa que suele confundir ‘honor’ con ‘violencia’ y ambos conceptos con el de ‘masculinidad’ – que, en buena medida, era directo responsable de la desaparición de la mayor parte de los hombres (cfr. Châteanneuf 1845). Otro de los factores de la

Por tanto, una de las principales vocaciones que rigen en la presente investigación radica y la hace emanar de un aparejo conscientemente filológico mas a la vez deudor de una dimensión histórica, sociológica y antropológica – como he dicho –, que creo que es algo, además de harto interesante para cualquier análisis que desarrollemos tomando como base las manifestaciones del arte literario, definitivo para el estudio comparativo de la Literatura en concreto: los reduccionismos, típicos de las tendencias reaccionarias, nunca suelen ser buenos compañeros de viaje. Ya el neoclásico inglés Alexander Pope apuntó que “a perfect judge will read each work of wit / With the same spirit that its author writ” (Sebold 1970: 30). En este sentido, pues, tanto la Sociología como la Antropología se dan la mano para, en clave filosófica, desenvolver parte de la problemática que rige en el complicado pensamiento humano: opino que es de este modo cómo la mitología se descubre como uno de los caminos más hábiles a la hora de explicar la dimensión y el sentido que posee, por ende, la Literatura. No por nada, como Lang señaló en 1906, lo que constituye la verdadera cruz y rompecabezas de la mitología estriba en el hecho de que habiendo llegado ya al convencimiento de la existencia de alguien superior – el ‘Dueño de la Vida’ –, la humanidad se embarcó en la evocación de una ‘crónica escandalosa’ alrededor de él (cfr. Lang 1906: 4). De esta manera, parte del interés que ahora seguimos sintiendo hacia la mitología reside en su propia contemporaneidad, puesto que, ahora apelando a las contribuciones de Lévi-Strauss, nada es más semejante al pensamiento mítico como la ideología política (cfr. Lévi-Strauss 1958: 231) ⁸⁸.

disolución de los sucesivos grupos dominantes, mas esta vez en clave femenina, es el ‘culto por la sucesión’, que implicaba la constante exposición de la mujer a problemas de salud por una existencia principalmente orientada hacia la reproducción. Al lado de este impedimento, el hecho de que las mujeres perdiesen el derecho de transmisión de su apellido de nacimiento al casarse, también incidirá en la desaparición de que hablo. No es extraño que el machismo característico de esta cosmología imaginaria quisiese señalar este extremo a través de paremias como la que decía que “la raza de las buenas familias no desaparece; se pierde en la decadencia” (cfr. Lapouge 1909: 218). Con todo, a pesar de que las elites nobiliarias viviesen en una constante renovación, los teoremas reaccionarios del mundo occidental permitían que el sistema no falleciese, otorgando a la tal renovación de clases dominantes una relectura capaz de concitar la atención de otras familias expresivas al respecto de la misma reglamentación que había procedido a consolidar a las anteriores en la cumbre de la pirámide social.

⁸⁸ Profundizando en la estela de la interdisciplinariedad, fue Dumézil quien, en su prólogo al *Tratado de historia de las religiones* de Eliade, señaló la necesidad de que para estudiar y determinar las constantes, las variables y el mecanismo del pensamiento mítico era necesario abordar el análisis de las relaciones entre el mito y las demás partes de la religión, es decir, su comunicación entre él y el cuento, la historia, la filosofía, el arte y el sueño. Es, por tanto, una cuestión de situación que permite enfrentar todos los ‘observatorios de síntesis’ (cfr. Dumézil 1953: 8).



En un científicamente bien apuntalado y cohesionado volumen, Sagrera abordó la esencia del mito en el pensamiento humano. Apelando a las interesantes concepciones hegelianas, señalaba que:

en lo más profundo del hombre, como raíz de su individualidad propia en el seno del universo y como esencia de su espíritu – según la expresión de Hegel –, se encuentra su libertad, que podríamos definir como un tipo superior de movilidad (o, si se quiere, de espiritualidad), y que constituye la base ontológica del conocimiento específicamente humano.

Todo lo que el hombre tiene en común con el resto de los seres no debe, en efecto, hacernos perder de vista lo que constituye su característica singular: el pensamiento y la actuación libre. El deseo de seguridad y el temor de la responsabilidad inclina al hombre, instintiva o reflejamente, según las épocas y personas, a esconderse y disimularse entre el resto de los seres, a negar su libertad y perseguir sus manifestaciones cognoscitivas. Paralelamente, en el plano de la convivencia humana, y con el buen deseo de facilitarla, suena mal hablar de responsabilidades, de mentiras, e incluso quíerese frecuentemente evitar mencionar la palabra *error*, y consiguientemente la de *mito* [...] este tipo de pensamiento, aunque contingente y arbitrario en cuanto a su especificación, es en el fondo el pensamiento típica y exclusivamente humano, y el único capaz de unir a los hombres en cuanto tales, es decir, en cuanto seres libres, en una sociedad verdaderamente humana (Sagrera 1967: 21).

En efecto, aunque pudiese parecer lo contrario, el mito no es más que uno de los ejes de un modo de pensar típica, característica y propiamente humano, por tanto íntimamente relacionado con el estado de libertad individual. Se trata de una libertad, la humana, que según Sagrera:

como una mayor movilidad, capacidad de desligarse y abstraerse de la materialidad y uniformidad instintiva de las cosas, es decir, en su sentido más lato como una mayor espiritualidad (Sagrera 1967: 31).

Ya lo apuntó Mannheim, uno de los principales responsables de la visión periodológica en los sistemas culturales, para quien los seres humanos se caracterizan por no teorizar sobre situaciones reales que viven o pueden hacerlo, sobre situaciones adaptadas o adaptables a su modo de vida. Se inclinan, sin embargo y en determinadas

circunstancias, a considerar que todo aquello que los rodea forma parte de un orden natural del mundo que, de este modo, no representa ningún tipo de problema. Dice Mannheim que la mentalidad conservadora, como tal no posee ninguna utopía (cfr. Mannheim 1948: 182-183), de ahí que, asimismo haciéndonos eco de las conclusiones sartreanas, se considere que en el estrato de los más desfavorecidos, de los oprimidos y de los desheredados quienes en la búsqueda de una posible solución a los problemas agobiantes en que se debaten quieren asirse a un aparejo ideológico que los desconecte de la más triste de las realidades, que en suma es en la cual se desenvuelven (cfr. Sartre 1964: 26)⁸⁹. De esta manera, el mito es:

un conglomerado [...] del que es necesario desentrañar el lenguaje en sus miles de derivaciones, cada una de las cuales abre otras puertas hacia un espacio imaginario que a su vez activa otros contextos y funciones, como en un juego de espejos contrapuestos (Bettini & Guidorizzi 2008: 55);

por eso intentar atrapar su esencia nos conducirá a un proceso por el cual visualizar y reglamentar su núcleo de significaciones simbólicas en que, verdaderamente, asienta y se fundamenta su eje, esto es, el sentido del proceso de *mitopoiesis*, algo que, en realidad, aparenta ser el reactivo fundamental para que sea el mito aquello que expresa mejor la capacidad de interpretar las estructuras profundas del imaginario colectivo de las comunidades.

De este modo, como ha apuntado Kirk, en la emergencia de asuntos, de significados que se encuentran en el mismo sentido originario de cada mito encontramos el propio epicentro de tal imaginario social, que por lo general la comunidad desarrolla tal que un relato tradicional (cfr. Kirk 1974: 10-12). Por tanto, ya lo avisa Borne, el mito representa un esfuerzo sublime para conjurar la angustia frente al mal (cfr. Borne 1958: 44), pero además se descubre como una especie de unión hipostásica entre el elemento racional y el irracional (cfr. Valverde 1955: 41), como un ente bifacial (cfr. Buess 1953: 73)⁹⁰ que para Schelling se presenta en una ambivalencia

⁸⁹ Según los parámetros freudianos, las personas felices no suelen entregarse a la imaginación, al contrario de las insatisfechas (cfr. Klineberg 1959: 520).

⁹⁰ Pues su dialéctica interna asegura que bien tiende tanto hacia el *lóγος*, tratando de descubrir el conocimiento, como a alejarse de él, ya que según su voluntad religiosa también procura despojarse de todo conocimiento y, a la vez, entregarse a lo desconocido (cfr. Buess 1953: 74-75).



capaz de sugerir el descubrimiento de su racionalidad escondida tras una cara pretendidamente sin sentido aparente (cfr. Schelling 1945: 266)⁹¹. De esta forma, por consiguiente, gracias al mito es cómo se aproximan sendas dimensiones que, sin embargo solemos separar en dos estancos a veces proclamándolos como independientes: el de la Historia y el de la Literatura. Ambos se unifican, entre otras razones, a través de una competitividad articulada en términos de predominancia al respecto de sus preocupaciones.

Según Huizinga apunta:

la literatura es, lo mismo que la ciencia, una forma de conocimiento de la cultura que la engendra. Su función no consiste en escribir lindos versitos y relatos, sino en hacer inteligible el fondo. Pero sus medios para lograr este fin difieren de los de la ciencia. Ahora bien, cuando se trata de comprender o hacer inteligible el mundo, no es posible separar ni por un momento el presente del pasado. Todo presente no sólo se convierte en pasado, sino que lo es ya. La materia plástica de la literatura ha sido y es en todos los tiempos un mundo de formas que es, en el fondo, un mundo histórico. Lo que ocurre es que la literatura puede manejar esa materia sin someterse a los postulados de la ciencia. Las figuras de este mundo no son, para ella, más que motivos. El valor de sus creaciones radica en la eficacia representativa o simbólica de estas figuras, no en el problema de su “autenticidad”, de “cómo suceden realmente las cosas”. Por eso la literatura gusta de crear sus figuras inspirándose con absoluta libertad en su mundo de formas, aunque a veces, por motivos especiales, las saque de la verdadera “historia”, es decir, del mundo del pasado, concibiéndolo como lo “realmente sucedido”. La literatura descifra constantemente una serie de problemas cósmicos o humanos que la ciencia, con

⁹¹ Éste, en tanto, es el deseo principal y el hilo conductor que subyace en la presente investigación, un deseo instado, principalmente, por la petición que Bergson articuló en 1933 al respecto de la necesidad de un ‘suplemento de alma’ para el individuo moderno (cfr. Bergson 1933). Así pues, es lo mismo que señalar que se tiene que explorar en la irracionalidad para integrarlo en una razón ampliada, esto es, procurar otra dimensión pero sin rechazar los postulados racionalistas germánicos (Freud, Einstein, incluso Darwin). Se trata de algo en que, magistralmente, ha profundizado Camus, el Camus de *La peste*, el Camus de *El extranjero* y el Camus de *El mito de Sísifo*: en todas estas apuestas literarias, donde lo absurdo es eje de un pensamiento racional, el individuo es capaz de tomar conciencia de tal absurdo a través de una gran desgracia, y lo hace por medio de un contacto directo con el mito que, en suma, se diseña como experiencia tan dolorosa y traumática que por evitalo – siempre sin conseguirlo, claro –, el individuo llega a negar incluso la existencia del mito que, personalmente, viene a relacionarlo con tal mundo aparentemente inexplicable. No en vano, sólo con rastrear en el pensamiento de la Grecia clásica encontraremos que entre el *μῦθος* y el *λόγος* nunca se dio una contraposición verdaderamente radical. La razón, por tanto, emerge del mito aunque sin despegarse ni desprenderse enteramente del seno materno y, claro, en momentos de suprema dificultad siempre quiso reencontrarse con la voluntad de entregarse fervientemente a los brazos de la madre (cfr. Díez del Corral 1957: 44).

sus formas propias de expresión, no aborda ni se halla tal vez en condiciones de abordar. La fuerza de las formas literarias, comparadas con las de las ciencias del pasado humano y de la sociedad, radica en su absoluta flexibilidad espiritual, en su libertad de composición, en las posibilidades infinitas de sugestión que encierran. Su flaqueza reside, en cambio, en la incoherencia de sus creaciones entre sí y en su eterna vaguedad (Huizinga 1977: 41).

Por eso, como he señalado páginas atrás, mis intereses arrancan de una interdisciplinariedad plenamente integradora y/o niveladora que nunca quiere entender de establecimientos de ridículas e improductivas formulaciones racistas en cuanto a Áreas de Conocimiento se refiere. En efecto, considero que la Literatura es un medio óptimo para acercarnos – y así descubrir – la verdadera esencia del individuo en tanto que integrante de una comunidad de personas concreta; aunque también, y así me interesa proclamarlo, apuesto por un estudio de la Literatura desde un punto de vista reintegrador, esto es, desde una perspectiva capaz de restituirla al mundo que le es propio, es decir, una visión que permita apuntar que se trata de una Disciplina mucho más grande de lo que los simples y reduccionistas descriptores ministeriales de las materias universitarias relacionadas con ella proclaman. Y eso que, por ejemplo, en lo que respecta a la literatura gallega se insiste en que su estudio es tan filológico como histórico.

Otra cosa, ahora ciertamente problemática, es el aspecto didáctico que se esconde, y que tiene que hacerlo, en toda investigación literaria; no en vano, y sobre todo en los resultados de cualquier investigación, uno de los fines de quienes nos dedicamos a pensar y analizar el hecho literario gira alrededor de su exposición frente a la comunidad que analiza o a las que alude ⁹². Así las cosas, ya en el “Liminar” que en

⁹² La Didáctica debe de ofrecernos un papel de embajadora del propio conocimiento, puesto que por ella se puede generar “un *corpus* significativo de conocimiento” (Camilloni 1997: 28) que considere que la investigación ha de ser cuerpo de conocimiento capaz de fortalecer cualquier Disciplina – y mucho más las relacionadas y/o sustentadas en la Literatura –, de ahí que creo que debemos asumir que tal proceso no debe hacerse únicamente durante la formación académica, sino que también debe consolidarse en las mismas prácticas profesionales: de esta manera, por tanto, el o la profesora genera conocimiento – algo verdaderamente difícil de encontrar en muchas Universidades del Estado Español – y, a la vez, debe trascenderla aportando un legado orientado hacia un futuro profesional. Otro de los valores de todo aparejo didáctico – cuando lo es – estriba en las deudas que una Disciplina debe adquirir con el resto de compañeras, es decir, tomando como suyos los argumentos de otras Áreas para conseguir un análisis mejor y más preciso, más completo, en este caso sobre el hecho literario. Es lo que Núñez García definió como “interdisciplinariedad” que “implica necesariamente la expansión de nuevas estructuras organizativas para el desarrollo del trabajo científico” (Núñez García 2002: 29).



1972 Beiras Torrado redactó para su aún tristemente vigente estudio *O atraso económico de Galicia* apuntaba con enorme claridad que toda exposición de datos debía presentar los colores de una intencionalidad didáctica más puramente sociológica, pues, decía él, todo estudio que hagamos sobre nuestra sociedad ha de acabar por restituirse a ella. Según la reproducción del prólogo que se recogía en la edición castellana de 1982:

una ciencia social, es decir, una ciencia que se ocupa de la sociedad, tropieza con dificultades singulares para cumplir sus cometidos. Porque no basta con que sus frutos estén a disposición de los iniciados – los especialistas – sino que hay que hacerlos llegar de algún modo a los hombres mismos que son protagonistas de los problemas analizados en el laboratorio. He aquí una pedagogía difícil y necesaria. La necesaria y difícil pedagogía que se ejerce en la llamada labor de divulgación [...] labor necesaria porque al progreso de las sociedades contribuye sin duda el grado de conocimiento que de su naturaleza y de sus problemas tengan los hombres insertos en ellas. Y labor difícil porque hay que alcanzar, para desempeñarla con honestidad y eficiencia, un adecuado equilibrio de rigor objetivo y sencillez expositiva, no exentos tampoco de un cierto entusiasmo comunicativo (Beiras Torrado 1982: 21).

Así, como sucede en toda Disciplina objeto de estudio y posterior ejercicio docente, en la transmisión universitaria de todo conocimiento ocupa un lugar preeminentemente – y debe ocuparlo, pues así lo prescribe la legislación pertinente, aunque no sea un extremo que se siga con especial interés – la labor investigadora. Así pues, mientras un profesor o profesora de Enseñanza Secundaria está limitado o limitada por la transmisión de un conocimiento reglamentado según unos contenidos que están pautados por las autoridades superiores – aunque adaptados (cfr. Mendoza Fillola & Díaz-Plaja 2005: esp. 105-108) – , el profesor(a) de Universidad debe ser, antes que cualquier otra cosa, creador o creadora de conocimiento; aunque, por desgracia para todos y todas, la praxis demuestre todo lo contrario. De esta forma, comparto plenamente lo que Pérez Morales ha señalado al respecto de una docencia articulada alrededor de la investigación. A mí me sucede lo mismo que a ella, y:

entiendo la docencia, más allá de un quehacer que centra sus límites en el aula, como la búsqueda consante que hace rupturas epistemológicas con el afán de mejorar los campos disciplinarios y con ello incidir en la práctica cotidiana de la enseñanza. De acuerdo con

este concepto, he abrazado la docencia como una profesión que sirve de respaldo a una formación periodística [ella habla de Periodismo, pero, evidentemente, yo hablaría de una formación y una dedicación profesional centradas en el mundo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura y, por supuesto, en el de la Filología] que hoy me permite exhibir un trabajo de investigación en el que expongo no sólo mis pasiones, sino una forma de pensar abierta siempre a la búsqueda (Pérez Morales 2004: 13).

Por ello admito una apuesta y búsqueda metodológica que sea capaz de abrirse todo cuanto pueda hacia una Filología explicada a través de argumentos procedentes de las más variadas ópticas. Se trata de un deseo que, de modo pionero, ocupó los revolucionarios postulados de uno de los padres de la antropología moderna, Dumézil, quien en 1924, el mismo año en que Cabanillas y Villar Ponte dejaban parte de *O Mariscal* en manos de Correa Calderón para que lo publicase en las páginas de su revista lucense *Ronsel*, dio a la luz un interesante y definitivo estudio, al que ya he aludido, sobre mitología indoeuropea desde el punto de vista de la actividad comparatista. Ya estaba bien consolidada la práctica comparativa en el mundo de la Gramática, y revitalizando las anteriores aportaciones de Gennep, Dumézil quiso aprovechar unos intereses que emanaban del campo de la literatura popular; no en vano uno de los mundos con mayor entereza para tales fines. Así pues, reprodujo parte de las teorías que inspirándose en las de su colega Bédier, aquél había publicado en *La formación de las leyendas*, apuntando por eso que:

ce n'est pas la comparaison des thèmes considérés isolément qui fournira la clef de tous les problèmes que soulève l'étude des littératures dites populaires, mais seulement celle de certaines de leurs combinaisons bien définies. C'est ce qu'a bien vu J. Bédier dans ses études sur les Fableaux [sic] et plus récemment sur Les légendes Epiques [sic]: "Le bon sens, dit-il à propos de l'une d'elles, indique que la combinaison Charlemagne-Otinel-Roland-Belissent-Montferrat-Atilie n'a pu se former dans l'esprit d deux conteurs." – Il faut donc dans ce cas admettre un inventeur et un lieu d'invention uniques, à partir desquels il y a eu transmission par emprunts successifs ..." (cfr. Dumézil 1924: V)⁹³.

Así pues, para él:

⁹³ Al respecto de las aportaciones de los profs. Bédier y Gennep, cfr. Bédier 1911 y 1926; Gennep 1910.



de même que la grammaire comparée, sans ignorer la philosophie du langage, ne s'y subordonne pas, la mythologie comparée, au moins dans ses premières démarches, ne doit pas demander sa voie à la philosophie des religions. *Si l'ancienne école n'a pas laissé plus de résultats définitifs, une philosophie qui, au premier contrôle, s'est révélée inconsistante. C'est là une loi commune du développement de n'importe quelle science: le physicien s'intéresse aux hypothèses sur la matière, mais il a soin d'établir des faits indépendants de toute spéculation; au dynamisme, ensuite, ou à l'atomisme de s'en accommoder. L'autonomie des phénomènes mythologiques, que l'on constate dans l'histoire, envers les philosophies successives des peuples, doit être maintenue, dans la science, envers les théories successives des écoles* (Dumézil 1924: VIII).

La mitología, por lo tanto, constituye una fuente de inexcusable análisis para el estudio de la naturaleza y la historia de las gentes y del complejo sistema de pensamiento de cualquier comunidad. A través de ella, por tanto, accedemos a la génesis de las circunstancias que incluso influyeron y/o contribuyeron a su propia formación como conjunto humano. Así, en las sagas observamos los rasgos de viejos sistemas socio-económicos y los indicios de cultos y prácticas religiosas bien olvidadas, bien desaparecidas. A su contraluz, por consiguiente, la memoria colectiva popular preserva muchas costumbres y hechos históricos que de otra forma se habrían perdido. De esta forma, en los mitos se presentan motivos esenciales según explicaciones válidas – aunque no siempre realistas – al respecto de condiciones humanas fundamentales, generalmente recurriendo a sucesos únicos y/o básicos y definitivos que, indefectiblemente, pueden acabar en anuncios, en informaciones que ofrece el mismo hado. Por el contrario, en las leyendas los sucesos se llenan de sentido y las sagas, desarrollo literario de aquello que retrata, informan de una creencia que ve la realidad clara y transparente, ya que apuesta por una visión en la que el mundo es ciertamente de la forma en que lo percibe y presenta (cfr. Bermejo Barrera 1979 y 1988; Luthi 1982: 23).

Hacia 1724, año en que el académico francés Fontenelle publicó un ensayo sobre el origen de las fábulas y el jesuita Lafitau dio salida a un trabajo sobre las costumbres de las comunidades tribales de América del N., la etnología se posiciona en dirección a un comparatismo cuyo objeto principal era la evaluación de la actividad intelectual humana de los antiguos y antiguas y las de las sociedades americanas consideradas

‘salvajes’ a través de las fábulas su aparato mitológico. Observando las costumbres de los antiguos y las primeras pobladoras del planeta y las de los indios e indias norteamericanas, Lafitau constató cómo las ceremonias de iniciación o las formas de la abstinencia eran sendos polos de una religión ‘civil’ que, con sus prácticas culturales, venían a confirmar un origen adámico para el pensamiento humano más primitivo. Tanto los y las griegas como los y las iroquianas, por lo tanto, daban cuentas de que estaban en un estadio semejante en el que, de forma idéntica, habían recibido una misma religión de la primera gentilidad. Sus fábulas y relatos míticos, pues, expresaban ideas carnales desarrolladas con las pasiones y por medio de la ignorancia cuando comenzó a derrumbarse la religión civil del mundo adámico. Fontenelle, por su lado, tenía la certeza de que las mismas fábulas que se encontraban en lugares distintos daban cuenta, tanto para el Nuevo como para el Antiguo Mundo, de un mismo estado de pensamiento débil y hasta imbécil: para la cultura griega, la iroquiana, la lapona o la cafre, las fábulas y sus quimeras daban a entender la ignorancia de una humanidad que aún se encontraba en un estadio infantil pero que sentía la necesidad de comprender el mundo y los fenómenos que en él se producían. De esta manera, Fontenelle lo señala, tales relatos y fábulas se habían convertido vergonzosamente en aparejos propios de la religión (cfr. Detienne 1981).

Mas cuestiones genealógicas aparte, lo cierto es que en el principio de las comunidades humanas, por consiguiente, observamos la voluntad de contar; extremo que ya ha dejado claro Martos Núñez:

en el principio existió el grupo, la horda primitiva, el lenguaje, el intercambio social, las ganas, en suma, de contar lo que interesaba a todos. El cuento, el rumor, la noticia, el chisme ... en todos sus grados. En el principio, pues, estaba la actitud de contar.

De este magma de procedimientos y formas de narrar, salieron los géneros de la tradición oral, los cantados en verso y los contados, los de forma más rígida y los de forma libre. Surgieron así formas que se acuñaron como mitos, cuentos o leyendas. El mito es una narración primordial, es decir, habla de los dioses y los acontecimientos que fundamentan una comunidad, por tanto son tradiciones cuyo valor ejemplar y básico nadie discute si se pertenece a esa comunidad.

En un escalón inferior tenemos el cuento y la leyenda. La diferencia entre cuento y leyenda no siempre es fácil de establecer, ya que ambas formas comparten los materiales o patrones del imaginario popular [...] la “cesta cuento popular” se asocia a la



ficción, y tiene una estructura pautada y llena de fórmulas [...] y además se refiere a un marco bastante indeterminado [...] lo que llamamos leyenda es algo más vago e informe, empezando porque no tiene una forma fija. Pragmáticamente, se caracteriza por entenderse que lo que cuenta no es una ficción sino algo más o menos verídico, o al menos, algo relacionado con un hecho real, que en algún momento/lugar ocurrió, de lo que quedan vestigios probatorios (marcas, parajes, reliquias ...) que den crédito a la historia (Martos Núñez 2001: 7).

Así pues, como yo mismo he selañado:

creo conveniente apuntar o que, en primeira instancia, designan en común termos tais como ‘mito’, ‘lenda’, ‘conto’ e ‘fábula’, que nos conducen, por un lado, a acreditar na existencia dun relato – escrito ou falado – a respecto do que os que o explican se consideran depositarios ou despositarias mais nunca autores e, por outra banda, a importancia dunha historia na que interveñen personaxes que, ás veces algunha, ás veces todas, posúen unha natureza sobrenatural unida polo xeral a un comportamento humano – poderes extraordinarios xunto a sentimentos ou desexos naturais – e que está constituída por uns acontecementos tanto habituais como extraordinarios, nun marco real ou realista ou ben sobrenatural ou maravilloso. Finalmente, en terceiro lugar podemos considerar unha fusión total entre os elementos reais e os surreais dentro do mesmo relato, aparecendo, por conseguinte, sempre no mesmo pé de igualdade. Xa que logo, o mito agacha unha serie de aventuras cuxas personaxes son consideradas tal que deuses ou semi-deuses, de aí que, polo común, se procure unha estreita alianza co aparello relixioso; non en van, os seus deuses veñen ser os mesmos que se achan nas cosmogonías sagradas e os seus heroes están intensamente vinculados á nómina de semideuses ou figuras que son obxecto de santificación nesas mesmas cosmogonías (Pardo de Neyra 2008 b: 10-11).

Por lo tanto, y a pesar de la porosidad intertextual e interdiscursiva que rastreamos entre los mitos, los cuentos y las leyendas, aunque no sea propiamente un género narrativo, en realidad el mito se traduce como un impulso creativo que se encuentra presente detrás de cualquier tipo de modo y manifestación literaria (cfr. Graves 1961: 8-25), lo cual nos ayuda a comprender que estamos frente a una categoría que, en el caso de ser aplicada a los materiales orales o populares, descubre el mantenimiento de un interés histórico altamente conectado con la explosión del carácter

sígnico de una obra de arte nunca descriptiva, pero hecha y construida con los mismos elementos y cimientos en que asienta la propia Historia. Sin embargo, ya lo constata Markale, debido a su inmanencia, el mito posee la voluntad de impugnar cualquier conclusión a la que cualquier sociedad pueda haber llegado y que ella va a considerar como definitiva (cfr. Markale 1975: 302). En efecto, la ejemplaridad mítica interesa a la encarnación, pero por medio de un vehículo de enorme dramatismo, de la ideología y el sistema de valores comunitarios, y siempre validándolos en el recorrido de su narración (cfr. Ó Cathasaigh 1963: 9). Por eso anota Kriek que en cada comunidad existe una vida espiritual que crece naturalmente, un tesoro cultural primitivo que se encuentra en los cuentos, en los mitos y leyendas, especialmente en los cuentos populares, algo que juzga organizado pero sin ningún fundamento y que, por tanto, se reproduce libremente y en relación a una educación funcional que se diseña de boca en boca y de generación en generación (cfr. Kriek 1959: 104).

Gracias a una visionaria imagen, este ejemplarismo mítico le ha servido a Tylor para pintar el fotograma de una sociedad humana capaz de progresar desde la irracionalidad hasta el racionalismo según un desarrollo articulado en tres tiempos: el primitivismo, la barbarie y, finalmente, la civilización. Los cuentos y los relatos mitológicos, así como los costumbrismos folclóricos, pertenecen al campo del referido irracionalismo pre-civilizador (cfr. Tylor 1871, I: 6-10; Tambiah 1990: 18-32). Es lo que Frazer, responsable del monumental trabajo *The Golden Bough*, califica como la estimulación de un modelo de progresión cultural basado estrictamente en el modelo de racionalización que se esconde tras el pensamiento cosmogónico y el sentido religiosos (cfr. Frazer 1996, I: 8-18). Porque en realidad, además de la consideración de ser un titubeante intento hacia la explicación del mundo de la naturaleza, como Frazer apuntó (cfr. Frazer 1999: 6-8), la mitología se ha considerado como unha creación de la fantasía poética de tiempos prehistóricos (cfr. Müller 1880: 5), como un depósito de enseñanzas alegóricas capaz de ajustar al individuo en su propio grupo (cfr. Durkheim 1937: 9-10), como un sueño colectivo y sintomático de impulsos-arquetipos presentes en las láminas más profundas de la psique humana (cfr. Jung 1977: 35-39; Campbell 1999: 11), como el vehículo tradicional de las más intensas percepciones metafísicas del individuo (cfr. Coomaraswamy 1935: 12-14), incluso como la revelación que la divinidad hace a sus hijos, tal y como aún quiere explicar el reduccionismo de la Iglesia católica. Pero sea lo que sea, lo cierto es que en términos de operatividad y en un sentido puramente



funcional, el aparejo mitológico se desarrolla como un mundo francamente abierto, tan abierto como lo es la misma vida que se dirige hacia las obsesiones y las necesidades del individuo, la raza ⁹⁴ y la edad (cfr. Campbell 1872: 382).

La mitología, por otra parte, ahora intensamente aproximada a la construcción de la identidad nacional, se estableció según un ajustado ceremonial protocolario que comenzaba con la designación de los antecesores elegidos para edificar la genealogía inventada de la comunidad (cfr. Thiesse 2001: 21): una historia, ya lo dice Fontana, “é sempre a xenealoxía dun proxecto social determinado” (Fontana 2007: 19). En este magma se encuentra el proyecto del mito en literatura y, por consiguiente, la matriz en que se origina la causa, el epicentro fundacional, de la mitocrítica, un espacio por lo general recusado, en su validez, por parte de una crítica capaz de abanderar una modernidad que juzgo que no posee. Sousa y Diogo han apuntado que:

não têm bom nome o mito e a mitocrítica no âmbito de uns estudos literários que se prezam de sofisticação. Exceptuam-se algumas teorias da literatura com ambições mais fundacionais (mas a repitação da própria teoria literária é hoje um tanto equívoca, e sobretudo na sua pátria americana de adopção), que acomodariam uma e outro, a título de constantes antropológicas, e de algo análogo, portanto, à substância do conteúdo. É o caso de García Berrio e é o caso de Wolfgang Iser.

Despois das Luzes, dele em geral tão suspeitosas como do preconceito, e que, o de Prometeu à parte *et pour cause*, o utilizava em arte a título de convenção e adorno, o “mito” torna-se um objecto da literatura com o Romantismo, e, sobretudo, com o Romantismo alemão. É justamente um daqueles objectos situados nesse nível paradoxal em que a mesma literatura é teoria da literatura. De facto, o “mito” funda a literatura, ao mesmo tempo que é também o que a literatura visa. Porque o “mito” que doa a literatura não é, todavia, dado. *Espera-se* dele uma visão abrangente do mundo, em tempos de fragmentação promovida pelo império da razão e da utilidade que lhe reduzem drasticamente a pertinência. Assim, tanto a constatada sobrevivência do “mito” e da mentalidade mítica, como a unidade subjacente à diversidade de motivos, narrativas e imagens, provariam que o “mito” é essencial à natureza humana, por isso de essência “poética”; todavia, indo os tempos dominados pela razão e pelo desencantamento do

⁹⁴ Es preciso que tengamos en cuenta que el término ‘raza’ aparece por vez primera en Castilla durante la Edad Media y que, atendiendo a su origen y a pesar de que sea un vocablo muy presente en todos los discursos peninsulares con carácter y/o sesgo independentista-nacionalista – el euskalherriaco, el catalán y el gallego, por caso – , cabe admitirlo siempre como uno de los hispanismos más característicos (cfr. Harvey 2005: 7).

mundo, seria necessário reclamar e construir uma “nova mitologia” (Novalis) que ao homem restituísse a perdida coerência, reaproximado todas as instituições e esferas de actividade com base sobre um seu fundamento mítico-poético, suposto comum. (cfr. d’Angelo [sic] 1989⁹⁵) (Diogo & Sousa 2001: 9-10).

En suma, desde Kant, el pensamiento crítico europeo procedió a asentarse en una mitocrítica basada en la deconstrucción de las ideas. En su tercera crítica, la del juicio, postuló que la estética implica una hermenéutica que se encarrila hacia la cognición racional de la encarnación de ideas, ideas capaces de soportar la Unidad (cfr. Man 1984: 143). El mito, idea encarnada con la función del ofrecimiento de sentimientos reales derivados y recalcados – así lo proclama Lévi-Strauss (cfr. Lévi-Strauss 1958: 229) – , se presenta como complemento que, además de explicarse a través del Todo, lo apuntala, incluso haciéndolo inexplicable gracias a lo inexplicable. Es una imagen que Garrett, *o Divino*, usó para calificar su propia obra como símbolo, como mito, “palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo ... quanto se não sabe explicar” (Garrett 1992: 90).

Además, baste recordar que, como apuntó Cassirer, el individuo pertenece a la especie del *animal symbolicum*, por más que no admita ni el simbolismo ni la fuerza mítica que, con todo, se encuentra en el aparato de los mitos como explicaciones espontáneas de la misma naturaleza humana pero que no traduce el proceso modelar que sí, juzga él, se encuentra en el arte, nen el lenguaje, en el pensamiento (cfr. Cassirer 1972-1979, I: 8-10). Sin embargo, su concepción se articula como una vía de lucha y conocimiento con la realidad circundante en todos sus sentidos posibles, pero nunca asido a la razón, argumentado alrededor de cualquier asunto que pertenezca al sistema de creencias individuales.

Todo, en consecuencia, puede suceder en el devenir de un mito; en él, además, todo es contingencia, ecuacionando ‘primitivo’ con ‘clásico’ y descubriendo, por lo tanto, la más firme de las permanencias en las pruebas y en los productos verdaderamente primitivos. Para Lévi-Strauss, sin embargo, el sistema de evaluación y

⁹⁵ Citan Diogo y Sousa a Paolo d’Angelo, pero haciéndolo según una muy extendida costumbre que hace formar parte a las preposiciones de los apellidos familiares, lo cual llevaría a quien así cite a Angelo a citar ‘de Aponte, Vasco’ y no ‘Aponte, Vasco de’, que es como verdaderamente se debe citar. Por otra parte, en la bibliografía que ofrecen en la parte final del trabajo no recogen ningún documento que Angelo hubiese publicado en 1989; únicamente refieren *A Estética do Romantismo*, bajo edición portuguesa que la lisboeta Editorial Estampa dio a la luz en 1998.



análisis del arte sí vale para estudiar y aproximarnos a los mitos, no en vano, para él éstos reflejan conjuntos estructurados elaborados con residuos eventuales – es decir, de eventos – que van a ser capaces de otorgarles el estatuto de un objeto absoluto: así pues, las artes antiguas, como manifestaciones consideradas sabias en virtud de su primitivismo, son las únicas que, según esta óptica, no envejecen en atención a su consagración accidental al servicio de lo integral, de lo que denomina dato bruto en tanto que material empírico de una significación (cfr. Lévi-Strauss 1958: 32 y 43). Estamos, de este modo, frente a una transustanciación apoyada en un primitivismo dirigido hacia lo orgánico: en este sentido, por supuesto, considerando la energía que fuera de utilitarismos se implica en la imaginación poética – lo quintaesenciado de lo primitivo – , los románticos apostaron por la creación de mitos con el fin de transportar para el mundo el propio fragmentarismo que existió en él y, de este modo, hacer que en él radicase la visión más genuína de la creencia y, finalmente, representase el colectivo de algún arquetipo; en otras palabras, se trata de un sometimiento del mundo a la creencia inducida.

La creación de mitos como conjuntos lingüísticos hablados o escritos, pues, podría parecer – lo es en cierta medida – propio de civilizaciones humanas que se encuentran en un estadio anterior al de la industrialización: el caso de ciertos pueblos de la Antigüedad (sumerios, egipcios, griegos, poblaciones de la India védica o brahmánica) y el de alguna comunidad contemporánea (australianos, amerindios, oceánicos, caucásicos y siberianos), que tienen una mitología muy rica. Por eso en las sociedades modernas, aparte de la existencia de mitos emanados de su propio desarrollo puntual – tales como la figura de la *femme fatale*, por caso, o el mismo concepto de modernidad (cfr. Barthes 1980; Pardo de Neyra 2004 b) – , también encontramos la fuerza de un imaginario colectivo que reposa en pinceladas firmemente consensuadas por una estética comunitaria, lo cual nos lleva a reconocer que las sociedades humanas sustentan buena parte de sus raíces en un repleto y saludable sistema de mitos; un sistema que, como señalaron ideólogos de la magnitud de Zedong, bien cierto que al amparo de la óptica del materialismo dialéctico, se precisa comúnmente aproximado, incluso inscrito, en la propia realidad. Así pues:

la mitología puede hechizarnos presentándonos las fuerzas de la naturaleza, entre otras, dominadas por el hombre [...]; pero los mitos no se formaron a partir de situaciones

determinadas por contradicciones concretas; no son, pues, el reflejo científico de la realidad. En los mitos los aspectos que constituyen una realidad no tienen una identidad real, sino una identidad imaginaria (Zedong 1966: 38).

Atendiendo a los trabajos de Lévi-Strauss, especialmente fijándonos en aquellos que tratan de articular el proceso de recepción estructuralista en que, en grandes líneas, se hacía al mito ser resultado de la construcción de un conjunto imaginístico a partir de elementos reales o fantásticos, pero inconexos, según un plan arquitectónico consciente y de naturaleza formal, podríamos señalar que la creación literaria no es asimilable a la creatividad mitológica, es decir, a la posibilidad de crear historias nuevas atendiendo a un esquema permanente, por tanto responsable de tal estructura profunda. Ya que esta última actividad, la de la creación de mitos, necesita algo más que la simple explicación de textos, el análisis de sus contenidos y la utilización de todo el arsenal de la crítica clásica.

Así pues, los recorridos del pensamiento mítico no son enteros, puesto que siempre resta algo por hacer, constituyéndose los mitos como un ente interminable. Por eso los dos pilares principales del *corpus* que ya denominé ‘literatura mitológica’ (cfr. Pardo de Neyra 2008 b: 13) se aglutinan en la forma lingüística que infiere el mito, resumida en primer término en su presentación – el relato oral recogido de un o una informante viva y el relato escrito, el presentado literariamente – como en sus variantes – confrontaciones de diversas versiones de un mismo mito – , así como, en segundo término una situación de simbolismo, llevando en consideración que cada sistema mitológico debe ser considerado en su conjunto y los mismos mitos recibirán una significación del lugar relativo que ocupan; asimismo, y ante todo, cada elemento de un mito sólo podrá recibir su significación en el propio seno de la estructura que subyace en el conjunto que forma (cfr. Lévi-Strauss 1958, 1964 a, 1964 b, 1966, 1971 y 1976).

Sin embargo, en parte contra los argumentos expuestos y defendidos por Lévi-Strauss, cabe apuntar que la literatura se presenta como el caldo de cultivo con mayor entidad y efectividad para la transmisión de la mitología de los pueblos, y es, en realidad, donde los mitos, hechos cuerpo bien como leyendas, como fábulas o como cuentos, cobran su verdadera sustancia en tanto que, en una dimensión antropológica, documentos sociológicos. Uno de los mejores ejemplos a este respecto se articula por medio de los desastres naturales, que depositaron una huella imborrable en las



sociedades de la Antigüedad a través de la edificación de un recuerdo duradero – eso sí, distorsionado en su transmisión generacional al carecer de escritura o al no ser ésta accesible a la mayoría del pueblo – , lo cual nos informa de cómo un hecho histórico podía acabar transformado en mito:

exagerado con el concurso de la imaginación, con las fuerzas de la Naturaleza antroporizadas, y transformado conforme a la lógica del pensamiento mítico-mágico, poética y analógica, más cercana a la lógica del sueño que a la de la vigilia, que hizo, p. ej., del cultivo de la tierra un acto sexual en múltiples culturas y civilizaciones (Ayala-Carcedo 2002: 103).

Así, la mayor parte de las religiones sugerían que el miedo se debía canalizar según fórmulas míticas capaces de persuadir a los creyentes bien de la omnipotencia divina, bien de la observancia del seguimiento de un código moral determinado (cfr. Eliade 1951: 46-47). De esta manera, en la antropomorfización encontramos buena parte de las explicaciones míticas de la mayor parte de comunidades humanas: ya desde los tiempos de Demócrito o Lucrecio se pensaba que, en realidad, el miedo a las fuerzas naturales era lo que principalmente subyacía en el fondo de las religiones. Uno de los ejemplos más conocidos en este sentido es el del diluvio universal, recogido en las tradiciones sumeria, hebrea, cristiana e islámica; que se corresponde con el ‘mito diluvista’ de la cultura occidental (cfr. Ayala-Carcedo 2002: 105-112).

Pero, ¿cómo surge el mito? Según la visión ofrecida por la Antropología, lo desconocido y, además, lo temido, pasan a ejemplificar, a nombrarse por tanto, con la intención del establecimiento de una batalla capaz de, por lo menos, descubrir un adversario con nombre y apellidos y, en consecuencia, transformar la amenaza paralizante del estado de terrorismo en que no era capaz de vivir el individuo, y hacerlo a través de una situación por la que se aceptasen sustituciones, se organizaran representaciones mediadas y se delegasen competencias según el programa, dice Blumenberg, de un arte de vivir que venga a explicar aquello que no es fácil de comprobar (cfr. Blumenberg 1990: 5-7). El mito, por lo tanto, es el inicio de la cultura, permitiéndole al individuo el descubrimiento de un medio en que, a pesar de su extrema falta de fiabilidad, investigar y, por tanto, tratar de progresar mediante un plan racionalizador articulado en la proyección de imágenes. Para el individuo, en tanto, independientemente de la oposición primitivo-moderno, no existe ningún punto en que

se deje de ser ‘mítico’ para ser ‘lógico’, no se da, por consiguiente, una clara separación entre el mito y el *logos*, por lo que no podemos considerar que el elemento imaginado fuera de la razón sea algo intensa o claramente perteneciente al mundo de las artes: la música presente en la misma esencia del arte, característica de cualquier manifestación artística, no se descubre como la dotadora, al aparejo mítico, de ningún tipo de conceptualización especial. El mito, en consecuencia, no es más que un trabajo sobre la misma razón de ser que subyace al propio mito, esto es, se traduce como un comentario y una transmisión efectuada alrededor de la misma tradición preservada y ahora rehecha, reinterpretada. Por eso todos los mitos, de una u otra manera son relecturas y nuevas interpretaciones de mitos fundacionales y/o fundamentales – es Blumenberg quien los llama así (cfr. Blumenberg 1990: 175) –, son trasuntos de unidades visadas por el tiempo y en el decurso del cual van a ganar en coherencia, sentido, fuerza y calidad. Son eslabones renovados de un proceso de transmisión, una empresa de producción – recepción en la que todo sigue vivo porque, simplemente, posee validez y satisface expectativas e intereses sin embargo eternos, pero también renovados y objeto de nuevas lecturas capaces de darles otra sacralización. De esta forma, la Modernidad no ha producido ni generado más mitos que nuevas lecturas de los existentes, de ahí que – y la Didáctica de la Literatura muy bien lo sabe – aparejos míticos como el D. Juan, el Fausto o D. Quijote no sean otra cosa que traslados de imágenes anteriores, de cerca relacionadas con la imaginaria que rodea al Prometeo clásico. A través de la mitocrítica, pues, descubrimos la intensidad del proyecto de una literatura estrechamente vinculada a la expresión y al cántico de las fórmulas contenidas en los mitos desde las épocas más remotas. Sin embargo, la exégesis contra la mitocrítica nos habla de un mito que:

opõe a obtusidade de um sentido positivo, do domínio da “substância”, à estrutura que a não tem, por isso que depois de Saussure o sentido é formal, não substancial e não fixado, resultando de relações de (o)posição de signos. A leitura mítica pertence, portanto, ao domínio das críticas temáticas, que se arrogam intimidade com entidades fixas, imunes e transcendentais à rede estruturada de signos vazios. Enquanto a estrutura antecede o homem, “programando-o” com uns quantos signos e uns quantos símbolos, com o mito o homem antecederia a estrutura (Diogo & Sousa 2001: 27).

De esta forma, por ello, el mito no ha podido aislarse del pensamiento racional, científico por tanto, por el cual surgieron las clasificaciones totémicas que, por caso,



ocuparon buena parte del interés de Lévi-Strauss, quien lo trató de un punto de vista estructural – descubriendo un análisis en el que se apostaba por un pancronismo especialmente mitémico (cfr. Lévi-Strauss 1958). Seguidamente, aunque por razón de este carácter estructuralista, el mito se presenta como el gran fruto que, escapando del lenguaje, no podía ser construido porque estaba ya a término; era un producto básico y de primera generación. Pero con todo, a nivel del símbolo y de la metáfora – según esta visión sendos mitos – como forma de total oposición a la contingencia de la realidad, el mito se produce en virtud de una declinación verbal, una dislocación, que lo alegoriza y que se complace en alegorizar. Es lo que, apelando a Lacan, bien podríamos llamar la magia de la *jouissance*, en la cual, consecuentemente, veríamos cómo se combina el brillo emanado de la presencia del inconsciente y de lo corporal con el placer, un elemento consciente y cultural: pues como dijo Cassirer, el hombre no sólo es racional, es animal *symbolCastells* ya que sus símbolos no representan objetos sino conceptos a respecto de las cosas (cfr. Cassirer 1944: 26).

En no pocas ocasiones, los documentos literarios no son figuras de la razón o suficientemente eficientes, de ahí que tengamos que recurrir a los mitos para tratar de conseguir, y a veces aún así no lo logramos, las llaves o los recursos que operan en los significados que en ellos se desarrollan o se apuntan. En este sentido, a fin de cuentas, los mitos se nos aparecen como elementos perspectivados tales que modos de decir a través de los que, y en virtud de su proyección o funcionalismo retórico-alegórico, en el cual se da un evidente viraje encaminado hacia el propio sentido temático general, ellos mismos son primera figuración. Pero a la vez, los mitos vienen a descubrirse como construcciones históricas, sociales y culturales en y por los que edificamos un material más que hábil a la hora de considerar su esencia, su naturaleza; no por nada su carácter de padrón milenariamente testado los confirma como la evidencia más diáfana de su adaptación, primero, y consiguiente aceptación comunitaria.

Mito y ciencia, cientifismo y mitografía, conspiran para ofrecernos, denodadamente, un microespacio, el del cuento, en que asentar, y seguidamente proyectar, un proceso de humanización – y hominización por ende – únicamente conducido a través de los establecimientos culturales de sistemas capaces de historiar el mundo que se le presenta: el cuento, así, en primer término viene a designar una actitud que acepta la desmitificación científica pero que, conociendo la limitación de la ciencia, recurre al aparejo mítico para, además de abastecimiento material, retratar una manera

específica en el contar. En literatura, el mito es comúnmente empleado como crisol y matriz a través de la y el que poder otorgarle inteligibilidad tanto a sí mismo como a todo el resto, es decir, al mismo mundo en que tiene lugar y razón, esto es, a la sociedad y a la historia que, propiamente, lo encarnan y lo sitúan (cfr. Lévi-Strauss 1976: 16). Se pinta, pues, un acto de conciencia y nunca una mimesis cientista y documentada de un elemento natural: y las relaciones allí diseñadas, por eso no se remiten al mundo de lo orgánico y en todo caso han de hablarnos de una suspensión conceptual (cfr. Lukács 1966: 67-69). En resumen, un planeta arbitrario y contingente en lo que respecta a su especificación mas, eso sí, fruto de una actividad de pensamiento típica y exclusivamente humana, la única que es capaz de unir a los individuos en cuanto personas, es decir, en tanto que seres libres y componentes de una sociedad verdaderamente humana.

Tal que unión hipostásica entre lo racional y lo irracional, según consideración de Valverde, el mito nos remite a un individuo aterrado con un inmenso vacío – creía él – que necesita una seguridad que el propio reconocimiento de esas trabas le impediría desarrollar para poder actuar conforme a las exigencias de su ambiente y medio. De esta forma puede llegar hasta dónde sus recuerdos le permiten para, a continuación, fabricar con el material de las sombras de su olvido una prehistoria que lo va a guiar hacia una creación *ex nihilo* (cfr. Dumézil 1958: 8), una creación basada en hipótesis que, como Dilthey ha señalado certeramente, se debían al hecho de haber traspasado los lindes de la historia y atravesar las puertas del imperio de la imaginación poética, como cuando se llegaba a los límites de la experiencia (cfr. Dilthey 1942: 174). Aquello que se imagina, por tanto, se organiza en función de la propia experiencia, de una experiencia igual de desconocida y oscura que, asimismo o aún con más vehemencia, se trata de explicar. Ya lo argumentó Henderson cuando, no muy lejos del comportamiento teológico que caracteriza el pensamiento occidental, interpretó el mito adánico como un asunto en que existía un poso de verdad – incluso apuntando que al haberse perdido las copias del cap. III del *Libro del Génesis* habría que pensar y escribir algo semejante – de la consideración del miedo, la inseguridad y el tropiezo que se creía que sufrió el individuo primitivo (cfr. Henderson 1952: XI). Bajo los mismos condicionamientos, Lippmann explicó el mito del contrato social y Durkheim le reconoció, ya ahora al mito en general, un sentido como evaluación del presente y no tanto un carácter como creación de una historia (cfr. Lippmann 1955: 13; Durkheim 1937: 183): todo un mundo



desconocido o inexplicado hasta el momento, decía Kuhn en *El desarrollo de la humanidad*, se presenta ante el ser humano tras el significado y la magia de los mitos, que no son otra cosa que evocaciones de las arcanas profundidades de su propia especie y que para él quizás pudiesen ser comprobados a través de algunos descubrimientos arqueológicos (cfr. Kuhn 1956: 168).

Parece que el *λογός παλαιός*, la vieja sabiduría de la raza humana, se esconde en la propia entidad e insustituibilidad de los mitos, por un lado como material que no se va a encontrar en ningún otro espacio y por otro como fuente capaz de aclarar y confirmar cualquier *corpus*, a pesar de que sin integrarse en él (cfr. Ricoeur 1960: 263). Es el carácter sociológico e histórico que se resume tras los mitos, lo cual posibilita que conozcamos – o más bien imaginemos – la historia mental y espiritual humana anterior a los flujos y reflujos de los grandes miedos y problemas que sacudieron al individuo en la época previa a los documentos escritos – la Prehistoria. Gracias a ellos, por tanto, en primera instancia incluso podremos observar – imaginar, claro – la arbitrariedad que recorre la reconstrucción vital de los anti-míticos. De este modo, según Aron ha explicado, mientras la ciencia desarrolla un determinismo imperfecto y, a la vez, la filosofía imagina un determinismo continuo (cfr. Meynaud 1960: 170), nosotros, como miembros de una determinada comunidad, no dejamos de sumergirnos en una comprensión sintética de la realidad que nos hace comprometernos con una estructuración mítica que, en suma, nos conducirá al propio pensamiento filosófico, a aquel que, según Schelling, verdaderamente nos guía hacia la misma historia, en el sentido más amplio de la palabra: una filosofía dónde la primera parte, la indispensable y la más necesaria, deviene en una filosofía de la mitología (cfr. Meynaud 1960: 63).

Pero a pesar de no contener ninguna conciencia propiamente histórica, pues su cometido principal es fundamentar instituciones (cfr. Gehlen 1956: 243), el mito propone argumentos más que definitivos, a veces, para asentar realidades que, fuera de toda lógica, acabarían por construir la dimensión histórica de las comunidades. En este sentido, sin ir más lejos, las imágenes familiares nobiliarias son las que, al lado de los ridículos mitos generativo-fundacionales de poblaciones (el caso del príncipe gallego Ith e Irlanda, el de su padre Breogán y la ciudad de Betanzos, su parentesco con los faraones de Egipto o los casos de Noé y la fundación de la villa de Noia y el rey-arquero Teucro de Troya y la ciudad de Pontevedra), mejor expresan la fusión del elemento histórico y la fantasía mítica de lo desconocido: en estos casos, las pretensiones, hartas

conseguidas, trabaron la mentalidad popular de tal forma que se registran ridículas imágenes como la de un Alexandros *el magno* en vida mezclado con la misma leyenda de Dionisos o la de un Iulius Cæsar firmemente convencido de derivar causa genética de la propia Venus (cfr. Feuerbach 1947: 65-68). Claro que nada tienen que envidiar a la de los Marinhos de Goiáns, quienes creían tener una antecesora sirena, o a la de los emperadores de la isla de Japón, que se presentaban delante de quien consideraban su pueblo – aunque lo triste es que lo era, pues sus miembros, por su parte, se consideraban súbditos suyos – como descendientes de una hija del mismo Sol ⁹⁶.

Para el individuo prehistórico, en expresión de Kerenyi, antigüedad equivalía a esencia (cfr. Kerenyi 1955: 10), de ahí que la proyección de su ideal en el mismo pasado se convierta en algo esencial y natural, en todo caso debido al deseo de una realización ya cristalizada, ya consolidada y visada por el tránsito temporal, que además de refuerzo de su propia posibilidad de desenvolvimiento – *de facto ad posse valet illatio* – , proclama su derecho a existir según elemento nunca justificado por creación, sino como ente recuperado, restaurado siempre, por injustamente abandonado o pecaminosamente perdido. Situándonos, así pues, en una búsqueda de los orígenes, en el descubrimiento de tiempos originarios y originales, capaces de concitar la multiplicación de la fuerza humana, de los sentimientos más característicamente sublimes, siempre en un arcano perturbado de afinidad y dependencia, estricta independencia, al respecto de un pasado humano empero divinizado. Se trata, por consiguiente, de un asunto encasillado en la galvanización del ser, o de lo que el individuo considera su ser, en un tiempo del que, parece, no se diferencia en absoluto ⁹⁷. Por ello Proust aseguró que la fuerza mítico-

⁹⁶ Son estos mitos que, siguiendo a Feuerbach, calificamos de formación espontánea y aceptación gradual y pasiva. Otra cosa, por supuesto, son los mitos inculcados positivamente, cuyo asentamiento se realiza mucho más rápidamente: para eso pone el ejemplo de la imagen platónica de quien señala que todos los miembros de una misma comunidad vienen a ser hermanos, sólo que a unos, la divinidad los hizo de oro – los capaces de mandar – , a otros de plata – los guardianes – e a otros, finalmente, de hierro – campesinos y artesanos, campesinas y artesanas (aquí sí cabían las mujeres). Enseguida, la misma voz que propone esta imagería, ante un interlocutor que le pregunta si conoce algún medio por el que el pueblo pueda creer esta fábula, apunta que no por lo que respecta a la generación presente, mas sí juzga que se podrá hacer creer a sus hijos y a sus descendientes, en suma a los individuos del porvenir (cfr. Feuerbach 1947: 189-190). Se trata, por ello, de una imagen que se encuentra en el epicentro de todo dirigismo político, especialmente en el de carácter reaccionario y religioso, totemista, seminalista e integrista, donde una vez asentada cualquier imagería va a ser casi imposible su destrucción o por lo menos francamente duro por la resistencia que, a través de la propia sociedad, ésta opone. Esto, claro, es algo que los mitos de proyección positiva comparten con los de dimensión pasivo-gradual, pues entre ambos se acostumbraron a organizar los pensamientos de raíz nobiliarista.

⁹⁷ No es nada raro, por tanto, que haya aconsejado considerar el mito pardozeliano como cronotopo, como uno de los cronotopos más hábiles para la literatura de Galiza.



subjetiva del mismo tiempo real, el histórico, residía en el hecho de ser el espíritu humano el forjador del mismo mito de los mitos, el verdaderamente indefinido: el tiempo (cfr. Díez del Corral 1957: 134), un tiempo cuya llave psicológica se descubre por una sucesión circular, dice Mircea Eliade, organizada según el peso de un sentimiento de libertad determinado por el temor hacia lo desconocido, una agónica sensación que provoca que a los ojos humanos todo lo que se consolida como verdaderamente histórico, real, único e irreversible, se considere como desprovisto de importancia debido a su carencia de precedente mítico (cfr. Eliade 1957: 339). Es algo que bien se podría relacionar con lo apuntado por Guardini al respecto de la necesidad que el individuo siente por el dominio del pasado con motivo de la creencia en que su vida entera se encuentre siempre a disposición de los (sus) nuevos tiempos; lo cual lo lleva a inventar una visión total de la Historia, creando los términos *a quem* y *ad quo*, es decir, desde el mismo génesis hasta el propio fin, el apocalipsis (cfr. Dasnoy 1959: 176).

El tiempo, en consecuencia, es uno de los sentidos que nos resultan de mayor interés a la hora de afrontar la constitución y la consolidación de cualquier mito. Bien es cierto que, por más que en él se trate de desvelar una época precisa – como ocurre en el mito gallego pardozeliano – , sin embargo, tras cualquier mito encontramos una disponibilidad temporal basada en una relativa imprecisión, puesto que estamos frente a un instante caracterizado por la libertad desde el punto de vista del juego, de la acción, siguiendo un plan en que la confección mítica transgrede los moldes y los canales de lo temporalmente permitido. En este sentido, por tanto, una de las razones de mayor peso en el espacio de los mitos se organiza alrededor de la fantasía de la anticipación, algo que se estrecha intensamente con el desarrollo de la fértil imaginaria de la labor del profeta – el Pero Pardo legendario lo es en tanto que anunciador de una nueva era – y que nos conduce a la difícil tarea de la desmitificación de un futuro cuyos cimientos vienen a determinarse por el pasado, incluso por un pasado que, a veces, la comunidad productora y/o consumidora de los mitos acabará por rechazar, en lo que Durkheim llamó anomía (cfr. Durkheim 1960: 17-22). Hablo de una transposición idealizada del pasado en el futuro, en una proyección hacia la consolidación de la voluntad y de la vocación identitaria del pueblo con un territorio preciso; lo cual en el caso de la cultura gallega se explica de forma extraordinaria: no es más que otro de los olvidos que en Galiza se sufren y a los que a los gallegos o gallegas somete el sistema cultural

occidental, que procedente de un fértil matriarcado prehelénico, no duda en asentar en un patriarcado inmensamente violento y cobarde, pero en el cual se va a seguir llamando ‘madre’ a la tierra que lo alimenta y en la que, a veces con el curioso sintagma hermafrodita ‘madre patria’, construye o pretende edificar su *rus*⁹⁸.

Ya Borges destacó que tanto en el principio como en el propio fin de la Literatura está el mito (cfr. Borges 1991: 293), pero esta omnipresencia no sólo se localiza en el fértil campo de tales manifestaciones artísticas. Se localiza – es decir, el ser humano inclina su interés por el mito, focalizando en llave mítica todo aquello que ve y mira, todo lo que, en consecuencia, interpreta – en todas sus manifestaciones, incluso en cualquier reflexión que haga la persona; hasta en la Historia, pues como decía Lavelle, ésta es propiamente la memoria de la Humanidad (cfr. Lavelle 1954: 109), y lo es, por supuesto, sobre todo en épocas determinadas y, claro está, atendiendo a su carácter como punto de fusión en orden a los miembros de un grupo concreto. De este modo, por lo tanto, y en el mismo origen de su razón de ser, en el mito encontramos una destacable función social, un interés intensificado por el compromiso que la mayor parte de las sociedades humanas – sino todas – establecieron con el principio de la dominación del individuo por el individuo, lo que implica la desgraciada acción de los tiranos. Una realidad que, ya en 1781, Condorcet describía como el asunto más quimérico y más común de la imagería de lo que la Humanidad denomina ‘justicia’:

vos tyrans me reprochent de ne dire que des choses communes, et de n’avoir que des idées chimériques; en effet rien n’est plus commun que les maximes de l’humanité et de la justice; rien n’est plus chimérique que de proposer aux hommes d’y conformer une conduite (Condorcet 1966: 7).

⁹⁸ Y ahora me refiero a la interesante desmitificación androcentrista que las sociedades del Occidente dirigen en dirección a su propio territorio como vivero de producción comunitaria, como eje y como epicentro de varones valerosos – esa es la triste imagen presentada – capaces de edificar la fuerza de la voluntad nacional necesaria para la supervivencia de la comunidad pero, a la vez, como objeto de feminización recreada en la imagería mítica prehelénica más intensa. Y aunque la divinidad – para el judeo-cristianismo siempre un hombre – y el mismo cosmos – también masculino por lo general – , a pesar de tales designaciones parezcan no tener sexo propio, tal apuesta por esta más que evidente bisexualidad responde, como Delcourt ha señalado, bien a una proyección organizada en el deseo espontáneo de la atribución de la totalidad del ser (cfr. Delcourt 1958); y como yo opino, bien a la propia entidad bisexual que, más propiamente, posee el ser humano; una entidad que, ciertamente, en suma y pese a indicar lo contrario, nunca va a entender de esas diferencias comúnmente proclamadas por la falocéntrica imagería que – quizás para tratar de esconder su verdadero carácter, su condición, o quizás por un inmenso temor hacia su propia esencia – pretende mostrar el pensamiento occidental.



Con todo, como cualquier asunto emanado y/o sustentado en el aparejo ideológico, el espacio de los mitos se transmuta como uno de los más destacados a la hora del desarrollo de un papel justificador de la estructura social que desempeña la ideología de la clase dominante o, según los siempre interesantes criterios marxistas, explotadora. De ahí que, como toda ideología, haya sido objeto de críticas atendiendo a su carácter ficticio. Ya Nietzsche denunció tal realidad cuando explicó que para actuar, el individuo debe creer en una mentira (cfr. Stern 1947: 113), puesto que la Historia es la que nos ha enseñado que cualquier mentira nos va a servir mucho más que una sola verdad (cfr. Koestler 1938: 111-118). Porque, en suma, el mito se presenta como modelo edificado para deber ser reproducido, como narración de algún acontecimiento pasado que, con un tono ejemplarizante, quiere ser situado en la aurora de la Humanidad y que, en ese ir más allá de los dictados de tal ejemplarismo, es necesario repetir para que el mundo no regrese a la nada (cfr. Bastide 1960: 334).

Al lado, y muy de cerca al mismo sentido en que evoluciona la civilización, la persona va desarrollando su propia libertad, de ahí que, en aras de lo que Bergson denomina ‘función supletoria del instinto’ que el mito provoca en el ser humano, podamos señalar que instintivamente, la naturaleza se preocupa de la sociedad mucho más que de la persona, por lo cual ante la inteligencia, que amenaza con el rompimiento de la cohesión social, y la necesidad de que la sociedad subsista, es imperiosamente precisa la existencia de un contrapeso de la inteligencia, una huella del instinto que implique y diseñe la función creadora de historias, de fábulas; por lo tanto, la religión primitiva se nos descubre como una reacción defensiva de la naturaleza contra la inteligencia (cfr. Bergson 1933: 224-225). La imagen, de esta forma, proyecta un caos inmenso que precisamente deja de existir en voluntad de una reordenación cosmológica que se realiza a través del mito, muchas veces estableciendo vehículos y puentes entre las personas y unas fuerzas superiores – así consideradas pero desconocidas más bien – que los argumentos comunitarios asumen al trabajo divino, y otras tantas reorganizando las mismas sociedades productoras de tales cosmogonías ⁹⁹.

⁹⁹ Ya Aristóteles opinaba que los mitos habían sido creados con la finalidad de conseguir la obediencia de las leyes (cfr. Untersteiner 1946: 395), por lo que muchos de ellos acabaron siendo asumidos a hechos indiscutibles de rigor histórico preciso para, posteriormente, visarse con la evaluación tal que mitos basados en una simple y reduccionista fantasía capaz de dominar a las personas: por ejemplo, como ha señalado Castro, en el siglo XII nadie sería capaz de poner en duda que era el apóstol Santiago quien dirigía las tropas cristianas contra los posteriormente llamados ‘moros’, por más que en el siglo XVII sí se admitiría, y además sin ningún tipo de reservas, que tal acontecimiento no era más que una fantasía tendente a demostrar la fuerza que poseía la energía divina (cfr. Castro 1954: 154-160 y 190-192).

Admirador, como pocos, del tradicionalmente denominado “Siglo de Oro” español ¹⁰⁰, José de Cadalso – no en vano militar del ejército español: de ahí que, además de no renegar de los artilugios ideológicos del imperialismo hispánico se propusiese atender y contribuir a su conservación – se dejó atrapar por el providencialismo asombroso que regía en las gestas españolas de la conquista de América, donde la figura de los conquistadores extremeños – sobre todo la del medellinense Hernando Cortés – brillaba de una forma más que notoria ¹⁰¹. En la mentalidad cadalsiana, pues, la magia que residía tras la imagen de quien, como en aquel momento se decía era *hermano* de la misma Orden de caballería que el vasco-andaluz, en Galiza se llamaría Fernán, se explicaba por medio de una humildad de carácter emanada de la *humilitas* – suprema virtud y eje de toda filosofía cristiana – y, por supuesto en quien creía en una ideología de la que también derivaba la del españolismo, gracias al aparejo y al espectro de virtudes consideradas por entonces como esencialmente militares: la discreción, la sutilidad, las voluntades de mando y castigo, la sagacidad, la política y la diplomacia, la lealtad, el servicio, la fidelidad y la obediencia a un mundo considerado superior – en el que especialmente destacaba la

Por supuesto, para la imaginería del siglo XXI incluso podemos apuntar que la construcción de tal mito se debió a un imperioso deseo de control y sometimiento por parte del reaccionarismo del poder religioso-monárquico del Occidente del Antiguo Régimen. Claro que argumentos como éste, según las teorías de aquel período, podrían calificarse como una traición procedente de lo que el rey Fernando VII de España llamaba “la peligrosa manía de pensar” (cfr. Brenan 1962: 37). Con todo, cuando se produce el derrumbe de un mito – algo imposible en épocas de emergencia social, que es precisamente cuando se engendran, se adoptan o se reafirman – se reajusta, a través de un evidente peligro para el sistema ideológico que rige en la mentalidad mantenedora de tal espacio mítico, por lo general anclada en sujeciones enormemente tradicionalistas, deshaciendo el imperio dogmático de los mitos y, a la vez, desmontando un haz de ideas más superpuestas que sintetizadas cuya grandeza denota antigüedad del linaje, eso sí, pero dando cuentas de que las nuevas generaciones herederas de un sistema grandioso son inhábiles para tratar de revivificar la síntesis originaria.

¹⁰⁰ Se trata de uno de esos rótulos tan fuertemente visados por una tradición pero que, aún así, no tienen ni sustancia ni mucho menos justificación alguna. Lo mismo sucede, en la literatura gallega, con etiquetas como “Literatura medieval galego-portuguesa”, “Xeración Nós” – y su variante “Grupo Nós” – o “Séculos Escuros”. En este caso, como conceptualización literaria – nunca como concepto de carácter histórico – , el sintagma “Siglo de Oro” pertenece al *atelier* de Luis José Velázquez, más conocido por su título de marqués de Valdeflores, para quien el siglo XVI constituía el “siglo de oro de la poesía castellana” (Velázquez 1754: 35).

¹⁰¹ Bajo esta perspectiva, pues, los conquistadores de la Extremadura española acabaron por desplegar un brillo y una energía que produciría, a su alrededor, la constitución de uno de los espacios más sacralizados tanto de la historiografía como de la literatura hispánicas posteriores al siglo XVI: no en vano, a través de sus imágenes se consideraría la grandeza imperial de los españoles (y digo bien, de *los españoles*), y a sus actuaciones (siempre *hazañas*) se remitiría la razón del dicho que rezaba que en los dominios de los reyes de España *no se ponía el Sol*. De este modo, me es necesario aludir al trabajo de Reynolds al respecto de la imaginería mesiánica que los héroes de la conquista española en América, especialmente Hernando Cortés, desarrollaron en y para la literatura española del siglo XVI (cfr. Reynolds 1978).



monarquía y el poder unipersonal localizado en la figura de un jefe supremo hombre (el rey) – , la disciplina y la entrega, la osadía y el valor (cfr. Cadalso 1970: 36-40 y 68)¹⁰²; en fin, todos los semas que componían el significado propio de un héroe, de un héroe del Renacimiento español: un laureado caballero y un excelente cortesano, un militar guerrero y un intelectual cuya en cierto modo avanzada ideología, abiertamente lo llevó a concluir que tras lo que juzgaba una excelente intensidad biográfica de jaez mítico, creía “descubrir todo el carácter de un héroe” (Cadalso 1970: 36).

Los mitos, por consiguiente, expresan los modelos culturales – según el sintagma propuesto por Benedict (cfr. Benedict 1957) – que rigen en cada comunidad, pero según un plan por el que presentarse incluso como sustento, como elemento de cohesión y conservación y como vehículo de perpetuación de la propia cultura a la que pertenecen. En efecto, la funcionalidad de lo mítico, así lo asegura Malinovski, se articula atendiendo a una proyección que nos descubre un devenir encarrilado al mantenimiento de una fe determinada, a la protección y a la imposición de una moral, a garantizar la eficacia del aparejo ritual y al establecimiento de una reglamentación. Se trata de la necesidad de reafirmación de la tradición, aunque revestiéndola de más valor y prestigio al prolongarla hasta una posición y una realidad más alta y sobrenatural todavía (cfr. Malinovski 1926). En este sentido Perroux diseñó la imagen de un hombre o un pueblo enormemente reforzados cuando entran en batalla armados con un mito; para él y para la comunidad, por ello, el mito viene a ser representación motriz de la misma vida: representa el mundo, y lo hace desde el punto de vista de una experiencia religiosa, descolgándose y apareciendo con un lenguaje organizado en virtud de afirmaciones inmediatas en nombre de lo absoluto, comportando imperativos que no admiten réplica y concentrando, finalmente, todos sus instintos y sentimientos para, en consecuencia, proyectar al ser humano sobre una trayectoria precisa (cfr. Perroux 1940: 33), y, a continuación, consolidar el mito con una fuerza consistente precisamente en la diversificación, en la polarización de la personalidad que se obtiene por medio de su elasticidad. Así pues, como miembros de una comunidad concreta, los individuos se ven empujados y al mismo tiempo limitados por la dimensión del mito que les otorga un

¹⁰² No faltan en las pinturas de Cadalso los colores del más abyecto de los androcentrismos, en este caso bajo la fórmula de un machismo que, en concreto aludiendo a la india Marina, con quien parece ser que el extremeño procreó a su hijo y heredero Martín – el código lingüístico machista de las narraciones genealógicas diría que “en ella lo hubo” – , lo hace escribir que se trata de la “primera mujer que no ha perjudicado en un ejército, y notable ejemplo de lo útil que puede ser el bello sexo, siempre que dirija su sutileza natural a fines loables y grandes” (Cadalso 1970: 37).

especialísimo modo de ser consistente en una personalidad básica semejante, algo que con gran fortuna y rigor metodológico Linton llamó ‘personalidad de base’ (cfr. Linton 1959). Pero ese lenguaje fundamentado en lo absoluto en que se expresa el mito, siguiendo las propuestas de Leeuw no esconde ni especulaciones ni explicaciones de carácter poético, ni visiones ni consideraciones filosóficas de carácter primitivo, ni tampoco una filosofía que está titubeando: es todo eso más bajo la fórmula de una palabra que, repitiéndose, posee una fuerza decisiva (cfr. Leeuw 1948: 404); es, en definitiva, un sentido vital, una óptica a través de la cual considerar la historia, la religión, la filosofía, la literatura, la ética; es un *quale*, nunca un *quid* (cfr. Müller 1907: 154).

Nada hay más expresivo y mitológico que el propio lenguaje. Como instrumento más necesario de cualquier civilización, según ha apuntado Bread (cfr. Lewis 1947: 4), si nos hacemos eco de las aportaciones humboldtianas, tal que instrumento, además, necesario para desarrollar sus pensamientos; el lenguaje denota una intensa alianza, basada en una unión inseparable desde todos los puntos de vista, que nos viene a demostrar, diariamente, que la producción lingüística se traduce como una necesidad íntima de la naturaleza humana, y no sólo por presentarse como comercio social para la comunicación, sino que encierra algo que se asienta en su misma esencia, imprescindible para el funcionamiento de sus potencias espirituales (cfr. Valverde 1955: 31-32 y 61-63). De hecho, toda ciencia surge no sólo gracias al descubrimiento de nuevos acontecimientos, sino también por medio de nuevas formas de hablar alrededor de ellos (cfr. Chase 1934: 115): incluso la sabiduría socializada, aparte, claro, de las ciencias descriptivas y clasificatorias, condiciona cualquier tipo de cuadro mental que se dé en el cerebro humano. Cada civilización posee su propia sintaxis, como dijo Nietzsche (cfr. Nietzsche 1951: 20; Rougier 1960: 41), y en consecuencia, a pesar de haberse señalado que la filosofía representa el intento más serio al respecto del trascendimiento de lo que el lenguaje humano tiene de concreto y particular, de mudable, incluso los pensadores y pensadoras son impotentes para transformar la sintaxis de una lengua, y eso aunque sean capaces de llegar a comunicar su propio estilo, el sello de su pensamiento.

Así las cosas, y pese a que en las profundidades de toda lengua encontremos un mito disecado, lo cierto es que el mismo lenguaje consiste en una mitología pero privada de vitalidad, una mitología que, decía Schelling, sólo de manera formal y



abstracta conservó aquello que la mitología vivamente posee. De este modo, por lo tanto, el mito se resume como una antigua forma de lenguaje, mientras que la desmitización parece ser la traducción de un lenguaje muerto a un idioma moderno (cfr. Schelling 1945: 40 y 62) ¹⁰³.

Con todo, no es menos cierto que los mitos infieren un especialísimo modo de desenvolverse lingüísticamente que, en aras de un multiformismo propio y evidente, acaban por orientarse tras el predominio de valores masculinos o femeninos, provocando uno u otro carácter a las divinidades o héroes que en ellos se presentan. Jeanne Deflou ha insistido en la unilateralidad de la lengua como expresión puntual de un sexo o de otro, recurriendo especialmente para eso a vehículos lingüísticos como el francés, idiomas donde, de un modo espectacularmente asombroso, faltan palabras como **pintresse* o **poétesse*, que sin embargo sí se encuentran en otros vehículos de sociedades igualmente patriarcales ¹⁰⁴ (cfr. Schelling 1945: 63; Mullahy 1951: 93).

¹⁰³ De esto a considerar el mito como objeto de necesaria desacralización va, como se dice en Galiza, *unha carreira de can*. Una carrera a través de la cual las sociedades van a aprender a utilizar los mitos con una distancia tan enorme que los va a traducir como entes inertes, como intermediarios sin ningún tipo de eficacia ni conciencia incluso, como soportes pasivos de ideas a las que la expresión no confiere ningún carácter suplementario (cfr. Lévi-Strauss 1949: 612-613).

¹⁰⁴ En este sentido uno de los ejemplos más pintorescos es la costumbre, bien androcéntrica por cierto, de la generalización – travestizada, desvirtuada o maquillada, por supuesto – del uso del género masculino como género no marcado, es decir, para englobar tanto a los seres de tal género como a los del opuesto: en este tipo de sociedades se van a utilizar sintagmas como ‘los alumnos’ para hablar de alumnas y alumnos, y se va a hacer uso de sustantivos generales como ‘médicos’ o ‘abogados’ cuando se quiere aludir a médicos y médicas, a abogadas y abogados. No opino, contra lo que señala Manglano Martínez, que su utilización se pueda justificar o argumentar exponiendo que “el masculino en español es, además [de su significado propio genérico], el género no marcado, por lo que, salvo en oposición clara al femenino, incluye el significado de éste”. Sí creo, aunque parcialmente, en lo que el expuso al respecto de la inconveniencia de la “repetición obsesiva de la alternancia masculino/femenino [...] o de su variante la @”, pero no porque “no sólo no resuelve el presunto problema, sino que lo crea o lo agrava al identificar, contra toda evidencia y artificialmente, el masculino con el macho; ve sexismo donde no lo hay” (Manglano Martínez 2001: s.p.).

Pienso que tanto el uso de la arroba como una exagerada presencia de la alternancia genérica escrita representan sendas opciones que pueden ralentizar la lectura o, en todo caso, dotarla de elementos poco hábiles a la hora de pretender fluidez. Con todo, por más que yo mismo haya caído en la solución que él mismo nos ofrece – que más bien nos prescribe y, por ello, aguarda que adoptemos – , considerando la machista sociedad en que vivimos, creo que, en realidad, no puede justificarse este uso desde el punto de vista de que estemos a valernos de un ‘género no marcado’ – no en vano se denomina ‘masculino epiceno’, masculino a fin de cuentas – , lo cual, como indica Bonal, induce a denunciar la existencia de un “uso constante del masculino genérico como la única forma posible de caracterizar la presencia de ambos géneros” (Bonal 1993: 145). Por ello, y por más que ni el uso del símbolo referido ni la solución reiterativa vayan a ser calificados como empleos totalmente adecuados, juzgo que, por lo menos, si utilizamos la opción tradicional – y además tradicionalista – debemos ser concedores y concededoras de que estamos decantándonos por una solución incluso atentatoria contra la igualdad genérica que ansiamos – sólo algunos y algunas, claro – , puesto que, en definitiva, un uso que explícitamente apuesta por referir uno de los géneros, nunca va a incluir de manera clara y precisa a su opuesto. Porque otra cosa sería usar un ‘femenino epiceno’ que, a pesar de no ser normativo según el reglamento lingüístico oficial, no estaría de más; dada la mentalidad androcéntrica de sociedades como la

Heine notó, imaginándolo claro, como el idioma más antiguo debía de carecer de términos científicos para expresar las causas o los principios generales, de ahí que considerase que las comunidades que se encontraban por detrás de esa lengua se viesan en la obligación de representar nociones abstractas según formas personales, a través del propio simbolismo de una generación (cfr. Schelling 1945: 37)¹⁰⁵. Según Müller, pues, la mitología es el poder ejercido por el lenguaje sobre la inteligencia humana, y lo es en todas las esferas concebibles del pensamiento (cfr. Müller 1871: 167). Y para Valéry, la desproporción entre el pensamiento y su formulación conceptual es fundamental a la hora de la creación de los mitos, no en vano, aquéllo que fallece con una mayor precisión es propiamente un mito (cfr. Valéry 1957: 36)¹⁰⁶, pero no puede ser una desproporción simple, sino que debe serlo desconocida y, en consecuencia, misteriosa:

nuestra podría llevar a risa o a la confusión en la mente de los lectores o lectoras, ya que al leer ‘las alumnas’, debido a la educación machista que aún estamos recibiendo, como señalaba en los inicios de esta nota a pie de página, difícilmente imaginaríamos un conjunto humano compuesto tanto por mujeres como por hombres.

¹⁰⁵ Por ello Ruggiero destacó que el irracionalismo no entiende de ideales, sino únicamente de mitos, pero exponiendo que, según Freud había apuntado, la ilusión nunca resume un error: en el mismo absurdo tenemos algo que se encuentra en franca contradicción hacia la propia realidad, lo que aconseja considerar que la ilusión no tiene por qué ser falsa, es decir, irrealizable o contradictoria al respecto de la tal realidad (cfr. Ruggiero 1946: 6-7; Freud 1948: 353). Con todo, es cierto que sin ideas comunes sobre la Historia es difícil que exista tranquilidad y prosperidad colectivas (cfr. Wells 1921: 54-56), por lo que, como dijo Ortega, una nación es una invitación lanzada por algunos individuos, algunas personas, a otras para unirse en una empresa común, preconizando como única solución para la decadencia europea en la que creía, la adopción del mito de una Europa unida (cfr. Wolff 1962: 215). Claro que en esta imagen no podemos suponer que se tratase de diseñar esa ‘Europa unida’ – o unificada? – que actualmente postulan las alas ideológicas reaccionarias españolas que, siempre proclamando situarse en una posición de centro – como si en el punto medio estuviese la única virtud y un verdadero y necesario equilibrio – y abanderando una fusión internacional basada en la eliminación de fronteras, hablan de la necesidad de la minusvaloración de culturas e idiomas como los de Galiza, Catalunya, Asturias, País Valencià o Euskal Herria para dignificar y sobrevalorar la cultura y el idioma español, que, consideran, debe ser la única carta de presentación en esa Europa globalizada y sin trazos fronterizos. Quizás olviden que nunca hubo una Europa más unida que la Europa volcada alrededor de la magia del culto jacobeo, capaz de producir un fenómeno irreplicable como el de una lírica medieval de la que, esa es la realidad, el idioma y la cultura castellana estaban excluidos.

¹⁰⁶ En este sentido, y volviendo a referirme al culto y a la imaginería apostólica de Santiago, tan importante tanto para el sustento de la realidad nacional gallega como, por el contrario, para la explicación de la expresión nacionalista española, conviene recordar cómo – y es López Ferreiro quien, tomando para ello las palabras del Padre Oxea, nos lo recuerda – el primer arzobispo de la nómina de preladados compostelanos, Diego Xelmirez, fue quien mandó aislar con grandes y altos muros el lugar donde, ya decía la tradición, estaba sepultado el cuerpo del compañero de Cristo, y lo hizo, además de para preservarlo y protegerlo, para que siendo menos tratado creciese la devoción y reverencia de los fieles para con él (cfr. López Ferreiro 2010: 36). Alejándolo, por tanto, del contacto popular, se alejaba su carácter de la habitualidad, y por medio del recuerdo, no a través de la constatación y la toma de conciencia personal, directa, se edificaba su entidad sacra: se le hacía, por tanto, morir a los ojos del vulgo para, en consecuencia, revivificarlo y hacerlo más patente, amándolo por los ojos del recuerdo, nunca por los del y de la que mira (y por ello comprueba).



pues el propio hecho de que finalmente ya no pueda ser inteligible por referencia al lenguaje hablado le confiere la misma esencia que todo mito auténtico posee (cfr. Müller 1907: 77). La misma palabra ‘mito’ nunca es científicamente neutral; es, por el contrario, un término lleno de valoraciones que implica un juicio negativo por el que consigue la validez de una narración (cfr. Bidney 1953: 294); es, en definitiva, el nombre de todo cuanto existe y subsiste, no poseyendo otra cosa que la misma palabra (cfr. Valéry 1957: 65).

Pero al lado de la palabra, e incluso por encima y antes de ella, los mitos se construyen – como el de Santiago – a través del aparejo de la memoria. Las representaciones del pasado son múltiples y la ancestralidad, muchas veces conectada y/o justificada por medio de la memoria – pero en el sentido de conciencia de un pasado que funda el presente, que implica un cierto tipo de comportamiento heredado de los antecesores y que trata, además, de abrirse hacia el futuro –, se presenta como vehículo más que óptimo para acceder al pasado, desvelando la escena de los desaparecidos y, a la vez, expresándose como una de las figuras más poderosas del mundo de los y de las vivas. Cuanto más sacralizado y recordado es un antecesor, una predecesora, más antepasada se vuelve, incluso desarrollando una omnipresencia capaz de hacerlo o hacerla residir entre los propios vivos, entre las mujeres del presente. Ya el historiador Huizinga sugirió una definición de Historia como forma intelectual con la que una civilización se explica a sí misma su propio pasado (cfr. Huizinga 1936: 2), una definición extremadamente simple pero que se basa en un interés genealógico que apuesta por la aproximación hacia una actividad de la memoria en la que la muerte y los muertos y muertas convidan al historiador o historiadora a desarrollarse según una antropología en que el elogio de los fallecidos, de las desaparecidas, condensaba todo un ritual por el que se explican la mayor parte de las pruebas – por lo general estelas – que juzgamos como los primeros documentos escritos de la civilización ¹⁰⁷.

¹⁰⁷ A pesar de que nada hay que indique que tales elogios escritos constituyan el primer discurso humano al respecto del pasado, lo cierto es que en ellos, la muerte va indiscutiblemente unida al valor masculino, guerrero. Incluso alrededor de este cántico androcéntrico encontramos unas de las primeras muestras de la producción humana preocupada por el relato histórico: cuando el etnólogo africanista Jean Bazin explicó el ritual de despedida de los reyes moshis contemporáneos, puso en relieve el papel que en él desempeñaban los ‘dueños de la palabra’ o *griots*, que en los funerales reales eran los encargados profesionales de relatar detalladamente los actos y las hazañas del difunto o difunta (cfr. Bazin 1979). Son éstos unos individuos que ejercen una función mitad memorial, mitad narrativa, y que, dado su trabajo tal que hacedores de una historia como fundamento de la identidad del grupo, vienen a ser los más calificados para ocupar el puesto del historiador o historiadora según lo entendemos en la sociedad occidental. Sin embargo, en otras sociedades, por caso en el mundo contemporáneo amerindio del N. y

Mas como apunta Detienne, “los dioses”¹⁰⁸ se han constituido como uno de los mejores elementos objeto de la preocupación y el estudio de la antropología contemporánea. “Los primeros antropólogos nunca se olvidaron de hacer el inventario de los diferentes tipos de potencias que deambulaban por un pueblo o que se extendían por todo un reino”, anotó (Detienne 2001: 83). A continuación expuso que:

los mismos antropólogos, convencidos de que las entidades divinas pasan, desaparecen y reaparecen sin razón alguna, coincidían en admitir que cada una de las figuras de este mundo sobrenatural, tan fluido e inconsciente, debía explicarse en sí misma en la medida en que podía reivindicar un nombre y algún rasgo singular (Detienne 2001: 83).

Por ello, a pesar de que, propiamente, la democracia se inventase en la sociedad de los *okolo* que habitan los montes Gamo en la actual Etiopía (Detienne 2001: 115-116), en ella se conocen, además de ágoras assemblearias en que se dan cita los individuos para, consensuadamente, solucionar sus problemas y articular normas conforme a sus necesidades, agrupaciones linajísticas que rodean a un rey o jefe clánico que, personalmente, reúne en sí todos los poderes diseminados bajo un mandato “en general sacralizado” que:

parece no dejar ningún intersticio entre su persona, llena de prohibiciones, y la sociedad de clanes y linajes que le reconocen el privilegio de garantizar la unión de los vivos de su reino con la totalidad de las fuerzas visibles e invisibles de la naturaleza (Detienne 2001: 121)¹⁰⁹.

del S., la Historia se conecta directamente con el mito: la mitología es progresivamente historizada y adquiere la forma del relato (cfr. Lévi-Strauss 1984: 150-157).

¹⁰⁸ Ni voy a acusar a Detienne de machista ni, por supuesto, menos aún a su traductora, aunque es más que evidente que el empleo de tal asombroso sintagma es por lo menos fruto del exagerado androcentismo que asola la imaginaria del Occidente. Evidentemente, en este caso podría haberse recurrido al sintagma “las divinidades”, incluso a la fórmula “el panteón divino”, pero ni se eligió la solución aparentemente ‘más femenina’ ni la que apuesta por no marcar el género – si es que podemos calificarla así.

¹⁰⁹ Es enormemente significativo lo que, a continuación, escribe Detienne:

este tipo de sociedades, en este caso africanas, son las que permiten ver cómo las bases de la autoridad real están estrechamente relacionadas con los rituales del poder, rituales muy complejos que movilizan más fuerza y más energía que la participación en las asambleas en el país *okolo* (Detienne 2001: 121-122).



Pero con todo, a pesar de tal existencia democrática, en las tribus africanas es difícil encontrar ejemplos de lo que los y las occidentais solemos entender cuando imaginamos la política desarrollada en las ciudades de Grecia, donde los ciudadanos, reunidos asambleariamente, desconocían las figuras de soberanos tal y como se encontraban en los palacios micénicos de Creta o en el espacio del Próximo Oriente. Al calor de las desigualdades y de la proyección del mito guerrero, en la mayor parte de comunidades y agrupaciones humanas encontramos los fantasmas de un soberanismo asentado en la divinización y argumentado por medio de las imágenes del hombre brillante en la contienda bélica ¹¹⁰. Nuevamente es Detienne quien, desde el punto de vista antropológico, nos explica la génesis de la imaginiería aristocrática:

un día, con toda probabilidad, sabremos a través de qué experiencias las sociedades desaparecidas inventaron la realeza sagrada y las formas de soberanía que jalonan la historia de los pobres humanos. Por el momento, de acuerdo con lo que sabemos, los intentos que se han hecho en varios lugares del mundo para establecer lugares de igualdad parecen haber sido más bien dispersos. Algunos claros en el gran bosque de las profundas desigualdades y de las jerarquías naturales. Si sabemos pocas cosas sobre la institución de un poder real de origen divino, en cambio podemos verificar en una historia próxima lo insólita y culturalmente determinada que resulta la afirmación de que “la igualdad de derechos la establece la naturaleza” [...] La singularidad de los cosacos – estos “disidentes” –, así como la originalidad de los okolo estallan si se las compara con sociedades que de la India a China o África, en general, no pueden imaginar una reunión o una asamblea que haga abstracción de los estatus de parentesco, linaje y casta [...] En los medios con vocación guerrera, los procedimientos de sorteo pueden haber sido muy importantes para hacer que cada individuo se sintiera igual a los demás puesto que recibía el mismo trato. En el siglo XVIII, para el individuo que es capaz de dar su consentimiento puede legitimar a los que son elegidos y a los

¹¹⁰ Una imagen que acabará por ser una de las más peligrosas para el propio hombre, pues contrariamente a lo que opina Gilmore (cfr. Gilmore 1994: esp. 23-27), la dominación masculina, que Miedzan entiende extendida tanto hacia las mujeres como en dirección a los hombres considerados menos masculinos (cfr. Miedzan 1991). La imagen del hombre guerrero, por tanto, se debe principalmente al ejercicio de unas ‘pruebas de virilidad’ capaces de afirmarlo en su masculinidad y de desarrollar, en paralelo, la idea de la omnipresencia masculina a través del concepto etnocéntrico del ‘hombre preñador, protector y proveedor’. Esta imagen refiere un claro basamento en una ideología patriarcal que, además de conseguir que, reduciéndolos y pisoteándolos, lo hagan los propios hombres, va a asumir como valor la potencia sexual masculina, claro que, paralelamente, destacando a aquellas mujeres capaces de quedar embarazadas porque, ya lo ha señalado Gilmore, “mientras haya batallas por librar, guerras por ganar y trabajo duro por hacer, algunos de nosotros tendremos que ‘actuar como hombres’ ” (Gilmore 1994: 225).

gobernantes. La voluntad humana es algo ajeno al sorteo. Parecido y similitud son ciertamente operadores de opción en la definición de los modelos de igualdad. Reconocerse como “semejantes”, como hacen los espartos, probablemente desde el punto de vista de la formación guerrera, no es lo mismo que querer ser iguales ante la ley o aspirar a obtener una parte aritméticamente igual en la distribución de sus derechos.

Brillantez en la guerra, brillantez en el consejo: son valores que el ámbito de la política trabaja y transforma profundamente según las representaciones del Bien común y de la cosa pública (Detienne 2001: 124-126).

Apunta Blumenberg que lo inefable se cuenta entre las invenciones más asombrosas del lenguaje. Se trata de algo, dice, inalcanzable. Pero cuando se consigue cualquier cosa que hasta entonces se creía imposible de lograr, la conciencia se reorganiza según un proceso de redistribución de posiciones: “lo inalcanzable tiene un valor precioso que debe distribuirse en la realidad, en determinadas cantidades, aun cuando pueda tratarse de simples ficciones” (Blumenberg 2001: 67). El historiador de las ideas puso como ejemplo el concepto de la gracia, un ideal que implicaba que lo positivo no se trataba de nada equivalente a los méritos y que, en suma, nunca se podría obtener mediante el esfuerzo, lo cual, en buena lógica inspiró no poco desagrado porque, a fin de cuentas, el agraciado nada tenía que ver con la consecución de su propia gracia; no dependía de sus calidades, de sus méritos o de sus esfuerzos. Lo mismo sucede con la idea de la sangre noble o *esforzada*, una imagen intensamente estrechada al lenguaje militar y alrededor de la cual se articuló el concepto de la hidalguía, un concepto que nunca debemos manejar sin sus condicionantes fantásticos para juzgar al grupo, aunque cautamente, siempre al lado de la propia realidad que impera en el Antiguo Régimen, y, claro, desde el punto de vista que el antropólogo Meillassoux ha aconsejado, lo cual nos habla de la interesante ‘teoría de los cuerpos sociales’ que persigue establecer una distinción entre los componentes orgánicos de cada sistema social pero ordenándolos según una coherencia que los ligase de forma constitutiva y recíproca a las clases sociales de las que emanan (cfr. Meillassoux 1998: esp. 29) ¹¹¹.

¹¹¹ Como el mismo concepto de ‘género’, el de ‘noble’ se liga a factores culturales.

Ya en 1673, en *De l'égalité des deux sexes*, Poulain de la Barre apuntaba cómo la desigualdad social entre hombres y mujeres no se debía a la naturaleza, ni muchísimo menos, sino que era consecuencia de la propia cultura, una idea que habrían de recoger estudiosas como Mary Wollstonecraft, quien luchó contra las creencias rousseauianas al respecto de la ‘naturalidad’ de los roles asignados



Pero así y todo, fantasía de fantasías es lo que acostumbra dominar en la imaginación del ser humano y, por ende, en el mismo aparejo ideológico colectivo que rige en las sociedades: ya cuando Colón partió hacia la futura América, sus intenciones eran, ante todo, llegar a las ricas tierras de Qatai, influenciado como estaba por la magia de los mitos orientalistas y, desde luego, por el relato de las aventuras del ya sacralizado personaje italiano Marco Polo. En ambos mundos se recreaban las mismas imágenes caballerescas de castas guerreras y hombres valerosos constructores de honras familiares. Por lo tanto, la interacción entre este tipo de literatura y la voluntad expansionista de los castellanos de los siglos XV y XVI – estudiada por Leonard (cfr. Leonard 1979) – devino en un espacio relleno de símbolos que responde a un amplio consumo tanto de los libros de caballería como de las crónicas de los viajeros – el caso de las de Polo o las de John de Mandeville –, especialmente conducido desde finales del siglo XV por la difusión de las obras impresas, recorridas por la misma magia, o superior, que la de los manuscritos otrora considerados como fuente indiscutida de saber. Se trata de una sacralización que, sin lugar a dudas, nos presenta el carácter fabuloso de las historias en que, por lo general bajo el nombre de ‘crónicas’, primaba el interés de la prolongación de asuntos que ayudaban a la confusión entre lo verdadero y lo inventado. En ellas se retrataban islas encantadas, seres imaginarios y tesoros escondidos cuya entidad no podía ensombrecer la de míticos guerreros como Amadís de Gaula, Lisuarte y Amadís de Grecia, Florisel de Niquea, Primaleón y Palmerín de Inglaterra. Así, no resulta nada raro ni extraño que el ejercicio guerrero sea una de las mayores preocupaciones de las sociedades más primitivas y que, aunque pueda parecer que nada tiene que ver, esté intensamente relacionado con el ejercicio agrario: cuando los ejércitos españoles llegaron a tierras americanas bien lo pudieron comprobar.

En un todavía no bien superado y clarificador trabajo, tras recoger ilustradores fragmentos salidos de las plumas de Jenofonte y Menandro al respecto de la necesidad de la defensa de los campos sembrados, Blanca García Fernández-Albalat nos indica que:

en el pensamiento de la antigüedad clásica, estaban íntimamente relacionadas la guerra y la agricultura. Por una parte porque el campesino también se convierte en guerrero

culturalmente a las mujeres, aún en la actualidad ridículamente etiquetados como ‘femeninos’ (cfr. Wollstonecraft 2004).

para defender sus tierras y, por otra, porque significativamente los dioses de la guerra protegen, a su vez, los campos de cultivo (García Fernández-Albalat 1990: 9).

Los dioses, por tanto, y cómo no, los héroes también, eran proveedores, productores de alimentos, y en consecuencia trasunto de una energía guerrera capaz de luchar contra todo lo que, de una o de otra manera, pudiese concitar cualquier tipo de miedos, atentar contra la libertad común o amenazar la esencia de las sociedades (cfr. Dumézil 1959: 106-127). Así, el bagaje cultural en el que asentaron los intereses conquistadores programados por los deseos militarizantes de una corona de Castilla que comenzaba a proclamar un destino imperial – destino que, a pesar de perder parte de su carácter tras la división operada por Carlos I de Castilla-León, conservó y consolidó la alabanza de un imperio extendido por América – se establecieron a través de unos esquemas mentales, unas creencias, un sistema de supersticiones, mitos y prejuicios heredados de la Edad Media con los que se habrán de explicar las nuevas experiencias emanadas de la empresa americana. Gracias a la conquista de un nuevo mundo, por tanto, el encanto de lo alejado cobró un carácter distinto, explicado según una historia que, más allá de explicaciones de orden histórico y sociológico, era la historia de sus mitos: entre ellos, la búsqueda de Eldorado, una de las aventuras más quiméricas y a la vez un espejismo mezclado de tragedia y obsesión, mas proyectado entre sueños y esperanzas fantásticas, por el que proclamar que existía un destino paradisíaco que tenía más de suplicio tantálico que de tierra prometida. Con todo, en aquel suplicio se habría de realizar una nueva relectura del héroe caballeresco, guerrero, basada en la persistencia de sugerencias fabulosas que hablaban de los palacios dorados de Cipango, Catai, Quinsai y Quersoneso y que recreaban la magia de unos mitos atlantistas capaces de volver a dar vida al espíritu de los caballeros ilusionados por un mundo lleno de riquezas por descubrir pero, sobre todo, por un espacio recorrido de tesoros fantásticos en que, de hecho, se daba lugar a una renovada ilusión, a un constante resurgimiento del mito ¹¹². Un mito en el que se creaban nuevos caballeros que exigían, como recompensa

¹¹² En este sentido es lógico pensar, como lo hace García Fernández-Albalat, que a una determinada estructura religiosa corresponda una estructura social idéntica. De esta manera, apelando a Dumézil, el mito constituye la expresión de la estructura interna de la sociedad, por lo que “ante unos determinados dioses guerreros surgen unos grupos de guerreros humanos cuyo comportamiento está encaminado a imitar al dios, en la medida de lo posible”. Así, en el panteón indoeuropeo se registran numerosas imágenes de poetas, magos, arquetipos de la belleza masculina o de la fealdad-monstruosidad humana, pero siempre bajo la fórmula ideográfica del guerrero (cfr. García Fernández-Albalat 1990: 10-11); porque, en efecto, imágenes como las de Bandua, Cosus, Nabia y Reua, cuatro de las más simbólicas



a sus hazañas, donaciones intensamente emparentadas e inspiradas en las medievales, aspirando a homologarse con los señores de los reinos peninsulares en una fantasía nobiliaria en la que, como señala Céspedes del Castillo, miraban hacia el pasado para organizar el futuro aspirando a una sociedad tradicional que a pesar de ser nueva estaba anclada en el ayer (cfr. Céspedes del Castillo 1983: 92-93), puesto que:

un título de la nobleza de Castilla fue para el conquistador la recompensa más alta a que podía aspirar, acompañada de la concesión en Indias de extensas tierras en señorío. Asimilando la conquista a la antigua Reconquista y la evangelización del Nuevo Mundo a la antigua Cruzada, creyeron merecer la misma recompensa que los guerreros medievales habían obtenido luchando en la frontera musulmana (Céspedes del Castillo 1983: 90).

Gracias a esta conexión, promovida fundamentalmente por un sistema cultural – especialmente literario – salvaguardado en la mentalidad de un pueblo capaz de creer en la magia que burbujeaba de la sangre tanto de los nuevos guerreros valerosos como de los descendientes de las familias en que se localizaban viejos caballeros, la imaginaria del héroe fue capaz de conducir, además sin remisión, a la revitalización del aparejo mitológico ahora en la búsqueda de la redignificación de un héroe masculino desplazado según una lýtote que lo habría de sacralizar perdonando cualquier característica que lo pudiese identificar con los valores humanos más negativos. Esto, por tanto, es lo que le sucedió al nuevo mariscal Pardo de Zela, de quien se va a olvidar todo protagonismo al calor de los sometedores Isabel y Fernando de Castilla-León, de quien se va a esconder una trayectoria repleta de crímenes, robos y desmanes, y de quien, finalmente, se recuperaría una imagen emparentada de cerca con los semas más positivos de la voluntad humana, masculina y, a fin de cuentas, comunitaria gallega: un guerrero esforzado, valeroso, fiel, consecuente, ardoroso, solidario y constructor de los mismos intereses independentistas de una Galiza que, ya castrada y domada como decía Zurita, comenzaba a recorrer los caminos de un enérgico y triste sometimiento de lo que, a pesar de proclamarlo de hecho insistente, no podrá salir.

divinidades de la Galiza prerromana, además de los dioses célticos clásicos – Lug, Ogmios y Nuada, capaces de dotar tanto a los sacerdotes como a los reyes de un carácter heroico en tanto que militar principalmente (cfr. García Fernández-Albalat 1990: 191-199) –, son los mejores exponentes de la energía guerrera que desarrolló el asunto del guerrero en la cultura anterior a la llegada de las huestes del Imperio Romano.

Es, por consiguiente, en medio de las muestras populares, por las que Galiza inicia su andadura literaria tras la ya indefectible incorporación a los designios imperialista-estatalistas de los reyes castellanos, donde se produce la propia dislocación litótica del héroe lugués Pero Pardo: una literatura popular conscientemente integrada y comprometida con la verdadera dimensión que se esconde tras el rótulo general ‘cultura’, que para Williams, según ha apuntado Shiach, remite a un mundo relativo y siempre particularizador de las sociedades nacionales, puesto que:

if Culture is the space of meaning, creativity and humanism, it is also in an important sense “ordinary”, and argues for an understanding of “Culture” non as a serie of texts, but rather as “the way of life as a whole” of any particular social or national group (Shiach 1991: 38).

Por lo tanto, se hace preciso corregir o en todo caso añadir un sentido más a los cuatro significados que para Graciliano González se encuentran tras el sintagma ‘literatura popular’. Según de sus aportaciones recoge Porras, la literatura popular es aquella que tiene al pueblo como destinatario principal ¹¹³, “sin buscar más intereses que el servir, educar y agradar a ese sector desfavorecido de la sociedad”; la que, sin rechazar de la propiedad lingüística, usa un lenguaje adaptado a las “exigencias culturales y mentales del pueblo, sea en el léxico, o sea en la sintaxis, sea en el estilo”; la que procura y ofrece los temas que parecen interesar al pueblo “y los expresa de forma atractiva” escapando de los artificios literarios, del estilo erudito y de tramas complicadas y/o elevadas; y, finalmente, la que “se atiene al sano realismo de los hechos” (cfr. Porras 2004: 220). De este modo, pues, a pesar de que en su seno encontremos multitud de pruebas que, como en el caso de la literatura infantil, pueden aconsejarnos hablar de un cuerpo a veces mucho más allegado a lo paraliterario de lo que queremos – y que desgraciadamente ha servido para caracterizar a ambos mundos como muestras aproximadas a la literatura, pero nunca plenamente literarias – , la literatura popular pertenece más claramente al campo de una literatura de consumo que

¹¹³ Desde el punto de vista de González, ‘pueblo’ no remite a todos los estratos de la población, sino que únicamente refleja las capas más humildes de una sociedad de grandes y pequeños. Sin embargo, ateniéndonos a los juicios de Hawkins, las producciones literarias populares vienen a representarse como “our collectively shared experience” (Hawkins 1990: XV), lo cual no hace más que expresar la intensidad del compromiso humano que, en definitiva, late y se encuentra tras su proyecto: la sociedad entera, sin más matizaciones.



al de una literatura de creación, dicotomía que Cawelti ha perfilado con suma claridad expositiva.

En “The Concept of Formula in the Study of Popular Literatures”, uno de los estudios más relevantes a este respecto, Cawelti analizó las implicaciones de esta naturaleza estableciendo una diferencia entre ‘invención’ – como nueva información – y ‘convención’ – bien que elementos reiterativos. Por lo tanto, teniendo en cuenta la existencia de un material convencional e inventado, dice Cawelti, se determinan los conceptos de ‘forma’, donde predomina lo inventado, y ‘fórmula’, donde lo hace lo repetitivo. De la proporción entre ambos dependerá el ‘valor’ de un producto cultural, de manera que cuanto mayor sea la proporción de la ‘forma’, mayor va a ser su calidad (cfr. Cawelti 1969). Por lo tanto, aparte del valor estético y del equilibrio que presenten, incluso en el nivel histórico, sociológico y antropológico, las manifestaciones literarias populares se constituyen como documentos de innegable proyección en tanto que reflejan y muestran las preocupaciones, los gustos, los intereses, que un amplio sector de la población desenvuelve en un espacio temporal definido y preciso (cfr. Pascual & López-Peláez 1998: 44; Walton & Jones 1999: 13). De esta manera, por lo tanto, recogiendo las indicaciones propuestas por Ashley, la literatura popular se asienta en el ofrecimiento de un producto al que va a tener acceso un amplio sector de la sociedad, de ahí que permita indagar en los mecanismos de producción de significados y que, además, profundice en el estudio de la relación que se da entre la cultura, la ideología y las estructuras del poder que dominan en un momento histórico preciso, incidiendo sobre el equilibrio que se esconde entre el acomodamiento ante lo establecido y las posibilidades de subversión (cfr. Ashley 1989: 7-16). Y, por supuesto, cuando la imaginería del héroe se retrata en un medio como el de la literatura popular, el trasbase hacia el espacio de la subversión provoca una más que intensa alianza con el mundo del pasado, una alianza que nos habla de la dislocación apuntada páginas atrás, de un interés litótico que en este momento se dirige hacia el propio mundo mítico de las leyendas en tanto que cultura inencontrable, inmanifestada y germinal, lo cual ha de conducir a las comunidades a un estado de absorción en virtud de la energía que la espiral del mito presenta en la eterna búsqueda de los orígenes (cfr. Risco 1968: 24-27).

En la literatura popular es donde, de un modo más claro o intencionado, funciona el concepto de ‘contexto social’ que Dijk explicó como abstracción relativa a la situación social y que se emparenta con la de ‘contexto pragmático’ o “construcción

abstracta en la que se ubican aquellos factores sociales y cognitivos que son decisivos para que un enunciado sea adecuado como acto de habla” (Dijk 1983: 245) ¹¹⁴. En este fértil valle, según los imperativos que la Antropología nos ofrece, sembramos y proyectamos el particular planeta de lo imaginario, que Durand califica como algo que:

n’est rien d’autre que ce trajet dans lequel la représentation de l’objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l’a magistralement montré Piaget ¹¹⁵, les représentations subjectives s’expliquent “par les accommodations antérieures du sujet” au milieu objectif (Durand 1978: 38).

Parafraseando la ecuación de Lewin, el símbolo, pues, se constituye como el producto de los imperativos bio-psíquicos derivados del acercamiento que el individuo provoca en dirección a su propio medio (cfr. Lewin 1936: 5), por lo cual la imaginación viene a ser el factor que vai a reclamar la unificación, la alianza, de la materia – la sustancia que conforma el aparejo simbólico – con el movimiento – la magia por la que cobra vida la tal sustancia – : pues según Bachelard ha dicho, “a la description purement cinématique d’un mouvement ... il faut toujours adjoindre la considération dynamique de la matière travaillée par le mouvement” (Bachelard 1943: 300). De modo que, como era de esperar, y bajo los nombres que le queramos dar – signo, imagen, símbolo, alegoría, emblema, arquetipo, esquema, ilustración, representación, diagrama o sinepsia (cfr. Sartre 1940: 33, 96 y 141) – , el imaginario en que reside parte del verdadero movimiento en que reposan los cimientos de comunidades como la del Occidente navega a través del mar de las diferencias personales. No en vano, como el mismo campo sémico que se encuentra tras el mundo de lo imaginario, los individuos, las personas, juegan a tratar de ser diferentes según una composición que va más allá de lo social y de lo aprendido, según un carácter que se presenta como relativo a la misma esencia humana: los homes y las mujeres no sólo son diferentes en razón de su género y de su procedencia geográfica, capaz de producir no pocas diferencias físicas, sino que

¹¹⁴ En tanto que acto de habla, toda prueba literaria y más las procedentes del espacio de la literatura popular se ve determinada por el contexto social como conjunto ordenado de factores que determinan las propiedades textuales.

¹¹⁵ Cfr. Piaget 1945: 219.



proclaman serlo por medio de su adscripción social, una realidad que desde mucho tiempo se trató de explicar por imperativos genéticos y raciales.

La misma génesis que se encuentra en los intereses antropológicos humanos, por consiguiente, nos informa del radiante desarrollo de un sistema ensuciado por conscientes imágenes derivadas de un clasismo más que feroz – ora machista, ora aristocratista ¹¹⁶ – que, dislocado con una energía igual de consciente, no dudó en proclamar la validez de la fuerza de la sangre dentro de un sistema social que, a pesar de desembocar en criterios progresistas, va a seguir sustentando la magia del aparejo nobiliario.

Estamos en los albores de la Edad Moderna, un período que en Galiza comienza propiamente alrededor de 1483 – pese a que la villa de Baiona fuese el primer lugar europeo en saber del regreso del viaje colombino por el que, fortuitamente, Castilla accedió a la posesión y a la rección de un territorio de los más grandes que cualquier monarquía del planeta podía imaginar. Para el viejo reino de los católicos *suevorum* se inicia una nueva andadura: perdido ya el anterior protagonismo como centro y solar de donde procedían tanto la pureza céltico-germánica de su genética como los deseos territorialistas de un sistema abiertamente comprometido ya con la dominación – en todas sus versiones – , el *Regnum Gallaeciae* conoce muy de cerca la pérdida de su proyección política de otrora, proyección a la que – nunca lo había pensado – ahora iba aparejada la posibilidad de un gobierno mínimamente autónomo del que recordar que no

¹¹⁶ En una mezcla capaz de combinar la sangre judía con la emanada de los héroes de las tribus africanas y el de los míticos personajes peloponésicos – lo cual nos informa del triángulo que rige tanto en el espacio racial como en el sistema cultural español, un triángulo establecido a través de vértices localizados en África, territorio de procedencia de la genética de los y las españolas; en Grecia, donde reinó la cultura mediterránea que impera en la española; y en Palestina, de donde proviene el cristianismo – ; hablo de un clasismo que se deleitaba en la propuesta de imágenes genealógicas que fuesen capaces de proclamar las acrisoladas orígenes de un *gotha* fantástico que, en el caso hispánico, parecía arrancar de una casta mítica que se originaba en Túbal, uno de los hijos de Jafet y nieto, por consiguiente, del también bíblico Noé. Del fundador de la primera monarquía peninsular, que según algunos autores arribó a O Peñatu asturiano de Llanes tras el diluvio universal, según otros al puerto gallego de Vares (cfr. Cabal 1993: 54-56), decían que su reinado había durado ciento cincuenta y cinco años y que había sido sucedido por su hijo Ibero, que gobernó treinta y siete, prestando su nombre al río Ebro y a la península entera. A los tubalitas los sucedieron los geriones, esta vez de origen africano, que fueron derrotados por el mismísimo Hércules, que reasignó la corona a su hijo Hispalo, padre de Hispán, del que señalaban haber mandado edificar significativas construcciones como la gallega Torre de Hércules y el español augaduto de Segovia; no en vano, también se apuntaba que de su nombre provenía el topónimo España. Tras él volvió a reinar el griego Hércules, a quien sucedió su lugarteniente Hespero, que también se quiso relacionar con el topónimo España y que da origen a una nueva dinastía que habría de ser reemplazada por la del también africano Testa, cabeza de linaje y creador de otra familia reinante que, finalmente, dejaría de gobernar tras la llegada – esta vez verdaderamente histórica – de los cartagineses (cfr. Comte 1992: 36-43).

hacia tantos siglos que la capital, el eje, la casa y los orígenes de los monarcas que después iniciarían la ristra de títulos con que se orlaban con el llamamiento de reyes de Castilla, de León y de Toledo. Y eso sin olvidar que, para llegar a la mención de la posesión del trono gallego, era preciso pasar primero por las referencias propias de los *Trastamara-Aragón* – en primer lugar alabándose del ejercicio señorial de los reinos de Aragón, Nápoles o las Dos Sicilias, València, Mallorca y Jerusalén – y después por los recuerdos de las tierras de Granada y Nafarroa, ambas adquiridas por sendas conquistas, respectivamente a finales del siglo XV y a comienzos del siguiente.

A pesar de que asentada en un imperialismo emanado de un espacio eminentemente atlántico y gallego ¹¹⁷, los intereses culturales de la monarquía castellana tendieron su vínculo, principalmente, en el mundo mediterráneo del que, sin embargo, procedía el eje de nuestro pasado latino así como parte de los antecesores y territorios de las coronas catalana y aragonesa. Con todo, ya desde mucho tiempo atrás, la relación entre el mundo del Mediterráneo y el de un Atlántico perfilado hacia el mar de Lugo establecía no pocos puntos de fusión que delataban cierto parentesco entre el Hércules que se veneraba allá en las proximidades de la ciudad de Gades, en el Al-Ándalus, y el Gigante de Cerne, en la isla británica, cuya imagen debemos relacionar con el dios galocéltico Ogmios, por lo general representado con un jabalí, como sucede en una moneda de los aulerques cenómanos (cfr. McCanna 1970: 37-41), lo cual no hacía más que delatarlo como fiel reflejo de una energía falocéntrica – recordemos el gran falo con que se representaba la figura masculina céltica de Cerne – en la que a su valentía valentía lo presentaba como un ente humano capaz de afrontar y entregarse a todo tipo de peligros y riesgos naturales. En ambos espacios, por tanto, la imaginería del hombre guerrero sirvió de puente para procurar la alianza con el nuevo mundo germánico – igual de clasista, igual de androcéntrico – que acabaría haciendo de Galiza el territorio propio de una imponente monarquía. Tribalismo, conciencia clánica, fuerza y violencia fueron cuatro de los adobos machistas con que nuestra sociedad comenzó a recorrer el tiempo de la Edad Media, donde más que nunca, gracias a la creciente desatención con la que sus monarcas, obsesionados con la idea de la invasión, caracterizaron su espacio de asentamiento, haciendo de él una colonia tempranísima y, trasladado el eje hacia

¹¹⁷ Y ahora me refiero al Océano Gallego (como así lo llamaron los suevos), después rebautizado como *Mar Cantábrico* [sic].



otras tierras, sirviéndose de ella para engrosar una nómina de títulos que, como he señalado, en una imparable alabanza de casta, cada vez va a ser más grande.

No es extraño, pues, que al lado de la realidad en que vivió la Galiza de la Baja Edad Media – denodadamente aislada, objeto de abandono y olvido y abortada su proyección anterior – , su mitografía prorrumiese en la clara definición de una voluntad diferencial, así manifestada, abiertamente, como sucedía en cualquier otro campo de su cultura. Sus caballeros fueron, quizás más que en otros territorios motivos necesarios en ese cántico de la violencia, en esa apología del germanismo y en esa recuperación de una voluntad tribal capaz de hacer de Galiza una entidad política propia, fuera de las márgenes pautadas desde la distancia por unos gobernantes angustiados con la conquista de más tierras a través de las cuales, también a la germánica, edificar un imperio.

Pero con la llegada del cristianismo, que va a constituir el sello ideológico más característico de la monarquía imperial de los suevos gallegos, el culto y la mitología de los héroes comenzó a desarrollarse por otros caminos y, siguiendo los ya proyectados acercamiento y alianza entre el poder secular y el eclesiástico ¹¹⁸, se contagió de los

¹¹⁸ Precisamente en Galiza, el feudalismo – a pesar de ser un término anacrónico para cualquier medievalista (cfr. Fourquin 1970: 11) – no se desarrolló de modo semejante ni tampoco con una intensidad aproximada a la de la sociedad medieval de Castilla, Catalunya o Francia, espacios en que, por el contrario al gallego, sí rastreamos una gran proyección del fenómeno del señorío, sí encontramos un sistema puramente feudal, por supuesto no como régimen sino, según apuntan Calmette y Bloch, en lo que respecta a la sociedad (cfr. Ganshof 1968; Bloch 2002: esp. 19-22). Las relaciones sociales de vasallaje parten, en líneas generales, del sistema del reino carolingio, donde desde Pipino *el breve* y Carlos Magno, los soberanos habían favorecido conscientemente los lazos vasalláticos; y del germánico, en el que los poderes públicos rápidamente se desmembraron en lo que Bloch llamó pequeños grupos de comando personal (cfr. Bloch 2002: 35): allí, la unidad de base pasó a ser el castillo y lo que, a continuación, pasará a llamarse la castellanía, donde se daba cita la reunión de los poderes regionales en manos de un solo individuo – un hombre. En tanto, bien en Alemania, bien en Francia, pero con la excepción de Lorena, el carácter de los ducados, incluso el de los condados, también unidos bajo la dominación de un mismo noble, era nacional, poseyendo por tanto un claro particularismo étnico, lingüístico y jurídico.

En Galiza, sin embargo, la verdadera propietaria del suelo nacional fue la Iglesia católica, fiduciaria y representante de la religión oficial del Imperio Romano desde el siglo IV: no es extraño que los reyes de la Gallæcia decidiesen asentarse en las tierras del E. del reino – hoy las Asturias – , un espacio que no estaba directamente controlado por las manos de los eclesiásticos. De este modo, por tanto, la señora de Galiza en los comienzos de la Edad Media, la Iglesia, es quien gestiona la propiedad de las tierras gallegas, muchas veces transmitiendo sus derechos a la familia que detentaba la autoridad real y permitiendo que alguna casta se entrometiese en la rección territorial siempre que se acercase, de alguna forma, a los escalones de su organización: aún sin considerar necesario situarse tras *gens* muy alejadas en el tiempo, los *nobiles* – que Fourquin asemeja incluso con la calidad propia de los ‘hombres libres’ mas con un posterior alcance individual, social y jurídico, aplicándose después a individuos de gran valor personal, incluso a un grupo social y políticamente más relevante, ya beneficiado de un estatuto superior (cfr. Fourquin 1970: 56-57) – fueron los que finalmente consiguieron que se presentasen como rectores y llevadores de la tierra, pese a que en muchos casos no adquiriesen hasta mucho más tarde su verdadera propiedad.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

nuevos méritos que se proyectaban como valores en una fe hacía tiempo compañera ya del ideal imperial: desde los siglos IV y V, especialmente, registramos hombres y mujeres de acrisolado valor y entrega en las y en los que su solvencia queda acreditada por la calidad de ofrecimiento a la causa que defendían: hablo de los y de las mártires, cuyo carácter – raudamente convertido en el ‘ideologema del martirio’ – , desde tal época constitutiva – Julia de Cartago, Genoveva de Nanterre, Vicente de Lérins, los príncipes Jorge de Capadocia y Mendo de España, Basilio de Ancria, Catalina de Alejandría, Lucía de Siracusa o Abraham de Chidana – , va a ser de obligada referencia para cualquier proceso de mitificación. Y como era de esperar, después, el propio mariscal Pero Pardo de que hablaba páginas atrás fue objeto de una santificación en que no faltó la presentación de un héroe diseñado con los colores de un mártir que parece haberse ofrecido con el objeto de ser inmolado y sacrificado, lo cual implicaba que habría deseado morir por la defensa de sus ideales independentistas, en todo caso contrarios a los impulsos centralistas castellanos.

Así las cosas, en la mezcla y la fusión, pues, encontramos la misma razón de ser, la vida, de los mitos. En ellos localizamos hombres y mujeres aliados en tanto que símbolos perfectos de un devenir basado en una eterna adquisición, en que poco a poco se va puliendo su carácter y su propia naturaleza. Y algo que late en el siguiente párrafo de Julio Caro Baroja, quien apuntó que:

cuando nos quieren convencer de que Marte es el símbolo de la guerra y Hércules el de la fuerza, lo podemos negar en redondo. Esto ha podido ser verdad para un retórico, para un filósofo idealista o para un grupo de “graeculi” más o menos pedantes. Pero para el que de verdad tenía fe en las divinidades y héroes antiguos, Marte tenía una realidad objetiva, aunque aquella realidad fuera de otra índole que la que nosotros aspiramos a captar. El simbolismo aparece cuando las religiones de la Naturaleza sufren un quebranto en determinados sectores de la sociedad griega, y como de esas religiones provienen directamente los mitos que hoy día se encuentran en el pueblo, sin que hayan pasado, más que en casos contados, por retortas filosóficorretóricas, no podemos buscar símbolos donde hay pretensiones de realidad. Cuando el oscuro campesino que vive en un caserío secular, al oír mugir el viento, que azota los robles y castaños del monte próximo, habla del cazador negro, cree que éste pasa por allí cerca, no es el “símbolo” de la tempestad; y cuando la vieja habla de los duendes, piensa en la posibilidad de que le rompan los pucheros que están en el hogar,



porque mencionando la “frase de Fausto en el monólogo célebre: ‘Aquello que heredaste de tus padres, adquiérello para poseerlo’ ”, finalmente quiso confesar que, en realidad, “adquirir es comprender” (Caro Baroja 1941: 22-23).

En este sentido, como la misma civilización europea, el mito se nos aparece como una cebolla, como un espacio que se nutre y se realimenta eternamente de imparables y sucesivas aportaciones, de la misma forma y al compás de la misma música por la que se van superponiendo los mismos componentes culturales que van llegando a un pueblo. Y lo que, en Galiza, también le sucedió a la figura de Roldán, un héroe foráneo pero tamizado por la superposición de nuevos valores épicos sobre el culto primitivo de la ardencia masculina – y masculinizadora – que parecían tener los fieros y adustos guerreros de la Edad Media. De ellos y de su sangre, que mucha gente todavía cree especial y distinto al del resto de las y los mortales, derivaron aquellos Peralvarez *Madruga* y Pero Pardo de Zela, caudillos a quienes se hizo formar parte del planisferio de los seres míticos, de esos entes a quienes según Risco:

se los confina en despoblado. Por eso los seres mitológicos pueden reaparecer cuando un hombre se pierde en la floresta, cuando el caminante solitario escala las cumbres de las sierras o cuando atraviesa campos de ruinas abandonadas. Reaparecen en las sepulturas de los gentiles, en los lugares en que hubo cultos primitivos, en las piedras milenarias, bajo las arboledas sombrías y tenebrosas (Risco 1963: 7).

Esos guerreros son los que han avivado la mitología de las mujeres valerosas y sobrenaturales, espacio donde se sitúa la mujer marina, y ellos – solamente ellos – podían mezclar su sangre con el linaje divino de que aquella formaba parte. Ellos, como el gallego Froiaz de Goiáns, podían convertirlas en las madres – y en cierto modo en los *troncos de linaje* – de los nuevos linajes que van a recorrer los nobiliarios de la Europa bajomedieval y moderna; claro que con la más irreal de las fantasías capaz de, finalmente, ennoblecer a unos hombres que, a pesar de todo, no hacían otra cosa que aumentar y afianzar la proyección del androcéntrico sistema que, a la postre, les otorgaba su propia energía ¹¹⁹.

¹¹⁹ En un espacio geopolítico ya altamente definido – y hablo, en fin, de un espacio que desde hacía más de un siglo era insistentemente objeto de definición en virtud de una cohesión que, la Historia lo demostraría, poco o nada tenía de tal – como eran ‘las Españas’ austracistas del siglo XVII, no en vano



R. Magritte, *Sirène inversée* (1934). Deconstrucción de la imaginaria tradicional de la sirena

llamada en 1619 “República de Reinos muy diferentes en cualidades” por el pensador Sancho de Moncada (cfr. Hernández Franco 2011: 13), es cuando se perfila abiertamente el concepto de ‘limpieza de sangre’ única y principalmente alrededor de un marcado antisemitismo – en suma, un ir en contra de la diferencia, una “estrategia émica”, en palabras de Bauman (cfr. Hernández Franco 2011: 36), es decir, la separación del *otro*, excluyéndolo – que, como trasunto del rechazo y el miedo hacia *la otredad* (la conversión de alguien en otro; cfr. Millington 2008: 148; n. 25), va a regir el pensamiento españolista de todos los tiempos. En efecto, y dejando a un lado ahora los dictados del germanismo nobiliario que proclamaban la existencia de personas superiores a otras por el simple hecho de una procedencia seminal determinada, en la España trastamarista es cuando verdaderamente comienza el interés por la explicación de una “sociedad española [...] únicamente de cristianos y españoles [...] debido principalmente al estatus social al que se pertenecía y el honor que ello conllevaba”, lo cual constituía “en realidad, una *irrealidad*” (Hernández Franco 2011: 13). Este debate, presente con diferente intensidad en todas las sociedades de los reinos peninsulares desde, *grosso modo*, el siglo XV, es una de las pruebas más que nos informa de la desmembración efectiva de la proclamada ‘unificada’ comunidad de unos territorios reunidos políticamente, en su mayor parte, por la monarquía de Isabel I de Castilla y León y Fernando II de Aragón-Catalunya.

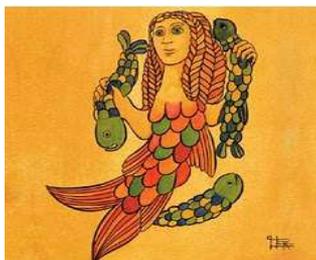
En él es donde verdaderamente reside la problemática de la posesión de lo que más tarde se conocerá como ‘sangre española’, *mutatis mutandis* ‘sangre limpia’; esto es, la imagen de una comunidad pura e incontaminada – desde fines del Medievo y hasta los primeros años del siglo XIX, en los territorios de la Península Ibérica se vive una especialísima problemática social articulada alrededor de la demostración de la ‘nobleza de sangre’ – en que lo principal era el ejercicio de la propiedad de la tierra, fuera de la contaminación de las prácticas comerciales (la principal característica de toda sociedad abierta y desarrollada, y puntal de la mezcla de individuos, esto es, resultado de la más clara de las riquezas genéticas, conducente a la pluralidad de sangres y procedencias). Y en él es donde va a cobrar crucial solvencia las preocupaciones por las demostraciones de la ‘nobleza genética’, el espacio en el que el androcentrismo típicamente español va a valerse de la energía mítica femenina para intentar prolongar ese machismo seminal a través, por caso, de la figura de la sirena, uno de los mitos con mayor alcance en la idiosincrasia europea desde el Paleolítico.



4. 1. La sirena en la tradición ibérica. El imaginario de la mujer acuática en las literaturas peninsulares de tradición oral

Por lo que mira á la perfeccion de la parte intelectual y apetitiva, que son como la cabeza y el corazon de la virtud heroyca, es cierto que estas facultades no son diversas en donde hay diversidad de sexôs [...] No es pues, la diferencia del sexô la que hace la diferencia de las facultades del alma; y pues ellas son de la misma perfeccion en el hombre que en la muger, pues en uno y en otro se pueden imbuir por una misma luz, y penetrar por un mismo fuego

P. Lamoyne ¹²⁰



Tres de las sirenas del *Bestiario Ilustrado de Aragón*. Seres fantásticos de Chema Lera (Zaragoza: Prames, 2009) ¹²¹



Capiteles románicos de las iglesias de S. Pedro de Oibar (Nafarroa) y La Asunción de Pinilla de Jadraque (Guadalajara). En el primero se recoge la simbología femenina de la sirena; en el segundo, esta imagería es masculina

¹²⁰ Lamoyne 1794: 104-106.

¹²¹



Capitel románico de la iglesia de S. Pedro, en la fortaleza oscense de Loarre



Capitel de la sirena en la iglesia de Chalamera



Imagen de la sirena de la iglesia de Sta. M^a de la comarca de las Cinco Villas

Como reconoce Pedrosa:

las cuestiones de qué es una leyenda, qué es un mito y qué es un cuento, dónde empieza y acaba cada uno de ellos y dónde se hallan sus fronteras y espacios compartidos, han figurado hasta hoy, y probablemente seguirán figurando, entre las más difíciles de deslindar y definir para todos los que estudiamos la literatura y la cultura tradicional (Pedrosa 1997: 73).

De todas formas, dejando a un lado clasificaciones y/o caracterizaciones de lo que constituye un cuento, una leyenda o un mito, incluso las organizaciones y catalogaciones hechas – y apelo a las contribuciones de Thompson, Bascom, Krappe o Delpech (cfr. Krappe 1930; Thompson 1955-1958; Bascom 1965; Delpech 1987 y 1989) –, lo cierto es que, según opino, y aunque el ser humano se distinga por su ánimo organizador y distribuidor, no es un cometido para este trabajo – ni por otra parte me resulta en nada operativo recogerlas, y mucho menos acreditar en ellas –, utilizar las aportaciones clasificatorias que se han preocupado por analizar si la literatura de transmisión oral se inicia, por caso, desde un espacio temporal abstracto, fuera de cualquier dimensión y cronología (algo que ha servido para hablar de una formalización propiamente típica de los cuentos); si lo hace apelando a un tiempo sagrado de los orígenes (lo que ha llevado a identificar los mitos) o si, en su variabilidad, se trata de explicar una historia relativa a un tiempo más o menos pretérito y localizada en un espacio geográfico concreto (característica, se ha dicho, de las leyendas) (cfr. Delpech 1989: 294-295) ¹²².

¹²² Ya el propio Pedrosa alude al relativismo de semejante caracterización, que pone en solfa apelando a la misma tradición oral, que con su “desbordante fluir”, dice, es capaz de romper tales diferencias (cfr. Pedrosa 1997: 74). Con todo, juzga el profesor madrileño, éstas podrían servir para iniciar cualquier análisis, apuntando, por su parte, que una propuesta de acercamiento al hecho literario tradicional podría resistir definiendo ‘cuento tradicional’ como un relato organizado que se remite a un tiempo y un espacio basados en la irrealidad y la indefinición, ‘leyenda tradicional’ como narración que remite a algo real o posiblemente real y que, en consecuencia, presenta espacios y personajes relacionados o pertenecientes a la historia local; y ‘mito tradicional’ como relato articulado en torno a personajes heroicos y elementos cósmicos bien animados, bien personificados, donde su contenido es, asimismo, real o así considerado y esencialmente dirigido hacia una época fundacional u original (cfr. Pedrosa 1997: 74). Como vemos, esta nueva tripartición pocas diferencias plantea con respecto a la de Delpech, de ahí que, por mi parte, y apelando también a la debilidad que, en suma, late en el propio espacio literario de tradición oral, crea que los cuentos tradicionales pueden remitirse a algo que, no siéndolo, se sienta como real (caso de las *mouras* o las *sereas* gallegas, así como *les dones d’aigua* catalanas o *les xanes* asturianas; todas consideradas seres posibles y objeto de cuentos populares), que las leyendas tradicionales remitan a un tiempo indefinido y presenten motivos extrapolados de tradiciones no locales (pienso en la leyenda gallega de la mujer guerrera, tomada de fuera de las fronteras de su territorio nacional, o la de la sirena *Marinha*, a veces manifestada bajo un formato que no expresa una época ni precisa ni definible) y que,



De este modo, quizás nada sea más apropiado que lo que Julio Camarena ha expuesto alrededor de lo que puede ser cuento folclórico, algo que, constituido en un paraíso con unas fronteras harto indefinibles, como se verá, es “toda obra en prosa que narre acontecimientos presentados como ficticios y que viva en la tradición oral en versiones varias con capacidad de varianza entre sí” (Camarena 1997: 48) ¹²³. Eso sí, como este investigador señala, este tipo de manifestaciones pertenecen al orden de las creaciones colectivas y poseen, por ello, un alto grado de funcionalidad social; de ahí que expresiones como “quem o disse está aquí, / quem o quer saber vá lá, / sapatinhos de manteiga / escorregam mas não caem” – que en su correlato castellano dice “y a mí me dieron unas alpargatillas de mantecas, para venirme andando yo luego y, como hacía calor, pues se me derritieron por el camino” (cfr. Camarena 1997: 48), presentes en este tipo de narraciones, no sean argumentos que basten para llevarnos a identificar que los hechos en ellos referidos no tienen la pretensión de ser tomados como reales. ¿Acaso las leyendas de asuntos sobrenaturales quieren presentar hechos fehacientemente acaecidos?, y ¿no existen en las leyendas personificaciones de animales que, en consecuencia, hablan y razonan como las personas? Por tanto, en lo que creo sí operativo es en destacar que en este tipo de manifestaciones literarias se produce una alta apertura textual, tanto en el orden del discurso como en el del modelo narrativo, siempre en función, como Camarena proclama, “de la diversidad lingüística y

finalmente, los mitos tradicionales no nos informen de ninguna época constitutiva para una comunidad determinada (así, el mito de la mujer-acuática, bien puede ser utilizado con fines no relativos a la narración del origen de las sociedades, como por ejemplo el mito de la sirena gallega, que en el caso del ejemplo ya citado de la del mar de Arousa no se proyecta en ningún momento fundacional). Incluso la propia diferenciación entre leyenda, mito o cuento puede plantear problemas, a fin de cuentas, las sociedades no entienden de tales disquisiciones y, en realidad, elaboran y articulan sus manifestaciones con una clara intención formativa, que es lo que, en suma, me interesa resaltar en este momento. Aquí, realmente, reside mi interés desde el punto de vista de una Didáctica de la Literatura que estudia tanto la literatura de transmisión oral como la de autor o autora que ha bebido en las fuentes tradicionales.

¹²³ Aunque ni mucho menos, el cuento folclórico presenta acontecimientos ficticios: buena parte de este tipo de relatos recupera situaciones reales o, al menos, así consideradas. Para Camarena, esta característica es la que enfrenta los cuentos a las leyendas, que para él sí retratan una realidad más o menos próxima. En este sentido dice que las acciones relatadas en los cuentos “no pretenden en modo alguno ser tenidas por verídicas” (Camarena 1997: 48), lo cual, por supuesto, no quiere decir, ni muchísimo menos, que en ellos se recojan acontecimientos ficticios: el que, claro que en casos, no encontremos una intencionalidad patente hacia la demostración de que en ellos se presenten hechos verídicos, no es óbice para que señalemos que los cuentos tradicionales carecen de esta circunstancia. Las mismas fórmulas “érase una vez” o “había en tiempos antiguos y en un lugar remoto” no hacen más que jugar con el tiempo y el espacio, no haciendo otra cosa que tratar de poner en la cuerda floja de lo espacio-temporal los hechos allí recogidos: nada, pues, es más sencillo para dejar patente una indefinición – algo que no puede ser comprobable y, por ende, realidad – que hablar de países lejanos y de tiempos especialmente remotos.

etnológica de las diversas comunidades que lo han hecho suyo y de las peculiaridades individuales de cada transmisor” (Camarena 1997: 48), en suma, de la misma entidad de cada cultura, que produce y/o adapta sus propios productos literarios a su imagen y semejanza ¹²⁴. Por ello, como he dicho, cuentos, leyendas y mitos – literatura oral indefinitiva – son un más que óptimo caldo para desarrollar nuestros intereses didácticos orientados hacia la literatura y lo literario, para definir, pues, lo que es la propia enseñanza de la literatura.

Es en plena explosión nacionalista europea cuando se acuña el sintagma *littérature orale*, y se hace de la mano del investigador y etnólogo Paul Sébillot (1843-1918), quien por vez primera la utiliza en una recopilación de relatos de la Alta Bretaña que publica muy a finales del siglo XIX (cfr. Sébillot 1880-1882). En aquella reunía mitos, leyendas, cuentos, proverbios, cantos y otras muestras del acervo oral tradicional de su nación de origen. Posteriormente, será Walter Ong (1912-2003) el que, justo casi cien años después del bretón, proponga la expresión *verbal arts forms* como un término unificador de lo que considera ‘verdadera literatura’ – esto es, la escrita – y lo que denomina *voicings* – sonorizaciones – , es decir, la propia oralidad con contenido artístico (cfr. Ong 1982). Con todo, esta explicación no va a llegar a generalizarse en atención a que es el propio espacio de la literatura escrita – y tengamos en cuenta para ello el mundo social que ha ganado en Occidente – el que se niega a acceder a compartir su casa con tales *voicings*, un material que considera más bien poco elaborado. No por casualidad, cree que la vista aísla, a la par que el oído une.

En consecuencia, el alma de las cosas podría percibirse de forma visual, si bien esta percepción suele resultar engañosa, por lo que a través del sonido, en cambio, parece registrarse con mucha mayor fidelidad la naturaleza del cuerpo que lo produce. De este modo, para aquellas sociedades inmersas en un sistema eminentemente basado en la oralidad – lo cual también sucede incluso para las habituadas a la escritura – , las resonancias de la voz dan cuenta de las cualidades intrínsecas de las personas, y lo

¹²⁴ Dice Rey que es difícil establecer una diferencia entre los cuentos y los mitos, pues los primeros – propios de sociedades con un ritualismo más desarrollado – , por su función original, su contenidos y su forma narrativa, en poco difieren de los segundos – presentes en comunidades con un ritualismo más simplificado, o incluso inexistente ya. Sin embargo, señala, su evolución ha sido distinta en virtud a su manera de transmisión: los cuentos han sido fijados como resultado de transmitir oralmente antiguas narraciones sagradas, mientras que los mitos se han configurado recreándose por la escritura. Éstos han servido para la creación de complejos sistemas mitológicos que han generado las religiones, y los cuentos han perdido aquel carácter, pasando a configurar el folclore, la cultura popular (cfr. Rey Briones 2007: 52-59).



hacen con un escaso margen de error. Así, la expresión oral reúne a la gente, funda auditorios y los somete a rituales, pues donde hay mito – es decir, palabra o relato primordial – hay también rito: quien escribe, en cambio, se aísla, del mismo modo en que también el lector o la lectora se aísla al leer un libro, estableciendo correspondencias secretas y abstractas con el autor o la autora, ya que en la gran mayoría de los casos no se produce entre ambos o ambas una verdadera comunicación personal. El lector o lectora no sabrá, por tanto, cómo es la voz del narrador o narradora, incluso desconoce su aspecto físico. Como señala Ong, la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sí ocurre, en cambio, con la escritura (cfr. Ong 1982: 34-35). Es ésta una situación existencial, totalizadora, que necesariamente envuelve el cuerpo, y es, por otra parte, una situación ritualizada donde la palabra se despliega de un modo poético, haciéndolo y actuando con la intención de formar un lenguaje común a los y las mortales y los y las diosas, como se da en el caso del *Ayvú Rapyta* de los Mbyá guaraníes de Guaira ¹²⁵. Pero se podría decir también que si la oralidad es el domicilio de lo sagrado, por otra parte, la escritura literaria representa, salvo raras excepciones, un intento de desacralizar el relato, afirmando de este modo su autonomía. Los mitos, por ello, se amparan en la oralidad, en la voz vibrante y viviente, y trasladados a la escritura se mantienen como relatos dejando de ser y representar vivencia actual, por lo que a la larga devienen una ficción, perdiendo su aura de *vera narratio*.

De hecho, el relato existió en todos los tiempos y en todos los pueblos, constituyendo un patrón verdaderamente universal. Empero el relato escrito sólo se dio en una exigua proporción de las culturas, lo cual nos permite afirmar que cuando el Occidente levantó el concepto de literatura sobre la escritura alfabética y, en consecuencia, convirtió a esta última en una puerta de acceso forzosa al estadio de civilización ¹²⁶, el etnocentrismo estableció su dominio acientífico sobre un arte milenario, narrativo-lírico, que procuró desplazarlo hacia ese plano subalterno en el que aún se debate la literatura popular, vigilada por folclorólogos y antropólogos, quienes

¹²⁵ El *Ayvú Rapyta* es la compilación de los mitos orales de los Mbyá guaraníes del Guairá por el antropólogo paraguayo León Cadogan según el relato oral de los nativos y del cacique Pablo Vera. En él se relata la aparición del ser supremo y la siguiente cosmogonía, haciendo hincapié en la creación del alma del lenguaje humano, el *Ayvú*. El relato se intercala con himnos, plegarias, mensajes recibidos, remedios de medicina y normas sociales varias (cfr. Cadogan 1959).

¹²⁶ Es lo que se postula desde las teorías evolucionistas de L. H. Morgan, publicadas por primera vez en 1877 (cfr. Morgan 1844).

todavía siguen cumpliendo con celo la función que ya el positivismo les había confiado en el siglo XX.

Scripta manent, verba volant, reza el proverbio latino pronunciado por Caius Titus en el senado de Roma, proverbio que se suele emplear para referir la fugacidad de lo dicho frente a la permanencia de lo escrito ¹²⁷. Sin embargo, y ya lo refería el verdadero significado del dicho romano, atendiendo al propio interés de Titus, lo cierto es que la palabra es mucho menos fugaz de lo que se cree. Así, tradicionalmente se ha ligado, de este modo, la oralidad con la Prehistoria, y la escritura con la Historia, y ello sin considerar ni recordar que, como es sabido, para los pueblos sin escritura la tradición oral es la principal fuente histórica. En este sentido, Vansina la reivindica como tal, proclamando que incluso dentro del sistema de la escritura, un buen caudal de información se mantiene exclusiva o predominantemente sobre la tradición oral (cfr. Vansina 1968: 37-39).

Tanto es así que al margen de los procedimientos que se establecen para precisar el grado de credibilidad de las fuentes de la tradición oral, quizás debamos comprender que en toda tradición oral que atraviesa el tiempo existe un fondo de verdad. La verdad, pues, no es únicamente una propiedad de los acontecimientos, también el imaginario social está expresando una verdad. Así, lo que ocurre en el universo simbólico no es más que una traducción al imaginario de determinados hechos, que no serán los mismos que los que narra el símbolo, pues este siempre disfraza y traspone. Los mitos, en tanto que fundamentos de la cultura, vienen a ser la propia condensación histórica de una verdad, es decir, los paradigmas a los que debe someterse todo aquello que busque un significado. De forma que el mito se descubre como paradigma que se vivencia, mientras que la historia escrita, en cambio, en tanto no sea vivencia de un pueblo, poco puede incidir en su proceso: por ello la historia, cuando se propone actuar como medio y motor de una transformación profunda se reviste de las formas del mito.

Podríamos afirmar, en tanto, que la literatura oral constituye la suma de los conocimientos, valores y tradiciones, que pasan verbalmente de una generación a otra, y que lo hacen utilizando diferentes estilos narrativos. La literatura oral, por ello, se conserva en la memoria de los pueblos, significándose como un ente de creación

¹²⁷ Con todo, antes expresaba justamente lo contrario, habiéndose acuñado para expresar cómo la palabra dicha tenía alas y podía volar, en comparación con la escrita, silenciosa y muerta en una página (cfr. Manguel 2005: 99).



colectiva – anónima por lo tanto – , careciendo de autor o autora – caso contrario a la literatura escrita – , perteneciendo al pueblo – y como tal forma parte de su vida diaria y de su cultura. En consecuencia, la literatura oral se constituye como fuente de investigación obligada de las tradiciones histórico-culturales de los pueblos tradicionalmente llamados ‘iletrados’ ¹²⁸; por lo que la necesidad de caracterizar con mayor precisión la temática sobre el folclore, sobre el folclore literario – esto es, sobre la literatura oral y la tradición o, propiamente, sobre la mitología – , precisa de una investigación y una revisión bibliográfica llevadas a cabo interdisciplinariamente, para que abarquen tanto el análisis de contenido de los relatos como el del contexto cultural del pueblo que los produce, que los justifica y que, en suma, los explica. En ambas direcciones, por descontado, opino que se debe articular una visión propiamente didáctica, una visión que, para ello, utilice como medio las manifestaciones de la literatura de tradición oral con el fin de programar un interés especialmente centrado en la consecución de una enseñanza literaria lo más completa posible ¹²⁹.

Como señala en 1943 Luís Chaves:

os símbolos tradicionais são peças falantes na mentalidade popular. A alma do povo é tabuleiro grande, policrómico, onde os séculos lhe pintaram a representação heráldica em peças de variado matiz. Tôda a sua maneira de ser, como é essencialmente na continuidade do que foi, ali ficou indeleblemente marcado (Chaves 1943: 3).

No es nada irrelevante considerar, pues, la existencia de un lenguaje infinitamente más antiguo que la escritura y menos perecedero que ésta por no carecer

¹²⁸ De este modo, al hilo de la importancia de las fuentes de la literatura oral, Zapata Olivella quiso explicar:

la aclaración de que no toda fuente por el sólo hecho de ser narrada, se tenga por tradicional, como sucede con los relatos vistos, los rumores y las noticias. La consideración de tradicional deviene de haber sido escuchada a otras personas y de constituir un patrimonio anónimo y antiguo del pueblo (Zapata Olivella 1974: 11)

¹²⁹ Debemos, por tanto, creo, centrar y organizar nuestros intereses didácticos hacia el sentido ya explicado por Godzich y Spadaccini al respecto de una investigación de la incidencia cultural que despliega *lo masivo, lo elitista y/o lo popular* (cfr. Godzich & Spadaccini 1998). Y, por descontado, en esta dirección, uno de los aspectos primordiales – así manifestado ya por Jakobson y Bogatyrev en 1929 – sería el del estudio de la oralidad y el folclore, lo cual nos conecta directamente con los mismos deseos de la Antropología. En este sentido, Lotman ha demostrado en toda su producción científica que las correspondencias entre la cultura, el arte y la literatura pasan siempre por una semiosfera específica, una semiosfera que, en concreto, es algo de lo que tantas veces se olvidan los Estudios Literarios y que nos conduce nada menos que a la vida (cfr. Lotman 1996 y 1999).

de la materialización a través de las letras para existir, para vehicular su mensaje. Hablo, como es lógico, de los símbolos, de la simbología de lo imaginario.

Juan Eduardo Cirlot defiende que la mayoría de autores – y, claro, también autoras – de todas las obras por él consultadas para la elaboración de su *Diccionario de símbolos* es unánime a la hora de situar el principio del pensamiento simbólico en una época anterior a la Historia, a finales del Paleolítico, aunque incluso contemos con manifestaciones más viejas (cfr. Cirlot 2000: 20).

Anteriores a la escritura, los símbolos constituyen la base de una forma de escenografía visual a la cual no podemos negarle una inequívoca resonancia alegórica de un mundo fundamentalmente marcado por la emoción, por la psicología y, cómo no, por la espiritualidad. Con una presencia – y muy marcada, por cierto – casi universal, pueden encontrarse desde los primordios de la humanidad – cuando las personas gravaban imágenes en las rocas, cuando representaban de este modo sus miedos y las deidades de lo cotidiano – en casi todas las civilizaciones, en los diferentes continentes del planeta, razón probable que:

levou o psicoterapeuta Carl Jung a acreditar que os símbolos sou ‘arquétipos’ estão profundamente implantados na psique humana, aos quais respondemos instintivamente (Tresidder 2000: 6-7).

El mundo de los símbolos – situado entre el espacio de los conceptos y el de los cuerpos físicos – es, en consecuencia, algo que se caracteriza por una universalidad, un valor continuo y esencial, patrimonio común a todas las religiones, credos y etnias que los utilizan para una misma finalidad y de acuerdo con el mensaje que pretenden vehicular y/o difundir. Un lenguaje les es común: el lenguaje simbólico que establece una relación íntima entre lo instrumental y lo espiritual, lo humano y lo cósmico, el caos y el orden.

Según Benoist, las tradiciones antiguas establecían una analogía entre el microcosmos y el macrocosmos, analogía que puede ser entendida como la llave verdadera del simbolismo umbrátil que recurre a los elementos de la naturaleza para enunciar las concepciones del espíritu. Los símbolos comenzaron, entonces, por ser usados con fines mágicos ya que se les reconocían virtudes y capacidades de conjurar



miedos, exorcizar males y demonios o, además, para aplacar la ira de los dioses y diosas u obtener de ellas y ellos beneficios o protección.

De este modo, no se nos figura abusivo encararlos como un cierto ideal comunitario, una forma de armonizar las sociedades, de mantenerlas unidas, inspirándoles principios y valores tan dispares como la fidelidad, la sumisión, la agresividad, el amor o el miedo. Aún hoy es posible encontrar innumerables ejemplos de relaciones gregarias acerca de emblemas, símbolos o estandartes venerados e idolatrados con frenesí y lealtad que pueden incluso desvirtuar su valor simbólico. Y, en situaciones límite, llegan a transformarse en símbolos inicialmente caracterizados por un sentido positivo en emblemas de fanatismo, destrucción y muerte, el caso de la svástica, por ejemplo, que el Partido Nazi convirtió en su emblema, aparejándola a la brutalidad inhumana que dictaban los principios que regían su carácter y que, contrariamente, en origen había simbolizado precisamente el envés de la ideología nazista, como imagen de la generación y regeneración del cosmos.

La importancia que el pueblo confiere a los símbolos no puede, entre tanto, dissociarse de motivaciones histórico-culturales que ayudan a la percepción de su aparición y difusión, pues desde los principios de las comunidades, en ellas se ha sentido la necesidad de reconocer fuerzas y entidades superiores que escapaban a sus dominios, a su capacidad de raciocinio, en definitiva a su propio entendimiento. Experimenta, de esta forma, una especie de exaltación mística en la capacidad de explicarse por medio de símbolos que, por su fuerza y su poder, serían capaces de representar y de actuar sobre la propia realidad por cuanto el pueblo desconoce las influencias de la naturaleza, del viento y de la lluvia, de los astros, del Sol y de la Luna en el medio natural, en la germinación de las plantas, en el equilibrio de los seres humanos.

Así, unas de las mejores expresiones en tanto que descodificadoras del sentido más profundo y exploradoras de la rica carga del significado espiritual y sobrenatural transmitida por los símbolos son las manifestaciones literarias populares, especialmente las transmitidas por medio de la tradición oral. En ellas, por tanto, el acto de extracción de los símbolos y la manifestación de estados de alma, por ejemplo, son necesariamente procesos de simplificación y fe llevados al límite y apenas su completa relación con motivos subsidiarios desarrollan signos importantes y portadores de un significado capital para aquellos que se expresan a través de ellos, independientemente de reconocer

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

su valor metafórico. En este tipo de manifestaciones, así pues, los símbolos se nos aparecen como entes que permiten establecer conexiones entre los diversos planos de la realidad y que surgen como huecos y desdoblamientos de un modo de sentir cuyo carácter misterioso los hace palpables a la razón, lo cual hace posible su actuación en tanto en cuanto estímulos propios del sentimiento.

El poder de los símbolos a través de los cuales se materializa el nombramiento de las cosas y de los sentimientos es tan intenso en la literatura popular que ellos emergen estáticos e intactos, apareciéndose nos como imágenes y representaciones servidas verbalmente por un léxico que se eterniza y se suspende en el tiempo, esperando la correspondencia del propio sentir de las personas, de su imaginario social, formulando el deseo de permanecer en la presencia del mismo pueblo que los ha imaginado y organizado. Es, parafraseando a Luís de Camões, la transformación del amador en el objeto amado ¹³⁰, o lo que es lo mismo: como si el mundo natural se uniese al espiritual en una compacta y arrebatadora comunión que final y propiamente conduce a la trascendencia.



Capitel románico francés donde aparece la imaginaria de la sirena

¹³⁰ Es ésta la imagen camoniana, que recupero del soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”:

transforma-se o amador na cousa amada
Por virtude do muito imaginar.
Não tenho, logo, mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada (Camões 1997: 197).



Es curioso cómo la imaginería de las sirenas recorre buena parte de la geografía europea, especialmente ibérica, apareciendo incluso en lugares alejados, y mucho, de los océanos y el mar que bañan las costas peninsulares ¹³¹. En este sentido ya he recordado a la *Sirena de Monfragüe* de la Extremadura española y conviene nuevamente aludir a la actualmente llamada Comunidad Autónoma de Extremadura para volver a considerar cómo las sirenas recorren uno de los espacios más consolidados de su tradición oral ¹³², y, en consecuencia, cómo perviven en las manifestaciones literarias extremeñas. De este modo, de octubre de 2007 a febrero del año siguiente, en Badajoz y auspiciado por la Universidad de Extremadura, Moreno Manso dirige el curso “El cuento en el ámbito educativo y terapéutico”, impartido por él, por Godoy Merino y por Suárez Muñoz. Fruto de aquella experiencia, en 2009 sale a la luz la edición de un CD-Rom donde se recogen y analizan didácticamente muchas muestras – veinticinco en total – de la arquitectura literaria tradicional de aquella comunidad (cfr. Suárez Muñoz, Moreno Manso & Godoy Merino 2009).

En esta publicación se recoge la leyenda de la sirena de Talavera la Real, una entidad de población a poca distancia de la capital provincial pacense, situada, antes de

¹³¹ Si hacemos caso a Valero de Bernabé, estudioso de la “heráldica gentilicia española” [*sic*], mientras en el resto de Europa los animales y figuras quiméricas son muy representados, en la heráldica de las naciones que componen actualmente el Estado Español, figuras como las sirenas son más bien escasas. Así, dice Valero de Bernabé, aunque entre los animales quiméricos la sirena ocupa el primer puesto como objeto de representación heráldica (‘mueble’), ésta, que “según los antiguos heraldistas [...] simbolizan la elocuencia de aquellos que, por la singular fuerza de persuasión con que están dotados, logran convencer a todos de sus ideas” (Valero de Bernabé y Martín de Eugenio 2007: 255) – olvidando, por supuesto, la fuerza de su figura en la tradición popular ibérica – ; en la “heráldica española” sólo se registran 45 familias que las han incluido en sus símbolos de casta: en Andalucía los Anguas, en Aragón los Serenas, en Asturias los Alleres, en las Islas Canarias los Cullas, en Cantabria los Sernas, en Catalunya los Prescens, en Castilla los Anguas, Ornellas, Barones y Valles-Inclán; en Galiza los Cervelas, los Colones, Díaces de Guitián, Goyanes, Guitianes, Lópeces de Goyanes, Mariños y Mariños de Goyanes; en Nafarroa los Aizartes, Alzuetas, Alzugarays, Arribillagas, Bertices, Hualdes, Huartes de Mendicoa, Jubindos, Lacoizquietas, Lances, Lecoizquietas, Legasas, Navartes y Zarandias; en el País Valencià los Bértices y Sernas, y en Euskal Herria los Aizartes, Albendeas, Alzugarays, Alzuelas, Barberenas, Barones, Bertices, Elizaldes, Lesacas, Navartes, Martíneces de Alzueta, Uztárices y Zaloñas (cfr. Valero de Bernabé y Martín de Eugenio 2007: 255).



La sirena de los Bértiz en un escudo del s. XVII



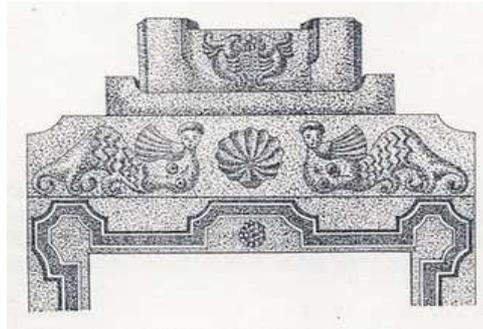
Azulejería barroca con las armas de los Serenas

¹³² Algo que sucede, de igual manera, en los territorios de Castilla-León, igualmente de alejados del mar que los extremeños, y donde viven las ondinas, habitantes de fuentes y pozos (cfr. Alonso Ponga 1982).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Puebla de la Calzada, en el camino que une Badajoz con Mérida, la actual capital administrativa de Extremadura. En ella descubrimos una de las imágenes de sirenas que pueblan el decorado de leyendas de transmisión oral extremeña; una leyenda refrendada iconográficamente por el interés de la familia Gragera, condes de la Torre del Fresno y vizconde de San Diego, procedente de Puebla de la Calzada (antes de Montijo) pero asentada desde el siglo XVII en Talavera, que cuando mandó construir su sepulcro familiar en la vetusta capilla que los Sandovalos tenían en la parroquia talaverana, quiso colocar la figura de una sirena en uno de los pies que soportaban el cenotafio reservado a los restos de su estirpe; no en vano, tal imaginería ya estaba presente en otros lugares asimismo promovidos por la nobleza pacense local ¹³³.



Pie con figura de sirena en el sepulcro de los Grajeras de Talavera y portalón de la Casa de las Sirenas en Castuera

¹³³ Me refiero al palacio del actual núm. 4 de la Calle de la Constitución de Castuera, un palacio barroco en cuya portada de acceso se colocaron dos sirenas enfrentadas que muy bien podrían tener que ver con la propia etimología popular de la comarca donde Castuera se enclava, la Comarca de la Serena, de la cual Castuera funciona como capitalidad. Así, no por casualidad, la heráldica de Villanueva y Malpartida de la Serena, otros de los pueblos serenenses, se organiza alrededor de las figuras de estos seres:



De esta forma, desde 1583, el edificio del ayuntamiento de Villanueva de la Serena hace alusión a la tal etimología popular, pues es en ese año cuando se corona con un friso donde una leyenda acompaña a la figura pétrea de una sirena:





En efecto, la etimología de la Comarca conocida como La Serena se relaciona estrechamente con la leyenda de una sirena que, habitante del cercano río Guadiana, atraía a los mozos con sus cantos melódicos (cfr. Flores del Manzano 1998). Es la Dama Blanca del Guadiana – una leyenda que pertenece a la tradición oral propiamente pacense ¹³⁴ – que, a veces como ser maléfico que procuraba que los hombres que se aproximaban a las riberas del curso fluvial de aquel torrente se ahogasen, a veces como figura de una mujer de inmensa belleza, vestida de blanco, que únicamente atraía a los varones por medio de su canto (como la sirena de La Serena), da cuentas del temor masculino ante un misterio acuático que, siempre, tiene nombre de mujer.

En la Fuente Vieja o Fuente del Caballo del barrio de El Rollo, situado en Talavera la Real, en el camino – el viejo Camino Real – que unía Lisboa con Madrid, en el lugar escogido por la administración real para la colocación del rollo comarcal, dice la tradición que habita una sirena que, al caer de la tarde, sale de la fuente y se pone a cantar. Y dice la misma leyenda que, porque la sirena les había regado las huertas a la noche, muchos campesinos le dejaban a este ser piezas de pescado en el brocal de la fuente. Por la mañana, sólo aparecían las raspas. Debe ser la misma sirena que en Talavera ocupa uno de los espacios de la tradición oral, una sirena que vivía en una alberca y se dedicaba a regar las huertas cercanas, alimentándose de peces de los que, a las mañanas, aparecían únicamente sus restos ¹³⁵.



Representación renacentista de sirena de dos colas

¹³⁴ Aunque su presencia se produce a lo largo de Extremadura y los países del Portugal colindante, y lo hace como la figuración de la mujer habitante de cursos de agua o lugares de sacralidad especial (pozos, cuevas o caminos). Se trata de una personificación agraria que desarrolla la imagen femenina de hada, *xana* o *lusina* (cfr. Peralta y Sosa 1997: 164; Martos Núñez 1997 y 2003).

¹³⁵ Ésta es, propiamente, la leyenda recogida en el CD-Rom a que aludí líneas atrás y que, narrada del mismo modo, los alumnos y las alumnas de 3º de ESO del IES *Reino Afasí* de Badajoz utilizaron, en el curso académico 1995-1996, en la redacción de un trabajo titulado “Un pueblo al alcance de tus ojos”, realizado para la asignatura “Procesos de Comunicación (Taller de Prensa)” (cfr. Gómez 2010).

Sin embargo, una de las naciones ibéricas donde más claramente ha brillado la esencia de las sirenas es, indudablemente, Galiza, un territorio que, en buena parte, debe su sistema cultural a un pasado eminentemente germano-suevo: de ahí que la fuerza legendaria de estos seres sea la misma que late en tierras de países como la Bretaña y en las de la vieja Prusia hoy alemana. Baste para ello volver a aludir a la leyenda y al cuento de *D. Marinha*¹³⁶, recogido por escrito desde el siglo XIV, en las páginas del también aludido nobiliario del conde D. Pero de Borgonha-Portugal; una historia tradicionalmente relacionada con una estructura semántica propiamente melusínica, lo cual no hace más que proclamar la asimismo mencionada deuda que los y las gallegas tienen con los y las célticas de raza escita. En la historia de *Marinha* y el caballero de *Goiáns* se resume, y de un modo claramente especial, un interés céltico por la identificación de la nobleza local con seres sobrenaturales, y, claro, como el androcentrismo característico de aquella cultura proclama, el misterio reside en el elemento femenino, el pacto se establece entre un varón humano y una mujer procedente y/o perteneciente a un otro mundo paralelo al de las mismas personas. De esta forma, la leyenda de *Marinha* fue especialmente relacionada con una tradición de lectura que la hace integrarse en el mismo nivel de la de *Mélusine* de Lusignan (cfr. Prieto Lasa 1992: 234)¹³⁷.

En la edición de sus *Contos populares da Galiza* de 1968, Carré Alvarellos recoge el relato “A sereíña do mar”, un texto que, como allí dice, tomó de la tradición herculina, concretamente de un o una informante de la “*baixía de Bazuril*” de S. Cosme de Maianca, en Mera (hoy en el ayuntamiento de Oleiros), una localidad costera vecina, frente por frente, ría coruñesa en medio, de la ciudad de nacimiento de la Pardo Bazán. En este texto¹³⁸, la figura de una sirena procedente del mar establece contacto con un

¹³⁶ Utilizo, para la alusión a la antecesora de los *Marinhos* de Galiza, el tratamiento de cortesía que le es propio: el gallego, ahora continuado por el ceremonial portugués, que aconseja la utilización de ‘don’ / ‘dona’ – *don / dona* en lengua gallega, cuya abreviatura es *D.* para ambos casos – para aquellas personas de especialísima proyección social, esto es, grandes jefes como los reyes y las reinas, los y las hijas de reyes y reinas, grandes títulos y sus hijos o hijas, o bien los hombres y las mujeres pertenecientes a la alta jerarquía eclesiástica. En O Brasil fue donde mejor se mantuvo su uso originario, habiendo servido tan sólo para acompañar a los nombres de sus emperadores y sus hijos o hijas y a los más altos y altas personajes de la iglesia católica.

¹³⁷ Lo cual, indudablemente, viene a incidir en lo apuntado anteriormente al respecto de la misma imaginación que late tanto en la *Marinha* gallega como en la *Mélusine* francesa o en la *Ondina* alemana.

¹³⁸ En aquél, mezclando los motivos de la sirena mediterránea que le sirvió a Homero para introducir la dimensión de la mujer del mar en su literatura con los puramente gallegos, se narra la historia de un joven marinero que está comprometido con una mujer de su misma localidad marítima. Una noche en que,



hombre en un arenal, pero en la mejor tradición mediterránea, la mujer-pep se descubre como un ente más que pérfido y malvado, un ser que se dedica a atraer varones con una “doce cantiga” tan melodiosa y refinada que hace que éstos, irrimiblemente, pierdan su voluntad y se dejen llevar por los intereses de quien, a la postre, lo que va a hacer es acabar con ellos. En fin, una nueva solución relacionada con la expresiva ‘mujer-mantis’ occidental.



Sirena-Melusina del pazo de A Picoña (Pontevedra) ¹³⁹

como todas, arregla su barca y los aparejos de ésta, oye una voz arrolladora que canta una dulce canción. Nada ve aquel día, pero desde entonces, su vida girará en torno a lo que ha oído. Todas las noches se dirige a la orillamar, pero nada ve. Con todo, su insistencia hace que un día de luna llena volvió a oír aquellos cánticos, viendo esta vez:

na brétema mesta [...] surtindo da escuma das ondas, unha muller guapísima [...] de loiros cabelos e ollos da côr das augas verdes do mar salgado, tiña de muller meo corpo, pois a outra metade, éravos de peixe, escamudo e todo: era a sereña do mar (Carré Alvarellos 1968: 71).

A partir de aquel día, nadie de la aldea volvió a ver al mozo, y cuentan las leyendas que cada aniversario, todos los años, a la playa de Bazuril va a cantar la sirena con la pretensión de atrapar a otro joven. Si no lo consigue, su cantar se vuelve fiero, levanta las olas y hace producirse un viento terrible, capaz de arrancar árboles y hacer llegar la espuma del mar a las puertas de las viviendas de la aldea, como si quisiese llamar por los mozos. Y, dice el relato, “probes, daquela, dos que andiveran no mar!, afogaban todos” (Carré Alvarellos 1968: 71).

¹³⁹ Bajo uno de los escudos palaciegos – con el ajedrezado de los Soutomaiors, el falcón de los Falcones y el castillo y el tronco desmochado de los Troncossos de Lira (apellido principal de la casa) –, los señores de la jurisdicción de A Picoña quisieron poner una sirena – más bien una Melusina – coronada con una cabeza de felino, en alusión a la diosa cazadora Diana, y que, agarrándose un pecho, lleva encima del útero un sol antropomórfico; en suma, todo un programa iconográfico que compilaba la magia entera

Pero si no es en la tradición genealógico-heráldica de Galiza – esto es, en el *corpus* nobiliario de las actuales naciones de Galiza y Portugal –, nada queda de la sombra de D. Marinha en el imaginario literario de tradición oral gallego-portugués y, en tanto, su figura suele aparecer fagocitada por la entidad de la Mélusine arrasiana (cfr. Cardigos 1991 y 1997). Con todo, como ha apuntado Cardigos, su fuerza se presenta en un relato tradicional que un judío marroquí emigrado a Israel transmite a Dan en la década de los 70 del pasado siglo, lo cual bien podría manifestar que la deuda del relato de Marinha y el caballero de Goiáns bien puede proceder de la tradición islámica o judeo-islámica del S. (cfr. Cardigos 1997: 44), lo que no niega, ni muchísimo menos, su procedencia céltica, sino todo lo contrario ¹⁴⁰.

De esta forma, atendiendo a esta procedencia prerromana, los y las gallegas conviven desde antes de la Romanización con mujeres acuáticas de la talla de la *lamia*, la *xana* o la *dona de auga*, tres de los entes pertenecientes al mundo *dos mouros* anterior a la cultura latina que acabaría haciendo del territorio nacional de Galiza el primer espacio donde se produjo una variante lingüística del idioma dejado por las tropas del ejército de Roma ¹⁴¹. Por regla general, las *xanas* son mujeres de gran belleza que, vestidas de blanco y peinando sus largas cabelleras rubias, distraen y atraen a los hombres con sus arrolladores cánticos. Hacendosas, también hilan incansablemente, con sus ruecas, madejas de oro que después de lavarlas, extienden en las orillas de ríos y lagos en las noches de luna llena ¹⁴². Las *lamias*, habitantes como aquéllas de las

que la ‘mujer-acuática’ y la ‘mujer-serpiente’ resumía en el imaginario cultural gallego y, por ende, europeo. Es, por lo tanto, una de las imágenes más completas de la iconografía de la Marinha gallega.

¹⁴⁰ Pues ello, en todo caso, lo que hace es reafirmar que la leyenda procede de la antigua Escitia, proclamando, por tanto, su fuerte dependencia con las imágenes de deidades como la Derceto, la Istar y la Astarté asirio-babilónicas. En este sentido, y haciéndome eco nuevamente de las aportaciones de Cardigos, no es gratuito que en una edición siria del siglo XIV de *Las mil y una noches* aparezca el relato de Julnar, la señora del Mar, una mujer especialmente parecida a D. Marinha; o que en el *Super Apocalypsim* de Goudofred d’Auxerre, del siglo XII, se relate el periplo de un joven que apresa a una sirena, con la que se casa y tiene un hijo, pero que sufre su abandono porque él la obliga a hablar; o incluso que en la tradición cretense contemporánea se cuente la historia de otra mujer marina con la que, de un modo semejante al anterior, un hombre se casa y procrea, y de la misma manera la obliga a hablar contra su voluntad, amenazándola con echar a su hijo a una hoguera (cfr. Cardigos 1997: 44-45).

¹⁴¹ Las *xanas* son también denominadas *mouras* u *ouvas*.

¹⁴² Tienen cabellos “undosos, largos, brillantes, como la luz del sol”, cabellos que peinan insistentemente, poseen una voz *engaioladora* y atrayente, visten túnicas plateadas o blancas y se dedican a lavar – por eso también reciben el nombre de *lavandeires* – o a hilar, así como a bailar a la luz de la Luna. Son sabedoras del futuro, profetizan; se transforman en animales (fundamentalmente en culebras – de ahí su relación con la leyenda de Mélusine –) y custodian tesoros fabulosos y, las generosas, proporcionan salud, amor y riquezas a los hombres que las ven – incluso hay alguno que, como Pachón, protagonista de un relato



corrientes fluviales y de las aguas estancadas, tienen un aspecto monstruoso, son caprichosas y malvadas y atraen con sus voces a jóvenes mozos con el fin de ahogarlos. Éstas no pueden amamantar a sus hijos o hijas, que crían desmedrados y que a veces cambian por los hijos o hijas más rollizas de los y las mortales.

En los viejos territorios del reino de Galiza, tanto en Valdosín (hoy de la provincia de León) como en las tierras que circundan la Fonte do Pumarín de Blimea (actualmente en Asturias), se cuentan historias de *xanes*¹⁴³: en la leonesa se dice cómo en la Fuente del Naranco, que es donde brota uno de los manantiales del río Esla, se aparece una mujer acuática que se aparecía a los hombres cuando peinaba sus cabellos. Uno de éstos, asombrado, estableció contacto con ella y tras preguntarle qué era lo que más le gustaba de lo que veía, el labrador le dijo que su peine de oro, con lo que la *xana* se retiró airada a las profundidades de la fuente, castigándolo posteriormente con una maldición consistente en que, a su regreso a la labor, el pastor comprueba que una manada de lobos había acabado con su rebaño de ovejas. En la asturiana, la mujer fantástica hace lo propio, contestándole el labriego que le gustaba toda ella, con lo que, como premio, le regala dos ovillos de hilos de oro¹⁴⁴. También en las fuentes de Cuetulloriu, en Nova de Llanes, se cuenta, en un romance recogido en el siglo XIX por José Amador de los Ríos, cómo una de estas *xanes*, con sus cánticos atrajo a tres niñas al interior de la tierra, donde se perdieron para siempre (cfr. Menéndez Pidal 1885: 179; Llano Roza de Ampudia 2001: 28 y 32). Y en la comarca de O Berzo, cuna de prototípicos relatos sobre ondinas (cfr. Andina Yanes 1993; González Getino 1979; Albano García-Abad 1984), se explica que en el lago Carucedo vivía una *dona de auga*, Carucea, que ofendida con la invasión romana de sus tierras y ante la destrucción de las

precedente de la tradición oral de Ribadesella, consigue liberar a una *xane* lanzándole su montera y casarse con ella, adquiriendo por tanto las riquezas que ella tenía. Pero por lo general son malvadas, roban niños y niñas y secuestran jóvenes (cfr. Cabal 1983: 246-258).

¹⁴³ Principalmente, en Asturias los relatos de *xanes* se localizan en los países del Occidente Astur, lo que incide en su estrecha relación con las *xanas* que habitan el espacio del actual territorio de Galiza.

¹⁴⁴ Algo parecido ocurre en la leyenda de la *lamiñaku* habitante de la Cueva de Baltzola cerca de Indusi, donde un pastor, para protegerse de una tormenta, se introduce en la cueva y habla con la mujer, quien, agradecida por su cordialidad, le regala un pedazo de carbón que a su salida de la oquedad se transforma en oro. A la *dona d'aigua* de la Torre de les Encantades en Caldes d'Estrac (Barcelona) se hizo responsable de una racha de malas cosechas en la zona, por lo que los y las habitantes de la comarca fueron a suplicarle el regreso de los buenos tiempos. La mujer se apiada de aquellas personas y les dice que a su regreso a sus hogares se verían premiados: de este modo, cuando llegaron a sus domicilios, la *dona* había hecho brotar una fuente de una peña, una fuente con la que ya nunca más se iban a ver perjudicados por las sequías.

montañas que rodeaban su lago con el fin de la búsqueda de oro, atrajo hasta las aguas al *prætor* Carissio – por lo que también se la conocería como *a xana Carisia* –, que se ahogó cerca del palacio cristalino de que ella era señora. Otras fuentes aseguran que lo que sintió la *xana* fue amor por el militar y que, ofendida por que éste la rechazó, decidió anegar la villa de Lucerna, donde ella habitaba. Y se dice que todas las noches de Sanjuán se puede ver el reflejo de la ciudad en las profundidades del Carucedo, así como a la *xana* que recorre aquellos parajes buscando un joven e inexperto mozo al que enamorar (cfr. Callejo Cabo 2004: 182) ¹⁴⁵.

Son todas ellas trasuntos de la mujer que habita en los torrentes, manantiales y estancamientos de aguas, son *lavandeiras*, habitantes del Miño, espíritus elementales cercanamente emparentados con las ninfas, que para unos y unas veneradoras especiales como los romanos residían en o/y cerca de los manantiales acuíferos (cfr. Bouza-Brey Trillo 1973): no en vano, el carácter psicopompo que se utilizaba para considerar al agua – un misterioso lugar de tránsito entre el mundo de la realidad y todos aquellos que se desconocían – les otorgaba una calidad capaz de hacerlas aparecer como embajadoras entre la vida y la muerte, presentándolas, tal que Navia, con los semas, bien de las divinidades agrarias asimiladas a la vida, bien de las implacables diosas guerreras de la noche y la oscuridad.



A. Pisaca, *Xana* (1991)

¹⁴⁵ Es ésta una historia semejante a la que aún se oye en el Val de Cancelada, en el actual ayuntamiento de Cervantes (Lugo) y perteneciente al país de Os Ancares, a la Terra de Cervantes, donde también habita una *xana* – a veces llamada Carisia (no en vano es un país limítrofe al de O Berzo) – que mora en el río Cancelada y que atrae a los hombres con su belleza y abundante cabellera rubia. Cerca de estas tierras también pervive la leyenda de una mujer, una Dama Blanca, que se aparece para otorgar beneficios a los labradores de la parroquia de Doncos en el hoy ayuntamiento lucense de As Nogais: es éste, empero, el fantasma de una mujer que, dice la tradición, iba con su marido en peregrinación a Compostela y que fue asaltada por las tropas sarracenas, que la raptaron y, ante la fiereza de unos caballeros cristianos que decidieron liberarla, la mató para que nadie pudiese disfrutar de su hermosura. Desde aquel momento, la torre de Doncos se denomina *a torre da grupa*, pues el musulmán subió a la mujer a la grupa de su caballo (cfr. Amor Meilán 1928: 319).



Las *xanas* o *lavandeiras*, relacionadas – dice Caro Baroja – con la pervivencia del culto a Artemisa o Diana, son, quizás, las mujeres fantásticas del agua que más fuerza y representatividad desenvuelven en la geografía nacional gallega: como también sucede con las viviendas palaciegas – llámensele *pazos*, *casas-grandes*, *palacios*, *pousas*, *pacios*, *fortalezas* o *granxas* –, casi no hay parroquia en Galiza en que no se narren historias de alguna *xana* habitante de un pozo, fuente, manatial, río, regato o lago. Empero provengan de la Diana romana (de quien heredan la simbología del creciente lunar), incluso deriven de una reinterpretación de la Navia céltica o de la triple Dana irlandesa, lo cierto es que el culto al agua por medio de la figuración femenina se situaba, tanto en el mundo céltico como en el latino, en el territorio salvaje de la fuentes o los bosques, y acogía una fuerza telúrica en forma de ninfa virgen (lo que explica su carácter independiente de una posible dominación a los seres masculinos y, por supuesto, nada tiene que ver para que, claro que debido a sus características como diosas politécnicas, desarrollase un talante como soberana de la fertilidad, con un poder destacado sobre la procreación y los nacimientos) y a la vez guerrera (de ahí su relación con la Artemisa griega). Las *xanas*, pues, estrechamente emparentadas con las *lainas* aragonesas y con las *lamias* o *lamiñakus* euskalerríacas (cfr. Caro Baroja 1941: 16-35), son unos de los seres acuáticos femeninos de mayor operatividad y ductilidad de todo el panteón astur-gallego, de procedencia sueva en definitiva ¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Y lo mismo ocurre en Cantabria, donde estas mujeres fantásticas reciben los nombres de *insanas*, *xanes*, *anjanas*, *xinxanes* o *ijianas*, éstas unas hadas terrestres que se dedicaban a robar miel. Las anjanas, por su parte, son unos seres femeninos de inmensa belleza y bondad, de voz armoniosa y vestida de blanco, que puede vivir más de cuatrocientos años. Según señala Cabria, las anjanas, mujeres habitantes de los bosques, suelen reunirse una vez al año en Fuente De, donde intercambian experiencias y fortalecen su hermandad (cfr. Cabria Gutiérrez 1997: 103). Se trata de unas mujeres fantásticas, que pierden su magia si se casan con seres humanos, que principalmente y con más fuerza viven en las tierras de la Cantabria colindante con Asturias, de ahí que sus características se entremezclen con las de *les xanes* astures (cfr. Llano Roza de Ampudia 1977: 43), aunque es en Euskal Herria donde la simpleza de considerar a las mujeres como entes maquinadores, hace que se crea que siempre dicen lo contrario de lo que quieren expresar (cfr. Webster 1993: 63, n. 13).

Y, por supuesto, si la entidad de las *xanes* traspasa las ideales fronteras que separan Asturias y Cantabria, también lo hace al respecto de las que se establecen entre la nación de la que era oriundo Xove-Llanos y O Berzo, donde se escuchan leyendas que hablan de *as chanas*, seres benéficos femeninos que, de gran belleza y portadoras de un peine de oro, se sientan en las orillas de los lagos y los ríos para hilar madejas de oro. Habitan en palacios llenos de riquezas, bajo las profundidades del agua y se ocupan, principalmente, de que nunca les falte agua a las nubes con el fin de propiciar la germinación y el crecimiento de los sembrados (cfr. Albao García-Abad 1984: 65-66).



Vaso de Llaviana, donde parece que se compendia una historia de la creación en que, en lugar central, aparece la imagen de una sirena ¹⁴⁷

Es en la geografía actualmente asturiana donde las *xanas* poseen una fuerza especialmente notoria, quizás de mayor intensidad que en la de su nación vecina, con la que sin embargo comparte orígenes, trazos lingüísticos y, por consiguiente, raíces culturales ¹⁴⁸. En la mitología astur, pues, late con una enorme insistencia la figura de la mujer sobrenatural: buen ejemplo de ello es *a vieya*, dueña y señora de las cosechas y del tiempo, que por lo general portaba un huso con el que hilaba el destino de las personas. Era la madre de los dioses y las diosas, la matriarca de la propia humanidad y, por ello, en la mayor parte de los lugares donde se enclavaban sus santuarios o se organizaba su culto, el cristianismo acabó suponiéndoles virtudes mágicas, por lo común relacionadas con la figura femenina de más importancia para el credo cristiano,

¹⁴⁷ Tallado en un cuerno de vaca alrededor del s. XVII (algo que se nos advierte por la grafía que se ha colocado en su parte superior), a través de la técnica del pirograbado, el Vaso de Llaviana desarrolla una alegoría de la creación del mundo, con una mujer acuática como imagen central. Ésta, con los brazos y las manos abiertas, parece estar dando origen a personas (representadas por un rey, la prototípica imagen de la esfera más alta de la pirámide social de *estados* del Antiguo Régimen), vegetales (por medio de la representación de una maceta con una planta de cuatro flores) y animales (tanto domésticos como salvajes, cuadrúpedos como bípedos o peces: una gallina, un gato, una perdiz, un conejo, un pavo real, una trucha y un cérvido). En la parte superior, como he indicado, lleva una inscripción, alusiva a su propietario: “Dn. Miguel Sariego Laviana”, lo cual indica que estamos ante un objeto personalizado de uso cotidiano – probablemente un vaso para ser utilizado en salidas cinegéticas – y que su propietario – perteneciente a la familia de los *Sariegos* [Sariegos] de Laviana – pertenecía al *estado* de los hijosdalgo de las Asturias de la época barroca.

¹⁴⁸ Y, en consecuencia, en la franja costera cántabrica – hablo de la cántabrica, no de la que baña el Océano Gallego –, los relatos de sirenas pueblan buena parte de la literatura de transmisión oral (cfr. García-Lomas 1964; Llano 1982; Sordo Sotres 1991 y 1995; Diéguez Marchago 1994; Cabria Gutiérrez 199).



no en vano la misma sucesora de *a vieya*. De esta tradición profana, los y las habitantes cristianas del NO. peninsular decidieron edificar e indentificar sus espacios de culto en los mismos lugares donde los y las anteriores habían establecido los suyos ¹⁴⁹. Y de esta tradición, dice Cristobo de Milio, arranca parte de las creencias en las *mouras da auga*, el caso de la fuente de Cuadonga – donde, incluso, el imaginario nacionalista español ha querido localizar el foco de su epicentro imperialista – o los de la fuente de los siete caños de Lubián, en Seabra (cfr. Cortés Vázquez 1992: 39-42) ¹⁵⁰, y la Cova du Picu'l Castiellu, en Llanes, dos de los muchos lugares en que los y las lugareñas de aquellas comarcas decían estar habitados por *xanes* productoras de niebla y otorgadoras de inmensas riquezas (cfr. Milio Carrín 2008: 68-69) ¹⁵¹, o *xanes* que, manteniendo ese carácter guerrero derivado de figuras como la diosa irlandesa Macha, son capaces de demostrar una gran fiereza y un espíritu vengativo y violento (cfr. Arrieta Gallastegui 1995: 37): como las *xanes* de Colunga y Ponga (cfr. Milio Carrín 2008: 253-254 y 256-257).



Capitel de la iglesia de S. Vicente de Sarrapio (Aller), s. XII. En él, una sirena de dos colas, acompañada por dos figuras más – relacionadas con *les tres xanes* ¹⁵² – está amamantando a una cría que, como ella, tiene medio cuerpo pisciforme ¹⁵³

¹⁴⁹ Son éstos los casos de Santalla de Bóveda, a un tiro de piedra de la ciudad de Lugo; A Barca de Muxía o Santo André de Teixido, frente a Os Farallóns ortigueiranos, donde el cristianismo suevo edificó tres de las más simbólicas iglesias del catolicismo gallego, dos de ellas – la primera y la última – relacionadas con el culto del agua y la virgen María.

¹⁵⁰ *Sanabria*, nombre que recibe en idioma castellano.

¹⁵¹ Milio Carrín recoge otros que, asimismo, son morada de *xanas* o *mouras*, como la Cova du Sampedrín en Narzana (Sariegu), donde vivían *les tres xanes* hasta que S. Pedro las expulsó, algo que no hace más que demostrar la pugna entre los credos paganos propios y los cristianos posteriormente implantados (cfr. Milio Carrín 2008: 69-70).

¹⁵² Se trata de la tríada de diosas-madre célticas (Matres, Matronæ, Mairæ o Dominæ), principalmente veneradas en Galiza como símbolo de fecundidad y abundancia: significaban el poder divino enraizado en el mundo que explotaba en los bosques, florecía en los campos y se reflejaba en las aguas.

Pero al lado de las *xanes* o *inxánegas* ¹⁵⁴, las y los asturianos cuentan con un panteón en el que – su literatura de tradición oral así lo demuestra – también residen *les sirenes*. En Cangas d'Onís, según recoge Constantino Cabal, se narra la historia de “la Sirena”, una bella y joven moza que pasaba las horas buscando marisco en las peñas de la playa por lo que, sin tratar de reformar su comportamiento aún pese a las advertencias de su madre, es objeto de una maldición por parte de aquélla que la convierte en pez de medio cuerpo abajo ¹⁵⁵. No tardó en consolarse, dice esta leyenda:

¹⁵³ Es ésta una de las poquísimas representaciones de ‘sirena-nodriza’ que existen en Europa, propiamente derivada de la imaginería homérica de la ninfa *βαθουκόλοιο*, ‘la de senos hermosos’, por tanto aptos para amamantar, y estrechamente relacionada con la imagen de la Isis o la María madres y nodrizas. En el románico cántabro encontramos otra:



¹⁵⁴ Nombre que recibe en Helgueres (Cangas d'Onís), donde se las cree raptoras de niños y niñas.

¹⁵⁵ De este modo, en la franja costera española – hablo, claro, de la cántabra (que no *cantábrica* [sic], que es el adjetivo que los y las españolas utilizan para denominar la costa gallega, asturiana, cántabra y euskalherriaca) – se utiliza la cuadra:

la sirena de la mar,
que canta en el mar salado,
de medio arriba es mujer,
de medio abajo es pescado (Martín Sánchez 2002: 327),

una coplilla relacionada con la que, en el mismo sentido, se oye por alguno de los lugares hurdanos de la Extremadura española, y que reza:

la sirenita del mar
es una bella muchacha;
por maldecirla su madre,
la tiene Dios en el agua (Martín Sánchez 2001: 328);

como se ve, un cantar que retrata la misma leyenda asturiana, y la que citaré a continuación, la de la sirena cántabra de Castro-Urdiales, emparentada con las *mozas de agua*, que viven en los ríos y fuentes cántabras y son de tamaño minúsculo, rubias y con una estrella brillante en la frente. Viven en lujosos palacios submarinos y como no duermen, a las noches se dedican a hilar madejas de oro que sacan a la luz del día para que se sequen, mientras ellas cantan y bailan. Durante el baile van haciendo brotar unas florecillas amarillas, que si un varón las recoge lo colmarán de riquezas y beneficios. Cuando un hombre encuentra una de aquellas madejas y tira de ella, la moza podrá llevárselo al fondo del agua, donde podrá escoger esposa y vivir lleno de riquezas. Sólo, y en compañía de su mujer, puede salir a la superficie la noche mágica de san Juan, durante la cual recorrerá los montes y los senderos rurales para dejar joyas depositadas en los árboles, joyas que únicamente son visibles para las mujeres vírgenes. Aquellas que las encuentren, se harán con el poder de curar cualquier enfermedad con tan sólo valerse del agua de una de las fuentes o ríos de Cantabria (cfr. Llano 1931: 43).



revolcándose en el agua, y sentándose en las rocas, y cantando dulcísimas canciones, y a veces engañando a los mortales atraídos por su voz, y vengando de ese modo la maldición de su madre (Cabal 1983: 228) ¹⁵⁶.

También en el espacio que actualmente ocupa parte del territorio del viejo Al-Ándalus oímos relatos e historias de este mismo jaez (cfr. Martínez Montávez 1986; Piñero 1986; Ortiz de Lanzagorta 1991; Manuera Fabra 1995) ¹⁵⁷, pero es en la nación catalana donde los ecos de las sirenas – casi siempre en forma de *dones d'aigua* o *encantades* (en Aragón *encantarias*)– vuelven a cobrar una sustancia especial al respecto de la asunción de la imaginería de la mujer acuática (cfr. Moyà 1996: 75-78). Como en el Principat d'Andorra, donde residen el hada del lago Fontargent en el Vall de Canillò, una mujer acuática fabulosa que de modo semejante a *a afogada* gallega ¹⁵⁸, concede deseos tras surgir del lago cada noche en que la Luna sale entre los dos picos que dominan el lago en que reside, y la Dama Blanca de Auvinyà, que había salvado al territorio de una invasión sarracena, convirtiendo a los que quisieron invadirlo en lobos que, desde entonces, vagan eternamente por sus montes (cfr. Albert i Corp 1987; Montanyà 1993; Julián Adán 1997: 217; Martín Sánchez 2002: 41 y 168-169); en las tierras del viejo condado de Barcelona resisten a su muerte las precitadas *encantades* o *dones d'aigua*, así como las *alojes* o *goges*, que con estos nombres se conocen a las señoras de las augas, los “seres de agua” – en terminología de Amades (cfr. Amades

Otros espíritus femeninos cántabros son las *ijanas* del valle de Aras, que se dedican a asaltar los panales y que, también de tamaño muy pequeño, se mueven colocando uno de sus pechos, de un tamaño monstruoso, por encima del hombro derecho, cayéndoles por la espalda.

¹⁵⁶ Es ésta, y casi sin variación, la aludida leyenda de *la Sirenuca* de Castro-Urdiales, en Cantabria, una mujer que, como ésta, sufre una idéntica maldición materna por un motivo semejante: la excesiva querencia de una joven por estar constantemente a la orilla del mar (cfr. García-Lomas 1964: 38-43).

¹⁵⁷ Existen en aquel espacio hadas acuáticas como la Agrilla, que habita en una gruta al pie del Albaycín, donde están las fuentes del río homónimo, cuyas aguas cambiaban de sabor, de dulces a amargas, según fuese el humor de la encantada. Tras la conquista del reino nazarí por los reyes de Castilla, el hada desapareció, dejando caer unas lágrimas en su partida, lágrimas que ocasionaron que el curso del río tuviese un sabor eternamente agridulce (cfr. Ortiz de Lanzagorta 1991: 34-35).

¹⁵⁸ *A afogada* es un genio que, aunque marítimo (suele aparecerse entre las olas del mar), avisa a los marineros cuando va a producirse un temporal o cuando va a ocurrir un naufragio, incluso lo hace para advertir de la posibilidad de una pesca mala o escasa. Este ser, que no habla y sólo emite graznidos como las gaviotas, se presenta como una mujer de extremada belleza, con el torso desnudo, unos senos generosos y una cabellera enorme.

1982: 66 ¹⁵⁹) – que habitan tales espacios sagrados (cfr. Leonart 1987; Armengou i Marsans 1990). En Catalunya, además, existe la creencia de que si una mujer va a lavar la ropa al río uno de los llamados por el catolicismo ‘días santos’ (el *día del corpus*, el *jueves de la ascensión* o *jueves santo* y *viernes santo*), va a ser secuestrada por las *dones d’aigua*, pasando a formar parte de su corte: como ellas, acabará convertida en un alma que pena a la que se ve entre la niebla fluvial y que eternamente se dedicará a golpear la ropa con su pala de lavar.



E. Alcaide, *Dona d'aigua* (2011)

¹⁵⁹ Y que, según sus investigaciones, se dividen en:

- 1) seres femeninos de las aguas muertas: *la Vella de Engolastres*, *la Doncella de Noades*, *les alojés* (como la de Banyoles y la de Les Estunes), *les goges*, *les paitides* o *les mimfes de llacs*.
- 2) Seres femeninos de aguas y fuentes: *l'Encantade de Prestill*, *la Moixira* y *les dones d'aigua*.
- 3) Genios femeninos del mar: *l'Alma de la Mar* y *la Mare de la Mar*.

Por todo el territorio costero de la nación catalana se cuenta cómo, en los días de calor extremo, puede verse salir del mar una neblina con forma de mujer. Es una *encantade* que recibe el nombre de *l'Alma de la Mar*, una ‘asusta-niños(as)’ cuyos lamentos se pueden escuchar con tan sólo acercarse al oído una concha de caracol cuando se la ve surgir de las aguas. En Cadaquès y en el Cap de Creus es creencia extendida asustar a los niños y a las niñas diciéndoles que, para que no se acerquen demasiado a la orilla del mar, allí no se puede pronunciar ni una sola palabra, aún en voz baja, porque esta mujer se despertaría, llevándose a quien osase interrumpir el ligero sueño en que vivía perennemente. Y también en la simbólica localidad que frecuentaron Dalí, Picasso, Ernst o Duchamp se cuenta que *el Marès* y *la Maresa* son dos genios, masculino y femenino, con forma de pulpo de muchos tentáculos, que, con los mismos carácter y cometido que la anterior, se dedicaban a engullir niños y niñas traviesas.

Por otra parte, en Mallorca, donde las *dones d'aigua* reciben el nombre de *dones d'aigo*, se narran historias de un genio femenino acuático, *na Maria Enganxa*, que vivía en el fondo de los pozos y que se dedicaba a atrapar a los mozos con un gancho – de ahí su nombre –, no dejándolos salir de las profundidades que señoreaba.



Parientes suyas son las *fadas* o *fatás*, las *moras* o *moricas* – espíritus femeninos asociados al agua y a la propia naturaleza ¹⁶⁰ – y las *encantarias* alto-aragonesas, que como las catalanas, lavan su ropa bajo la luz de la Luna, especialmente la noche de san Juan, permitiendo que quien coja alguna de sus prendas, por lo general un hombre, y además de buen corazón, adquiera parte de sus riquezas (cfr. Gari 1989 II: 13; Andolz Canela 1991: 34 y 1995: 73) ¹⁶¹. A éstas, como ocurre en algún otro lugar de la geografía española, gallega, asturiana, catalana o euskalherriaca, muchas veces se las identifica con las constructoras de los monumentos megalíticos, lo cual las presenta como poseedoras de una fuerza hercúlea: así, como sucede en Llanes (Asturias) o con las *encantats* o *agostines* catalanas, en Losa Mora existe la tradición de que fue una de estas lavanderas quien levantó el dólmen del lugar ¹⁶².



J. Maler Collier, *The Water Nymph* y *The Land baby* (circa 1899) ¹⁶³

¹⁶⁰ El caso de las *moricas* de Sayaón, con el poder de hacer brotar fuentes y manantiales, y del Ibón de Plan, que surgía del agua al amanecer para bailar al son de una dulce melodía (cfr. Martín Sánchez 2001: 174).

¹⁶¹ En estas tierras se cree que se puede desencantar a una *encantaria* si durante la precitada noche del 24 de junio se coge un hilo que flota en el agua de la fuente o corriente de agua donde ella habita. Se debe tirar de él hasta formar un ovillo, sin escuchar los terribles gritos que, mientras tanto, pueda emitir la mujer durante el proceso de desencantamiento: de lo contrario, si se para se corre el riesgo de morir a manos de la enfurecida lavandera que asiste a cómo se estropea la posibilidad de ser liberada de su encantamiento.

¹⁶² Este carácter está íntimamente relacionado con el poder, asimismo sobrenatural, de hacer brotar fuentes y manantiales, ambos unos poderes eminentemente femeninos enfrentados, por consiguiente, al de la luz solar, un mundo especial y particularmente asimilado al género masculino. Ya nos lo advierte José María de Barandiarán, que explica cómo ciertas *lamias* pierden su poder y su fuerza sobre los hombres cuando un rayo de Sol los alcanza: así, existe una tradición euskalherriaca que habla de uno de estos seres que dejó su peine de oro a la entrada de la sima de Mondarrain, momento en que un pastor aprovechó para hacerse con él. Tras perseguirlo monte abajo, reclamándole su peine, cuando los primeros rayos del astro alcanzaron las ropas del hombre, la *lamia* cejó en su intento diciendo *eskerrak emaitzok Iuzkiari*, retirándose a su caverna (cfr. Barandiarán 1960: 111-112).

¹⁶³ En estas dos visiones prerrafaelitas, la mujer acuática aparece como portadora de una belleza eterna que roza la santidad, en el primer caso, y como devoradora de hombres – incluso niños – en el segundo.



Dos interpretaciones modernistas de la mujer-acuática, debidas a la imaginación de G.

Klimt

Pero, como he señalado, quizás sea en los *països de cultura català* donde mayor fuerza se resume alrededor de las mozas acuáticas que reinan sobre las corrientes naturales. Y pese a habitar, eso se dice aún, cerca de casi todos los lugares de costa del viejo Mare Nostrum romano, es en los otrora territorios adscritos, entre el siglo IX y el XVIII ¹⁶⁴, al condado soberano de Barcelona donde la figura de la mujer del agua tiene más presencia, una presencia que tanto nos habla de sirenas marítimas como de *dones*

En éste, como vemos, bajo el aspecto de mujer-sirena con cola de pez, una mujer aguarda la llegada de un niño desnudo.

¹⁶⁴ Deben, los y las catalanas, a la actividad imperial-centralista de los Borbones, la efectiva abolición, en 1707, con los denominados Decretos de Nueva Planta, sancionados tras la conocida como *guerra de sucesión española*, de la entidad política de su condado soberano propiedad las dinastías *Barcelona* – los Arrià condes de Urgell y La Cerdanya, una familia fundada por el célebre monarca Guifré *el pilós* – , y *Trastamara-Aragón*. Desde entonces, el espacio político de las actuales Catalunya y País Valencià (una entidad monárquica propia organizada en 1238 por Jaume I, rey de Aragón, València, Mallorca, conde de Barcelona y, entre otros títulos adscritos a sus posesiones catalanas y occitanas, señor de Montpellier) pasará a integrarse totalmente en los destinos de lo que hoy conocemos como el Estado Español.

Por tanto, la influencia de la mitología de la sirena y la mujer acuática en el Llevant y en las Illes Balears se articula en torno a esa deuda genético-política con la cultura catalana, así como a su proyección geográfica dentro del marco mediterráneo donde, fundamentalmente, las sirenas acogen la imagería de las malvadas mujeres que Homero había retratado, aunque con una entidad pisciforme, como desde la Edad Media demandan las costumbres y, en consecuencia, el desarrollo iconográfico latinos. Así, además de las de sirenas del Mediterráneo, en el País Valencià se escuchan leyendas de *dones d'aigua, goges y alojes* como las que pueblan la Serra de l'Albera, en Vallespir, que en la noche de san Juan salen del agua y bailan cerca de Sant Salvador y Sant Pere de Rodes; o las de Sant Joan des Fonts (La Garrotxa), que también hacen lo mismo (cfr. Ferrer i Frigola 2006; Gisbert i Muñoz 2007).

Por otra parte, el *Festival Internacional de la Oralidad* celebrado en Elx del 2 de marzo al 2 de abril de 2011, se inauguró con el espectáculo “Dones d'aigua i encantades. De Salses a Guardamar” de Asun Rodríguez, por el que se recreaba la leyenda de *l'encantà* del Barranc de l'Encantà en Guardamar del Segura o la de la *dona* de Rojals en Alacant, relacionada con muchas tradiciones semejantes esparcidas por todo el Llevant – y aún España (Baza, Cuenca, Las Camarillas, Puerto Lumbrera y Villarrobledo) o Euskal Herria (Aketegi) – , una leyenda por la que se narraba cómo una princesa se casa con un noble, o príncipe también, con el que no podrá consumir el matrimonio debido a una maldición de que fue objeto, una maldición que la hará vagar como alma en pena y aparecerse a los humanos en la *nit de sant Joan* (cfr. García Abellán 1981).



d'aigua o *goges* relacionadas con corrientes de agua alejadas del mar, sobre todo en el Pirineu, que es de donde procede, como es sabido, la genética de los y las gobernantes que, con el título de monarcas, rigieron los destinos del condado de Barcelona y los reinos de València y Aragón. Así:

les dones d'aigua viuen en diverses zones de Catalunya, no només al Pirineu, i habiten dins dels gorgs profunds en palaus encantats. Acostumen a estar regides en reialmes presidits per una reina, que viu en el lloc més profund del gorg des del principi del món, quan encara no havien nascut els homes. Com ja s'ha dit, la seva descripció és la d'una dona molt més bella que cap de mortal, amb cabells fins i llisos d'or trenat amb perletes més transparents que les gotes de la rosada, i els seus ulls són com estanys verds i sense fons on s'hi han negat molts homes que han volgut enamorar-les.

De esta forma, por tanto:

les dones d'aigua tenen preferència per les zones més altes del Pirineu, a les comarques del Pallars, la Vall d'Aran, l'Alt Urgell, el Capcir, el Vallespir, Andorra, la Cerdanya i el Berguedà, on acostumen a viure a coves properes als rius i llacs. Però també es coneix la seva presència en algunes coves de l'entorn de Ribes de Freser i fins i tot sembla que antigament hagué petits grups al Montseny. Actualment n'hi ha en aquesta zona, a prop de Santa Fe del Montseny i Riells, entre els gorgs de les goges. També s'ha de destacar la presència a l'estany de Banyoles d'un regne de dones d'aigua (les Estunes).

A través d'històries contades de boca orella i de referències donades en diversos llibres que no només hi ha goges als llocs anomenats, però malauradament les històries han quedat guardades amb aquells qui, suposadament, han sofert un malefici. Alguns indrets que són considerats màgics són Sant Julià de Ramis, la Creu d'Olordre, Montsoliu, Montmany, Esponellà, Congost del Collegats, Carançà, la Vall de Cabó i Sant Jordi de l'Empordà. En trobem també en coves situades a Fou (Cerdanya), Coma llenyat (Berguedà), D'Ordis i del Mont (Alt Empordà), Puig graciós (Vallès Oriental) i tinc referències de llocs màgics a Occitània (on la llegenda conta que les dones es convertiren en orenetes, talment com les dones del Gorg Negre de Gualba que al matí són merles), *Marcal de les fados*, *Font de los encantados*, *Fôret des fées...*

Ésta es, siguiendo las palabras del texto referido, la distribución geográfica de los paraísos dónde habitan *les dones* catalanas:

- Mallorca la més coneguda és *na Maria Enganxa*, que segons la tradició viu dins tots els pous i cisternes i amb un ganxo se'n porta dins l'aigua als nins agosarats que guaiten per coll del pou,
- de Parets d'Empordà (Pla de l'Estany),
- de Puiggraciós (Vallès Oriental),
- les de Mirmanda,
- Galamús,
- Fontargent
- d'Ordis i del Mont (Alt Empordà),
- a Rocabertí (La Jonquera), les goges, que són bones filadores, sovint fan favors a mortals, oferint-los un fus màgic on no hi mancarà mai fil, amb l'única condició de no dir mai mal del fil. Una dona es guanyava molt bé la vida gràcies a la font interminable de què ella havia gaudit des de feia moltes generacions. Un dia a la seva néta, que tot just estava aprenent l'ofici de filadora, se li embolicà la troca i digué sense pensar-s'ho dues vegades: "Maleït aquest fil!", i el fil va desaparèixer, així com també van desaparèixer totes les peces de roba cosides amb aquest fil.

A Torroella de Montgrí hi ha un gorg anomenat "El gorg blau" on molts homes s'hi ofeguen sense deixar el rastre del cos mort. Se suposa que les goges fan aquesta acció. Així com també passa al gorg de Vall-llobera, a l'Alt Ripollès.

- Al municipi de Masies de Voltregà (Vic), a sota de Sant Boi hi ha un indret anomenat La font de les donzelles. Com ens conta Antoní Vinyoles al llibre "100 llegendes de la Plana de Vic" una vegada un pastor, o un soldat, baixant per la font de les donzelles va relliscar i va caure. Quan va demanar auxili se li aparegueren set o vuit noies, joves, boniques... donzelles. Aquestes el van ajudar, el van curar i van desaparèixer, mai més ningú les tornà a veure. En aquesta història no podem saber del cert si foren o no les dones d'aigua qui van ajudar a l'home, però la llegenda ens dóna moltes pistes que encaminen a pensar que eren aloges. Ja que es tracta de dones que viuen en una font, en són set o vuit, joves i precioses. El que pot posar-ho en dubte és la manca d'informació vers el final de la història, què li passà a l'home? Preguntant a la gent de la Plana de Vic sobre aquesta història m'he adonat que aquesta pregunta no és la important. Però si aquest restà enamorat d'aquelles dones



i les buscà la resta de la seva vida, és que aquelles deïtats foren, ni més ni menys, nimfes d'aigua.

A Banyoles contem que, una vegada, una dona embarassada passava pel costat de l'estany quan, de sobte, va sentir els dolors previs al part. Les dones d'aigua la van ajudar amb amabilitat i li van oferir tota mena de cures. Quan ella marxà duia el nen infantat abrigat amb un llençol de les aloges, i així va ser com la família d'aquella dona va prosperar i mai no els va mancar res.

Pel bosc de les Estunes del Pla de l'Estany, amagades entre uns roures antics, trobem unes esquerdes que ens duen cap al palau de les aloges. La fada de Banyoles fila de nits vora l'estany, teixeix amb fils d'or, teler de cristall i llançadora de vori. Molts n'han vist la claror. Un bon dia una vella de Banyoles s'atansà a l'estany i sense pretendre-ho va veure aquestes belles criatures, a canvi d'haver-les vist li feren rentar la seva roba i li pagaren amb un grapat d'or que només va poder mirar en arribar a casa. L'endemà una seva amiga hi anà, netejà la roba de les aloges i rebé el seu premi. Impacient, mirà pel camí el seu pagament i veient un grapat de cereals, així doncs, llençà l'or convençuda que eren grans de segó.

Una dona que va veure sense voler les dones d'aigua de les Estunes fou perdonada a canvi que els hi rentés la bugada. En pagament li lliuraren un munt d'alguna cosa al davantal amb la condició que no ho mirés fins que arribés a casa. Així ho feu i descobrí que era or. Una altre veïna volgué repetir el fet, però mirà abans d'hora el davantal i veié que només era segó.

A la Garrotxa s'hi troba un caràcter més juganer en les dones d'aigua, que es podria relacionar amb l'actitud que adopten els follets entremaliats. Elles feien enfadar els traginers que rondaven per aquelles rodalies en pentinar les crineres de les mules i en muntar-hi a sobre. En aquesta petita narració veiem com, curiosament, els homes no resten enamorats de les nimfes de l'aigua, sinó tot al contrari, s'hi enfaden.

- La riera de les Arenes conté or i al llarg del temps el rierol ha anat forjant un gorg amb forma de petxina. Als voltants d'aquest, s'hi veuen sempre cueretes torreneres que hi nien. Els ocells són les dones d'aigua que de nit recuperen la seva naturalesa idíl·lica i mostren altra vegada el seu cos nu entre els raigs de lluna. Un dia foren descobertes per un vailet i una d'elles li tirà un raig d'aigua que el convertí en pedra.

Y, finalmente, en el documento al que aludo se recogen varias tradiciones. La primera es la de *les goges* del Pirineu:

- a l'estany de Noedes (la vall del Conflent), contem que hi ha el catau de les goges. S'enfurismen quan algú gosa entrar en el seu indret. Es diu que un dia una fada s'enamora d'un xicot i el captiva, l'ullprengué amb la blavor de l'estany amb la intenció d'endur-se'l al seu palau, dessota les aigües, però l'encanteri causà la mort del seu estimat.
- Les de Sirac, al Rosselló, en ple Canigó, presidides per la reina Flordeneu, que s'enduguè l'encisat Gentil com molt bé canta el fantàstic poema Canigó, de Jacint Verdaguer.
- Al Solsonès, on s'anomenen dones de fum i d'aigua, vora la Riera Salada.
- A la població d'Odèn (Solsonés) hi ha "La Font de Cal Sala". En aquell indret hi ha tradició molt arrelada sobre aquests éssers. Expliquen les llegendes que les *dones de fum* i aigua anaven a pentinar-s'hi i s'emmirallaven en les aigües d'aquesta font.
- Les de Toloriu (Alt Urgell).
- La Coma de Llenyot (Berguedà),
- Les de la Fou (Cerdanya),
- A Puigcerdà encara avui es viu aquesta tradició i se la fan seva. Totes les històries es desenvolupen al voltant de l'estany de Puigcerdà. Això ho podem veure precisament en el pregó que va fer Màrius Carol en l'inici la Festa Major de l'any 2000:

Puigcerdà és una vila amb estany i no hi ha estany sense llegenda. L'estany de Puigcerdà no té monstre, com el més cèlebre llac d'Escòcia, perquè no ens cal [...] no té monstres, però té vella. La vella de l'Estany és una bruixa bona o una fada anciana. Amb el seu gipó i caputxó, aquesta velleta centenària comparteix un jorn de joia amb les gents de Puigcerdà, abans de desaparèixer per entre les branques d'un saüc ploraner. Des d'allà inicia en vaixell el seu viatge de tornada a la mansió palatina, que una fantasia va saber construir-li sota les aigües, on l'esperen una congregació de fades que un dia remot van arribar del llac de Llanós per quedar-se entre nosaltres. [...] Perquè sabem de la seva bondat, perquè vigila el que passa per aquestes terres i perquè té poders ultraterrenals, li volem demanar que vigili que no ens facin una autovia a la vall, que no ens posin més grans superfícies i que no ens urbanitzin tot el que encara no està urbanitzat. I si ella veu que alguna d'aquestes amenaces estan a punt de complir-se, li demanem que cridi la resta de dimonis, dones d'aigua i gegants del llac de Llanós. [...]



A Espui, petita localitat situada a la Vall Fosca, en ple Pallars Jussà, conten que un mosso s'enamorà d'una d'elles, amb qui arribà a casar-se. Abans de contraure matrimoni, però, ella li feu prometre que mai, sota cap concepte, l'anomenaria dona d'aigua. La singular parella fou feliç durant molts anys i arribà a tenir descendència. Però un dia l'home va haver de sortir de viatge i, quan retornà, es disgustà molt per alguna cosa que havia fet sa muller i li digué, en to airat: "*Dona d'aigua havies de ser*". La reacció d'aquesta fou fulminant: desaparegué d'immediat, sense deixar rastre. L'home, mentre intentava refer la seva vida, observà que cada dia, en tornar del treball, trobava la seva petita filla aixecada, arreglada i pentinada. Tractà d'esbrinar qui la cuidava quan no hi era i la nena li explicà que era la mare. No donant massa crèdit a la imaginació de la seva filla, decidí quedar-se un matí observant d'amagat i veié com, efectivament, la dona sortia d'un pou proper i s'ocupava d'aixecar a la petita, acomiadant-se després d'ella amb un petó i desapareixent pel mateix lloc per on havia arribat. Una vegada més l'home cometé l'error d'intentar retindre-la i aquesta vegada la dona desaparegué per sempre, altres versions diuen que també amb la seva filla.

A Sant Pere de Roda, al cim de la muntanya de Verdera, els anys que hi ha lluna plena, les goges, fades i sirenes s'apleguen en assemblea i fan grans balls circulars presidits per *Estorella*, reina de les encantades del Pirineu empordanès. Quan estan cansades tornen a la seves llars convertides en un nuvolet blau. Aquell indret per on passen resta beneït i la sort mai no hi falta;

y, por supuesto, también se recoge la famosa leyenda de Canigó como *regne per excel·lència de dones d'aigua*. Así:

també per aquesta simbòlica i emblemàtica muntanya catalana símbol de Catalunya és on es troben els regnes més importants de gojes. Corren pels seus cims fent gala de llur excepcional bellesa i de la magnificència de llur riquesa i opulència.

Vivien pels fons dels estanyols, vora de les aigües plàcides i cristal·lines i pels cataus i balnes de la muntanya. Tenien llur estada en palaus immensos, dels quals part de nit vessaven clarors meravelloses que sobresortien de les aigües o dels caus on vivien i il·luminaven tota la rodalia com si talment hagués estat en ple migdia. Celebraven unes grans festes, harmonitzades per cantúries i pel so dels instruments molt melodiosos que deixava embaladit tothom qui els escoltava. Entremig dels cants se sentia el dring de les copes d'or, que empraven per beure uns vins i licors de boquet molt delicat, fets amb raïms de vinyes que elles conreaven en indrets secrets de la muntanya. Per tal que

ningú no les anés a destorbar, durant llurs festes voltaven tots els encontorns de llurs palaus amb una malla de filferro tan tènue i subtil que era imperceptible a la vista. El qui caminava cap al lloc on elles vivien, atret pel so harmoniós de les cantúries, es trobava tot d'una deturat per una paret invisible de malla que li barrava el pas.

Les goges i encantades a voltes rentaven llur roba; molta gent havia sentit ben bé els cops de picador. L'estenien al clar de lluna. Era blanquíssima, com un glop de llet, i feia goig de mirar. El qui en podia heure alguna peça tenia la sort i la riquesa assegurades per tota la vida. Era, però, empresa difícil, puix que elles la guardaven amb gran gelosia. Hi ha qui diu que també estenien pels voltants de la bugada el mateix filat subtil amb que es guardaven llurs palaus mentre feien alguna festa. Conten que una vegada un pastor, amb molt d'enginy, va poder agafar a una tovallola de les encantades. Però heus ací que, a mesura que ell fugia, cames ajudeu-me perquè les goges no l'atrapessin, la tovallola s'anava estirant sense desprendre's del matoll on l'havien estesa. La tovallola gemegava, planyívola i corprenedora, com si hagués estat un infant, de tal manera que els seus planys foren sentits per les encantades, les quals van sortir a l'instant i van estirar la peça de roba per l'altre cap. Aquesta es trencà i va restituir-se a la mida normal. El cap que estirava el pastor se li va escapar de les mans; amb l'embranchida que portava en córrer no es va poder deturar i s'estimbà cingle avall. Mai més no se'n va saber res, puix que no fou trobat ni viu ni mort. Des d'aleshores tots els qui tresquen pel Canigó encara han sentit més respecte que abans per les encantades i per llur roba, i ningú no hauria estat gosat de tocar-ne ni un fil.

A continuación se narra la del *llac lluminós de Lanós*, que dice que:

segons Joan Amades la gent del Pirineu oriental aquesta nit tem acostar-se a l'estany de Lanós per por de restar encantada. La ciutat de Lanós es troba al fons de les aigües de l'estany del mateix nom, al peu del Carlit. Està encantada; hi viuen fades i éssers femenins d'una bellesa sens parió i d'extraordinària gràcia, que sostenen terribles lluites amb les bruixes i els diables de Balatx o Balaitg, dels que en són grans enemigues. Fan tant de bé com poden i desbaraten les malifetes d'aquells.

Una de les situacions més perilloses que amenacen als muntanyencs als Pirineus és la de haver de quedar-se a dormir vora un llac durant la nit de Sant Joan, de Nadal i d'altres assenyalades. Als pobles propers a l'estany de Lanós asseguren que durant aquesta nit les dones d'aigua celebren una gran orgia al seu palau subterrani, se senten belles cantúries i músiques seguides de riallades, drings de copes i remor de plats, i que surt tal resplendor que el llac s'il·lumina completament; el que és a prop se sent atret de



forma irremeiable, quedant encantat per sempre a viure a la ciutat i sense poder sortir mai més del fons de les aigües. L'arribada d'un nou hoste es reconeix per kilòmetres la rodona ja que les dones solen fer-li una gran rebuda, acompanyada de tal guirigall de riures que retrona en totes les muntanyes properes.

La reina de les dones d'aigua de Lanós, una de les reines més importants i poderoses de totes les gojes. Manyaga i tranquil·la, obeïda per totes i jau al fons de l'estany. És la més gentil de totes elles i hom la creu dotada de la facultat de volar per ella mateixa. La fantasia popular la imagina surant pels alts aires mentre cavalca un ésser imprecís tan graciós com ella i que a voltes tira una carrossa d'or massís curulla de perles i d'altres mil miroies de les que embelleixen els fons dels llacs de maravella. La reina de Lanós surt cada dia a passejar per tots els seus dominis, que comprenen els estanys alterosos del Cadí i del Canigó, i dels de Sant Maurici arriba fins a les Estunes de Banyoles, poblades per altres estols de gojes que també li reten vassallatge;

y la de *les coves d'en Riubanys*, que:

es troben entre Vilafranca i Cornellà del Conflent. La llegenda conta que hi vivien unes encantades que rentaven la seva roba al riu Cadir. Tothom feia el que podia per heure'n una peça, car hom creia que la seva possessió donava riquesa, cosa que és ben certa, una peça de roba d'encantada porta riquesa i sort per tota la vida. Un dia un pescador de Prades els donà conversa mentre que amb l'ham intentava prendre'ls una cofa, però elles se'n van adonar i li ventaren una pallissa. Una vegada anà a la cova una dona en estat gràvid i les encantades la van atendre. Embolicaren el nadó amb unes tovalles tenyides amb flors de ginesta i el ficaren dins una olla. Passats uns dies se'n tornà la dona cap a casa seva i sense que les goges s'adonessin s'emportà el nin embolicat amb les tovalles per tal de guarir el seu pare, anomenat el Gamat, el qual patia una greu malaltia. Aquest seguidament les recollí i cobrint-les amb un drap negre les guardà a l'armari. Passats tres dies, en caure les batallades de les tres, es posà a tres passes del guarda-robes i digué tres vegades les tres fòrmules següents:

el dia voldries veure

el dia no veuràs el dia faré el que voldré

La família posseïdora de les tovalles hagué la major riquesa i prosperitat. L'avi del nin es posà tan bo, que en lloc de Gamat l'anomenaren el Toixó, i les collites li

anaren molt bé mentre anaven malament les dels veïns, car les encantades els enviaven tota mena de dissorts en trobar-se a faltar les tovalles.

También en Ripollès existen leyendas sobre este tipo de mujeres del agua:

- a les coves de Rialb, al Ripollès.
- Les del Puigmal, al Ripollès.
- Les de la Tosca del Pinatar, al Ripollès.
- A la Vall de Freser (a Ribes) contenen que amb la invasió dels Gots, cap al segle IV, el rei Euric matà el rei dels bagaudes, habitants de la vall de Freser. Euric es volgué casar amb Sigiberta, princesa bagauda. Aterrorida, la noia fugí cap a les coves de Freser per buscar un amagatall. Un cop allà sentí sarau i drings de copes. Sense tenir cap altra sortida i, també encuriosida, entrà dins d'aquella esquerda que hi havia en la roca, i es va trobar, ni més ni menys, davant del palau de les dones d'aigua de Ribes. Les dones d'aigua en veure-la tant bonica i formosa, l'adoptaren i la feren reina. A l'entrada de la cova, les nimfes de l'aigua, tenen un balcó guarnit amb clavellines, que amaguen quan algú ronda pels voltants. Contenen que encara ara a l'avenc de Montgrony sovint se senten els sorolls de les festes que organitzen.

Mon palau és dins d'un cingle
que el Freser parteix en dos, a cada banda del cingle tinc finestres i balcons, amb heureres
per cortina, lligaboscós per festó.

Y, lógicamente, asimismo se alude a las leyendas de la zona del Montseny. Una de ellas refiere cómo:

al gorg Negre de Gualba (al Montseny), en el que, en temps remots, arribà a haver unes dones d'aigua que vivien tutelades per una dona de carn i ossos, una espècie de mainadera. Hi ha una entrada de mina anomenada Roca Babilla, es diu que aquesta mina arriba fins a Mallorca i les encantades de cada país van i vénen, de dia essent merles i de nit dones d'aigua. Quan algú les veu queda convertit en pedra. Si algú les toca, se l'emporten dins l'aigua i queda encantat la resta de la seva vida. Contenen que l'amo de can Prat un dia en fer-se tard, just quan començava a fosquejar, va anar a parar al Gorg Negre de Gualba, allà veié una dona d'aigua que pentinava la seva llarga cabellera rossa a la llum de la lluna. Ell en quedà enamorat i li va declarar el seu amor. Ella primer no el volia escoltar, però de tant que va insistir la dona s'hi va casar amb la



condició que no mencionés mai la seva naturalesa aquàtica. Van tenir dues criatures molt boniques, un nen i una nena tan preciosos com la seva mare i amb aquella mirada humida que posseïa la dona. Però un dia ell li digué “dona d’aigua”, i ella tornà al Gorg Negre. Mes cada nit acotxava els seus fills i les llàgrimes que li queien es convertien en perles. Al matí el pastor les recollia sense imaginar que eren de la seva dona;

otra habla de que:

també al Montseny hi trobem una font anomenada la *font de les Paitides/Paitides*, la gent del Montseny ha anomenat “paitides” a aquestes divinitats aquàtiques. Guerau de Liost té un poema anomenat Fantasia que descriu molt bé aquestes divinitats. Actualment en aquesta font cada dia un munt de persones van a buscar-hi aigua, ja que es creu que aquesta aigua està plena de virtuts i va molt bé per a la salut.

A flotonades

en els estanys, juguen les fades a fer paranys.

Además:

al terme municipal d’Arbúcies hi ha una cascada que s’anomena el *Salt de la dona d’aigua*. Es conta que l’hereu de Can Blanch mentre dormia a l’ombra d’una alzina va sentir una dolça veu que deia suaument [...]. L’home es dirigí al gorg d’on havia sentit la cançó i s’enamorà d’una dona d’aigua. Al cap d’unes quantes jornades de súplices i de declaracions amoroses, la dona d’aigua i el vailet es van casar, però com en d’altres històries, l’home mencionà la naturalesa aquàtica de la dona en un atac d’ira i ella es llançà al Gorg Negre. L’home i el mas es varen arruïnar, però els fills trobaven cada matí unes perles a la seva habitació, que eren les llàgrimes de la seva mare, gràcies a aquests petits minerals els nens van tirar la casa pairal endavant i la fortuna mai no hi va faltar. Des d’aleshores es creu que el salt d’aigua és la cabellera de la noia, en certes nits se sent cantar i es pot veure la seva figura. Si anem a Arbúcies veurem en la ciutat un estany que porta per nom “l’Estany de la dona d’aigua” i una pedra que fa referència a aquesta llegenda.

- A Sant Miquel del Fai (Riells), hi ha un salt d’aigua que s’anomena “El gorg de la goja”. La màgia d’aquell indret ha donat pas a moltes històries. Hi ha moltes llegendes que fan referència a dones, com una de cent donzelles que van ser

entregades a un moro, però no ens hi endinsarem ja que no ens parlen concretament de les aloges o dones d'aigua.

A Riells contem que hi ha un gorg d'aigües cristal·lines on hi habiten les dones d'aigua. Una nit un noi va acostar-se al gorg encuriòsit per les històries que s'explicaven. Així que, amagat rere un arbre, va veure la noia més bonica que havia vist mai, i a l'instant se'n va enamorar perdudament. En atansar-s'hi, ella es va espantar i s'endinsà dintre de les aigües. El noi anava dia rere dia al gorg i plorava per sa estimada fins que la dona d'aigua emocionada per les paraules del noi va accedir a casar-s'hi, amb la condició que mai, sota cap concepte, l'anomenés "dona d'aigua". Van passar uns anys molt feliços i van tenir una filla encantadora i tan bonica com la seva mare. Un bon dia mentre l'home era de viatge, la muller s'encarregà de les collites i sabent que més endavant hi hauria una forta pedregada va manar segar els camps abans d'hora. El seu marit, en veure-ho, li recriminà:

- Veus què has fet? Dona d'aigua havies de ser!

I un cop dit, no hi hagué marxa enrere. Ella desaparegué, de cop i volta, en forma de fum com per art de màgia. Però cada matí pentinava la seva filla. Un bon dia el pare ho va descobrir i digué a la seva filla que amb una agulla cosís el vestit de la seva mare ja que d'aquesta manera ell la podria veure una vegada més i li suplicaria que tornés. Però el pla no sortí tal i com ell volia ja que la dona d'aigua en veure-ho s'endugué la seva filla al gorg.

Una altra variant d'aquesta mateixa història ens explica com l'aloja, en descobrir el pla maquinat entre pare i filla, clavà una bufetada a la nena i no tornà a aparèixer mai més.

Y, cómo no, se recoge la tradición de *les encantades del Maresme*:

- a l'indret màgic de Dones d'Aigua a Sant Iscle de Vallalta, al Maresme.

- Al terme municipal d'Arenys de Mar, just al límit amb Caldes d'Estrac, hi ha la construcció coneguda com la Torre dels Encantats. Diu la llegenda que un bon dia hi comparegué una dona d'aigua. Contra el que generalment es creu, d'ençà que aquella dona vivia en aquell indret tot va començar a anar malament. Les collites es perdien i la pluja era escassa. El poble es va reunir i tothom parlà malament de la



dona d'aigua. Després de pensar molts dies i moltes nits el que calia fer, varen arribar a la conclusió que fóra millor demanar consell a la dona d'aigua que no pas oposar-s'hi directament. I tal dit tal fet, varen anar a trobar la goja i li demanaren protecció. Ella els indicà un indret on hi passava un riu subterrani d'aigües medicinals i els digué el punt exacte on podrien trobar-hi aigua. I així, Caldes d'Estrac mancada d'aigua, va trobar el seu guariment en les paraules d'aquella dona, que proporcionà la font de riquesa del poble que, encara avui, utilitza.

- Salt de l'Aigua de la riera de Pineda de Mar (Maresme). Ben a prop del Salt de l'Aigua hi vivia una colla de dones d'aigua. En nits de lluna plena hi anaven a fer bugada, i estenien la roba en unes pedres planes que hi ha poc més amunt. Un mosso d'una de les masies d'aquell veïnat, sabent que la possessió d'una peça de roba de les dones d'aigua assegura benestar material i felicitat per a tota la vida, s'hi va acostar d'amagat, va arreplegar una peça i va arrencar a córrer sense mirar enrere, per por que no l'empaitessin. Però un tros de roba es va enganxar a una romeguera i es va anar desfilant sense que ell se'n adonés. Quan va arribar a casa, ja no li quedava res. Les dones d'aigua van recuperar el fil i van tornar a fer la peça de roba (*Wikipedia* 2011 ¹⁶⁵).



Imaginería románica española de sirenas: iglesias de S. Claudio de Olivares (Zamora), Alpanseque (Guadalajara), Arenillas de Villadiego (Burgos) y Pineda de la Sierra (también en Zamora)

¹⁶⁵ Fundamentalmente extractado de Soler Amigo 2001.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada



Ménsula de la iglesia de Salent de Gállego en Huesca y sirena aragonesa mudéjar



Las sirenas de Saint Julien de Brioude y Saint Michel de Aigilhe, ambas en Francia, y la sirena de la catedral de Módena, que debemos al *maestro delle Metope* (s. XII)



A sereia do mosteiro de Lóios (en Vilar de Frades) y las sirenas de Elvas, éstas en la iglesia de Nossa Senhora da Assunção



En las tierras de la actual República Portuguesa, ya lo señalan Adolfo Coelho y Teófilo Fernandes Braga, se venera a unas ninfas, las *fadas marinhas*, “entidades que da tradição clássica passaram para o povo português” y que “nos Açores chamam-lhes *Marinhas*”¹⁶⁶. Desde Camões – aunque Coelho, sin duda por ser el autor de *Auto das Fadas*, dice que fue Gil Vicente el primero en emplearlas en sus obras – recorren las páginas de la literatura en portugués (cfr. Braga 1885: 54; Coelho 1881 y 1885).



De izquierda a derecha: *Ninfa recostada*, de la Escuela de Lucas Cranach der Ältere (circa 1560); *La ninfa acostada* (1550), *La Ninfa de la Fuente* (circa 1530-1534) y *Ninfa de Primavera* (1518), tablas renacentistas de la autoría del propio Cranach¹⁶⁷

¹⁶⁶ Y que, según ha señalado el *natalista* Luís da Câmara Cascudo, provienen de una imaginería ibérica desarrollada en el siglo XV que confundía sirenas con “oceánides”, esto es, el cuerpo de las segundas con la voz de las primeras:

as Sereias dos mareantes portugueses foram a convergência das Mouras com as Oceánides e Nereidas clássicas. As Sereias propriamente ditas entravam na combinação com o feitiço irresistível da voz. Viajantes do Mar tenebroso, os portugueses povoaram-no com as suas lendas.

Chegando ao Brasil, o europeu encontrou uma história vaga em que se falava em fantasma marinho, afogador de índio, espantando curumim. Imediatamente o português diagnosticou: é uma sereia (Cascudo 1944, I: 62).

Hablaba Cascudo, por supuesto, de la *Mãe d'Água* o a *Iara*, nombre convencional y literario que acabó recibiendo esta nueva transfiguración luso-brasileña, y claro, rápidamente su imagen pasó a hablar de una mujer rubia, extremadamente blanca y de ojos azules, que se dedicaba a atraer a los indígenas y a los barqueros mestizos, un ente articulado en torno a la bisexualidad más pura que, hombre-mujer o mujer-hombre, bien se aproximaba a varones, bien a mujeres, y lo hacía cuando un hombre o una mujer miraba descuidadamente la superficie de un río o un lago, sintiéndose llamado o llamada por unos acogedores brazos que lo impelían, que la conducían, a los fondos acuáticos, hacia su palacio encantado, matándolo o matándola tras unas bodas funestas (cfr. Magalhães 1939: 46).

¹⁶⁷ Cranach, así llamado por ser oriundo del distrito de Kronach, en el interior del Estado alemán de Baviera, o Bayern, perteneciente a la Selva de Franconia o Frankenwald, constituye uno de los ejemplos más elocuentes de la atracción de la cultura bávara – adscrita al mismo sistema que rige en los espacios colindantes, mas de las actuales Repúblicas Checa y de Austria – por los seres elementales femeninos acuáticos que, más tarde y ahora manifestada en territorio prusiano, llevaría a Fouquet a edificar el mito de la ondina literaria. De este modo, no es casual que entre los elementos heráldico-decorativos que ornar buena parte de las casas de la vieja Praga (Praha) se encuentre la figura de una sirena de dos colas. Porque en la denominada ‘casa de la Sirena de Piedra’ del número 14 de la Karlova Ulice, desde el siglo XV conocida como *Dům mořská víla* (casa de la Sirena), nos informa de la entidad de la mujer acuática en el imaginario de las tierras pertenecientes a la capitalidad de la región de Bohemia o Čechy: primero como ‘mujer-eólica’ o hada del viento que en invierno llora y se lamenta en las chimeneas de las casas, la tristeza de su voz anunciaba desgracias o muerte, de ahí que las mujeres checas le pusiesen ofrendas de harina o sal para calmarla. No es, dice Alena Ježková, la Mélusine presente en el escudo de los grandes duques – esto es, príncipes – de Luxembourg, que cuando se unieron con la casa real checa de los

Basílio de Magalhães (1874-1957), quizás el intelectual *mineiro* más destacado de todos los tiempos, recoge el cuento popular “A Mãe d’Água”, donde se relata cómo un hombre muy humilde, cuando diariamente iba a pescar, encontraba en la orilla de un río a la *Mãe d’Água* sentada sobre una piedra, con los cabellos sueltos. Un día decidió arragarla y, pese a su recelo, se la llevó a su casa y se casó con ella. Como suele ocurrir en este tipo de narraciones, la mujer lo advierte de que nunca hablase mal de los seres acuáticos y en cuanto se casa con ella, la fortuna llama a su puerta. Con todo, tras un período de plácida armonía familiar, la mujer del agua comenzó a aborrecerlo y a descuidar las labores domésticas: “a comida fazia-a mal feita propositadamente. Os meninos andavam sujos e não obedeciam, assim como os escravos. Na sua casa reinava a maior confusão”¹⁶⁸. Todo era para que su esposo la insultase, lo cual no tardó en suceder: “não podendo aturar mais tal inferno, perdeu a paciência e disse: – ‘Arrengo de gente de debaixo d’água’ ”. La mujer encantada, ya feliz y liberada, desapareció de la casa cantando; y detrás de ella salieron los hijos, los esclavos y los animales del hogar: bueyes, carneros, caballos, cerdos, gallinas, pavos y patos, así como los muebles, la loza, las ropas y los baúles. Y todo aquello, rápidamente, siguiendo a la mujer, se hundió en el agua, en el mismo lugar donde se encontraba con el aldeano (Magalhães 1939: 46-47).

El cancionero popular de tierras portuguesas es muy elocuente al respecto de la imaginería de la mujer-acuática sirena. Diversas *quadrás* dan cuenta de la energía de estos seres en el imaginario colectivo de la cultura lusa:

pelo canto da sereia
se perdem os navegantes;

Premíslidas, los Přemyslovci, pusieron en su escudo la figura de una mujer-serpiente (es decir, una Diana Lucina o Mater Lucina, una *mère lucine*, propiamente diferente). Y, como señala esta investigadora, es a mediados del siglo XVI cuando en Bohemia se versiona la novela de Arrás, esta vez como *La divertida crónica de la Melusina, virgen*, donde el palacio de Lusignan pasa a ser el de Velké Losini en Moravia y la Mélusine se transforma en la referida ululante hada del viento (cfr. Ježková 2008: 63).



Sirena de dos colas en la Casa de la Sirena praguense

¹⁶⁸ Obsérvese el machismo de la narración, no en vano resultante de la mezcla de leyendas y costumbres brasileñas y, fundamentalmente, portuguesas – occidentalistas por tanto.



choram os pais pelas filhas,
as sereias pelos amantes.

Pelo canto da sereia
se perdem os navegantes;
não há viúvas sem saudades,
nem donzelas sen amantes.

Pelo canto da sereia
se perdem os navegantes;
o meu amor, por ser feia,
já me não quer como dantes.

Ouvi cantar a sereia
no meio daquele mar;
muitos navios se perdem
ao son daquele cantar ¹⁶⁹.

Rei dos bichos o leão,
dos peixes é a baleia,
das aves o gavião,
para cantar a sereia.

Esta noite, à meia noite,
ouvi um lindo cantar,
cuidava que eram os anjos,
era a sereia do mar.

¹⁶⁹ También en la tradición española se recogen coplas que dan cuenta del poder maléfico de las sirenas. Rodríguez Marín recoge ésta:

las sirenitas del mar
cantan muy pulidamente;
el que las oye cantar
cercana tiene la muerte (Rodríguez Marín 1882, IV: 83);

y Gella Iturriaga ésta otra:

por los cantos de sirena
se pierden los navegantes,
cual las madres por sus hijos
y amadas por sus amantes (Gella Iturriaga 1945: 43).

Ouvi cantar a sereia,
lá no meio do mar sagrado,
'stá presa c'uma cadeia,
e fechada a cadeado.

A sereia quando canta
põe-se em cima d'uma pedra,
quantos navios se perdem
por amor do cantar d'ela.

Valha-me Deus, como canta
a sereiinha no mar!
Os marinheiros dão volta
para a ouvirem cantar.

Ouvi cantar a sereia,
ó que voz tão maviosa!
Não sei se é bonita ou feia,
se é da fala graciosa.

Eu já fui á Inglaterra,
já naveguei n'aquele mar
ouvi cantar a sereia,
fiquei suspenso no ar.

A sereia anda no mar,
navega por onde quer,
é como o moço solteiro
em quanto não tem mulher.

Quem quer comprar amor's novos,
quem os compra, quem os quer;
namorei uma sereia,
pensando que era mulher (Pires 1902, I: 82-107) ¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Fernandes Braga también ha recogido coplas como éstas:



Sea como fuere, para los y las portuguesas, como para los y las españolas, las mujeres acuáticas son, fundamentalmente, sirenas, sirenas de la mar que, como dice la copla castellana:

la sirena de la mar,
que canta en el mar salado;
de medio arriba es mujer,
de medio abajo pescado (Castillo de Lucas 1948: 9).

Y como para las y los gallegos, los y las portuguesas creen que, según recoge una leyenda popular:

quando chove e faz sol as fadas penteiam seus cabelos de oiro, como a Lorelay do Reno, qual no-la descreve H. Heine:

.....

Vê-se bela, reclinada,
Lorelay sobre o arrebol
Que alisa a trança dourada
Dos seus cabelos de sol.

.....

E, ao mover o pente de oiro,
Canta a fada uma canção ...
Oh! na voz desse tesoiro
Que melodias estão!

Passa o barqueiro nas águas
E, embevecido de a ouvir,
Não sente o risco das fráguas,

a Sereia quando canta,
canta no pego do mar,
tanto navio se perde,
ó que tão doce cantar (Braga 1885: 54);

una *quadra* que sin ningún tipo de variaciones – sólo las referidas al sistema gráfico del gallego contemporáneo, presa de las deturpaciones castellanistas – , lógicamente se repite en la cultura popular que hoy se denomina gallega (cfr. Vasconcelos 1882: 76).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Olha pr'ó céu a sorrir.

Devora-o a vaga inimiga

Naufraga o barco, lá vai ...

Por causa dessa cantiga,

Por causa de Lorelay ¹⁷¹ (Ribeiro 1919: 54-55).



E. Krupa-Krupinski, *Loreley* (1899); P. Foltz, *Die Loreley* (1850)

¹⁷¹ Se trata de la Lorelei, un ser elemental femenino que, dice la tradición germana, habita el Risco de Lore-ley cerca de St. Goarshausen, al pie del Rin. Sobre ella y su leyenda, en 1801 escribe Clemens Brentano una balada que, recuperando la historia de la mujer fabulosa del Rin, posteriormente será convertida por Heine en un poema, “Die Lore-ley”, fechado en 1823:

ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.
Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.
Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.
Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley getan (Heine 1995: 86).



Figuraciones como éstas dan buena cuenta de la intensa alianza y de la unificación de los planteamientos estéticos que rigen y dominan en los imaginarios colectivos europeos – y no sólo germánico (medio de procedencia tanto de Foltz como de Krupa-Krupinski) –, en suma procedentes de un mismo programa iconográfico y, por consiguiente, cultural; no en vano el medio más adecuado para la inspiración de todo género literario, como muy bien ha manifestado Nuno Júdice en uno de los textos que componen *A matéria do poema*, que reproduzco *in extenso*:

as oliveiras que enlouquecem numa nudez
de colinas transformam-se em verde azeitona,
e derramam-se em cachos pela serra, de onde
apanho o enxame de folhas que zune
à minha volta. Transformo o som no mosto
que destila o puro azeite da memória,
reflectindo o rosto da mulher que esperava
pelo Outono, com o avental cheio dos
frutos tardios, para amassar numa farinha
de palavras os contos brancos da origem.
Não sei o que lhe aconteceu – nem quem
se lembra do que ela contava. Porém,
as palavras continuam nestes sacos de
onde as tiro, quando preciso de um verso,
enquanto a sua voz se afasta, e se perde (Júdice 2008).

Vemos, pues, cómo el “puro azeite da memória” se nos aparece destilado cual la imagen de una mujer – la del eterno femenino, una carga que no por acaso todos y todas llevamos en nuestro ADN mitocondrial – que, en una imagen bellísima, con su mandil repleto de frutos tardíos amasará “numa farinha / de palavras os contos brancos da origem”, esto es, edificando unos relatos metafóricamente identificados con bolsas a las que la voz poética confiesa recurrir cuando precisa ejercitarse como tal, a la vez que, desarrollando su misión, se aleja, perdiéndose, la de aquella misteriosa mujer-origen de la sabiduría comunitaria. Nada, quizás, sea más elocuente y hermoso al respecto de la propia definición de ‘literatura tradicional’.

5. La mujer acuática en la simbología europea: de Melusinas, Ondinas y Marinhas

La formación literaria es valiosa porque nos enseña la práctica de la lectura atenta, lo cual nos ayuda a desentrañar el significado implícito del texto, y no sólo su significado explícito. Con esto quisiera reivindicar la práctica de la lectura atenta como una forma de crítica cultural, puesto que, de hecho, la lectura atenta siempre interroga al texto, considerando el lenguaje como un recurso estratégico que sirve determinados fines.

J. Labanyi¹⁷²

Esther es uno de esos raros personajes bíblicos femeninos que incluso ha dado nombre a uno de los libros de *La Biblia*, compartiendo tal honor con mujeres como Ruth y Judith. En él, en su libro, Esther es una heroína capaz de salvar a su pueblo aún a riesgo de perder su propia vida. Y en el judaísmo, su entidad se resume como la fuerza salvadora de la divinidad, explicando que, pese a todo, ésta no va a abandonar nunca a sus seguidores y seguidoras. Así pues, a pesar de la energía femenina que podamos adivinarle y/o aplicarle, la figura de Esther viene a ser la de quien no es más que delegada de un dios masculino, tal es el caso del Yaveh judío.

La figura de Esther, sin embargo, procede de la imaginería mítica de Mesopotamia: Esther-Isthar, necesaria polaridad femenina de un universo mitológico-religioso que, como obliga el monoteísmo del que procede, ha querido privilegiar uno de los dos sexos tratando de unificar los dos principios, masculino-femenino, que se creía subyacían en cada persona. Su deuda, por tanto, se efectúa en el panteón asirio-babilónico, en dirección a una deidad guerrera – de un temperamento belicoso, Isthar se place con la masacre –, a una divinidad del amor castradora y enérgica – pues, trasunto de Ianna, ella, que es la más brillante de las estrellas, es voluptuosa y carnívora – y a la imagen de la diosa-madre – no en vano, Isthar es la figura con mayor expresividad capaz de apropiarse de todos y cada uno de los atributos y género de los mitos fundadores, incluso desplegándose con un carácter doméstico-maternal. Es

¹⁷² Labanyi 2007: 17.



precisamente por esta última dimensión por la que su imagen se rehace en la de la diablesa Lilith, de origen sumerio – donde su nombre era Lilitû – , el mito quizás más antiguo de los mitos femeninos y el fundador de toda feminidad; no por nada representaba la más exagerada de las sexualidades y la más voluptuosa de las fecundidades: en suma, la imagen más nítida que la mujer despertó en la Prehistoria, una feminidad arcaica, dirigida a un tiempo auroral fundador, sin ningún tipo de dimensiones negativas ¹⁷³.



Imagen de Istar (Ianna / Lilith) según una representación babilónica

¹⁷³ Posteriormente, en la tradición judaica, Lilith será la imagen de la primera de las mujeres, creada por su dios como compañera de Adán, el primer hombre – creada de la misma tierra que sirvió para modelarlo a él (véase, pues, la igualdad de procedencia de ambos; no como Eva, a quien dios construye de una costilla adánica) – , quien también la conoció como Lamia. Posteriormente, y según otras tradiciones hebraicas, el barro del que nace Lilith, al contrario de la pureza que tenía el que da lugar a Adán, está lleno de inmundicias, hecho por el que no tardaría mucho en servir para identificarla con la propia serpiente que tienta tanto a Adán como a Eva y provoca su expulsión del Paraíso, implicando con ello que los hombres ganasen el sustento por medio del trabajo físico y que las mujeres pariesen con dolor.

No es nada extraño que, a la vista de las representaciones paleolíticas de la mujer, las primeras comunidades organizadas de la Historia considerasen a la fémina como origen del principio elemental que las regía: nada sabían, los hombres, de su intervención en la reproducción humana y la mujer, en consecuencia, era dueña de la especie como dadora de vida y posibilitadora de la propia energía masculina. Sin ella, por tanto, el hombre no podía ni reproducirse ni, por otra parte, conseguir el placer sexual necesario para realizarse como ente masculino. Todo, pues, dependía de ellas ¹⁷⁴; y como el agua tempranamente se asimiló con uno de los principios vitales – una de las mayores preocupaciones de las comunidades humanas se articuló alrededor del abastecimiento de agua; y en el mismo nacimiento, las personas salen a la vida rodeados de agua –, no es nada extraño que quien era considerada como origen, principio y eje de la vida de los individuos, rápidamente fuese objeto de deificación a través de la figura de una diosa-madre bien relacionada con la tierra que generaba la mayor parte de sus alimentos, bien personificada como señora de los mares, las corrientes acuáticas o las aguas estancadas ¹⁷⁵.

En efecto, cuando el Homo Habilis deviene en Sapiens y comienza a tomar conciencia de su mente, se inician sus tres preocupaciones esenciales: alimentarse, protegerse y reproducirse. Al lado de ésta última, y una vez roto el interés simplemente reproductivo que lo hacía reemplazar a los individuos fallecidos a fin de constituir una comunidad lo más completa posible, se produce la separación de la actividad sexual con fines únicamente creadores de nuevas personas; aparece, pues, el deseo y el sexo como comunicación. Esto ocurría en el Paleolítico, 40000 años antes de nuestra Era, a la vez que el pensamiento humano se inicia por los derroteros del arte, la religiosidad y la filosofía. Todos estos elementos producirán las primeras manifestaciones artísticas relacionadas con la caza y, cómo no, con un desarrollo iconográfico centrado en la

¹⁷⁴ Y es precisamente la reacción masculina contra esta situación la que provocará la relegación de la mujer y la sobrevaloración de todo su opuesto genérico, elevando al varón a la pirámide de todas las parcelas de las sociedades. 1200 años antes de nuestra Era, ya los asirios dictaron una ley que obligaba a las mujeres a llevar velo en público (cfr. Laver 1988: 17): esto es sólo el comienzo de una de las vías de sometimiento de la mujer por parte del varón.

¹⁷⁵ Como no hace mucho tiempo ha señalado Erika Bornay, en el grabado “Ailus flumen” de la obra *Abysos*, firmada en 1511 por Sideralis:

el agua aparece simbolizada por la imagen de una mujer, las líneas de cuya cabellera hallan continuidad en las ondulaciones del líquido elemento. El agua, principio femenino, simboliza la fecundidad, y como de la madre, de ella surge todo lo viviente. La mujer es, pues, no sólo símbolo vegetal, sino también marino, y su cabello es sinónimo de fuerza vital (cfr. Bornay 2010: 52).



figura de la mujer, de quien sólo se sabía su capacidad generadora y a quien se hacía solamente responsable de tal circunstancia. Los “primitivos”, según ha señalado Welter, tenían grandes dificultades para admitir y/o reconocer que un acto tan rápido como la cópula fuese el responsable de la generación de nuevos individuos de la manada (cfr. Welter 1969: 59).

Fue mucho antes del culto priápico – la ‘Edad del Paternalismo’ –, desde luego, a través del que el ser humano (bueno, digamos que por medio del golpe de Estado que da el varón ¹⁷⁶) acabó concediendo una crucial importancia al elemento masculino en la cópula y, por fin, quiso interpretar – bien que ayudado por la evidente fuerza física propia de su género, lo cual no había hecho más que capacitarlo principalmente para las labores del sustento proteínico del clan y, por descontado, para el ejercicio de la protección del grupo – el papel exacto del macho en la cópula ¹⁷⁷. No es extraño, y así

¹⁷⁶ Hablo, en suma, de un modo rápido y poco detenido, pues como Millett ha indicado, no nos es posible asegurar la existencia de un sistema exclusivamente matriarcal. Según ella apunta, es muy posible que en las sociedades paleolíticas y neolíticas se diesen ambas tendencias, la patriarcal y la matriarcal, opinando que no es muy preciso ni riguroso aseverar que todo lo que precede al patriarcado fuese exactamente lo contrario (cfr. Millett 1971: 135). En este sentido, y según un programa humano especialmente simple, cabe imaginar que en aquellas comunidades se diese una libertad sexual amplia, una ‘promiscuidad’ – si usamos términos procedentes de nuestra sociedad, claro – que bien podría haber conducido a muchas sociedades contemporáneas a la práctica de las uniones colectivas: baste para ello recordar cómo cuando César describe el comportamiento de la sociedad de los y las bretonas, lo hace precisamente señalando la apertura de sus relaciones sexuales (eso sí, indicando como, con todo, las uniones hombre-mujer estaban regladas y los hijos o hijas nacidos tras estos contratos humanos se identificaban como frutos de tales matrimonios):

uxores habent deni duodeni que inter se communes et maxime fratres cum fratribus parentes que cum liberis, sed qui sunt ex iis nati, eorum habentur liberi, quo primum virgo quaeque deducta est (Iuli Cæsaris 1954, V: 14).

Claro que ésta no deja de ser la visión de un occidental, de un hombre y de, en suma, uno de los componentes de una comunidad ya excesiva y definidamente paternalista.

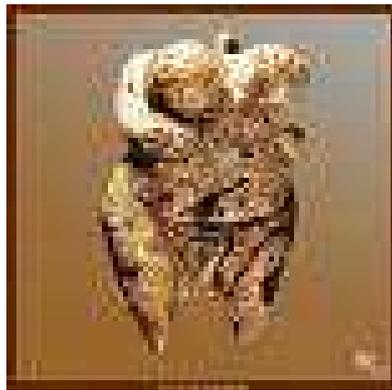
¹⁷⁷ Fue, por tanto, como dice Kate Millett, espoleta para la nueva dominación masculina – origen del androcentrismo presente en todas las sociedades humanas – el hecho del establecimiento de una relación de causa-efecto entre las relaciones sexuales y la procreación. Así pues, antes de la noción de paternidad, la sociedad paleolítica, fundamentalmente agrícola, se había empeñado en demostrar un respeto y una veneración hacia la fertilidad, la aptitud de la madre para perpetuar la especie (una imagen conducente al asombro hacia una mujer capaz de producir, sola, nuevos individuos), en el que no era posible, ni mucho menos, el establecimiento de un patriarcado, puesto que el parto, revestido de la magia más enorme, tenía incluso un carácter religioso (cfr. Millett 1971).

Será, por tanto, en el Neolítico – hacia 8000 años AEC en Oriente y hacia 4000 años AEC en Occidente – cuando, al calor del descubrimiento de la agricultura, la humanidad se haga sedentaria, procediendo a nuevas estructuras mentales emanadas de la división del trabajo: así, el macho, apoyándose ya en su papel como fecundador, aprovechó para atribuirse todos los derechos, reservándose la mayor parte de los trabajos agrícolas y relegando, por consiguiente, a la mujer a un papel eminentemente doméstico. No es extraño, pues, que el dios Sin de los y las semitas, originado en el dios Luna sexualmente ambiguo, en un contexto egipcio eminentemente agrícola, tempranamente pasase a ser identificado con el dios masculino Yaveh, יהוה, a pesar de que el paternalismo de la primera sociedad bíblica aún concediese, como resto de esa primacía femenina, un papel preponderante a la mujer: así, las

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

se demuestra la veneración femenina del Paleolítico, que en los albores de todas las civilizaciones humanas se encuentren, como diosas elementales y primarias, mujeres, y lo hagan por medio de la energía física que les es propia, esto es, como dadoras de vida y, por ello, según un programa iconográfico en el que los símbolos de la generación no era lo principal, sino que era lo único para adorar: exceso de grasa corporal, grandes pechos, vulvas generosas y anchas caderas; en suma, la mejor expresión posible de una mujer-madre ¹⁷⁸.



Venus de Hohle Fels, la más antigua representación artística humana de la mujer

Sin embargo, y quizás como fruto de esa ambivalente e igualitaria presencia de lo paternalista-matriarcalista en las primeras sociedades civilizadas de la Historia, en

Esther, Ruth o Judith bíblicas ofrecen un comportamiento sorprendente para una comunidad ya abiertamente androcéntrica.

¹⁷⁸ A excepción de *la Dame de Brassempoy*, en todas las representaciones femeninas paleolíticas – que conocemos como *venus* (las Tres Gracias de la Roca del Sorcier d’Angles-sur-l’Anglin, la Venus de Laugerie-Basse, la Venus de Laussel, también llamada *la Femme à la Corne*; la Venus de Lespugne, la de Kostenki, la de Dolní Věstonicě, la de Grimaldi, la de Tursac, la de Hohle Fels, la de Ningxia o la de Willendorf) – falta notoriamente la imagen del rostro: en ellas, la cabeza o es excesivamente esquemática y pequeña o no aparece. No existe en ellas, pues, ningún rastro de humanismo, no existe la alabanza a la posible belleza de la cara femenina (son rostros desprovistos de detalles anatómicos: boca, nariz, ojos, orejas o cabellos), que sólo interesa por sus caracteres sexuales.

Atendiendo, por tanto, a la expresión de ese interés por traducir la deificación del propio misterio de la vida, es como entendemos, dice Morali-Daninos, que las primeras representaciones artísticas humanas hayan sido consagradas exclusivamente a la mujer, nunca a la pareja o al grupo. La imagen más antigua de un acoplamiento se encuentra en la gruta de Laussel y otra, más reciente, muestra a un hombre en actitud de súplica y veneración ante una mujer de mayor tamaño. Es algo que, parece ser, indica que propiamente, el hombre dotó a la mujer de un valor terapéutico destinado a calmar su ansiedad, sus temores e incluso sus dudas al respecto de la realización de su mismo deseo sexual (cfr. Morali-Daninos 1965: 11-12).



comunidades como la sumeria encontramos un trasvase imaginístico del mito de la mujer marina hacia el género masculino. Hablo, en concreto, de la deidad sumeria Oanes, un monstruo marino masculino, mitad hombre, mitad pez, que entre los III y II milenio AEC, según un relato mesopotámico, vino del S. para enseñar a aquel pueblo a escribir, a construir y edificar, a cultivar la tierra y a trabajar los metales. Conocemos tal relato, dedicado a Antíoco I Soter por el monje Berossus, el último babilonio que vivió, en el primer tercio del siglo III AEC, en la época del *gran Alejandro*, *Alejandro el magno*, a través de la obra posterior del griego Lucius Cornelius Alexander Polyhistor (*circa* 105 – 35 AEC), quien escribe:

Berossus, in the first book of his history of Babylonia, informs us that he lived in the age of Alexander the son of Philip. And he mentions that there were written accounts, preserved at Babylon with the greatest care, comprehending a period of above fifteen myriads of years: and that these writings contained histories of the heaven and of the sea; of the birth of mankind; and of the kings, and of the memorable actions which they had achieved.

And in the first place he describes Babylonia as a country situated between the Tigris and the Euphrates: that it abounded with wheat, and barley, and ocrus, and sesame; and that in the lakes were produced the roots called gongre, which are fit for food, and in respect to nutriment similar to barley. That there were also palm trees and apples, and a variety of fruits; fish also and birds, both those which are merely of flight, and those which frequent the lakes. He adds, that those parts of the country which bordered upon Arabia, were without water, and barren; but that the parts which lay on the other side were both hilly and fertile.

At Babylon there was (in these times) a great resort of people of various nations, who inhabited Chaldæa, and lived in a lawless manner like the beasts of the field. In the first year there appeared, from that part of the Erythræan sea which borders upon Babylonia, an animal destitute of reason, by name Oannes, whose whole body (according to the account of Apollodorus) was that of a fish; that under the fish's head he had another head, with feet also below, similar to those of a man, subjoined to the fish's tail. His voice too, and language, was articulate and human; and a representation of him is preserved even to this day.

This Being was accustomed to pass the day among men; but took no food at that season; and he gave them an insight into letters and sciences, and arts of every kind. He taught them to construct cities, to found temples, to compile laws, and explained to

them the principles of geometrical knowledge. He made them distinguish the seeds of the earth, and shewed them how to collect the fruits; in short, he instructed them in every thing which could tend to soften manners and humanize their lives. From that time, nothing material has been added by way of improvement to his instructions. And when the sun had set, this Being Oannes, retired again into the sea, and passed the night in the deep; for he was amphibious. After this there appeared other animals like Oannes, of which Berossus proposes to give an account when he comes to the history of the kings. Moreover Oannes wrote concerning the generation of mankind; and of their civil polity; and the following is the purport of what he said:

there was a time in which there existed nothing but darkness and an abyss of waters, wherein resided most hideous beings, which were produced of a two-fold principle. There appeared men, some of whom were furnished with two wings, others with four, and with two faces. They had one body but two heads: the one that of a man, the other of a woman: and likewise in their several organs both male and female. Other human figures were to be seen with the legs and horns of goats: some had horses' feet: while others united the hind quarters of a horse with the body of a man, resembling in shape the hippocentaurs. Bulls likewise were bred there with the heads of men; and dogs with fourfold bodies, terminated in their extremities with the tails of fishes: horses also with the heads of dogs: men too and other animals, with the heads and bodies of horses and the tails of fishes. In short, there were creatures in which were combined the limbs of every species of animals. In addition to these, fishes, reptiles, serpents, with other monstrous animals, which assumed each other's shape and countenance. Of all which were preserved delineations in the temple of Belus at Babylon (Polyhistor 1832).

La historia, pues, no puede ser más interesante desde el punto de vista del culto sumerio al agua: es en la parte del Golfo Pérsico que bordea a Babilonia donde aparece un animal dotado de razón, que se llamaba Oanes. Todo su cuerpo era como el de un pez, y tenía debajo de una cabeza de pez otra cabeza, además de pies humanos, unidos a la cola de pescado. Su voz y también su lenguaje eran articulados y humanos. Durante el día solía conversar con los hombres, pero no tomaba ningún alimento en ese tiempo y les enseñaba letras y ciencias y toda clase de artes. Les enseñó a construir casas, fundar templos, a recopilar leyes y les explicó los principios de la geometría. También les



enseñó a distinguir las semillas de la tierra y a recoger frutos. En poco tiempo, instruyó a aquel pueblo en todo cuanto pudiera tender a suavizar los modales y humanizarlos (entiéndase como proceso civilizador). Desde aquel momento, tan universales fueron sus enseñanzas, que nada se ha añadido para mejorarlas. Cuando se ponía el sol, este ser tenía la costumbre de sumergirse de nuevo en el mar y permanecer toda la noche en su profundidad, pues era anfibio.



Relieve del palacio de Pasargada y cilindro sumerio donde aparecen Oanes y un sacerdote a él consagrado

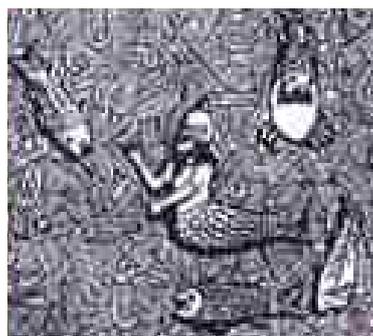


Imagen de Dagón (Oanes), deidad semítica adoptada por los filisteos como eje de su panteón. En ciudades como Azotus, Gaza, Ascalón y Arvad se edificaron templos en su honor¹⁷⁹

¹⁷⁹ Precisamente de este pueblo, los también semitas hebreos edificaron la importancia del bautismo o paso por el agua para reafirmar la pertenencia a la comunidad: no por nada, el rito del bautismo que proclamaba Juan *el bautista*, hijo de Zacarías, procedía de la ciudad-templo de Eridu, dedicada al dios del agua Ea, cuya imagen era una criatura mixta con la parte delantera de cabra y el cuerpo de pez, después reutilizado astrológicamente para la representación del signo de Capricornio, que remite a cuando el Sol entra en el solsticio de invierno para renacer. En el período helenístico, Ea fue llamado Oanes u Oannes,

Para la sociedad fenicia, en donde principalmente se origina la imaginería de la diosa acuática que hoy conocemos, Derceto – para los y las griegas – , también conocida como Dercetis o Atargatis – denominación fenicia – , cuyo aspecto era el de una mujer, de cintura para arriba, y un pez, de cintura para abajo, y como equivalencia del dios masculino Oanes, regía tanto las aguas como el comportamiento lunar, y por tanto era asimilada a la atracción sexual, por ello desarrollando como elementales características la inestabilidad y la crueldad. Máxima expresión de la mujer-pezu y diosa suprema del panteón fenicio, según Diodoro Sículo, fue tanto el poder de su imagen y entidad religiosa para los y las fenicias que en Ascalón, una villa dominada por un enorme y profundo lago poblado por multitud de peces (cfr. Carrasco 1864: 199), fue donde se edificó el eje geográfico del culto a su figura:

la mésaventure de la déesse est l'œuvre de l'Aphrodite vengeresse. Celle-ci, offensée par Dercéto, alluma en elle une violente passion pour un jeune et beau prêtre dont elle eut une fille. Ne pouvant supporter sa honte, Dercéto tua son amant, exposa son enfant dans un lieu désert et plein de rochers, puis se jeta elle-même dans le lac, où son corps fut métamorphosé en poisson. De là vient que les Syriens révèrent les poissons comme des dieux et s'abstiennent d'en manger.

Cependant la petite fille fut miraculeusement sauvée et nourrie par des colombes, qui venaient en grand nombre faire leurs nids dans les rochers où elle avait été exposée. Un berger la recueillit, l'éleva comme si elle eût été son enfant, et la nomma *Sémiramis*, c'est-à-dire la fille des colombes ¹⁸⁰. Selon Hésychius, le nom signifie "colombe de la montagne". (Les anciens considéraient la colombe comme consacrée à Aphrodite, à cause du temperament voluptueux de cet oiseau.). La fille de Dercéto devint la femme de Ménonès, gouverneur du roi d'Assyrie, Ninus. Plus tard, Ninus l'épousa et la fit reine. Leur union est interprétée par certains mythographes comme celle de l'Assyrie et de la Syrie qui se donnent la main. Après sa mort, Sémiramis s'est métamorphosée en colombe.

Dercéto a été parfois confondue avec Dagon (Oannès ou Odacon), représenté lui aussi sous la forme d'un poisson avec à tête humaine. Ces divinités personnifient les

en hebreo יוֹהָנָן y en latín Ioānes, lo cual parece informar claramente de la procedencia, incluso del propio nombre, del bautista cristiano, así como de su carácter como adorador del agua.

¹⁸⁰ Es de esta ambivalencia 'mujer-pezu / mujer-ave' de donde arranca la posterior imaginería griega de las sirenas como mujeres-pájaro, que en la Edad Media acabaría basculándose únicamente hacia la imagen de la primera.



forces fécondantes de la nature, mais Dercéto est l'incarnation du principe femelle (Lörinszky 2002: 528).



Imagen de Atargatis procedente del templo nabateo de Khirbet Et-Tannûr (s. I AEC)



Reverso de una moneda de Demetrio III Eucarios, con la representación de Atargatis (Derceto) según un desarrollo imaginístico de figura de mujer con cuerpo de pescado que aquí sostiene una flor y aparece flanqueada sendos peces

Así pues, mientras Dagon regía el principio acuático masculino – bien que como respuesta androcéntrica al totemismo de la mujer y el agua, muy anterior a la imaginiería acuática masculina –, Derceto reunía una ya por entonces vetusta tradición que hacía de lo femenino el resumen del misterio acuático por excelencia: no en vano, bien se sabía que los hombres y las mujeres nacían envueltos en agua, su medio original de procedencia, y sin ella la vida no podía tener lugar. Parece ser, pues, que su simbología

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

pisciforme – dice el referido Diodoro de Sicilia (cfr. Carrasco 1864: 198) – se debe a una leyenda que cuenta cómo Atargatis, habiendo ofendido gravemente a Venus, se ve impelida a amar intensamente al pastor Caístro, uno de sus adoradores. De esta relación nace Semíramis, futura reina de Babilonia, pero después de parirla, avergonzada tanto por la condición de su amante como por el resultado de su pasión, llena de ira abandona a su hija, da orden de asesinar al pastor y decide arrojarse al agua dispuesta a darse muerte, consiguiendo sin embargo que los dioses lo impidan y permitiesen, dotándola de un aspecto de pez, su carácter anfibio. Rápidamente, su iconografía pasó a relacionarse con la del dios Ea, otra deidad del panteón sumerio que, también un ser anfibio, reinaba sobre las aguas y era el artífice de la creación del ser humano.



Representaciones sumerias del dios Ea, principio y origen

La “Great Lady of the Siria’s North Landers” (Rostovtseff 1933: 58), Atargatis fue representada, generalmente, con los ojos y los labios pintados de rojo, y con una enorme melena que, a imagen de una corriente acuática fluvial, se dividía en dos partes a la mitad de la cabeza, sobre cada una de las cuales se situaban sendos peces. Comúnmente, su imagen era considerada como origen de la familia real – de ahí la corona mural que ciñe – , fundadora de la vida social, diosa de la generación y la fertilidad e inventora de los dispositivos útiles; de modo que, al ser asimilada a las griegas Afrodita y Anfítrite, fuese objeto de veneración y correlato como diosa de la tierra, lo cual también le sirvió para emparentarla con Cibeles y Rhea: así pues, en un primer aspecto, Atargatis es diosa protectora del agua en la producción de la vida, en



otro representa la universalidad de la tierra y en un tercero, éste emanado de los ritos femeninos caldeos, se significa como quien origina y rige, quien reina, en el destino humano (cfr. Glueck 1937: 370-371).

En la tradición mitológica de la Grecia antigua, donde gracias a las relaciones comerciales de los mercaderes griegos con fenicios y nabateos, Atargartis tempranamente fue asimilada a Afrodita, habitaban unos seres femeninos que, aunque recuperando la imagen babilónica de la mujer-pájaro, reinaban sobre las aguas, escondiéndose en acantilados e islas ignotas. Hijas del dios-río Aqueloo y de una de las musas, por lo común Melpómene (a veces se apela a Terpsícore, diosa de la danza, o a Calíope, diosa de la elocuencia y la música), por su ascencia paterna – aquel era antecesor de los dioses fluviales, hijo del Océano y de Thetis, la poderosa diosa de la fecundidad del mar – pronto dominaron el espacio aéreo marino; mientras que por su madre, musa de la tragedia y conductora del canto, fueron dotadas con una voz encantadora ¹⁸¹. Son las Σειρῆνες, que muchos y muchas creían antiguas historias de gente de la mar y de procedencia oriental.

Según Apolonio de Rhodas, su número era tres: una cantaba, otra tocaba la flauta y la última la lira ¹⁸²; pero para Platón eran siete, representando cada una, por su

¹⁸¹ Aqueloo era representado con torso, brazos y cabeza de varón, mientras que de cintura para abajo poseía una cola de pescado. Según las leyendas griegas, cuando Heracles regresa de los Infiernos, después de realizar su duodécimo trabajo, lucha con Aqueloo por la posesión de Deyanira, siendo herido por aquél y, en ese acto, de su sangre derramada nacen las Sirenas. Por ello, principalmente, aquellas mujeres se asocian principalmente al agua (al mar), siendo posterior su vínculo con las fuerzas de la memoria, la música, la sabiduría y las artes. Con todo, otras filiaciones hacen a las Sirenas hijas de Aqueloo y Mnemósine, diosa de la memoria, o Gea, hija de aquélla; así como de Fórcine y la ballena Ceto, su hermana, siendo por tanto cuñadas de las Gorgonas, de Equidna, de Escila y de la serpiente que custodia las manzanas de oro. Para Hesíodo, sin ser inmortales, las hijas de Aqueloo vivían hasta la edad de doscientos noventa y un mil seiscientos años, y lo hacían en un estado de perpetua juventud.

Parece ser que – dicen Eustacio, Iuliano y Pausanias – fue durante un concurso de canto en el que se enfrentaron a las musas cuando, atacadas y desplumadas por éstas, algunas de ellas, incapaces de volar, acabaron suicidándose, marchándose las restantes a los peñascos marinos, donde se dedicarían a acechar a los marinos (cfr. Brasey 2001: 35).

¹⁸² Dice Delgado y David que éste era su número, siendo sus nombres Ligea, Parténope y Leucosia, que con una extremada belleza “de rostro”, el resto de su cuerpo era de ave y que cuando Plutón raptó a su amiga Proserpina la buscaron incesantemente, no hallándola, y se retiraron desconsoladas a las inmediaciones de Sicilia, fijando su asiento “en un promontorio de las islas Sirenasas”. Desde allí se dedicaron a atraer:

con su delicioso canto á cuantos pasaban navegando por aquellas inmediaciones: y cuéntase que al oír sus dulcísimas voces, quedábanse todos encantados hasta el extremo de olvidar la comida y dejarse morir de hambre (Delgado y David 1868: 180).

Desde el célebre episodio con Ulises, las Sirenas “fueron admitidas en la corte de Neptuno, ó bien quedaron transformadas en peñascos” (Delgado y David 1868: 181).

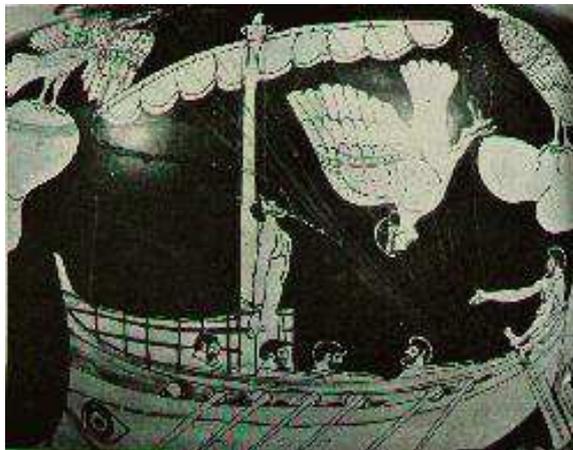
Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

parte, de las otras tantas esferas en que se dividía, creía, el Universo: las más conocidas eran tres, Parténope – cuyo nombre significaba rostro de muchacha – , Ligea – que era grito penetrante – y Leucosia – la criatura blanca – ; siendo las demás Agláoipe – de bello rostro – , Thelgiopea – de rostro convincente – , Thelgione – traducción de palabras tranquilizadoras – y Molpea – la música – (otras fuentes hablan de Aglaofeme – o la bella voz – , Raidné – el progreso – y Teles – la perfecta –), nombres asociados a una de las cualidades en que sobresalían su canto y voz, correspondientes cada una con otras relativas a su belleza física y cualidades intelectuales (cfr. Doudoumis 2002: 1709).



Vaso griego que representa la imaginaria de las tres Sirenas principales (Parténope, Ligea y Leucosia). En él, las monstruosas figuras femeninas, acogen la simbología de la Astarté-Lilith pájaro babilónica



Otro vaso griego del s. V AEC que ilustra el episodio homérico de las Sirenas



Hacia el año 800 AEC, Homero narra en el canto XII de *La Odisea* cómo, en su viaje, al transitar por los mares que circundaban la isla morada de las Sirenas, Ulises decide obligar a sus compañeros a que lo aten al mástil de su embarcación, mientras el resto de viajeros rema con los oídos tapados con cera. Sólo así, se lo había predicho la magia de la diosa Circe, podría hacer sucumbir a los monstruos asesinos de marineros. Ocurre esto antes del encuentro de los navegantes con el monstruo Escila, habitante del Estrecho de Mesina, un ser que, de cintura para arriba, era mujer, y que de cintura para abajo era pez, contando con seis feroces perros como cinturón ¹⁸³:

Circe, advertida de nuestra presencia en la isla, llegó seguida de sus criadas, que nos trajeron pan, carne abundante y un dulcísimo vino de color de fuego. Y estando ya entre nosotros, de este modo dijo la divina entre las diosas [...] yo misma os indicaré la ruta que habéis de seguir y os daré cuantas instrucciones sean necesarias para que evitéis las desgracias que aun os amenazan, tanto en la tierra como en el mar, y de las cuales seguramente seríais víctimas de dejaros entregados a vuestra propia imprudencia [...] Con el primer peligro que topareis cuando os hagáis de nuevo a la vela será con las Sirenas, que encantan a cuantos hombres pasan cerca de su isla. ¡Cuidado con ellas!, que cuantos hombres cometen la imprudencia de acercarse a sus playas, atraídos por sus seductores cantos y embelesados por ellos, jamás vuelven a ver a sus mujeres ni a sus hijos, pues retenidos por las dulzuras de las canciones de las Sirenas, jamás pueden salir de una pradera donde no hay sino montones de huesos y cadáveres que el sol acaba de secar. De modo que pasado sin deteneros, y haz que tus compañeros se taponen bien los oídos con cera blanda, pues si las oyen están perdidos. En cuanto a ti, tú puedes oírlas si a ello te mueve tu curiosidad; pero en tal caso, haz que te aten bien atado al propio mástil de tu nave, y ordena muy mucho que aunque se lo ruegues y se lo mandes no te desaten cuando así lo quieras, seducido por sus deliciosas voces, sino que, al contrario, te carguen más y más de cuerdas si no quieren perderte. Y cuando te hayas alejado bien de este peligro y hayan quedado bien atrás las peligrosísimas cantoras, encontrarás dos caminos [...] empujada nuestra nave por favorabilísimo viento, alcanzaba rauda la isla de las Sirenas. Y súbitamente echóse el viento, reinó la calma y las mismas olas deslizáronse cual si se lo ordenase algún numen poderoso. Entonces se levantaron mis compañeros, amainaron las velas, y habiéndose sentado nuevamente en los bancos, empezaron a agitar el mar al hundir en él los bien manejados remos de pulimentado

¹⁸³ Esto ha servido para indicar un posible cruce de elementos iconográficos en la elaboración de la sirena medieval (cfr. Rodríguez López 1998: 34).

abeto. Entonces yo tomé prestamente un pan de cera y lo partí con la espada en pedacitos que en seguida empecé a ablandar con las manos. Pronto, entre mis esfuerzos y el dulce y grato calor del soberano Sol, calentóse la cera; entonces fuí tapando con ella cuidadosamente los oídos de todos mis compañeros. Al punto atáronme ellos a mí al mástil de pies y manos, y sentándose nuevamente en los bancos tornaron a herir con los remos el espumoso mar. Con ello, empezó a marchar otra vez la nave velozmente, y al hallarnos tan cerca de la orilla que desde ella hubiéranse podido oír nuestras voces, las Sirenas, advertidas de nuestra presencia, empezaron con dulcísima voz a cantar de este modo:

“¡Acércate a nosotras, generoso Ulises, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que puedas oír a tu placer nuestra voz. Nadie cruzó jamás por aquí en su negro bajel sin que oyera y se deleitase con la suave y melodiosa voz que fluye de nuestra boca. Al contrario, felices continuaron su camino después de haber disfrutado de modo incomparable y luego de haber aprendido de nuestros labios infinidad de cosas; pues sabemos cuantas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y asimismo nada de cuanto ocurre en la fértil tierra nos es desconocido”.

Oyéndolas decir esto con tan hermosísima y dulce voz, me empujó tan vehementemente mi corazón a seguir escuchándolas, que moví las cejas ordenando a mis compañeros que me desatasen; pero ellos, advertidos, se inclinaron sobre los bancos, remando aún con más ahinco. Y como mis mudas e imperiosas órdenes continuasen, levantáronse al punto Perimedes y Euríloco, y con nuevos lazos me sujetaron aún más fuertemente. Sólo cuando hubimos pasado tan peligroso lugar, y cuando ya estuvimos lo suficientemente alejados como para que no llegasen has- [sic] nosotros sus tentadoras voces, quitáronle mis compañeros la cera que tapaba sus oídos y soltáronme a mí las ligaduras (Homero 1934: 179-185).

Ulises,

aquel varón de tan variado ingenio que, después de destruir la sagrada Troya, peregrinó errante muchos años por diversos países, cuyas poblaciones visitó, instruyéndose en las costumbres y hábitos de quienes las habitan, y que tantos trabajos padeció navegando a través del anchuroso ponto, procurando salvar la vida de sus compañeros y proporcionarles un feliz regreso (Homero 1934: 13),



como en el canto I se refiere, se nos aparece como traslado de una energía masculina arrolladora que no cesa en el ejercicio de su voluntad. Las Sirenas, en cuyo poder se resumía todo el encanto y la atracción de las mujeres, sólo pueden ser vencidas por la inteligencia emanada de su mismo género; no en vano, tanto Ulises como sus compañeros son varones, y como tales no están dotados sino de fuerza y habilidad para lidiar con sus semejantes. Por tanto, la astucia ulísea parte de una mujer, una especie de Mnemósine, la diosa y maga Circe, el medio por el que los hombres van a superar la prueba que representan las mujeres, situadas en un espacio de todo punto ajeno a los varones. De este modo, amén de la belleza física de las Sirenas, su elocuencia y la magnitud de su inteligencia es un escollo del que ningún hombre podía abstraerse, o sí, si pensamos en un episodio anterior en el tiempo a *La Odisea*, aunque escrito quinientos años más tarde que el texto homérico: hablo de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rhodas, donde se describe el encuentro entre las Sirenas y los argonautas, Jasón, Orfeo, Peleo, padre de Aquiles, y Laertes, progenitor de Ulises. En este caso, es una criatura fabulosa masculina, el centauro Quirón, quien informa a los navegantes del peligro que para los que se hacen a la mar representan las mujeres-ave, cuyas voces de lirio eran capaces de destruir la voluntad de cualquier varón. En esta ocasión, gracias a Orfeo, cuya lira emitía unos sonidos más arrolladores que la voz de las Sirenas, éstas no pudieron embaucar a los inquilinos del Argos; y por ello, desesperadas, se precipitaron al mar convirtiéndose en arrecifes (cfr. Grün 1891: 23-24), explicación que en sí basta para asemejar a uno de los más peligrosos atrancos marítimos con unos designios de clara dimensión y raíz femenina y, por supuesto, emanada de un rencor establecido hacia el propio género al que, con todo, no habían podido dominar. Es algo que muy bien podría relacionarse con las representaciones de las Sirenas depositadas en las necrópolis de Dipilon y Mirina, representaciones que del mismo modo insisten en la naturaleza perversa y demoníaca de las mujeres, asimismo emparentada con la impredecibilidad y la seducción destructora de los océanos, que bajo una apariencia tranquila, serena y acogedora, esconde abismos y escollos insalvables¹⁸⁴.

¹⁸⁴ No es gratuito, por tanto, que la imaginería de las Sirenas griegas haya servido para, como símbolos de la muerte más misteriosa, orlar las tumbas de los marineros (cfr. Grün 1891: 25). Y tampoco lo es el hecho de que en Grecia, asimismo, el culto principal a las Sirenas se realizase en los puntos costeros, localizándose en ellas la morada de estas mujeres: Parténope y otros lugares de la costa tirrénica italiana, cerca de Nápoles, no en vano colonias de fundación griega; y especialmente la isla de Capri y las islas próximas al cabo de Píloro en Sicilia; así como el promontorio de Molpe, cerca del cabo de Palinuro, ahora en tierras propiamente helénicas. Fue en éstas dónde, gracias a Platón, la imagen de las Sirenas se vinculaba a las armonías terrenales, habiendo sido una de las misiones de estos seres el movimiento de las

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada



J. W. Waterhouse, *Ulysses and the Sirens* (1891). Recreación romántica neohistoricista del mito homérico de Ulises y las Sirenas



Terracota que representa a Escila



Mosaico romano donde se recoge el episodio homérico de las Sirenas

esferas universales y la entonación del canto del cosmos (cfr. Platón 1972: 617). Y también allí se creía que, por influencia de los pitagóricos, en su intensa alianza con el ordenamiento cosmogónico, estas mujeres fantásticas eran las encargadas de conducir a las almas humanas hacia su última y definitiva morada (cfr. Buffière 1956: 478).



La simbología de las aves, cercanamente emparentada con aquella de los babilonios, servía para que los y las habitantes de la Europa mediterránea creyesen que eran ellas las que, una vez muertos los individuos, transportaban sus almas al cielo, haciendo que adquiriesen, para ello, la apariencia de figuras aladas. No es extraño, pues, que aún se crea que las gaviotas son las encarnaciones de las almas de los marineros desaparecidos en el mar. Fascinación, por tanto, gozosa que se encuentra en la misma fusión de Eros y Tánatos, de ahí que el cristianismo, desde los primeros tiempos, se haya querido apropiarse de su simbología y, demonizando a la mujer, hacer pasar a estas criaturas por trasunto del más perverso de los poderes del averno.

Pero parece ser que fue propiamente en el ámbito romano donde las sirenas acabaron adoptando una simbología que las presentaba como mujer-peza ¹⁸⁵. Aunque Villena señale que la imagen de la sirena mitad mujer mitad pez “no existió en el mundo antiguo” (Villena 2011: 250), Touchefeu-Meynier corrobora aquel extremo, señalando que podría haber sido alrededor de los siglos II y I AEC cuando se constata tal realidad, y bajo un programa en el que estos seres, de fijados a las islas y rocas y portadores de un carácter especialmente funerario, acabaron por situarse sobre las olas, convirtiéndose, en consecuencia, en imágenes humanoides pisciformes, bien entendido que como no podía ser de otra manera (cfr. Touchefeu-Maynier 1962). En buena lógica, era mucho más atractivo para destacar la perfidia de su energía que la sirena, desde el mar, enseñase a los navegantes un busto femenino, guardando su cola de pez bajo la superficie del agua: lo cual es perfectamente captado, en el siglo XIV, por el anónimo ilustrador – y digo anónimo porque debió haber sido un hombre – del manuscrito Rodey, actualmente depositado en el British Museum, quien interpreta el episodio homérico dibujando tres sirenas con aspecto pisciforme ya, al modo en que posteriormente las hemos representado en Occidente.

¹⁸⁵ Aunque tradicionalmente, en la Antigüedad se las representaba a través de la figura de mujeres-pájaro, en la Edad Media las sirenas acabaron por reconocerse bajo la forma de mujeres-peza (McCulloch dice que en el segundo cuarto del siglo XII es cuando aparece la sirena marina), claro que nunca *ex novo*, esto es, en un proceso originado anteriormente. Con todo, siguiendo a Faral, Pérez Suescun y Rodríguez López apuntan que pese a que Virgilio habló de mujeres fantásticas con cola de delfín, es en el *Liber Monstruorum de diversis generibus*, datado entre el siglo VII y el IX (según Xivrey es del VI), donde por vez “primera” se describe la imagen de la sirena que actualmente conocemos: mitad mujer, mitad pescado, cuyo cometido es atraer fatalmente, con su belleza física y su melodioso canto, a los navegantes. Con todo, también se las ha representado valiéndose de la imagen de un toro, un caballo, una serpiente, un escorpión o un asno (cfr. Pérez Suescun & Rodríguez López 1997).



Dos representaciones medievales de las tres Sirenas homéricas. En una de ellas se mezcla la imagen de la sirena-pájaro con la de la sirena-peiz

Después del colapso del Imperio Romano y la rápida ascensión en la sucesión del poder por parte del judeo-cristianismo, en el siglo IV DAC, un meditado programa de corte y razón androcéntrica comenzó a regir en la mentalidad de la nueva Europa que se cernía sobre los y las habitantes de las tierras otrora dependientes de Roma y su omnímoda influencia ¹⁸⁶: es la ‘Era de la diosa-ausente’, cuando se procede al enterramiento de la diosa-madre de la fertilidad y, a través de un sistemático cierre y saqueo de la mayor parte de los templos a lo largo de Europa y el Medio Oriente, es por medio de un hombre como se establece una fe por la que la mujer y su simbología, su identidad y su energía, van a quedar dominadas a la inmensidad de un proyecto patriarcal que, sin embargo, se asentará sobre las ruínas del templo de lo femenino. Era, pues, la ‘Era de Eva’ ¹⁸⁷.

¹⁸⁶ La transformación de la religión cristiana en credo del imperio a través de la conversión de Constantino se llevó desde una catastrófica transformación del pensamiento cristiano provocada por Agustín de Hipona – influenciado por los apuntes de Pablo de Tarso –, quien derrumbó las doctrinas del primitivo cristianismo acerca de la libertad moral por una ineluctable sumisión al pecado original, lo cual derivó en el sometimiento de los y las creyentes no sólo a la autoridad eclesiástica, sino al poder imperial; esto es, unificando iglesia con voluntad civil. Las actitudes cristianas sobre la sexualidad, como era de esperar, formaron parte de esta transformación (cfr. Pagels 1988).

¹⁸⁷ Resulta fuera de lugar – y, por otra parte, excedería las motivaciones de este trabajo, así como no podría hacerlo en pocas palabras – efectuar un trazado sobre las razones que llevaron a los hombres a identificar a la mujer como agente del mal e inferior por condición natural (como *sexus imbecillior*), pero en este sentido creo que es necesario señalar que, como en todos los puntos de su programa, el invento judeo-cristiano de la inferioridad femenina es más bien poco o nada original. Así, ya Hesíodo en su *Teogonía* señalaba cómo, por mandato de Zeus, Hefaios había modelado una mujer con arcilla para castigo del imprudente Prometeo, quien había robado el fuego divino y se lo había entregado a las personas. Ese primer ser femenino fue, en tanto, Pandora, pues, dice Hesíodo, antes de su existencia no existía el género de las mujeres en la Tierra. Dotada con todos los dones de los dioses, hábil e ingeniosa



Tanto Aditi, madre brahmana indú, como Atena, diosa virgen ateniense, fueron madres y presidenta, respectivamente, de doce soles y doce sabios; circunstancia que habría de reutilizar el cristianismo para institucionalizar a su líder-dios, Jesús, como jefe de doce santos varones y como el no-muerto, el resucitado, quien también se valdría de las imágenes de regeneración, renovación y renacimiento para explicar su calidad divina tras una muerte que no era otra cosa que un tránsito por el útero de la misma tierra-madre, aquel espacio que en el Paleolítico se consideraba paraíso e imperio de la mujer.

El Cristo pasa a ser hijo de un dios, del único dios verdadero, hijo de hombre y hombre él mismo, y gracias a esta nueva institucionalización religiosa se aseguró una nueva Era – la ‘Era de la diosa-ausente’ de la que hablo – en que, a la par del sometimiento de la anterior fuerza que regía en las comunidades humanas, se procede a una reinterpretación, por absorción, apropiación y robo, de su bien máspreciado: su lenguaje y su simbología. Así, el pez, otrora símbolo del oscuro y mágico reino de la mujer, pasa a ser traducción de la energía del varón; y Cristo, por un querer serlo todo, pasa a considerarse como el principal pescador de almas.

por tanto, fue objeto de la donación, por parte de Hermes, de dos atributos negativos que le ayudarían a salvar los obstáculos masculinos: la mentira y la astucia. Son éstas, y por ello no curiosamente, las correspondencias tradicionalmente consideradas en el código de la marginada, en consecuencia también en el de la mujer cristiana (remitámonos para ello, tan sólo y de forma rápida, por ejemplo a los textos del *Eclesiastés*, al *Libro de los Engaños* o a la obra de Tertuliano).

Pandora fue, por tanto, el regalo de los dioses a los hombres para labrarles su propia ruina. El episodio más conocido de esta ‘primera mujer’ fue la apertura de la caja de los males, una metáfora atribuible al conocimiento carnal de la mujer como fuente masculina de todas las desgracias. Pandora, pues, es trasunto de la energía telúrica de la tierra y se presenta como la mujer, por antonomasia, que induce al varón hacia el conocimiento. Así, para el judeo-cristianismo, la correlación del carácter pandórico de Eva ha llevado a apuntar, también, que la ‘primera mujer’, origen y centro de la desgracia humana, es responsable del alejamiento del hombre de su destino, siempre de modo astuto y mentiroso, aunque sin dejar cerrada la puerta hacia la esperanza, que es precisamente lo que quedaba en la vasija de las desgracias que Pandora había abierto imprudentemente. En este sentido, en la exégesis medieval Eva-Ave, ésta última, como María la virgen, será la encargada de consolidar la teoría de la redención humana (cfr. Panofsky 1962; Pomeroy 1987: 18).

La Eva cristiana, por tanto, es la mejor expresión de la anulación occidental de la mujer: en ella triunfan o se manifiestan las marcas del antipudor satánico, haciendo de su cuerpo una fuente de perversión; aparece creada, después de los animales, para ayuda del varón, y, finalmente, olvidando su carácter como dadora de vida, se identifica con la muerte, y lo hace desde el más simple de los argumentos, ya que al alumbrar a los hombres, al darles vida, les otorga asimismo la muerte. Y desde esta situación de ‘fuera de ley’, la mujer, otrora, un ente virginal en el paraíso terrenal, pasa a ser objeto de multiplicación fuera del Edén, quedando ligado el pecado original al acto sexual a través de una intervención siempre secundaria. Finalmente, como es sabido, el desprecio femenino más grande se realiza cuando en el seno de la iglesia católica, en el siglo XVI y por un error de lectura, haciendo referencia al sínodo de Macón (585), se propone la posibilidad de la falta de alma de la mujer, concluyéndose que poseía una especie de alma pero no *propia* como la del varón (cfr. Berlioz 1989: 24-26).

Los nuevos dominios de la religión cristiana, pues, pasaron por el cercenamiento de las creencias religiosas anteriores. La lucha, principalmente, se efectúa contra la imaginería femenina, peligrosa desde la óptica del androcentrismo que la nueva fe promulgaba, y las imágenes de la mujer, Sirenas incluídas, fueron especialmente barridas y/o absorbidas por el cristianismo. Comienza, así, como he dicho, el tortuoso camino de la figura de la mujer por la senda del pecado, de la abominable culpa, lo cual no cesará, ni en Oriente ni en Occidente, en el intento de cosificarla como receptáculo de todos los males, propios y ajenos. Todo, pues, era ordenado por dios – incluso el poder terrenal de los césares, que si bien no cumplía ninguna misión auténticamente divina, era ordenado por aquél en su providencia – y todas las criaturas, en mayor o menor medida, debían ser responsables y conscientes de la situación de pecado con que nacían, una situación emanada de la mujer y que una mujer – Eva, la mujer por excelencia – había provocado, condenando así a toda la humanidad. Un argumento, pues, hartamente simple ¹⁸⁸. Y de ahí a la eliminación del varón de la imaginería de los seres acuáticos fantásticos malignos, todo fue uno: la mujer, en consecuencia, ocupó en soledad el espacio de la maldad humana, y no gratuitamente somatizó y quedó presidiendo el espacio simbólico de lo pérfido y malévolo de la oscuridad de las aguas que, por otra parte, ya le había sido, claro que parcialmente, asignado.



Una de las primeras imágenes de la sirena según la iconografía medieval (Bestiario de Philippe de Thaün, 1121-1135, Kongelige Bibliotek) ¹⁸⁹

¹⁸⁸ Se trata de un ingrediente que, combinado con las siempre antidemocráticas teorías platónicas y aristotélicas, haría de la mujer una de las imágenes más abyectas de la creación; en suma, como decía Tertuliano la puerta del diablo, que ha persuadido a quien éste no se había atrevido a mirar de frente y la responsable de la propia muerte del hijo de dios (cfr. Tertuliano 1971: 18-19).

¹⁸⁹ Nótese su evidente parentesco con la imaginería babilónica de Atargatis-Derceto y, por otra parte, la mezcla de influencias fenicio-griegas: es un ser que, además de estar flanqueado por dos peces, está dotado con una cola de pescado y, a la vez, con unas garras de ave.



Con la entrada del Medievo, la humanidad europea comienza a caminar determinada por uno de los procesos mentales más característicamente simbólicos de la percepción del mundo: una visión alegórica del universo estrechamente relacionada con la máxima paulina *videmus nunc per speculum in ænigmate, tunc autem facie ad faciem* (cfr. Huizinga 1955: 210). La población medieval vivía, efectivamente, en un medio habitado por significados, reenvíos, sobresentidos, manifestaciones divinas en todas las cosas, “em que um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior” (Eco 1989: 1967).

Munford [...] falou de situação neurótica como característica de todo um período: e a expressão pode servir, a título metafórico, para indicar uma visão deformada e afastada da realidade. Melhor ainda se poderá falar de mentalidade primitiva: uma fraqueza na percepção da linha de separação entre as coisas de tudo aquilo que com ela tem uma qualquer relação de semelhança ou de pertença. Mais do que primitivismo em sentido estrito, trata-se de uma atitude que prolonga a actividade mitopoética do homem clássico, elaborando novas figuras e referências em conformidade com o “ethos” cristão; um reavivar, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentido do maravilhoso que já se tinha perdido havia muito tempo no final de antiguidade clássica, quando os deuses de Homero foram substituídos pelos de Luciano (Eco 1989: 67).

Neurosis colectiva que en Europa, alentada especialmente por la iglesia católica, conduce a un estadio de oscuridad – Boecio habla de unos ‘tiempos oscuros’ (cfr. Eco 1989: 67) – en que la ciudad, centro y eje de la vida greco-romana, de sume en la más pura de las decadencias; en que los campos, por su parte, se deterioran hasta lo más ínfimo; en que se multiplican las carencias y las pestilencias, las invasiones se producen por doquier y, en consecuencia, la mortalidad es una de las marcas características del género humano. En fin, una era de regreso en donde el sistema monárquico de procedencia tribal va a ofrecer una serie de garantías de tranquilidad comunitaria, de orden y de placidez que, a la vista del estado de crisis operado en el general de la población, no va a dudar ni un solo momento en la reacción imaginativa alentada por un poder que hizo de dios autor, motor, origen y fin de todos y cada uno de los elementos y situaciones de la vida. Si seguimos nuevamente a Eco, hablaremos de un cortocircuito espiritual para un modo de pensar que no busca relación entre las cosas siguiendo la

espiral de sus conexiones causales, en fin, un pensamiento que explica tal relación en saltos más que bruscos, bien hacia la unión con cualquier significado, bien hacia la explicación de su fin (cfr. Eco 1989: 68-69) ¹⁹⁰. Así, dios es creador, según un modo admirable e inefable, de todas las criaturas y cosas, manifestándose en ellas propiamente, haciéndose visible y conocido, a la vez que oculto e incomprensible, tal su carácter.

Decimos, pues, que uno de los mayores éxitos de la Romanización se alimenta en torno al hecho de la asunción y posterior adaptación de costumbres foráneas y figuras religiosas del panteón de cada pueblo que iban sometiéndose. Entonces, ¿qué decir de un cristianismo recuperador, recodificador y reinterpretador de no pocas imágenes y mitos de la anterior tradición humana, de un cristianismo que, ni mucho menos, inventa a una madre de dios virgen o a un mesías que viene del reino de los y las muertos y es encarnación de la propia divinidad, esto es, de un cristianismo que se vale de los símbolos e imágenes de fes anteriores ¹⁹¹? En efecto y en suma, un cristianismo empeñado en la consolidación del hombre como eje y centro de la creación, apoyado por testimonios reales capaces de asegurar sus intereses ¹⁹², pero implacable con la proclamación de una devoción androcéntrica constante que habría de encontrar en la figura de las sirenas una de sus mejores y más elocuentes ilustraciones. Hasta las Harpías, hijas de Taumante, rey del Ponto, y de Electra (o una Oceánide), para los

¹⁹⁰ De modo que, en definitiva, apelando a Pseudo-Dionisio Areopagita, la incongruencia se establece como una de las máximas de la manera de pensar de la persona de la Edad Media: de no darse la incongruencia y de apostarse, en consecuencia, por una identidad plena, no existiría una relación de proporcionalidad entre las cosas. Así pues, de tal incongruencia nace el deleite en el esfuerzo por la interpretación: el símbolo, por tanto, es extraño y en esa extrañeza es donde éste se vuelve estimulante, incluso palpable, para su intérprete. Para Juan Escoto Eriúgena, en tanto, toda cosa visible y corporal posee un significado de incorpóreo y de inteligible (cfr. Eco 1989: 69-70 y 75).

¹⁹¹ La imagen de la madre de dios dando el pecho a su hijo, la del pez, la de la reencarnación de las almas, la de la serpiente como imagen del mal, la del viernes como día santo o incluso la del número **13** portador de una energía negativa (número de lunas que delimitan el calendario de la gestación humana) son asunciones o negaciones de la anterior simbología religiosa egipcio-fenicio-babilónica.

¹⁹² Ni que decir tiene que la imagen de las sirenas, quizás su género femenino y, por supuesto la circunstancia de la posesión de una voz melodiosa u horrorosa (en todo caso aguda y potente), esté relacionada con la de los manatíes y los dugons, mamíferos marinos con pechos, en su vertiente femenina, que emiten sonidos intensamente agudos y que, de lejos, bien pueden ser confundidos con entes aproximados a los seres humanos. En este sentido, pues, los numerosos testimonios relacionados con el avistado de sirenas nos dirigen al avistamiento de estos animales marinos. En suma, algo bien parecido a lo ocurrido con los dragones, unos animales fabulosos que muy bien podrían tener que ver con el hallazgo de restos de animales antediluvianos, en su mayor parte dinosaurios. Y si la imaginación humana fue la responsable de asegurar la existencia de sirenas-mujeres, a la misma imaginación debemos el culto de la figura de un animal gigantesco que emitía fuego por la boca y cuyo tamaño era, no por casualidad, como el de los viejos dinosaurios que poblaron el planeta mucho antes de la aparición del género Homo.



griegos asociadas a los vientos marinos tempestuosos y encargadas de llevar las almas hacia su destino final – aunque por ello se creyó que raptaban niños y niñas y que succionaban las almas humanas –, acabarían siendo utilizadas para designar a mujeres de aspecto horrible y peores cualidades morales.



Imagen de una harpía griega (s. V AEC)

Según el *Gilgamesh*, libro sagrado de la religión sumeria, los dioses emergieron de un caos que se representaba por un mar inmenso y abismal. Una vez que poblaron la tierra, una mujer, Lilith, se constituye como encargada de velar por la frontera entre el plano físico y terrenal y el espiritual y mágico, guardiana de la puerta entre ambos mundos o planos. A veces representada con peces (muestra de su procedencia acuática), a veces con lechuzas (símbolo de la sabiduría), y por lo general confundida con la propia Istar-Derceto, el más puro reflejo de la extensión del viejo culto femenino paleolítico, Lilith rápidamente fue asumida por la fantasía religiosa hebrea, donde compañera de Adán, consciente de haber sido creada de la misma materia que aquél ¹⁹³, se negó a yacer recostada bajo a él y antes de pronunciar el nombre prohibido y sagrado

¹⁹³ La literatura rabínica posterior es la que mejor expresó la sumisión de la mujer, a pesar de que, según las leyes judías, es la mujer quien trasmite la identidad (sólo es judío el hijo de madre judía). Conforme apunta Abravanel, la mujer no fue creada de los pies del hombre para que no sea una esclava a ojos del varón; ni tampoco de la cabeza para que aquél no la considere la señora de la casa. Fue creada de un elemento de la mitad del cuerpo masculino para que sea en el hogar como el hombre. Sin embargo, también señala cómo mientras el varón fue creado a imagen y semejanza de dios, la mujer no sale de la cabeza del hombre para que no sea orgullosa, no sale del ojo para que no sea curiosa, tampoco del oído para que sea obediente, ni de la boca para que no hable demasiado, ni del corazón para que no sea fanática. Surge, pues, de una de las costillas masculinas, un lugar oculto y modesto de la anatomía del hombre, y, dice Abravanel, a cada órgano femenino que dios creaba, éste le decía “mujer recatada, mujer recatada” (cfr. Fuente 2006: 73).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

de dios, se elevó por los aires y se retiró al desierto, hundiéndose posteriormente en el mar, no en vano su lugar de procedencia.

Raro es el desarrollo particular del programa iconográfico católico del Románico peninsular donde no se recoja la plasmación de la mujer-sirena, incluso en tierras alejadas de la vertiente oceánica, donde podría tener más razón de ser su presencia:



Imagen de dos sirenas con cola de pez y expresivas al respecto de la simetría dúplice del mar (sólo que aquí por medio de la presencia de dos pescados, colocados fuera de su lugar tradicional).

Procedente de Soto de Bureba

Pero al lado de la energía mediterránea emanada del mismo formato que había inspirado a Homero o a Virgilio, la imaginería de la mujer acuática medieval – con cola de pez, para Benwell y Waugh la forma ‘cristianizada’ (cfr. Benwell & Waugh 1965: 46) – desciende directamente de la compleja visión de la fuerte figura femenina de los y las asirio-babilónicas, donde la representación de Istar compartía trazos con Atargatis, Derceto y la mismísima Lilith:



Imaginería románica de la mujer-pezu estrechamente deudora de la imagen de la Istar-Lilith babilónica. Esculpida en Sant Pere de Galligans (Girona), se trata de una de las primeras imágenes (y por ello positiva) de la sirena

Despojada de los anillos (y a veces triángulos) de Shem que representaban el tránsito de un mundo a otro, la nueva imagen de la mujer se hace con dos peces como báculos – reflejo de una tradición psicopompa que asimilaba al pez con la sabiduría y la oscuridad primigenia más enigmáticas – , sigue enhiesta y firme y, en un trasunto de la ya adorada ‘María (Miriam)-madre de dios’¹⁹⁴, en un primer estadio es positivada del

¹⁹⁴ Una de las primeras aproximaciones de la imaginería cristiana de María la virgen a la Istar-Lilith babilónica se produce en el seno de las manifestaciones artísticas bizantinas. En uno de los escolpiones o relicarios bizantinos conservados en Bulgaria, datado en el siglo X, la figura del reverso, la femenina, aparece como una de las mejores reinterpretaciones cristianas – junto a la de la sirena de uno de los canecillos de la iglesia de Galligans – de la imaginería de la diosa Istar.



Como podemos comprobar, en el desarrollo iconográfico de la madre de dios encontramos una figura de mujer en cuyo sayón se percibe claramente una cola de pescado, una figura que porta dos peces en sus manos y que, además, está coronada por tres peces. La cola que se desliza por su falda llega hasta su vientre, hasta la altura del útero de una María en proceso de gestación; la corona pisciforme nos indica la alianza y el poder de la mujer sobre los tres reinos o mundos principales y primigenios: tierra, cielo y mar; y los dos peces oferentes – en lugar de los aros de la inmortalidad o de la manzana del conocimiento – lejos de asimilarse con lo que otras diosas portaban (Istar, Lilith, Eva, Artemis, Innanna o Afrodita), se traducen como frutos de redención cristológica, y lo hacen en el marco del principio – el del fin es el

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

mismo modo con que ya lo había sido la ‘mujer-madre’ del Paleolítico y la Istar (Derceto)-Lilith asirio-babilónica, esto es, como imagen pseudo-humana que conecta a la comunidad con el supramundo del que, propiamente, deviene. Une, por tanto, los dos mundos – el terrenal y el celestial – y como puente que se ase a la superficie terrestre y a la vez se proyecta hacia el espacio de las estrellas, proclamando su deuda como ser acuático, se entroniza desde una energía benévola pero implacable como, aún, diosa-madre, origen y tronco del género humano.

Muy poco va a durar esta imaginiería, y despojada rápidamente de su calidad como receptáculo y portadora de la sabiduría del submundo, por obra y gracia de ese cristianismo androcéntrico, ora judeo-cristiano, ora romano, de que he hablado, como mujer, la figura de la sirena pasa a realizarse tal que imagen de la tentación; no por nada su principal carácter emana de su género, ahora cosificado por un hombre que la quiere plegar a su voluntad educándola para ser su servidora. Y de esa voluntad y, en concreto, bien debido a una reduplicación de tal carácter, bien por causa de la misma magia que proviene de la precitada bifurcación ¹⁹⁵, la imagen de la sirena acabará adoptando una doble cola de pescado ^{196 197}.

anverso del relicario, donde se representa la muerte de Cristo en la cruz – , unificando a través del elemento femenino la luz con la oscuridad, el mundo con el submundo y la vida con la muerte.

¹⁹⁵ En este caso emanada de una simbología hermética (que, por ello, insiste en la existencia de dos vías), o, en consecuencia, quizás debida a las exigencias de la ‘Ley del Marco’ (que impone simetría, un ejercicio tradicional y culturalmente practicado por la mentalidad masculina).

¹⁹⁶ Una imagen que, incluso, la cultura actual aprovechará como uno de sus símbolos con fines comerciales: el caso de la cadena de cafeterías Starbucks Coffee Company, que en 1971 abre su primer negocio en Seattle.



¹⁹⁷ Pues tal y como en 1677 había señalado el filósofo alemán Lambsprink:

los Filósofos dicen que, en el origen,
hay en nuestro mar dos peces
enteramente despojados de carne y de hueso.
Hay que cocerlos en el agua que les es propia.
De ellos se hará entonces un mar inmenso
que ningún hombre podrá describir;
ésta es la sentencia de los Filósofos:
Los dos peces parecen no ser más que uno, es verdad,
pero no obstante son dos y, sin embargo, una sola cosa:

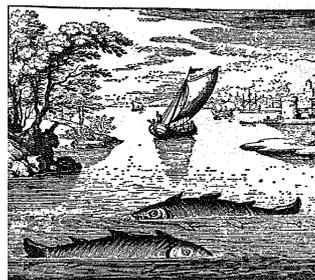


Capitel románico catalán con imagen de sirena. Véase como su doble cola procede de la fusión de dos pescados, cada uno con un ojo, que parecen vomitar el busto femenino

Cuerpo, Espíritu y Alma.

Ahora os lo digo positivamente:
coced estos tres juntos
a fin de que el mar sea muy grande (Lambsprinck 1988: 6);

lo cual refiere el peso de una fuerte tradición articulada en torno a la idea de la duplicidad (la simetría), rescatada para la simbología de lo humano al respecto de su procedencia marina. Según las palabras del filósofo, pues, en el medio marino se hallan las dos facas de la moneda humana: cuerpo y alma; esto es, en el agua – lo femenino – se origina la realidad de hombres y mujeres. Ésta es la simétrica imagen de la “Primera Figura” de su tratado:



Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada



Imágenes pétreas de sirena portadora de una doble cola. La última de ellas pertenece al claustro gironés de Galligans



Representaciones plásticas de una mujer que porta dos peces en sus manos. En la última, como la anterior procedente del artesanado gótico-mudéjar de la iglesia de Sta. María de Liria, los peces acaban fusionándose componiendo una cola pisciforme de dos cabos



Sirena del palacio comunal de Pola (Croacia), donde la doble cola de pescado de la sirena se refunde y confunde con la imagen del ancla, tal que expresión de la simetría del alma humana. La mujer parece estar preñada, de ahí que su significación se haya de relacionar con el momento del alumbramiento de la persona dotada de alma



Representación renacentista de la sirena de dos colas que insiste en la deuda marina de la genética humana y que proclama la más pura de las simetrías. Nótese, por otra parte, que la sirena descansa en dos crecientes lunares, símbolo que el cristianismo dedicó a la imagen de la virgen

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

De esta forma, pues, la creencia, y a pies juntillas, en la existencia de las sirenas, se justificaba por medio de la fuerza del simbolismo alegórico en el pensamiento del hombre y la mujer del Medievo. Incluso desde los parámetros de la psicología podemos descubrir cómo el símbolo, tal que creación humana, se subvierte en veta de expresión insospechada, del mismo modo que regía en el principio propio del alma de la persona. Ya lo ha indicado Jung, para quien:

the man who speaks with primordial images speaks with a thousand tongues; he entrances and overpowers, while at the same time he raises the idea he is trying to express above of the esser-existing. He transmutes personal destiny into the destiny of mankind, thus evoking all those beneficent forces that have enabled mankind to find a rescue from every hazard and outline the longest night (Jung 1928: 248).

¿Qué es, por tanto, el mito?, ¿cómo podríamos caracterizarlo? Si atendemos a las apreciaciones, asimismo psicológicas, de Frazer:

by Myths I understand mistaken explanations of phenomena, whether of human life or of external nature. Such explanations originate in that instinctive curiosity concerning the causes of things which seeks satisfaction in philosophy and science, but being founded in ignorance and misapprehension they are always false, for were they true, they would cease to be Myths (Frazer 1921: XXVII).

Ya lo dice Eliade, para quien el mito narra una historia y relata un evento que tiene lugar en un “tiempo primordial”, en el “fabulado tiempo de los ‘Principios’ ” (Eliade 2006: 4); lo cual se ajusta adecuadamente a la visión de Malinowski, que insiste en que:

Myth is a constant by-product of living faith, which is in need of miracles; of sociological status, which demands precedent; of moral rule, which requires sanction (Malinowski 1926: 92).

De esta manera, así pues, si “Myth is literature and therefore a matter of aesthetic experience and the imagination” (Chase 1949: VI), en consecuencia:



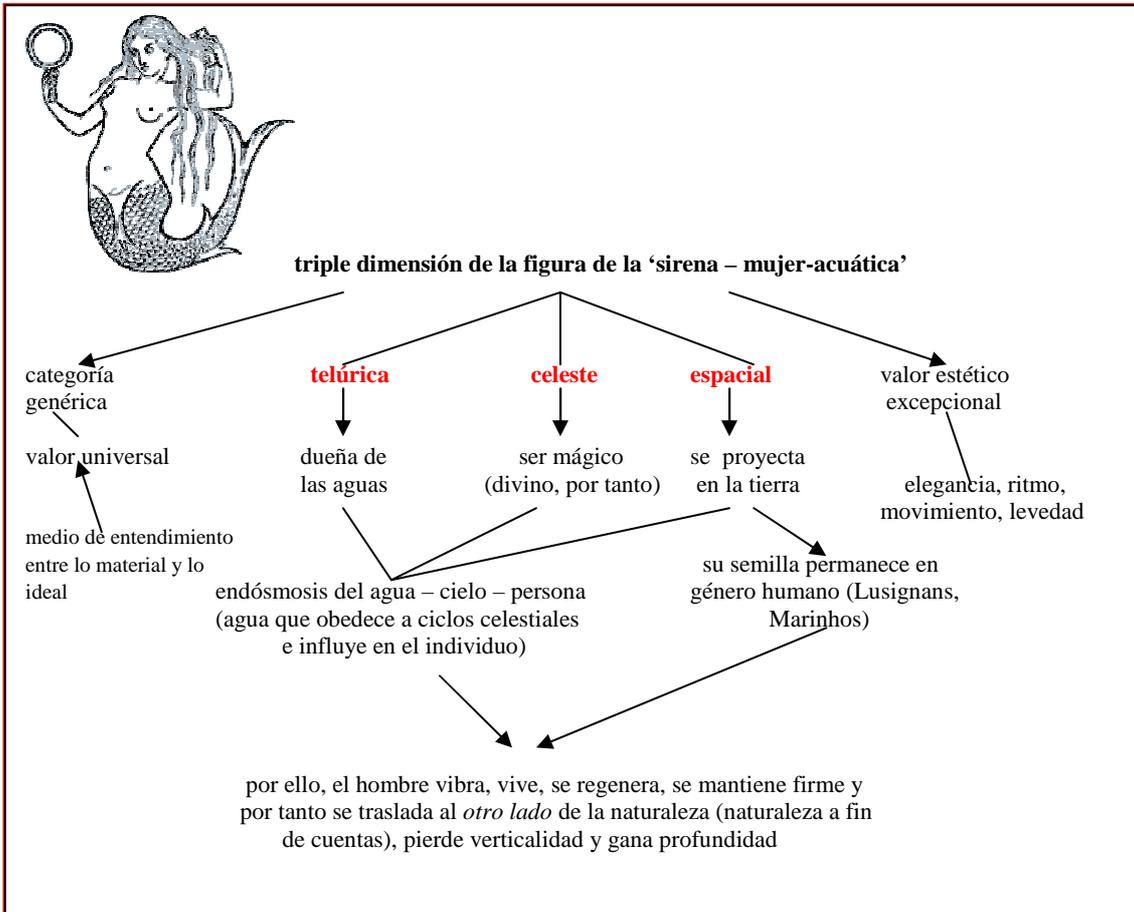
to take the fact that Myth is the common matrix of many literary forms as an indication that Myth is literature or that literature is Myth is a simple instance of the genetic fallacy (Rahv 1966: 9).

Los mitos, en tanto, “are not bound to any particular words, nor even to language, but may be told or painted, acted or danced, without suffering degradation or distortion” (Langer 1953: 274). De modo que, como ha señalado Maritain, hablemos de ‘mitos metafísicos’ – “the organic signs and symbols of some faith actually lived” (esto es, basa su existencia en la fe en ellos depositada) – y de ‘mitos poéticos’. Éstos últimos surgen de la mente del o de la artista; así, el poeta o la poetisa no ofrece a la persona un mito nuevo, sino que aquel o aquella ofrecen lo que propiamente han recibido del mismo individuo, es decir, dan una nueva creencia vital y una asimismo nueva incitación capaces de insistir en dicha creación de tales mitos novedosos (cfr. Maritain 1961: 317-318).



Representación renacentista de sirena

En suma, como mito nuevo, como ‘mito poético’, claro que procedente de la más enorme oscuridad de los tiempos, el mito de la mujer acuática se presenta tal que:





5. 1. Los mitos fundacionales. El auroralismo literario de Mélusine, Ondine y Marinha. Diálogo imaginístico desde los vértices de la Europa medieval

¿Qué es la mujer para el hombre? El verdadero hombre pretende dos cosas: el peligro y el juego. Por eso quiere a la mujer, que es el juego más peligroso. El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer para solaz del reposo del guerrero [...] Que el hombre tema a la mujer cuando ella odie; porque en el fondo de su corazón el hombre está simplemente inclinado al mal, pero la mujer es malvada

F. Nietzsche¹⁹⁸

Dice Heródoto en el Libro IV de su *Historia* que, en los comienzos, las tierras del centro de Asia Menor estaban despobladas, y que después en ellas apareció un hombre, Targitao, hijo de Zeus y de una hija del río Borístenes. Targitao fue padre de Lipoxais, Arpoxais y Colaxais, bajo cuyo reinado cayeron del cielo cuatro objetos de oro: un arado, un yugo, un hacha de dos filos y una copa ritual. Cuando los dos primeros intentaban cogerlos, brillaban y se ponían al rojo vivo; sólo Colaxais, el menor, fue capaz de hacerse con ellos sin quemarse, por lo que sus hermanos decidieron traspasarle sus tierras para que reinase sobre todas (cfr. Heródoto 2001: 54-56). Él fue, por tanto, quien conjuntó los tres órdenes sociales en que se dividía la sociedad de Escitia: los campesinos (que usaban el yugo y el arado), los guerreros (cuyo símbolo era el hacha) y los sacerdotes (custodiadores de la copa sagrada).

Todo, pues, aunque pulido en virtud de sus contactos con las comunidades del mundo mediterráneo, parece emanar de los escitas asentados a orillas del mar Negro, y como fruto de un traumático cataclismo acuático. En efecto, según los últimos descubrimientos (los restos de una ciudad sumergida a 95 metros de profundidad; cfr. *El País* 2000), en las actuales costas turcas del mar Negro, cerca del núcleo de Sinope y en una zona próxima al mar de Azov, hace siete mil años se produjo el anegamiento de pueblos como fruto de un vertiginoso cataclismo que hizo subir las aguas del entonces

¹⁹⁸ Nietzsche 1975: 65.

gran lago – el hoy mar Negro – hasta conectarlas con las del Mediterráneo, razón por la que sus habitantes hablaron de un inmenso diluvio y acabaron emigrando a otras zonas. Evidentemente, dada su gran proyección como navegantes, los y las escitas se encaminaron hacia el lugar que podía resultar más seguro, marchándose a los confines del mundo conocido, parece ser que a las tierras cercanas y de la isla Crioch na Bhfuineadhach, “el final de los límites”, como era denominada la hoy Irlanda (cfr. Keating 1929: 13-14). Esta bien puede ser la razón de la importancia que al agua concedieron los pueblos derivados de estas comunidades escitas, los y las celtas, que ocuparon la franja marítima de la Europa NO. desde, principalmente, las tierras de la Península Ibérica, habiendo pasado o habiéndose relacionado con griegos, y poblando Irlanda. No es extraño, por tanto, que la mayor parte de textos irlandeses estén interpolados de alusiones a asirios, medos y griegos, además de insistir en su deuda genética con los y las moradoras de Escitia, por lo general vía Mediterráneo (a través de los asentamientos griegos en la Península Itálica) ¹⁹⁹. En ellos, además, se hace referencia a unos ‘pueblos del mar’ que hacia el siglo XII AEC, procedentes de las orillas occidentales del Negro, Grecia, Tracia y Asia Menor, se expandirán por la Península Itálica (dando origen a los etruscos), Palestina (ocupada por los filisteos después de sus infructuosos intentos de conquista de Egipto), Escandinavia y otros territorios del N. europeo (los escotos y los godos que después regresarían al mar Negro para, seguidamente, establecer un reino cristiano en Hispania), así como la Península Ibérica (donde, al S., organizarían el reino de Tartessos, y al N. la cultura prerromana gallega) (cfr. Sainero 2009: 180 y 427).

¹⁹⁹ No es nada casual, por consiguiente, el evidente parentesco entre el *Leabhar Gabhála* y *La Odisea*, desde la propia imaginería de las sirenas marinas hasta la misma imagen del héroe greco-escita Nel, protagonista de la historia irlandesa, cercanamente emparentado con el Ulises homérico.

Según las fuentes históricas irlandesas, hacia 1200 AEC los escitas del clan de Mil (Galloes) se asentaron en el S. de Iberia (constatamos numerosos restos célticos especialmente en la actual provincia de Cáceres, así como su presencia se destaca en todas las fundaciones de comunidades en la actual Sierra Morena occidental), trasladándose posteriormente al N. peninsular, dice la tradición que edificando allí la ciudad y torre de Brigantia en conmemoración del abuelo de Mil, de nombre Breogán: quizás Mil fuese una metáfora de los tirsenos asentados en la Iberia. Cuando se produjo la entrada romana en la Gallæcia (así llamada por los romanos debido a que sus pobladores eran los *gallaeci*), en el siglo II AEC muchos de sus habitantes embarcaron hacia las islas del N. europeo, durante más de dos mil años un destino ya frecuentado en sus emigraciones y relaciones comerciales (cfr. Sainero 2009: 112-116). Más tarde, y a partir del 410 *grosso modo*, otro pueblo cercano a Escitia, en este caso los suevos procedentes de las tierras comprendidas entre las orillas del Báltico y las proximidades del mar Negro, invadió la Gallæcia, organizando en ella el primer reino cristiano del planeta. Curiosamente, en su caminar hacia la Península Ibérica, estos suevos se asentaron temporalmente en la parte superior del río Dniester que desemboca en el Negro, entre los actuales Estados de Polonia, Hungría y Ucrania, un territorio que no por acaso se denominaría, asimismo, Galitzia.



No es extraño, sino todo lo contrario, que de un pueblo de emigrantes navegantes, intensamente conectado al agua en todas sus versiones y, además, mediatizado por el dolor de la tragedia del deshielo posteriormente interpretado como un diluvio de magnitudes impresionantes, surgiese un especialísimo culto a las aguas y a las mujeres como origen de los poderes del mar, origen que, por supuesto, les era más que propio. Dumézil ha estudiado cómo en la cultura escita, al igual que en la irlandesa, existen unas figuras mitológicas procedentes del medio acuático: así, mientras Macha, para los del Ulster un ser sobrenatural hija de Extraño, dios del océano, se presenta como una mujer de inmensa fortaleza capaz de ganar una carrera frente a hombres subidos a carros y hacerlo con los dolores de parto (dará a luz a gemelos al llegar a la meta); para los escitas, el héroe Batraz es hijo de Xaemic y una vástago del dios del mar, quien al haber abandonado su medio, no podía vivir bajo los rayos del Sol, de ahí que en tierra tuviese que cubrirse con una piel de tortuga (cfr. Dumézil 1930: 49-54). De esta forma, pues, pese a haber sido una de las mayores preocupaciones de las comunidades paleolíticas, cuando deja Asia Menor y se dirige a los confines del mundo, los y las transmisores de la cultura escita, como bien demuestra el hecho de la importancia concedida a los hechos bélicos, ya habían olvidado aquella proyección femenina y, en consecuencia, habían decidido trocar la fuerza de la mujer por la del varón, circunstancia por la que tales mujeres se proclaman como hijas de dioses hombres del mar. Eso sí, también como resto procedente de aquella cosmología, en ambos espacios, en ambos imaginarios, el hombre incluso trataba de adquirir el rango femenino en el momento del parto, y así – lo cual explica claramente Estrabón al hablar de los habitantes del N. de la Península Ibérica ²⁰⁰ –, tras el alumbramiento de cualquier nuevo miembro o nueva persona en la comunidad, los varones practicaban una costumbre escita – en las tierras posteriormente suevas llamada ‘la covada’ – que consistía en fingir un parto para ser cuidados por sus compañeras, lo cual no hacía otra cosa que, tratando de arrebatar algo propio de la mujer, proclamar que el o la nacida era hija o hijo suyo, esto es, como resto de su vieja falta de conocimiento sobre la gestación, incluso sobre la fecundación humana, estaba tratando de dar cuentas de su paternidad sobre quien nacía.

²⁰⁰ Estrabón también retrata que mientras el varón estaba en el lecho donde se había producido el parto, la mujer recién parida se levantaba para trabajar las tierras, una costumbre practicada asimismo en las tribus tracias y escitas (cfr. Estrabón 1992: 17).

El agua, pues, medio harto conocido para los pueblos que, procedentes de la Escitia caucásico-griega, se dirigieron a colonizar los territorios del N. de Europa, pues, viene a determinar buena parte del imaginario de unas culturas desarrolladas en un espacio igualmente de marcado que el de su origen y procedencia al respecto de la presencia del elemento acuático. No es baladí que tanto en la isla de Irlanda como en las tierras de la Gallæcia romana se haya concedido una especialísima importancia a las diosas Dana y Navia, restos de una figura religiosa multifuncional para los pueblos indoeuropeos que habría de emparentarse con la ninfa Diana de Roma, quien acostumbraba a reinar en los territorios salvajes de las fuentes y los bosques, un trasunto de la energía femenina emanada de la fortaleza física (era diosa de la guerra) relacionado con la fuerza de una virginidad que en nada impedía que se la hiciese emperatriz de la procreación y el nacimiento humano.

Así las cosas, cuando las comunidades escitas se distribuyeron por la franja marítima de la Europa del N., su imaginación mediatizada tanto por la histórica costumbre de dirigir su atención hacia la mujer como eje y motor de vida y de muerte como, por otra parte, su devoción por los lugares bañados por las aguas – no en vano su emigrar se había conducido por los canales acuáticos – provocaron que alrededor de las costas y de las corrientes de agua de esos nuevos domicilios se elaborase un mito semejante capaz de refundir y unificar esa importancia del culto femenino con la del misterio y la magia que el medio acuático inspiraba en un pueblo que había sido objeto de uno de los mayores cataclismos de la Historia. De esta forma, en la franja marítima de la Europa de N. se produce el trazado de una línea que conecta los mismos intereses mitológicos y, casi de un modo estrechamente semejante, explica cómo la mujer acuática, ora sirena ora serpiente, es dueña y señora, soberana y dadora de energía.





5. 2. Melusina o la constitución de la energía nobiliaria masculina franca

La sensualidad profunda de la mujer reside, como ya lo comprendieron los prerrafaelitas, en el enigma

E. Bornay²⁰¹

En la mayor parte de las comunidades guerreras del planeta, la subjetividad es lo que reina en el espacio de la consideración de los dos sexos. Ambos, en mayor o menor medida, se caracterizan por su funcionalidad de maternidad y paternidad, inclinándose el fiel de la balanza de modo interesado hacia unos juicios que van a acabar hablando de la importancia de uno u otro en la concepción humana. Se trata, pues, de una lucha por demostrar cuál de los dos tiene más relevancia para el género humano, es decir, qué sexo es el que preside la generación de nuevas personas. Es así de simple.

Desde la pérfida influencia de los textos bíblicos en Occidente, las sociedades creyentes en la división genérica de roles han tratado de insistir, bien a través de convicciones populares, bien por medio de infaustas anécdotas pretendidamente históricas o gracias al apoyo de no pocos relatos procedentes de las páginas de *La Biblia*, en la superioridad del varón a la hora de la creación de un nuevo individuo o, lo que es lo mismo, en el proceso de reconstitución de la propia entidad comunitaria. En este sentido, uno de los ejemplos más ilustrativos es el del rey Sancho, hijo del emperador Afonso de Galiza, a quien su padre instituye como heredero de las tierras de Castilla, desglosándolas de la unidad territorial que representaba su herencia como sucesor de los caudillos y monarcas de la Galiza sueva. El rey Sancho, apelado *el bravo* y reconocido como *el cuarto* en la irreal nómina de monarcas de un por entonces fantástico ‘reino de Castilla-León’²⁰², es quien redacta la colección *Castigos de Sancho*

²⁰¹ Bornay 2001: 257.

²⁰² Pues hasta el mal llamado *Alfonso VII el emperador*, en realidad el quinto de los reyes Afonsos de la monarquía gallega, todos los monarcas de lo que conocemos como *lista de reyes de Castilla-León* fueron, únicamente, reyes de Galiza, esto es, herederos y representantes de un reino que había comenzado a andar allá por 409 – cuando el caudillo Hermericus establece un *fædus* con Honorius, emperador romano, dando comienzo a los destinos del Regnum Suevorum, la más vieja entidad monárquica de Europa – y que determinaría la manipulada historia del posterior reino de Castilla-León.

IV, también conocido como *Castigos e documentos* y fechado a finales del siglo XIII – concretamente en 1293 – , en cuyas páginas se insiste en la fuerza de la importancia masculina tal que determinante para el género humano. Según allí se señala, la personalidad de todo hijo reflejaba fielmente las características paterno-maternas, mas de un modo un tanto singular, pues “cuando el padre es sesudo e entendido tienen los homes que el fijo debe semejar a su padre; e cuando non sale atal, tienen que es por maldad de la madre”. Para el monarca, fiel seguidor de los textos cristianos, todo hijo es del padre, “carne de su carne e huesos de los sus huesos”, nunca “fecho de la simiente de la madre”, así:

el fijo es fecho de la simiente del padre [...] De la madre non conteste así; ca el fijo non es fecho de la simiente de la madre , como quier que bien es verdad que alguna parte ha della; mas todo lo más es del padre (cfr. Muriel Tapia 1991: 275-277).

Bajo estos imperativos seminales, uno de los mayores éxitos de la Edad Media al respecto de la fijación de la simbología mágico-negativa de la mujer acuática es la creación de la figura de Melusina. Faltaba aún mucho para que, por ejemplo en España, se la tuviese por objeto de las mismas oportunidades reservadas al varón, y sin embargo, como ocurre con la implantación de la II República, cuando por primera vez en su historia, en el Estado Español la mujer fuese parcialmente equiparada al hombre – por lo menos en lo que respecta a su ejercicio en el voto – , era presa del mismo estadio de subestimación ²⁰³ que, ininterrumpidamente, había sufrido desde la Antigüedad,

El emperador Afonso fue, como es sabido, padre del rey Fernando II, abuelo de Afonso VI, bisabuelo de san Fernando y tatarabuelo, por tanto, del también emperador Afonso *o sabio*, en consecuencia Afonso VII de Galiza. Será éste quien, a pesar de haber sido él mismo uno de los continuadores de la ya en su época vestusta literatura gallega, establece la importancia y el protagonismo central, para los territorios que componían sus estados, del idioma castellano y, por ende, del eje geográfico de Castilla. Afonso *o sabio* fue el progenitor de Sancho *el deseado*, que como su padre se preocupó por extender la cultura y el idioma castellano en los territorios en que reinó.

²⁰³ Si no, véanse los criterios del periodista Manuel Bueno, que posteriormente habría de ser ejecutado debido a su proyección fascista por los defensores del progresismo en uno de los momentos más álgidos de la contienda civil de 1936-1939. Tres años antes de ser asesinado, Bueno señalaba en uno de los medios periodísticos más reaccionarios de la España del siglo XX:

si la mujer española no adoleciese, en general, de una falta de sentido crítico deplorable, se habría dado cuenta ya que el éxito, en todo, es menos de la presencia que de la palabra. De un cuerpo bello podemos cansarnos, pero lo que no fatiga nunca es una inteligencia que, sin salir de lo humano, se renueva todos los días. No es indispensable que la mujer acumule la erudición de un sabio, ni se haga notar por su originalidad intelectual. Basta con que esté un poco informada de lo que se piensa en el mundo a propósito de unos cuantos problemas atajaderos a la cultura y a la moralidad [...] Una mujer que nos abrumase dentro del hogar con el peso de sus lecturas, acabaría por hacerse aborrecible. Pero, entre ese empacho libresco y



especialmente en esa oscura Edad Media por la que no pocas familias de la nobleza europea sacaban a pasear unas cartas de hidalguía que hablaban, al modo de la familia reinante en la isla de Japón, de unos orígenes semidivinos procedentes de la conexión sanguínea con una sirena venida de los mares.

En efecto, lo que a primera vista puede parecer – y con firmeza lo es – un simple ennoblecimiento del orbe masculino a través de la vieja imaginería de la mujer – y en este caso acuática – , tras la leyenda de la Melusina se esconde mucho más que la proclamación del carácter abiertamente divino de una de las más influyentes familias de Francia: los Lusignan, oriundos de cerca de Poitiers, en tierras de Poitou, a partir de mediados del siglo XIII condes de La Marche y de donde saldrían, debido a su gran proyección en las cruzadas a lo que se conoce como Tierra Santa, Guy y Amaury de Lusignan, el primero esposo de la princesa Sybille de Jerusalén (gracias a lo cual, desde 1186 se haría con el trono ierosimilitano) y el segundo, como heredero de aquél, que había sido rey de Chipre tras adquirir la isla del rey inglés Richard I Plantagenet – apodado *Richard the Lionheart* ²⁰⁴ y conocido, ya en su época, por su bisexualidad – ; segundo monarca latino de Chipre y asimismo sucesor, ya en 1179, del simbólico trono de Jerusalén, perpetuando la línea de los monarcas chipriotas reinantes hasta 1489. Sin embargo, incensante la decadencia de los Lusignan desde comienzos del siglo XIV, sobre todo en Oriente, donde habían adquirido un poder impresionante (de reyes armenios de Cilicia y Chipre a propietarios de Jerusalén) – que los hizo integrarse en el orbe de testas coronadas de la cristiandad del planeta – , fue Jean de Berry (1340-1416), tercer hijo del rey franco Jean II *le bon*, que le otorga a los veinte años de edad el ducado de Berry y desde 1369 conde de Poitou, quien encarga a su criado y librero la redacción de una historia del castillo de Lusignan ²⁰⁵, epicentro de la grandeza de sus

la total penuria intelectual, hay un término medio al que se puede llegar nada más que con un poco de esa curiosidad que la mujer malgasta en afanes minúsculos. Está bien que sea deportista, que beba y fume si eso la agrada, pero yo creo que sería más atrayente si aprendiese a discurrir con un poco de independencia (Bueno 1933).

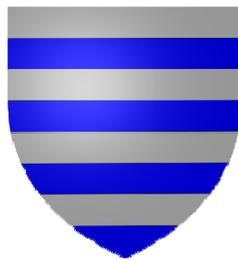
Como vemos, por tanto, la apuesta masculina en tiempos republicanos seguía estando aferrada a la misoginia más acendrada; eso sí, apostando por una imaginería machista que, sin embargo, intentaba recuperar parte de la energía de aquella Melusina que había dado origen a los mismísimos reyes de Chipre.

²⁰⁴ Una alcuña que el propio monarca gustó de usar en vida y que nada tiene que ver con su pretendida bravura en los campos de batalla en tierras de Jersualén, sino que aludía a su larga y clara cabellera, tal que la de las flores conocidas como dientes de león, especialmente típicas de Oxford, donde él nació.

²⁰⁵ Arras dice que por deseos de Marie (1344-1404), desde 1364 esposa de Robert duque de Bar y marqués de Pont, así como hermana entera de Berry, quien:

dominios, un territorio comparable al del propio rey de Francia, Charles V, su hermano. Entre 1392 y 1393, él así lo señala, Jean d'Arras – su nombre, según la grafía medieval franca, era Jehan – escribe el *Livre de Mélusine* o *Noble Histoire de Lusignan*, y lo hace tanto acometiendo un vaciado de la biblioteca de Jean Berry, su señor, y la del III conde de Salisbury – John Montague (1350-1400), nieto de William Montagu, I conde de ese territorio y rey de la isla de Man – , en Inglaterra; como valiéndose de las aún vivas leyendas locales, que recorrían el vasto condado de Poitou y que todavía resonaban en las leyendas familiares de las ramas descendientes de los otrora señores del castillo y estados de Lusignan, los condes de La Marche.

Alvar ha señalado cómo Arras fusiona, en su historia, “tres núcleos distintos, ampliamente atestiguados por separado en los cuentos folclóricos”: “encuentro de un ser sobrenatural y un humano”, “beneficios que obtiene el humano mientras respeta la prohibición que le hace el súcubo y calamidades que le ocurren al cometer la transgresión” y, finalmente, “regreso del ser sobrenatural a su mundo con forma de serpiente, como consecuencia de la infracción” (Alvar 2008: 12).



Escudo de armas de los Lusignan ²⁰⁶



**Plato del s. XIV con las armas de los Lusignan
reyes de Chipre**

deseaba tener dicha historia [la de “cómo fue fundada por un hada la noble y poderosa fortaleza de Lusignan, en Poitou, según la crónica auténtica y la historia verdadera”; Arras 2008: 24] y se la pidió a mi señor, su muy querido y amado hermano, el cual se ha esforzado tanto que ha llegado a saber lo más posible de la verdad y me ha encargado que escriba la historia que viene a continuación (Arras 2008: 21).

Tanto Berry como Marie Bar eran, asimismo, hermanos enteros de Philippe, duque de Bourgogne (1342-1404); de Louis, duque de Anjou (1339-1384); de Isabelle (1348-1372), duquesa de Mailand tras su matrimonio con Galeazzo Visconti; y de Jeanne (1343-1373), reina de Navarra como esposa de Carlos II.

²⁰⁶ Posteriormente, las dos grandes casas nobiliarias del Delfinado pusieron como simbología heráldica la figura de una sirena y, por su parte, tanto Goudofred de Bouillon como los condes de Toulouse, Luxembourg y Sassenage, así como los duques de Saint-Vallier, Beauvais, Saint-Gelais, Chevernon, Lansac, LaRocheffoucauld-Liancourt y Landes pintaron en sus escudos una Melusina. Esto demuestra, dice Garinet, que no se ha dudado de la existencia histórica de la mujer-serpiente de Lusignan (cfr. Garinet 1975: 34).



Analizada ya la proyección que la simbología y el alegorismo desenvuelve en la Edad Media, no es curioso, pues, que en su *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*, Arras apostase por la recuperación del simbolismo de un ser fantástico que, temporalmente asentado en la tierra, no sólo vive entre los y las humanas, sino que se mezcla con ellos y ellas para crear una nueva especie, algo bien común entre las estirpes que proclamaban – y lo peor es que así lo creían – la importancia y la significación de su sangre. Como indica Carlos Alvar, Gervais de Tilbury, a quien el propio Arras alude al inicio de su relato, sobrino de Henry II Plantagenet (el padre de *Lionheart*) y autor de los *Otia imperialia*, ya había explicado cómo los seres fantásticos procreaban con humanos ²⁰⁷ (cfr. Alvar 2008: 13). En este sentido, Mélusine de Lusignan es como la Ondina alemana y como la gallega Marinha de Goiáns.



Representación medieval de la visión de Mélusine por parte de su esposo

²⁰⁷ Tilbury se hizo eco de la leyenda del castillo del Gavilán en la provincia de Aussy, del reino meridional franco de Arlés: Roger de Castel de Rousset, señor de aquel castillo y sus estados, “quiso tomar por esposa” a un hada, que accede a casarse con él a condición de que su marido no intentase verla nunca desnuda. No obstante, tras una época de inmensa prosperidad, fue tanta la curiosidad del noble que mientras ella se estaba bañando, él la ve, ante lo que la mujer mete la cabeza en el agua, se convierte en serpiente y desaparece, llevándose consigo la abundancia en que vivía aquel señorío (cfr. Arras 2008: 23-24).

Las leyendas familiares de los reyes de Chipre aseguraban su procedencia de una mujer escita que se había casado con el conde Raymond de Lusignan, señor de los estados del Poitou ²⁰⁸. Fue, por ello, tanto el interés de los ya monarcas de la isla mediterránea y de la destacada ciudad de Jerusalén por hacer valer el poder y la energía de su sangre que no dudaron en señalar su deuda genética con un ser hadado. En este sentido, como tantas y tantas familias del orbe nobiliario, y no sólo europeo, la proclamación de una ascendencia divina estaba a la orden del día: el *modus operandi* a la hora de desarrollar su ‘alabanza de casta’, en consecuencia, obedecía al mismo proceder que llevó a la familia Iulia de Roma a apuntar su procedencia de Ascanio y Eneas, y por tanto de la propia Venus; o a los emperadores del Japón a señalar que su más remoto antecesor, el no obstante legendario Jimmu (711-585 AEC), era bisnieto de Amaterasu, diosa del Sol y gobernante del cielo para el sintoísmo. Ahí queda eso.



Mélusine découverte par Raymond de Lusignan, grabado anónimo (1870)

Mélusine no era un elemento nuevo en el Poitou, y los Lusignan, cuando decidieron apropiarse de su figura, no estaban incorporando nada original a las tradiciones de la Francia meridional; todo lo contrario: estaban valiéndose de algo muy anterior, estaban incorporando una antiquísima leyenda, de procedencia céltica, capaz de expresar la magia de su señorío y sangre, lo cual tampoco era nada novedoso:

²⁰⁸ Sin embargo, las crónicas históricas de los Lusignan dan por origen de su casa a Hugh I de Lusignan, apodado *Venator* y primer señor de aquellas tierras según la *Chronicle of Saint-Maixent*, que fue padre de Hugh II, apodado *Carus*, que edificó la casa y fortaleza de Lusignan antes de fallecer en el año 967 (cfr. Sidney 1957).



el personaje de Melusina es demasiado complejo para ser la invención de un literato; procede de un fondo mitológico que había debido conservarse durante largo tiempo en el Poitou. Melusina es un hada no comparable a las otras hadas de las campiñas francesas: es mitad hada, mitad serpiente, y Rabelais, que siempre está al corriente de las tradiciones populares, en especial de las del Poitou, nos las describe en el *Cuarto Libro* (XXXVIII), evidentemente con su particular humor, pero en todo caso insistiendo sobre su carácter original: “Visitad Lusignan, Parthenay, Vouant, Mervant y Pouzages, en el Poitou. Encontraréis testigos vivos ... que os jurarán por el brazo de san Rigomé que Melusina, su primera fundadora, tenía cuerpo femenino hasta los senos, y que el resto, hacia abajo, era una especie de embutido de serpiente, o bien serpiente embutida. Sin embargo, tenía unos andares bravos y galantes, que todavía hoy son imitados por los bretones danzarines, que bailan sus *trioriz* (danzas de tres tiempos)” (Markale 2005: 160)²⁰⁹.

En efecto, siguiendo a Markale, “la leyenda de Melusina hace de ella unas veces una princesa venida de Escitia, otras un hada de Escocia”²¹⁰ (Markale 2005: 160), de ahí que, dice el aludido Markale, se pueda imaginar un origen irlandés – digamos que simplemente céltico – para la leyenda de la Mélusine²¹¹. La historia narra como Elinás,

²⁰⁹ Señala Brasey cómo la imaginería de Mélusine recorre buena parte del acervo literario de tradición oral del Poitou: en consecuencia, Saint-Albin recoge su historia en sus *Contes noirs*, donde retrata a la sílfide Melusina con los poderes de las Damas Blancas, y así, cuando la muerte va a llamar a la puerta de alguno de sus descendientes, la mujer-serpiente se muestra, de luto, en la torre pictavina del castillo de Lusignan, del mismo modo que lo hace para anunciar la muerte de algún rey (no en vano de su stirpe salieron reyes). Por su parte, Brantôme cuenta cómo las mujeres ancianas del Poitou recreaban las historias de quien iba a las fuentes a bañarse, vestida de negro y en forma de mujer de extremada belleza, o de quien, asimismo, se bañaba en ellas, las vísperas sabatinas, manifestándose como serpiente de cintura para abajo, incluso de quien, en lo alto de la gran torre de la fortaleza de Lusignan, tres días antes lanzaba quejas y gritos espantosos para anunciar algún desastre, especialmente relacionado con sus parientes los reyes de Francia (cfr. Brasey 2001: 141-142).

²¹⁰ Aunque el propio Markale señala cómo en la tradición de Irlanda, “como consecuencia de una analogía en la pronunciación, *Scotie*, es decir, Escocia, se confunde a menudo con *Escitia*” (Markale 2005: 160), es muy común en las familias de la nobleza europea señalar que sus antecesores más remotos tienen un origen real: casos como los gallegos Montenegro, Vaamonde o Pedrosa, quienes insistían en que su tronco familiar estaba, respectivamente, en las familias reales de Galiza, Inglaterra e Irlanda. También los Somozas, olvidando como aquéllos que su apellido procedía de un topónimo gallego, proclamaron su deuda genética con uno de los Doce Pares de Francia, perteneciente a la casa de Bourbon: así explicaban la presencia de las tres lises en el escudo de armas de su linaje.

²¹¹ Pues, dice Markale, Escocia es un país poblado por goidélicos irlandeses. Y como Irlanda, que en todo caso es una isla anteriormente poblada por gentes procedentes de la actual Galiza, no es aberrante creer que la leyenda de la mujer-serpiente procediese, en realidad, de la mitología céltica gallega, que a su vez deriva del espacio de Asia Menor, vía escito-griega, mediterránea por tanto.

rey de Escocia (para Keightley rey de Albania; cfr. Keighley 1850: 69), una vez viudo, se encuentra cerca de una fuente – a donde ilustrativamente se dirigió para apagar su sed – con una mujer inmensamente bella, Presina, que accede a casarse con él a condición de que nunca intente saber su procedencia. Presina da a luz tres hijas, Melusina, Meliot y Palatina. Y, tras ello, su esposo, ante los celos y la gran curiosidad que siente por saber quién es su mujer, incumple su palabra, por lo que Presina, maldiciéndolo y declarando que sus descendientes la vengarían, decide marcharse con sus hijas a la Isla Perdida, donde reinaba su hermana ²¹². Melusina resuelve vengar a su madre, pero sin contar con su intervención, y encierra a su padre en la montaña de Brandebois. Su madre, enterada del complot de sus hijas, las castiga, especialmente a Melusina, a quien marca con la maldición de convertirse, todos los sábados, en una serpiente hasta la cintura ²¹³. Por ello abandona la Isla Perdida y llega a Poitou, donde, también al pie de una fuente, encuentra a Remondín, conde de Poitiers, a quien saca de una situación peligrosa y con quien se casa, claro que con la advertencia de que nunca trate de investigar qué hace los sábados. De su unión nacen diez hijos, sanos y robustos pero afectados por grandes defectos físicos: Urién tenía un ojo en la mitad de una mejilla y, por ejemplo, Geoffrey contaba con un colmillo excesivamente largo.

También movido por los celos y porque cada desaparición sabatina de su esposa coincidía con la mágica construcción de un castillo, un monasterio o una iglesia, Raymond decide seguir a su esposa a la gruta donde se retiraba cada sábado. Allí

En efecto, como señala Sainero, los escitas salieron del centro de Asia para, sobre el siglo VII AEC, asentarse en las llanuras del N. del mar Negro, fundando un imperio que se extendería desde el Cáucaso hasta Persia y Egipto. Esta comunidad adoraba a la diosa Tabiti-Hestia, protectora del hogar, representada como un ser biforme, mitad mujer y mitad serpiente, a quienes los habitantes de Tamán solían ofrecer en sacrificio los navegantes foráneos, principalmente griegos, que arribaban a sus costas (cfr. Sainero 2009: 17 y 22). Posteriormente, presionados por los medas, debido al gran desarrollo de la navegación, ya emparentados con la sangre de los faraones egipcios, ocuparon las tierras de la actual Galiza, Inglaterra, Escocia, Irlanda y S. de Francia, donde crearán asentamientos y una cultura que conocemos como celta. Precisamente, y no por simple coincidencia, en el *Leabhar Gabhála*, el más antiguo testimonio escrito de la mitología céltico-irlandesa escrito hacia el año 1100 en el monasterio de Terriglass, se cuenta la historia de Nel, héroe greco-escita que, como Ulises, en sus aventuras por el Mediterráneo, con sus compañeros fue testigo, en un lugar próximo a las Columnas de Hércules (al NO. de la isla de Anticitera, a medio camino entre Creta y el Peloponeso), del avistamiento de las Sirenas, usando la misma estratagema de que se valió el héroe homérico (cfr. Sainero 2009: 327).

²¹² También se refiere cómo desde el lugar más alto de la Isla Perdida, Presina veía Albania, reino donde había abandonado a su marido. Como se puede apreciar, en esta alusión a Albania no se encuentra otra cosa que la deuda genética de los y las celtas con la raza de los y las escitas.

²¹³ Nada original, si tenemos en cuenta cómo en la mitología india existen unos seres sobrenaturales, llamados nagas, que habitan las profundidades de la tierra, mitad hombres y mitad serpientes (Perés 1957: 105-106).



comprueba cómo adquiere la cola de una serpiente y cómo se introduce en una tina de mármol verde. Ella lo ve y, sorprendida, entre lamentos, sus brazos se alargan hasta convertirse en alas y se eleva por los aires, lanzando un terrible grito de desesperación.



Dos recreaciones del s. XV en que se desarrolla el episodio central de la historia de Mélusine. Era tal la fuerza de la imagen de la sirena, que en la primera se recurre a la representación de una dama con cola de pez ²¹⁴

El parentesco de ambos encuentros al pie de una fuente, así como la presencia de la monarca de la Isla Perdida, hermana de Presina, no hace más que recordar la pervivencia del ciclo religioso de la diosa-madre fundamental – para los celtas personificada fielmente en el Hada Morgana, soberana de la isla de Avalón – , la única capaz de asegurar felicidad y prosperidad al género masculino. Para salvaguardar su entidad, además de acceder gustosa a unirse con un mortal, la convivencia con la mujer siempre aparece determinada por el asunto de la prohibición, que nunca se debe transgredir pero que siempre se hace.

²¹⁴ Al respecto de este cambio iconográfico, Gallais nos señala que a lo que el imaginario popular más remite es a la imagen de la mujer-pep o sirena. Los estamperos e iluminadores de la historia de Arras, *Mélusine de Lusignan* es representada bien como mujer-serpiente (aludiendo al verdadero carácter de la dama del relato), bien como mujer-sirena (tal y como se imagina en el mito y en la tradición popular). Al respecto de la primera se manifiesta el poder fecundante-fertilizante femenino, mientras que la imagen de la sirena parece remitir al carácter encantador de la mujer, a su capacidad de atracción masculina y, en consecuencia, a la necesidad de acoplamiento acuático femenino, lo cual se unifica hacia el simbolismo del Hada de las Fuentes (cfr. Gallais 1992: 56-59).

Fuente o elemento primordial – como el viento²¹⁵ –, dador y custodio de vida, la sirena o la serpiente, la Melusina en suma, se caracteriza por la firmeza de su proyecto femenino. Receptáculo de magia y útero de la propia vida humana, no sólo se contenta, en la orgía simbolizadota masculina, con ser pez u ofidio. Como digo, pues, su entidad se plantea a través de la energía que impele al mismo viento: así, *Paracelsus*, en sus intereses androcentristas por soslayar el carácter negativo de la faz femenina humana, se decanta por, siguiendo un esquema de simbolización cuyos vértices apuntan a la espiritualidad más que individual y en un proceso metonímico, hacer de Mélusine la sinécdoque más clara de la negatividad femenina. La mujer-serpiente de Poitou deja de ser, así pues, la encantadora de los Lusignan y pasa a ser aprovechada para la definición de ‘las melusinas’ tales que demonios infernales:

las melusinas son hijas de reyes, desesperadas a causa de sus pecados. Satán las raptó y las transformó en espectros, en espíritus malignos, en fantasmas horribles y monstruos espantosos. Se cree que viven sin alma racional en un cuerpo fantástico, que se nutren de los elementos y que en el juicio final desaparecerán con ellos, a menos que se casen con un hombre. Entonces, por la virtud de esta unión, pueden vivir naturalmente en el matrimonio²¹⁶. Se cree que de estos espectros hay varios en los desiertos, los bosques, las ruinas y las tumbas, las bóvedas vacías y las orillas del mar (Brasey 2001: 141).

²¹⁵ En Alemania – y no por casualidad – existe la costumbre de decir, cuando el viento tempestuoso brama por la noche, que es Melusina llorando por sus hijos, en Moravia su nombre sirve para llamar a un viento, y en Chequia, Melusina es denominación de un demonio del viento. Y en el Franco Condado, Mignot recoge la leyenda de una princesa que vivía en la fortaleza de Vadans-les-Arbois que fue maldita por las hadas, debido a su falta de hospitalidad ante los y las desfavorecidas, a regresar en forma de serpiente cada siete años a su castillo y, finalmente, a los cien años a convertirse en un ofidio alado o *vouivre* condenado a visitar aquella fortaleza y a beber en las orillas del Cuisance (cfr. Brasey 2001: 142).

²¹⁶ Véase la imagen purificadora que despierta el género masculino en la simbología occidental: el varón como posibilitador de cambio, de regreso a la verdad y de receptáculo de bondad, frente a una mujer pérfida, satánica y pandórica que, a pesar de su negatividad, puede ser redimida por un hombre y, por supuesto, a través del vínculo y sacramento del matrimonio. Así pues, sólo con este acto, la mujer puede ser despojada de su maldad y pasar al lado de lo positivo, incluso engendrando y pariendo individuos hombres que van a formar parte, *a priori* y por su carácter masculino, del orbe de lo beneficioso. Con todo, y como ocurre en los relatos de *Marinha* y *Ondina*, siguiendo los preceptos del mismo judeo-cristianismo en que se asienta la imagen paracelsiana, como todos los seres van a manifestar el carácter que les es propio, estas mujeres acuáticas reconvertidas por virtud del matrimonio y del acoplamiento a un varón, acabarán por manifestarse tal y como son, abandonando a sus vástagos y desapareciendo del mundo real, para regresar al medio que les es propio, el de una animalidad que no entiende de sometimientos ni de amor a las crías.



Bulteau señala, recogiénolo del Mediodía francés, un relato por el que la Melusina es un hada sabedora de su enorme belleza física. Cuando hubo tenido hijas, y no pudiendo soportar que algún día ellas fuesen más bellas que su madre, las encerró en un castillo perdido en un bosque sombrío y las sometió a un encantamiento consistente en que durante cien años y las noches del viernes al sábado, serían, como hijas del mar, símbolos de la Luna y el viento. Al pasar el tiempo, un joven descubre el castillo y a sus moradoras, enamorándose de la más joven, con quien se acabaría casando tras jurarle que no se preocuparía de sus necesarias ausencias. Con todo, incumple su promesa y decide seguirla a una cripta, donde ella se introduce en el agua con forma de serpiente. Tras su regreso al hogar, el caballero le confiesa la rotura de su pacto y, tratándola de monstruo marino, le pide explicaciones de todo que vio. Mas como el plazo de los cien años había concluido, la mujer se desmaya, confiesa su encantamiento y le cuenta a su esposo como debe regresar al mar. Después, el palacio se derrumba y comienza a soplar un viento de muerte (cfr. Bulteau 1997: 23-26).

En Alemania también circula otra leyenda que nos explica el carácter de la mujer-Mélusine. Allí se cuenta la historia de una princesa acuática. Todo comienza cuando un joven y bello caballero, viandante por un bosque, encuentra un gran castillo en el que decide solicitar albergue. Por mucho que llama a la aldaba de su puerta, nadie responde, por lo que resuelve esperar en el zaguán a que alguien le abra. Después de esperar tres días sin comer ni beber, ve aparecer a una hermosa mujer a lomos de un caballo negro. Ella le señala que es la señora de aquella fortaleza y que si desea alojarse en ella debe seguirla. Así lo hace. Le prepara un baño caliente y una suculenta comida. Tras intimar y haberse atraído mutuamente, el caballero le solicita si ella aceptaría que su visita se prolongase unos días con el fin de hacer compañía a una dama solitaria. Ella acepta y lo que en principio iban a ser unos días se transforma en semanas. Posteriormente él le solicita su mano y, antes de aceptar, la dama le pide libertad únicamente durante los viernes. Pasan los años y tienen varios hijos. El ya señor de aquellas tierras no se preocupa cuando su esposa se ausenta, los viernes, de la morada que ambos compartían; hasta que un día, precisamente un viernes, llega al castillo un caballero negro que le pide entrevistarse con la señora del castillo. El marido le informa de que no está en casa, ante lo que el enigmático caballero recién llegado le recrimina la calidad de su contrato. ¿Cómo era posible que un esposo no supiese dónde se encuentra su mujer? Esto siembra la duda en él, y decide explorar todos los rincones del castillo en

su búsqueda. Así, después de registrar todos los cuartos, los graneros y las dependencias de la fortaleza, en lo más profundo de las bodegas encuentra una puerta desconocida que se abría a un lugar en el que sólo había un barreño de agua. Allí estaba su esposa, metida en él con sus piernas enfundadas en cola de pescado. Al verlo, la esposa desaparece, comprendiendo aquél que había sido víctima de la influencia maléfica del caballero negro. Finalmente, tras la desaparición de la dama, su marido fallece de tristeza, antes de morir todos sus hijos y de caer en la más absoluta ruina el solar de la mujer-sirena (cfr. Brasey 2001: 144-146).

Mélusine de Lusignan y sus variantes son, pues, polos de una misma fuerza: la fuerza de la mujer primigenia que no hace más que ennoblecer a su descendencia, y por tanto a los varones principalmente gestores de tal transmisión. En un sistema social puramente androcéntrico como el de la Europa de la Edad Media, la importancia de la sangre noble – algo que, a la vista de los criterios del rey castellano Sancho, se transmitía únicamente de hombre a hombre – se traviste en herencia femenina precisamente a través de la mujer que es capaz de conectar a los guerreros con el otro mundo, con un más allá desconocido pero proclamado, al igual que en el Paleolítico, por medio de la entidad de las fuerzas más ocultas que latía en uno de los misterios menos conocidos: el de las mujeres ²¹⁷. Y claro, se trata de un misterio emanado de la propia calidad femenina, la del agua regeneradora de la que sale la propia vida. De esta forma, en 1748 el por entonces cónsul de Louis XIV de Francia en Egipto, Abisinia, Liorna y Berbería, Benoît de Maillet de Lorraine, en su *Telliamed, o Conversaciones de un filósofo indio con un misionero francés sobre la disminución del mar*, sostenía la existencia de las sirenas, identificándolas con las supervivientes de la primitiva raza humana, algo que adelantaba las tesis darwinistas posteriormente aceptadas de la evolución del género humano. Para Lorraine, la imagen de Venus saliendo de las aguas marinas no era más que un traslado de la propia realidad, haciendo referencia a un estadio primitivo de los y las humanas, al anterior a que se pusiesen de pie, así:

²¹⁷ Sería a través de los textos judeo-cristianos como la figura de la mujer se fija tal que abismo para el varón. Así, pues, además del *Génesis*, el *Eclesiastés*, el *Levítico* y especialmente el *Deuteronomio*, manifiestan una imaginería que acabaría manifestándose en la más simple y pura de las misoginias occidentales. Desde consejos como que el nacimiento de una hija es una pérdida o un tesoro inútil hasta mandatos como que el varón ha de escapar de la mujer, aunque el pecador habrá de enredarse en ella – pues hombres se encuentran justos, mujeres ninguna –, son pilares de una fe que recomendaba que el padre rezase a su dios para, durante los tres primeros días de la concepción, evitar que el feto se malograra, y durante esos y hasta los cuarenta siguientes, para impedir que su vástago fuese mujer (cfr. Fuente 2006: 75).



estas criaturas recogidas por los holandeses en las costas de la Tierra de Fuego en 1708, que no diferían de los hombres más que por la palabra; las de forma humana que se encuentran en la isla de Madagascar, que caminan como nosotros con los pies de detrás y que también carecen del uso de la voz, aunque unos y otros puedan comprender lo que les decimos; estos hombres que apenas parecen humanos son tal vez razas de hombres recién salidas del agua, a quienes les falta la voz, como les falta todavía hoy a ciertos perros de Canadá. Pero unos y otros adquirirán su uso al cabo de varias generaciones (cfr. Brasey 2001: 76).

Como ocurre con la historia de Venus, en el emparentamiento de estos seres con el origen de la vida se descuelga la magia de la humedad propiamente humana – esa humedad que, en el siglo XV, Lantini proclamaría como lugar de donde nace la lujuria (cfr. Lantini 1980: 36) – , una humedad que, casi al cien por cien hace semejantes a peces y serpientes, las dos caras de la misma imaginería de la sirena clásica y, en consecuencia, de la Mélusine de Lusignan.



Imagen renacentista de Mélusine, aquí con cola de pescado. Se trata del mercurio de la alquimia con forma de Melusina, así representado en el ms. *Solidonius* (s. XVIII)

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

5. 3. Ondina o un proyecto romántico alemán

La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían

R. M. del Valle Inclán²¹⁸



**Escudo del Palazzo dei Conti
Belletti en Napoli**



H. Draper, *Ulysses and the Sirens* (1909)

²¹⁸ Valle Inclán 1972: 273. Palabras que Víctor, uno de los personajes de *La cara de Dios* (1889), pronuncia ante su amigo Palomero, explicándole la pasión que siente por Paca la Gallarda.



Mucho más emparentada con las Sirenas de la mitología griega, aunque estrechamente relacionada con la dama-serpiente de Lusignan, en el imaginario alemán aún sobrevive la Ondina, que sería una de las figuras acuáticas femeninas más intensamente trazadas en la literatura del Romanticismo europeo germánico ²¹⁹. Pues en 1811, siguiendo unos intereses puramente románticos conectados con los que muy poco antes había llevado a los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm a levantar uno de los edificios literarios de mayor excelencia en la Europa contemporánea, el brandemburgués Fiedrich Heinrich Karl, III barón de Fouqué (1777-1843), como aquéllos mediatizado por un entorno burgués encajado en los dictados religiosos del protestantismo calvinista ²²⁰.

En “The Fantastic Imagination”, George McDonald señala:

that we have in English no word corresponding to the German *Mährchen*, drives us to use the word *Fairy tale*, regardless of the fact that the tale may have nothing to do with any sort of fairy. The old use of the word *Fairy*, by Spenser at least, might, however, well be adduced, were justification or excuse necessary where *need must*.

Were I asked, what is a fairytale? I should reply, *Read Undine: that is a fairytale; then read this and that as well, and you will see what is a fairytale*. Were I further begged to describe the *fairytale*, or define what it is, I would make answer, that I should as soon think of describing the abstract human face, or stating what must go to constitute a human being. A fairytale is just a fairytale, as a face is just a face; and of all fairytales I know, I think *Undine* the most beautiful (McDonald 1893: 248).

Con el encanto más sublime en dirección a la recuperación de una por entonces tan en voga tendencia revitalizadora del acervo de tradición oral, impulsado por un ferviente patriotismo desarrollado en Europa de la mano de los nacionalismos

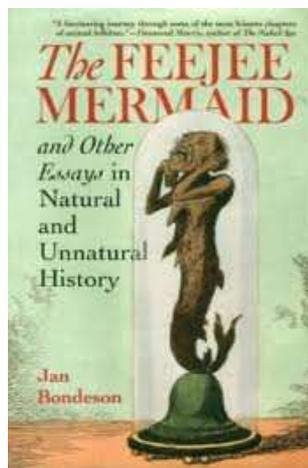
²¹⁹ Es la germánica una mitología conscientemente susceptible al mundo de los seres acuáticos, bien de carácter femenino, bien de aspecto masculino. Las ondinas pertenecen, pues, a la raza de “los nixos y de las nixas”, y en este sentido son numerosas las leyendas de nixos y nixas en el folclore alemán: el caso de la del caballero Pedro de Staufenberg, que habiendo mantenido una relación amorosa con una ondina, se casa con una mortal y en el momento de sus bodas, la ondina se le aparece, dándole un beso con el que le deja ahogado (cfr. Perés 1957: 430-431).

²²⁰ Procedente de una de las familias de mayor proyección socio-económica de la Normandía interior, originaria de La Motte-Fouquet, su abuelo Heinrich August, I barón de La Motte-Fouqué, cuyos padres, hugonotes franceses, tras la revocación del Edicto de Nantes, se habían refugiado en los Países Bajos, llegó a ser general de los ejércitos del rey de Prusia e investigó en la tintura del oro, y por su participación en las guerras prusianas, Friedrich II von Hohenzollern (1712-1786), primer monarca del *Königreich Preußen, Kurfürst Brandenburg* y conocido como *der Große*, le concedió el título de *freiherr*.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

emergentes en los primeros años del siglo XIX, *freiherr Fouqué* decide afrontar la revitalización de una de las historias de mayor repercusión en la franja marítima, cuya música se oía, bien que con aires de muiñeira, desde los lejanos terrenos del otrora reino suevo de Galiza, donde, decían sus habitantes, aún se dejaban ver, tanto en el Atlántico como en el Océano Gallego, sensuales *Marinhas* y *Maruxainas*. Porque, en efecto, la sirena de que se vale el barón de Fouqué aún contaba, en aquella grandiosa centuria en que los y las europeas comienzan a revitalizar sus nunca perdidas identidades nacionales absorbidas por el ímpetu del centralismo monárquico más acosador – especialmente el de *Borbones-Francia* y *Borbones-España*, *Wittelsbachs-Países Bajos*, *Hohenzollerns-Prusia*, *Hannovers-Reino Unido* y, cómo no, *Habsburgs-Bohemia* y *Hungría* –, con su carga erótica intacta: era, todavía, la encantadora de los marineros y navegantes que circulaban por el Báltico. Así, las historias refieren cómo en 1403, una sirena fue atrapada en las costas holandesas, no lejos de Edam, viviendo en tierra algunos años y habiendo sido objeto de una educación religiosa que provocaba que, al ver un crucifijo, inclinase la cola en señal de respeto; y en 1531, algunos marineros volvieron a atrapar otra, que le fue enviada al rey Zygmunt I Stary a su palacio polaco, donde únicamente vivió tres días, siendo observada por toda la corte de Jagellón (cfr. Bondeson 2000: 59). Éste también es el caso de la famosa ‘sirena’ de Feejee, encontrada hacia 1810 por un japonés en el Pacífico S., frente a las islas Feejee o Fidji, un caso que dio la vuelta a los Estados Unidos de América, donde, creyéndose un verdadero ser acuático, fue exhibida en no pocos espectáculos.



Portada de la edición inglesa del trabajo de Bondeson (Nueva York: Cornell University Press, 1999), donde se utiliza la imagen de la famosa ‘sirena’ de Feejee



Feejee Siren, dibujo de G. Cruikshank (1823)



Plumilla de la misma sirena, del capitán Eades (1822)

Evidentemente, ésta y otras ‘sirenas’ encontradas y posteriormente disecadas, no son más que pruebas del arte de los marineros – principalmente japoneses ²²¹ –

²²¹ Su origen se remonta al Japón del siglo XVIII, donde se celebraban unas ferias ambulantes conocidas como *misemono* – 見世物, un término que data del período Edo o Tokugawa (1603-1868) – que ofrecían espectáculos, artesanía popular o números de acrobacia y que, en algunos casos, mostraban otros atractivos como la exhibición de supuestas ‘sirenas’ (cfr. Markus 1985). Estas ‘sirenas’, y ‘sirenos’ – porque muchas eran de sexo masculino – , fueron creadas artesanalmente por pescadores japoneses, quienes cosían la parte superior de un mono con la inferior de un pez, antes de disecarlas – el caso de la ‘sirena’ de Feejee – , consiguiendo con el tiempo y la perfección de su técnica taxidermista creaciones verdaderamente espectaculares. Al principio, tales trabajos se hacían para aquellos espectáculos, aunque no se tardaría en ampliar el negocio para ser vendidos a los marineros que llegaban al Japón y que, en su ignorancia, pensaban que compraban verdaderas reliquias de sirenas reales. De este modo, fue como unos seres ciertamente semejantes entre ellos, tal que la ‘sirena’ de Dejima, comenzaron a circular por Europa y los Estados Unidos de América, exhibiéndose a bombo y platillo sobre todo en los mejores circos del momento.



‘Sirena’ comprada por J. C. Blomhoff, director de Dejima, la colonia comercial holandesa del puerto de Nagasaki de 1817 a 1824. En la actualidad forma parte de los fondos del Museo Nacional de Etnología de Leiden



Anuncio insertado en 1843 en el *Charleston Courier*, donde se anunciaba la exhibición de la ‘sirena’ de Feejee

orientadas a fabular y/o a incentivar la viveza de las historias sobre estas mujeres marinas, habiendo constituido en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX un más que interesante material para las preocupaciones de dignatarios y zoólogos de no pocos lugares europeos, desde Prusia hasta el Reino Unido, creyentes en la existencia y loadores de la entidad de aquellas mujeres acuáticas que, en realidad, vivían, y ¡cómo coleaban!, en los imaginarios de, principalmente, los pueblos europeos descendientes de los escitas.

Aunque ya en su propia raíz etimológica el término “sirena” posee unos antecedentes de más que probables ecos semíticos – viniendo a significar “mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas” (Pedraza 1983: 81) – , una de las cargas simbólicas más fuertes viene dada por el mundo centroeuropeo, a mayores del que emana de la magia mediterránea, y especialmente por el de las zonas que baña el Báltico. En éstas, casi siempre bajo el nombre y aspecto de ondina, y especialmente habitantes de ríos, lagos, fuentes o estanques, aunque a veces se trasladan a las aguas violentas y abiertas del espacio marítimo (donde habitualmente residían las sirenas greco-latinas y escíticas), la mujer del agua vuelve a insistir en la imaginería masculina de fémina como símbolo maternal, traslado del origen de la vida, y, como dice Bachelard, “también al evocar la vida, se evoca su opuesta, su negación, la muerte, o la vuelta a la madre perdida” (Luengo Gascón 2007: 482).

Relacionado con el vocablo “onda” – corriente de agua que, en el mar, los ríos o los lagos, se eleva y se deprime por acción del viento u otra causa – , en la mitología germano-escandinava las ondinas (seres correspondientes a las náyades griegas) son unos elementos acuáticos, hadas en concreto, que custodiaban el medio en que vivían, las aguas estancadas. Como ninfas acuáticas, las ondinas o *nixies* simbolizan, pues, lo femenino del agua y representan sus peligros, en una clara dirección emanada del miedo masculino más feroz a lo desconocido y misterioso.



Ondina, J. W. Waterhouse (1872)

La ondina ocupa uno de los espacios maravillosos más encantadores de la Alsacia, donde registramos una historia en la que a su nacimiento, Ondina es agasajada por todas las hadas del lugar con excelentes cualidades. Su abuela, un hada como aquéllas, le otorga el don de la persistencia. Cuando crece, se enamora de un joven de gran belleza, desatendiendo sus obligaciones y rehusando, en una ocasión, ir a visitar a su madre enferma, por lo cual la abuela la condena a amar eternamente a aquel caballero. Pero éste, cansado de quien ya era su esposa, finge creer que lo ha engañado con otro hombre, con lo que, le dice que para creer en su inocencia le debe traer un cántaro lleno de agua del río Niddeck. Tras tres días de viaje, cuando Ondina iba a llenar el jarro, cae exhausta al río, momento en el que su abuela, apiadada de la mujer, decide convertirla en una ninfa acuática, en la custodia y la protectora del río Niddeck. Desde entonces, en los días tormentosos, como prueba de su soberanía en aquel espacio, dicen los y las alsacianas que se ve reflejada su imagen en las cascadas fluviales de aquel torrente (cfr. Rousseau 1949: 56-58).



Sirena marina en un bestiario medieval



Imagen medieval de sirena clásica

Basado en esta tradición franco-alemana de la Alsacia-Lorena – en francés *la Alsace-Lorraine*, en alemán *Reichsland Elsaß-Lothringen* –, un territorio que desde la contienda franco-prusiana de 1870 pasaría, en su mayor parte, al imperio germano-austríaco, conformando el ‘Territorio Imperial de Alsacia y Lorena’ – de ahí la denominación alemana de “Reichsland”²²² –, *freiherr Fouqué* compuso a comienzos del siglo XIX, como he señalado, una de las historias de mayor entidad para la imaginaria actual de la mujer acuática en las literaturas europeas. Pero el barón prusiano no fue el único en recuperar, en clave literaria, la figura de la ondina que habitaba en las aguas del fantástico río Niddeck. Ni mucho menos. Serían *Die Brüder Grimm* quienes, en su compilación de relatos *Kinder- und Hausmärchen* publicada en dos volúmenes en 1812 y 1814, se aprovecharían de los aún válidos ecos de la ondina centroeuropea (cfr.

²²² Originada en el emperador Franz I de Austria (o Franz II del Sacro Imperio Romano Germánico), éste hijo del duque Leopold I von Lothringen (Léopold de Lorraine), también duque de Bar; la casa reinante llamada *Habsburg-Lothringen* entra en el ejercicio del imperio austríaco al casarse aquél con su prima la heredera de aquel trono y de las coronas de Bohemia y Hungría, hija de Karl IV von Habsburg, que no por nada había educado como a un hijo al vástago de su primo el duque de Lorena. A partir de este momento y hasta la disolución de aquel imperio, los Habsburgos austríaco-alemanes usarían la alcuña compuesta que reunía ambos topónimos, aunque M^a Cristina, reina y regente de España, hija del archiduque Karl Ferdinand von Habsburg – tío de los emperadores de Austria y México –, así como bizneta agnada del emperador Leopold II y segunda mujer de Alfonso XII, en 1901 se empeñaría en borrar de su partida de matrimonio española la denominación “Habsburgo y Lorraine” que allí figuraba, prefiriendo simplificarla únicamente como “Austria”, con mucho más empaque que la anterior y por la que, en efecto, pretendía dejar claro ser una princesa de la casa reinante en el desde 1867 llamado *imperio de Austria-Hungría*.



Grübel 1995)²²³. En sus relatos “La Ondina del estanque” y “La ondina” (Grimm s.a. y 1955) latía la magia de aquella señora de los lagos mas, claro, traduciendo toda la negatividad con que era posible imaginar a la mujer dadora, y a la vez arrebatadora, de vida. En el primero de ellos se narra la historia de una pareja de molinero y molinera que, tras una vida de éxitos y desahogos, se sume en la más absoluta desgracia que, “dice el proverbio, viene durante la noche”. Tras una noche de insomnio, en una salida a la aurora del día, el molinero ve cómo del estanque en donde estaba enclavada su casa y molino salía:

una mujer muy hermosa, que se elevaba lentamente en medio del agua; sus largos cabellos, que había echado con sus delicadas manos sobre sus espaldas, descendían por ambos lados y cubrían su cuerpo blanco y brillante como la nieve.

Era, lo supo después, la Ondina del estanque, quien lo atrae con su voz dulce y, llamándole por su nombre, le promete riqueza si accede a darle el primer ser vivo que nazca en su casa. Él accede, y al llegar a su hogar comprueba cómo su esposa acababa de dar a luz un hijo. Aunque la suerte y la riqueza se multiplicaba por doquier en su domicilio – las arcas se llenaban de dinero misteriosamente – , tanto el molinero como su mujer vivían aterrados con la idea de que la ondina les arrebatase a su hijo, a quien no dejaban acercarse al estanque. Sin embargo, el niño pudo convertirse en un mozo y, adiestrado en el oficio de cazador, sus padres pudieron colocarlo en casa del señor del pueblo cercano, donde conoce a una “hermosa y honrada joven” – como, por supuesto, no podía ser de otra forma, pues hombres son sus redactores – que allí servía, con quien se casa.

Un día, después de cazar un corzo, se olvidó de las advertencias paterno-maternas y fue a lavarse las manos ensangrentadas al estanque de al lado de su casa natal. En este momento:

²²³ Como es sabido, la compilación de los hermanos Grimm la forman 201 cuentos y diez leyendas religiosas infantiles. De las siete ediciones que aparecieron en vida de sus responsables, la última es la que se considera como definitiva, habiendo servido de base a todas las posteriores.

Los trabajos de recopilación comienzan en 1806 – de ahí que podamos hablar sólo de una relativa anterioridad temporal con respecto a *Undine* de La Motte-Fouqué – y sin una organización ni una estructuración definidas, Jacob y Wilhem Grimm únicamente deseaban dejar constancia de los relatos que todavía vivían en el imaginario del Landsgraviato de Hessen, de donde ellos eran originarios, especialmente en los territorios cercanos a Kassel, espacio geográfico en el que iniciaron sus trabajos.

apenas las había metido en el agua [las manos], cuando salió la ondina del fondo, le enlazó sonriendo en sus húmedos brazos, y le arrastró tras sí con tal prontitud, que la ola le cubrió enteramente al cerrarse.

Su mujer, alarmada por la falta del esposo, se entera de lo ocurrido cuándo, al acercarse al fatídico estanque, ve en su orilla la escopeta con la que cazaba su marido. Exhausta por la espera y la desesperación, se rinde al sueño en la misma orilla del lago y, tras un sueño revelador, decide intentar recobrar a su amado. Tendría que ponerse en contacto con una vieja sabia, vecina de una solitaria cabaña en lo alto de la montaña que acariciaba el estanque. La anciana la somete a tres pruebas: primero debe poner un peine de oro en la orilla en que aquél había desaparecido, después una flauta y finalmente una rueca. De este modo, al realizar el primer paso ve salir del lago la cabeza de su esposo, después el torso y con la rueca sale el cuerpo entero. El mozo consigue así escapar del estanque pero en esto, una gran ola cubre el valle sobre el que éste se extendía. En su desesperación, la mujer pide ayuda a la vieja y aquélla los convierte en un sapo y una rana, logrando así salir vivos de allí y no ahogarse por la violenta reacción de la ondina. Separados y en tierras lejanas, y ya con aspecto humano, donde ni ellos mismos se conocían ni entendían el idioma que allí se hablaba, casualmente se encuentran al conducir a pastar unas ovejas. Aunque no se conocían, sentían una recíproca atracción que los hacía buscarse y disfrutar de su compañía, hasta que un día, cuando el mozo saca de su zurrón una flauta y toca una melodía, la mujer reconoce en ella la que había interpretado en la segunda de las pruebas que, ahora lo sabe, tuvo que realizar para recuperar a quien amaba. En este momento, como si hubiesen despertado de un letargo, ambos se identifican y a partir de aquí vivirán felices (Grimm s. a.)²²⁴.

Seres fantásticos puramente maléficis, las ondinas de los Grimm mantienen un diálogo con la tradición germana en clave de simple reconstrucción de la figura femenina como ente del mal. Por supuesto, en el medio que le estaba reservado desde el

²²⁴ Mucho más breve es el relato “La ondina”, en el que un niño y una niña, hermanos entre sí, jugando a la orilla de un manantial, son raptados por una pérfida ondina que les obliga a trabajar para ella. No pudiendo escapar de aquel encarcelamiento, un día que su captora se encontraba en la iglesia, en misa, se escapan; y tratando de volver a cogerlos, la niña le tira un cepillo que se convierte en una montaña de púas que la bruja logra pasar, el niño le lanza un peine que, al caer, se convierte en una montaña de enormes picos, pero la cual, asimismo, consigue atravesar. Finalmente, la niña le tira un espejo que se hace una montaña plana por la que la ondina no puede pasar. Ésta se va a su casa, al fondo del manantial, para coger una hacha y tratar de romper el espejo; pero de esta forma, la niña y el niño le toman una gran delantera y escapan de ella, que de esta forma decide regresar a su morada acuática (cfr. Grimm 1955).



Paleolítico, ahora son las aguas de manantiales y lagos las que acogen a una mujer que, en forma de ninfa y con el nombre de ‘ondina’, sale de su medio para, como las sirenas mediterráneas y la Lilith asirio-babilónica, dominar a varones y a niños o niñas. Su inmensa belleza, como se comprueba por las líneas antecedentes reproducidas de “La ondina del estanque”, sirve como reclamo a un hombre pintado con los colores de quien simplemente se deja atraer por su voluntad primaria, aniquilándose ante un pensamiento que pueda tener que ver con un posible encuentro sexual con alguien de su agrado. Así pues, si la ondina se representa a través de una carga negativa dirigida hacia la mujer, el hombre se dibuja, de modo resumido, por medio de su entidad como fecundador, esto es, hombre tal que individuo que, de forma animal, se anula como persona ante la posibilidad de esparcir su semilla. Nada, por tanto, es más simple, y a la vez más aleccionador de la importancia concedida en esta nueva reformulación del símbolo de la ninfa-náyade-sirena como trasunto de la mujer que se traduce, en suma, a través de, y pese a expresarse gracias a una seductora belleza ²²⁵, la posesión de la sabiduría.



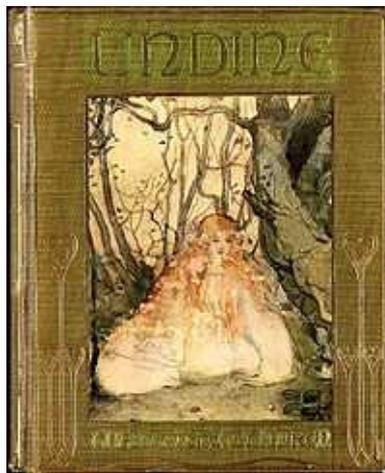
J. W. Waterhouse, *Hilas y las ninfas* (1896)

²²⁵ En este tipo de relatos, pues, la ninfa u ondina se representa principalmente como ente de enorme atracción sexual – lo cual implica que, en su diálogo con el opuesto genérico (las necesidades, por tanto, así lo requieren), se simplifique su entidad tal que elemento de suprema belleza – , aunque, en realidad, lo que verdaderamente reside en su simbología es una carga positivadora, es decir, la de símbolo y receptáculo de sabiduría, lo cual, como he señalado, emana principalmente de la cosmología paleolítica de la fémina como dadora de vida e interpretadora, en consecuencia, de todo tipo de misterios y asuntos inalcanzables para hombres y mujeres. Ésta será una imagen, expresamente relacionada con la de la Dama del Lago de la literatura occidental, más que utilizada en el arte *fin-de-siècle*, como se demuestra, por ejemplo, sólo con disfrutar de la imaginería plástica waterhouseana, donde la mujer es expresión pura de la más absoluta belleza, una belleza nívea y adolescente, en plenitud, que aniquila a los varones gracias a sus atributos físicos.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Algo parecido ocurre con *Undine*, el primer relato literario romántico que, en realidad, recrea el mito de la ondina germánico-escandinava, un cuento de enorme belleza estética que, no en vano, fue calificado por Bergamín como “el cuento maravilloso más maravillosamente real que se ha escrito” (cfr. Medeiros 1986: 5). En efecto, aparecido en 1811, en él Fouqué persigue el mismo *ronsel* que el imaginario alemán manifestaba por medio del conducto literario de tradición oral que, como es sabido, se encuentra en los dos relatos de ondinas recogidos por los Grimm.



Capa de la primera edición inglesa de *Undine* (publicada en Londres en 1818 por Hardback & Paperback)

Undine es uno de los más encantadores relatos fantásticos europeos de sirenas (cfr. Pérez de la Fuente 1999). Nada es, quizás, más acertado que reconocer que:

Undine is not, not does it pretend to be a picture of human life; it is, in truth, an airy insubstantial dream, but then it is a dream of uncommon brilliance; indeed it is hardly possible to read this singular fiction without a sensation of loneliness, a feeling as if shut out from the world with the eyes fixed in intense gaze upon the mocking shapes that roll above us in the clouds (Soane 1821: XXV, nota).

En realidad, la verdadera protagonista de la novelita es la propia naturaleza, un medio donde, y no por acaso, domina la figura de la mujer. Basado y organizado según



la cosmología mitológica tradicional de la Alemania interior ²²⁶, en él el barón de Fouqué traza uno de los más grandes monumentos literarios a la figura de la mujer acuática en toda su extensión, en concreto dirigido desde y hacia la simología que la sirena desplegó en el imaginario colectivo de los pueblos centroeuropeos del Danubio, *die Donau* germano.



Imagen de sirena monstruosa procedente de un grabado de 1784 (Museo Carnavalet de París)

Escrita según el modelo de designación capitular medieval (por medio de breves tratados titulados, siguiendo un plan didáctico de enorme fortuna, al modo “De cómo vivieron en la ciudad” – IX – o “De lo que sucedió a Huldebrando” – XV – , incluso

²²⁶ Como señala Medeiros, el barón prusiano se basó en el tratado de los espíritus de la naturaleza escrito por Paracelso (cfr. *Paracelsus* 2003):

la primera compilación global y ordenada de ese mundo omnipresente en la tradición y el folklore, del que la mayoría de los hombres aparecen separados aunque no por ello menos real: el mundo de los espíritus elementales. Estos espíritus son semejantes al hombre por su forma, pero a diferencia de él, “no descienden de Adán”, según nos afirma Paracelso, y su encarnadura sutil, en esencia desprovista de alma, les convierte en despreocupados y alegres, al igual que otras criaturas de la Naturaleza, pero condenados tras su muerte a desaparecer como la espuma del mar sobre la arena (Medeiros 1986: 5).

Pero asimismo, Fouqué no hizo más que dejarse arrastrar por la entidad y la fuerza que el panteísmo alemán había desarrollado tempranamente en el ideario mitológico de la Germania, donde unánimemente se adoraba – ya lo decía Tácito – desde tiempos inmemoriales a la diosa Herth, trasunto de la tierra y madre común de las personas. Y en este sentido, en el estudio que Heine escribió para uso de los y las francesas, queda patente cómo los y las germanas pronto desarrollaron un culto de la naturaleza que provocó que, desde sus antiguas leyes, principalmente las dictadas por el mundo de los *allemanen*, se dispusiese la prohibición de la adoración de las corrientes de agua, de los árboles y de las piedras, “por ser creencia pagana la de que un dios habitaba allí” (Perés 1957: 430).

con simples sintagmas como “La Boda” – VI – o “El santo de Bertalda” – X – ; de ahí que en esto podamos emparentarlo con la tradición literaria española antecedente: véase el *Amadís de Gaula* o el *Lazarillo*), Fouqué nos cuenta la historia de una mujer, Ondina, que está en plenitud de su belleza física. El relato, que se retrotrae a la fórmula “hace ya muchos cientos de años” – una especie de espacio inconcreto y casi insustancial pero, en todo caso, llevado a una más que remota antigüedad ²²⁷ –, comienza con la llegada a una península de un aguerrido caballero, Huldebrando de Ringstetten, señor de la fortaleza y tierras homónimas ²²⁸. Huldebrando es portador de una vistosidad y lozanía masculina prototípica en la literatura, es decir, la imagen de la riqueza y la elegancia caballeresca por excelencia, pues no por nada se presenta como:

un jinete ricamente ataviado, que avanzaba a caballo a través de los árboles hacia la cabaña; un manto escarlata descendía de sus hombros sobre una casaca violeta, bordada en oro; en su birrete, de color de oro, flotaban hermosas plumas rojas y violetas; y colgada de su cinto de oro, resplandecía una espada ricamente guarnecida. El hermoso corcel blanco que montaba era más elegante de lo que suele ser un caballo de batalla. Caminaba tan ligeramente sobre el césped que la alfombra esmaltada de flores apenas parecía hollada (La Motte-Fouqué 1986: 8).

Mas líneas antes, el relato se inclina propiamente hacia el trasunto que, en realidad y en suma, presenta la historia de Huldebrando y la ondina: *Undine* es, en efecto, una orgía acuática, es la traducción de una historia que se determina – naciendo, desarrollándose, muriendo y por ello dejándose envolver – por el agua. Así, el lector o la lectora sabe que quién se deja impresionar por la visión del caballero, un viejo pescador que se encontraba al aire libre, en las cercanías de su pequeña y humilde choza, tras experimentar “un súbito temor” debido a un ruido procedente del útero del bosque que casi se besaba con la ribera lacustre ²²⁹, se deja llevar por una recurrente

²²⁷ Un recurso de enorme fortuna y efectividad en las pruebas literarias infantiles.

²²⁸ Este topónimo hace alusión a Rheinstetten, en el distrito de Karlsruhe del Estado Federado Baden-Württemberg, al SO. de Alemania, en el Alto Rhin, en las proximidades de la Selva Negra, haciendo frontera con la actual Francia. Como vemos, esta localización geográfica responde a la misma procedencia de dónde Fouqué bebió en la literatura tradicional para recomponer su *Undine*.

²²⁹ Se trata de un proceso de simbolización propiamente femenino, en el que comulgan, uniéndose y aliándose, los dos prototípicos paraísos adscritos desde el Paleolítico a la mujer: el agua y el bosque, los dos igual de misteriosos y/u oscuros, igual de atrayentes e igualmente expresivos al respecto del origen y desarrollo de la vida humana.



imagen que le perseguía desde hacía tiempo: “un gigante, blanco como la nieve, que sacudía continuamente la cabeza, de un modo singular [...] un arroyo que conocía muy bien desde hacía muchos años, y que salía del bosque en forma de espumeante cascada para lanzarse en el lago” (La Motte-Fouqué 1986: 8).

Todo en *Undine*, pues, viene determinado por el agua. Además de la imagen del hombre blanco que a la vista de cualquier humano se deshace en una corriente acuática – que no es otro que Kuhleborn, tío de Ondina que había hecho entrega de su sobrina a los pescadores y que vela por ella noche y día – , de la misma energía que late en un paraje determinado por la acción del agua y que – eso lo sabremos según avanza la narración – se verá convertido en una isla, la propia magia de la protagonista, que da título a la obra, emana de su medio de procedencia, nuevamente el agua. De este modo, cuando el viejo pescador, solícito, decide dar cobijo al caballero perdido y lo hace entrar en su casa, “durante la conversación el caballero había oído varias veces un rumor en la ventana baja de la habitación, como si alguien lanzara agua contra los cristales. Cada vez que el anciano lo oía, fruncía el ceño, disgustado, y cuando, por último, una gruesa espadañada golpeó la ventana y una parte del agua penetró en la habitación por entre el marco mal ajustado” (La Motte-Fouqué 1986: 10). Ésta es la entrada de Ondina, la protagonista del relato, en la acción narrativa.



Ilustraciones que A. Rackham realizó en 1909 para una edición inglesa de *Undine*²³⁰

²³⁰ Todos los dibujos que Rackham preparó para esta edición fueron reproducidos en *Ondina*, de La Motte Fouqué, trad. de C. Bravo-Villasante, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, Editor, 2002, 2ª ed.

Poco después de su llegada, Huldebrando de Ringstetten, que se había visto obligado a atravesar el “bosque encantado” (La Motte-Fouqué 1986: 23)²³¹, un espacio temido por los habitantes de aquellas tierras, debido a una petición femenina (es Bertalda, la hija adoptiva de unos grandes duques, en quien se había fijado el caballero durante un baile cortesano, la que se lo solicita como prueba amorosa), conoce a Ondina, hija también adoptiva de la pareja de viejos pescadores que habitaban aquella península, y en el acto queda asombrado y prendado por la belleza física de la mujer, “una muchacha de cabellos rubios e inmensa belleza” (La Motte-Fouqué 1986: 10), aunque con un comportamiento caprichoso y voluble. Al poco, comprenderemos cómo esa forma de ser es un traslado del propio medio del que Ondina procedía, el agua, igual de caprichosa y voluble e igualmente impredecible a la voluntad de la corriente del lago que, páginas adelante, va a convertir la península en una isla dominada por la fuerza del agua y encerrada por una tormentosa inundación.

Y fruto de una llegada misteriosa que venía a suponer la desaparición de la hija propia de aquella pareja, la mujer se había instalado, envuelta en riquezas, en las vidas de dos humildes trabajadores, un pescador y una pescadora, donde no se opone a un bautismo religioso, aunque sin renunciar al nombre que traía desde la cuna, Ondina. Su carácter alegre y poco habituado al protocolo que regía en las relaciones humanas, rápidamente hizo que enamorase a toda aquella persona que trataba con ella; y así creció, rodeada por el cariño de sus padres adoptivos, de cuya hija verdadera, que se precipitó al fondo del lago y fue llevada por las olas, nada volvieron a saber. Y, como el mismo pescador le cuenta al caballero:

contemplábamos tristemente las llamas chisporroteantes en el hogar, pensando cuánto, la misma víspera, divertía su brillante luz a nuestra hija. De pronto oímos un ruido en la puerta, como si alguien intentara abrirla: cedió se abrió y vimos en el umbral a una criatura de unos tres a cuatro años, ricamente vestida y de una belleza sorprendente, que nos sonreía.

La sorpresa no nos dejó hablar. Al principio no supe si era una criatura humana o una aparición fantástica y maravillosa; pero me di cuenta de que el agua chorreaba de sus cabellos dorados y de sus hermosos vestidos. Vi que aquella niña estaba tan mojada como si hubiera salido del lago.

²³¹ Páginas adelante, será Ondina quien hable del bosque como “la selva negra” (La Motte-Fouqué 1986: 63), algo que, sin duda, nos ayuda a situar geográficamente el espacio real en que *Undine* se desarrolla.



- Esposa mía, esta criatura, como la nuestra, ha caído en el agua. Hagamos por los demás lo que nos haría tan felices si alguien pudiera hacer por nosotros. Puesto que nadie ha podido salvar a nuestra hija, salvemos a ésta.

La desnudamos, la acostamos bien caliente en la cama y le dimos bebidas reconfortantes, a todo lo cual ella no dijo nada, aunque nos sonreía mirándonos con sus bellos ojos azul cielo, límpidos como las ondas del lago.

Al día siguiente vimos con gran contento que estaba bien, y entonces le pregunté quiénes eran sus padres, y cómo había llegado a nuestra península. Me contó una historia muy embrollada y singular, de la que no entendí nada. Tuvo que nacer en un lugar muy alejado de éste, porque después de quince años, a pesar de mis búsquedas continuas, no pude descubrir su origen. Algunas veces nos dice cosas tan sorprendentes, que no sabes si ha descendido de la luna. Habla de palacios dorados ²³², de techos de cristal, y Dios sabe de cuántas cosas más. Lo único claro que refiere es que paseaba por el lago con su madre, que se había caído de la barca al agua y que recobró el conocimiento bajo los árboles al borde del lago, donde se encontró muy a gusto, y que, al anochecer, había visto luz a través de las rendijas de la puerta de nuestra cabaña y se había acercado (La Motte-Fouqué 1986: 16).

Ante los infantiles ruegos de Ondina para que Huldebrando narrase lo que le había acontecido en el bosque encantado – donde se topó con un gnomo malvado pero donde una figura blanca que se volvió espuma lo acompañó al lugar en que aquél acababa, comenzando la puerta del valle dominado por el lago – , episodio de rabieta y salida despavorida de la casa incluídos, el caballero fue enamorándose de la mujer.

Como envuelto en la magia que emanaba de Ondina, el señor de Ringstetten se queda en la península disfrutando de la compañía de la bella muchacha – “Huldebrando se había sumido en la más profunda ensoñación” (La Motte-Fouqué 1986: 35) – y, propiamente como uno de los episodios que delimitaban tal estado de sueño, en un estado de enajenación producido por la seducción a la que había sido sometido, dominada ya aquel paraje por el estruendoso estado surgido de la constante tormenta que había hecho del lugar una isla separada de tierra, aprovechando la llegada de un perdido sacerdote, Huldebrando le solicita que lo case con Ondina, que, solícita,

²³² El lugar de procedencia de Ondina, un palacio fabuloso en el fondo de un lago, es el mismo que el de las encantadas de Lanós en Francia, hadas de las que su reina, convertida en pastora, consiguió enamorar y casarse con un labriego de la zona, a quien lleva a su domicilio marino. Cuando el hombre se cansa de aquella vida, y siente añoranzas de su existencia anterior, el hada lo deja marcharse, llenándolo de riquezas (cfr. García de Diego 1958 I: 624; Martos Núñez 2001: 198).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

presenta dos fantásticos y valiosos anillos con sendas aguamarinas que, dice en aquel instante, llevaba cosidos en el forro del traje con que había llegado a la choza y que sus padres le habían dado previendo que, en su juventud, se desposase con alguien. Durante la ceremonia, y es el sacerdote quien se da cuenta de ello – el mismo que reconoce al caballero que “la Providencia os ha confiado, por mi mediación, un inapreciable tesoro. Si vuestra esposa continúa siendo lo que es hoy, conservad este tesoro. Os procurará la felicidad en esta tierra y os conducirá a la salvación eterna” (La Motte-Fouqué 1986: 38)²³³ –, un “hombre alto, envuelto en un manto blanco” mira el acontecimiento, aunque no con la sorpresa de la anciana pescadora, que lo reconoce como “el hombre blanco del bosque” (La Motte-Fouqué 1986: 37).



Undine and Huldabrand, acuarela de H. Fuseli (circa 1819-1822)

Es así cómo después de la ceremonia, la ya mujer del señor de Ringstetten le hace confesión de su naturaleza:

²³³ Véase, en este sentido, el gran parentesco de la figura de Ondina con la de las xanas y las lamias de la mitología del N. de la Península Ibérica, dadoras de riquezas y felicidad especialmente al estrato masculino.



- has de saber, amigo mío – dijo Ondina – , que en los elementos existen seres que, en el exterior, difieren poco de los seres humanos, pero que no se aparecen a ellos más que en raras ocasiones. Las extrañas salamandras brillan y juegan en el fuego; en las profundidades de la tierra habitan los odiosos y perversos gnomos; los encantadores silfos habitan en el aire y revolotean en las nubes; en los lagos, los ríos, los arroyos y los mares, vive el numeroso pueblo de las ondinas. Son felices en sus magníficas moradas, bajo sus bóvedas de liquido cristal que les dejan ver el sol y las estrellas, esas maravillas de la creación.

Inmensos árboles de coral, con sus hermosos frutos rojos y azules adornan sus jardines. Pisan una arena pura, sembrada de conchas de distintos colores. Los habitantes de las aguas son, la mayoría de un aspecto afable, agradable, más bellos que los hombres.

Amigo mío, tienes ante ti a una de esas ondinas.

- Deberíamos ser mucho más felices que vosotros los humanos. También nosotros nos llamamos criaturas humanas y lo somos por el aspecto, pero diferimos de vosotros en un punto muy esencial: dejamos de existir por completo después de la muerte. Desaparecemos totalmente como el polvo, las chispas, el viento y las nubes. No tenemos alma; nuestro elemento es lo que nos hace mover y obrar: está sometido a nosotras mientras vivimos, pero, cuando dejamos de vivir, nos descompone y destruye.

Mi padre, un poderoso príncipe de las aguas en el Mediterráneo, quiso que su única hija adquiriese un alma, aunque hubiera de experimentar por ello todas las penas inherentes a este don a la vez precioso y funesto; pero no podemos ganar un alma más que cuando el más tierno vínculo no nos une a una criatura de vuestra especie. Ahora, Huldebrando, tengo un alma, y te la debo a ti, a ti a quien amo tanto que ningún idioma puede expresar este amor. Por ello te doy las gracias, incluso más allá de la muerte, puesto que por medio de este don me has asegurado una existencia que no acabará nunca y se renovará sin cesar. Pero puedes hacerla aquí muy desgraciada. ¿Qué sería de mí si me temes, si me rechazas? Hubiese podido ocultarte esto todavía, pero no he querido conservar tu corazón por medio de superchería. ¿Quieres ahora abandonarme? Eres dueño de hacerlo, vete, regresa solo por esa orilla. Me sumergiré en el río y encontraré en él a mi tío Kuhleborn, el hermano de mi padre ²³⁴. Fue él quien me trajo

²³⁴ Páginas adelante, cuando Kuhleborn decida escoltar a la caravana de recién casados hacia su destino al señorío de Ringstetten, en una conversación que establece con un sacerdote componente del grupo viajero, el señor blanco de la península confiesa:

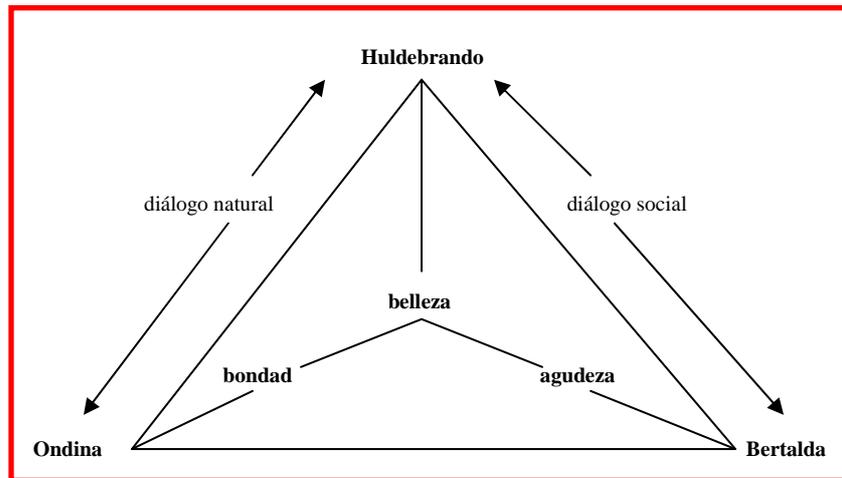
- me llamo Kuhleborn y podría dárseme también el título de señor, como se le da a tantos menos grandes y poderosos que yo. Hago lo que me place, soy libre e independiente como el aire; tal vez más aún (La Motte-Fouqué 1986: 44).

aquí como una niña, feliz y contenta, a la puerta de la casa del pescador, prometiéndome que, cuando llegara el momento de casarme, acudiría a la cabaña un apuesto caballero. Mantuvo su promesa y te condujo hasta la península a través del bosque. Él es el hombre blanco que te trajo por el sendero, él fue quien asistió a mi boda, tras la ventana, y será él quien, si tú no me quieres, me devolverá a la casa de mis padres como una mujer desesperada y, por desgracia suya, dotada de un alma que la hará sentir todo lo que perderá al perderte (La Motte-Fouqué 1986: 39-40).

No hay ninguna definición más acertada ni más exacta de lo que, en suma, representa un ser como Ondina, una sirena o mujer de las aguas, un elemento que, agradecido a los seres humanos y, concretamente, al orden masculino, por acceder a casarse con ella, y de este modo dotarla de alma, interactúa con las personas de un modo amigable, fuera de los semas que seres semejantes desarrollan en la imaginaria de la mujer-pérfida que, sin embargo, también presentan estos elementos en el imaginario colectivo europeo.

Sigue la novelita explicando la vida de la pareja en el burgo urbano de Rinsgtetten en que el caballero ejercía su señorío, así como el primer contacto, no sin recelos, de la admiradora de aquél, Bertalda, y los ya señores del lugar. A partir de este momento, aunque ya presente en la narración – y sobre todo por medio de su intervención como coadyuvante (después será oponente) en la procura del caballero de una vida distinta a la que tenía, esto es, mandándolo a las profundidades del bosque (aquí origen de una nueva existencia), medio que lo habría de llevar a su contacto con Ondina –, *Undine* viene a traducirse como la historia de un triángulo amoroso en el que el elemento masculino, simplemente asentado en la más pura pasividad, se enfrenta a la verdadera entidad sémica de su polo genérico opuesto: la mujer, ora como benefactora, ora como trasunto de la maquinación más absoluta, mas siempre como complemento, como objeto de atracción y como explicación de su propia dimensión y carácter genérico.

Como advertimos, es tanto el interés del personaje por proclamar su calidad familiar que, amén de esa alabanza de casta, quiere destacar que parte de su señorío reside en la libertad en que vive, algo que claramente se proclama en dirección a su contraposición hacia la organización propia de las sociedades humanas del Occidente.



Ondina y Bertalda, Bertalda y Ondina, proceden del mismo medio, aunque no del mismo mundo, y vienen a incidir en la energía femenina que late y se desarrolla tanto en el mundo *del aquí* (el de las personas) como en el *del allá* (el de los elementos). El papel del protagonista masculino, por tanto, desde este momento viene a descubrirse como el de un sencillo personaje secundario que en nada interviene en la pugna y/o representatividad del orbe femenino de la novela, verdadero personaje principal de la aportación literaria del barón de Fouqué. Es, pues, en el capítulo IX, “De cómo vivieron en la ciudad”, cuando el lector o lectora asiste a la presentación de ambas mujeres, asistiendo a la par a la reunión de las dos dimensiones del carácter femenino en que trata de vivir el relato del aristócrata prusiano. Por supuesto, en su primer encuentro, un paseo “a la luz de la luna, por la plaza llena de árboles de la ciudad imperial”, únicamente cobijados, los tres, “por la bóveda celeste”, su charla, afable, “véase interrumpida [...] por el extraño murmullo del surtidor de la fuente que estaba en medio de la plaza” (La Motte-Fouqué 1986: 48) ²³⁵.

Con todo, si bien la atracción entre ambas piezas del estrato femenino es más que evidente, aunque quizás se pueda interpretar como traducción de la acción

²³⁵ No es, ni muchísimo menos, en nada gratuito que este primer encuentro se produzca a la luz de la Luna y al lado de una corriente de agua, esto es, en el propio terreno de lo femenino, lo cual vuelve a dar cuentas de la fuerza y del proyecto simbólico en que *Undine* se incardina. Es la Luna el astro que rige en la capacidad generadora de la mujer, es la Luna el astro que determina los ciclos del agua, y son la Luna y el agua los dos polos principales de lo femenino en tanto en cuanto símbolo del ejercicio de generación humana.

beneficiosa de la ondina hacia los seres humanos, a partir de aquí comienza un enfrentamiento entre ellas que acabará desbaratando el orden social de las personas y, pese a reconocerle su entidad cuando el ser fantástico abandone el mundo real, proyectará la figura masculina hacia su verdadera representatividad tal que elemento procedente de la más absoluta inutilidad y operatividad. En la plaza, pues, acompañados por la beneficiosa luz lunar y con la música de la corriente de agua de aquella fuente, Ondina se encuentra con su tío Kuhleborn quien, tras confesarle algo, desaparece en la fuente. Tras ello, la ondina les señalará a sus interlocutores que dos días después, en la fiesta que se ha de celebrar con motivo de la onomástica de Bertalda, será ella la que deba dar una “buena nueva” (La Motte-Fouqué 1986: 49).

En efecto, el *día del santo* de la hija de los duques, a través de una canción, Ondina descubre que, en realidad, Bertalda es la hija perdida de los viejos pescadores de la península del lago ²³⁶. Aquí es la música, algo estrechamente ligado a la actividad propia de las sirenas y ondinas ²³⁷, lo que descubre a los padres adoptivos de Bertalda la verdadera procedencia de la niña que, años atrás, habían recogido para criarla. Y pese a la oposición de quien no quería ser identificada con el estrato más bajo de la población –entiéndase, claro, de una sociedad de castas, una sociedad occidental, por tanto altamente estratificada – , Bertalda acabará por aceptar sus orígenes, incluso queriendo vivir en el futuro como una pescadora, mas para ello, y como no podía ocurrir de otra forma en un relato que, como *Undine*, está a medio camino entre una dimensión folclórica y un carácter infantil (o, quizás, reuniendo ambas características, simplemente sea una prueba literaria prototípica de las literaturas tradicionales del planeta), será su anciana madre la que, para volver a aceptarla en el mundo al que pertenece, le exige un viaje iniciático, en solitario, por el bosque encantado, en dirección al solar, la choza del lago, en que había nacido y del que le fue arrebatada. Es algo enormemente elocuente

²³⁶ Y en este momento, la imagen no puede ser más elocuente al respecto de la deuda de este relato con los de la literatura infantil. Y también en su papel de adyuvante, y tras haber descubierto su hija adoptiva la procedencia de Bertalda, la anciana de la choza del lago es quien señala que si aquella dama es su hija, debe tener “una peca en forma de violeta en la espalda y otra semejante en el arco de su pie izquierdo” (La Motte-Fouqué 1986: 53). Algo estrechamente relacionado con lo que ocurre en relatos infantiles como *Margarida a da sorriso d’aurora* de Correa Calderón, en el que una trama semejante se dilucida cuando quien parecía un simple trovador se descubre como un príncipe heredero después de que una mujer anciana señale que, de serlo, en su pecho debía tener una mancha en forma de trébol de cuatro hojas.

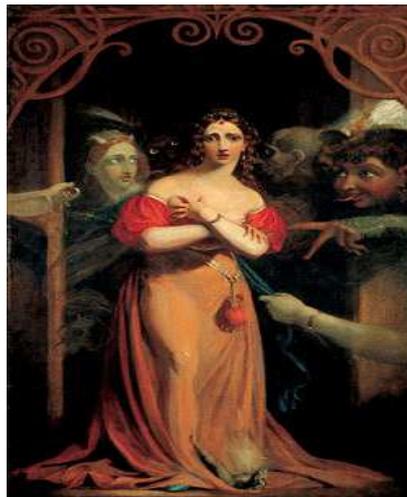
²³⁷ No en vano, la música es el trasunto más elocuente de la realidad de un agua corriente que, al hacerlo, envuelve a quien la oye en una de las melodías más serenas y relajantes de la naturaleza, de modo que, en no pocas pruebas literarias, el rumor acuático se presente con un carácter eminentemente sinfónico.



que, como ya le había sucedido al caballero Huldebrando, hemos de entender como el tránsito por un paraíso misterioso que acabará por reconocerle su verdadera entidad, despojándola de su carácter de dama y confiriéndole su estado primigenio.

Pero nuevamente es Ondina quien, en un ejercicio de sabiduría prototípicamente femenino, le dice que debe ir a las tierras de la Suabia, al castillo de Rinsgtetten, con la pareja para reflexionar qué se ha de hacer. Y es nuevamente el agua y sus elementos quienes han de proyectarse en la precipitación de la solución de la trama de la historia. En este punto, Bertalda se descubre como una mujer-Eva, una mujer-Pandora – esto es, humana – , que, destapando una peligrosa fuente que Ondina había mandado sellar con una piedra, acabará solucionando el conflicto de un mundo en el que conviven personajes procedentes de dos reinos paralelos, y quizás llamados a relacionarse pero nunca a unificarse verdaderamente.

Bertalda decide abandonar el castillo de sus amigos y se interna en el bosque; y para expresar la propia energía del triángulo amoroso del relato, Huldebrando se marcha tras ella, encontrándola y habiendo de pasar por un tumultuoso encuentro, expresivamente acuático, con Kuhleborn, un encuentro que sólo la aparición, beneficiosa y ahora salvadora, de Ondina soluciona neutralizando la péfida intervención del elemento del agua y llevando a la pareja nuevamente al burgo de Ringstetten ²³⁸.



T. von Holst, *Bertalda von Kuhleborns erschreckt Geistern* (circa 1830)

²³⁸ Con todo, y como no podía ser de otra forma, es en el bosque, donde Huldebrando encuentra dormida a Bertalda, donde ambos se reconocen sumidos en el enamoramiento, es decir, gracias al útero de la Selva Negra, los humanos se reconocen como tales y como tales sienten la llamada de la relación *inter pares*.

Ahora apiadado por la acción salvadora de su esposa, Huldebrando y las dos mujeres pasan un tiempo en el castillo de Rinsgtetten, donde el primero parecía volver a sentir una atracción amorosa por Ondina. Es así cómo el caballero les propone, a ambas, un viaje por el Danubio, y aunque su mujer le advierte sobre el poderío que en aquel medio tenía su tío, deciden acometerlo. Es la voz narrativa la que – ya lo había hecho anteriormente – destaca la posibilidad más que segura de que la proyección de un acontecimiento plácido y feliz puede transformarse en algo monstruoso:

no te extrañe nunca, ¡oh lector!, que prepares las cosas de un modo y luego te salgan de otro. Las fuerzas malignas que amenazan destruirnos atraen a sus víctimas con dulces canciones y bellos cuentos para adormecerlas. Por eso el mensajero del cielo que viene a salvarnos suele llamar a nuestra puerta con golpes poderosos que a menudo nos sobresaltan (La Motte-Fouqué 1986: 70).

Ante la destructiva actividad de Kuhleborn, por fin Huldebrando llegó a sentir cierto pesar de haberse casado con “una sirena”, considerando: “la desgracia recae sobre mí, pues este paso en falso me ha encadenado, aunque realmente yo no sea culpable” (La Motte-Fouqué 1986: 70-71). Ondina le señala insistentemente que no la recrimine en el agua, medio del que provenía, pero es tanta la presión que el elemento acuático ejerce contra los viajeros que, negándola y deseándole su regreso a las profundidades del agua, consigue su desaparición:

- ¡adiós, mi querido Huldebrando, adiós! ¡Ay!, ya no te atormentaran más. Pero se fiel a la memoria de tu Ondina, que todavía puede impedir que te hagan daño. ¡Ay!, he de dejarte, puesto que tú lo has ordenado; es preciso que me vaya para siempre, para todo el resto de mi demasiado joven vida. ¡Ay, ay, Huldebrando! ¿Qué has hecho? ¡Adiós, adiós!

Y la vieron desaparecer sin saber si se había deslizado por la borda de la embarcación, o se había fundido en el agua. Todo ello podría creerse, aunque sin seguridad. Lo cierto es que desapareció en el Danubio. Oíanse tan sólo pequeñas olas murmurando contra la barca. Su ruido recordaba el de los sollozos, en medio de los cuales podían oírse estas palabras:

- ¡Adiós! ¡Adiós! Sé fiel. ¡Adiós!



Huldebrando, que derramaba ardientes lágrimas sobre la cubierta de la embarcación quiso hacer un movimiento, pero un temblor convulsivo se apoderó de él, y el infeliz cayó desvanecido (La Motte-Fouqué 1986: 73).

En cuatro capítulos más, la historia se cierra con las apariciones de Ondina en los sueños de su amado esposo, a quien acariciaba antes de desaparecer envuelta en lágrimas; con la llegada al castillo del viejo pescador para solicitarle a Bertalda que volviese a su casa matriz y con la organización de una segunda boda del caballero de Ringstetten, esta vez con Bertalda. Y aunque al sacerdote también se le aparecía en sueños la Ondina señalándole la deuda eterna que ambos habían contraído al casarse, el caballero suabo no dudó en celebrar una nueva coyunda. De esta forma, con el sueño como medio de relación de la sirena y los seres humanos, es en una ensoñación cómo Ondina le dice a su esposo que es gracias a su posesión de alma por lo que su contrato permanecía aún intacto. En suma, las pesadillas se le aparecían al de Ringstetten “como si una pluma de cisne le rozase la mejilla y con dulce resonancia le sumergiese en aquel estado de inquietud y ensoñación”, hecho que él interpretaba prolepticamente como “pluma de cisne, música de cisne [...] esto significa la muerte” (La Motte-Fouqué 1986: 78). Paralelamente, en una conversación de Ondina con su tío, éste le advierte de cómo en breve asistirán a “una doble muerte”: cuando él salga del burgo y se abra el pozo, le dice Kuhleborn, “entonces verás” (La Motte-Fouqué 1986: 79).

En efecto, con la boda preparada, el día anterior al enlace religioso, habiendo advertido en su cuello unas manchas rojas, y explicando que sólo el agua milagrosa del pozo sellado podría hacer que desaparecieran, Bertalda ordena la apertura de la fuente: en medio del surtidor, se hace visible la imagen de una pálida mujer envuelta en un velo blanco, “semejante a un sudario”, que “lloraba amargamente y retorciase las manos mientras caminaba lentamente hacia el castillo” (La Motte-Fouqué 1986: 82). Era Ondina, que se dirigía a la cámara de su marido y mostrándole su belleza aún intacta, se lo abrazó y lo cubrió de lágrimas, que “resbalaron por las mejillas del caballero y el [*sic*] sintió que le penetraban con un dulce dolor”, por lo que “su anhelante respiración fue debilitándose poco a poco” (La Motte-Fouqué 1986: 83). Es así cómo Ondina, al negarle la vida, le otorga una existencia eterna, dotando a su alma, al igual que la suya, con la eternidad.

Con la muerte del caballero moría la familia de los señores de Ringstetten:

Xulio Pardo de Neyra

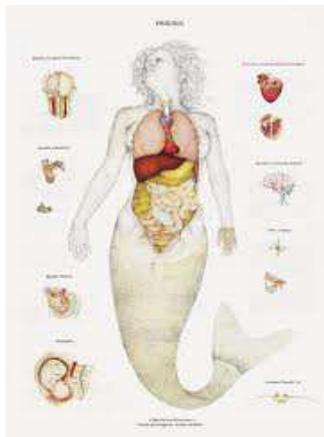
De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

el caballero tenía que ser enterrado en el cementerio de la aldea donde reposaban todos sus antepasados. Su espada, su escudo y su cimera fueron depositados en el ataúd. Como era el último de su estirpe, sus armas tenían que ser enterradas con él (La Motte-Fouqué 1986: 85);

y su viuda, Bertalda, desconsolada, vuelve a tomar contacto con Ondina, que asiste a los funerales y desaparece, dejando en aquel lugar una prueba más que elocuente de su naturaleza, ora inmortal, ora acuática; y:

en el lugar donde la habían visto llorar surgió de la tierra, susurrando dulcemente, un surtidor plateado. Corrió el agua a lo largo del césped hasta alcanzar la tumba del caballero. Luego se separó en dos surcos y formó dos arroyuelos que rodearon la tumba.

Muchos siglos después, los habitantes de la aldea enseñaban aún esta fuente y creían firmemente que era la pobre Ondina, que rodeaba con sus brazos a su amado esposo (La Motte-Fouqué 1986: 86-87).



W. Corrêa, *Ondina* (2005)

Era, pues, un acto de amor semejante al de Dafne, un acto por el que, pese a haber provocado la restitución de la energía de ambos mundos, la sirena disponía justicia conforme a un plan atentamente moralizante. La sirena, entonces, con la misma carga de la Mélusine de Lusignan, provoca e invoca al varón, aunque aquí sumiéndolo en su propio mundo, y deja claro que su voluntad es un llamamiento telúrico divino, que



es, en suma, la propia llamada de aquella mujer dadora y segadora de vida que, desde el Paleolítico, los hombres identificaban con la suprema señora de los destinos humanos. Y como la Melusina de Arras, la Ondina del barón de Fouqué, aunque sea la Marinha gallega la que de un modo mucho más clarividente exprese el vínculo que este tipo de seres establece, *in æternum*, con las personas; viene a resumir un proceso de simbolización en el que los individuos se ven impelidos a interactuar con los y las seres elementales del agua, especialmente con aquellas mujeres fantásticas que, atentas y solícitas, presiden el espacio de un ejercicio benevolente y armonioso pero, a la vez, implacable y enérgico según un afán pretendida y consideradamente superior al de los y las humanas, concretamente al de los varones que pueblan el espacio del mundo real.

5. 4. **Marinha o la expresión de una literatura diferencial. La construcción de la imagen de la sirena gallega en el contexto peninsular**

Ma occorre tener presente che in quanto immagine dell'Anima, mediatrice tra realtà e aldilà e attivatrice della funzione simbolica, Melusina (come Lighea) non è mai del tutto integrabile dall'Io. Il continuo apparire e scomparire delle creature dell'acqua esprime l'attitudine riflessiva dell'Anima, base dell'ispirazione naturale [...] sottolineata ulteriormente, nella tradizione iconografica e letteraria, dallo specchiarsi di tante Ondine e Lorelei. Gli esseri elementari, della cui famiglia sia Lighea che Melusina fanno parte, vivono nell'acqua, in proximità delle sorgenti, o hanno comunque una particolare affinità con l'elemento primario della vita, fino a dividerne in qualche misura il mistero

B. Reale²³⁹



Representación heráldica de una sirena de dos colas (bifurcada o caudada)



Simbología heráldica de la ciudad de Varsovia, que propiamente remite a la leyenda de Melusina

En nuestra propia trayectoria cultural, la occidental, se confirma cómo de forma tradicional, una de las mayores apuestas se ha venido dirigiendo hacia la expresión de la unidad, esto es, el elemento siempre unificado, fuera de cualquier carácter diferenciador, diferencialista, en suma diferente; y esto entendido desde el punto de vista de *lo aceptable*, del orden, de lo correcto y en fin de lo positivo. Y como tal

²³⁹ Reale 2001: 56.



mundo, donde se inscribe nuestra propia cultura, se asienta sobre un pilar eminentemente masculino, el androcentrismo viene a constituirse como una de las marcas que se esconden tras la ideología que dominó en una comunidad como la occidental. Pandoras y Liliths aparte, es bien significativo que en el judeo-cristianismo se explicase que la mayor de las iniquidades, y además la que propiamente daba origen a la raza para la que se escribieron los textos bíblicos, arrancaba de Eva, una creación divina a la que se hacía responsable nada más y nada menos que del castigo de todo el género humano. Ahí es nada. Por ella, tras sufrir la seducción de la serpiente – el elemento demoníaco – se determina el destino de un género que iba a sufrir dolor en el momento del nacimiento de más individuos y que, por si ello no fuese suficiente, se iba a organizar según la dominación del hombre hacia la mujer. Con todo, es muy curioso que la maldición divina se expresase únicamente en la mujer, en Eva, considerada como a única culpable verdadera de la unión carnal, por lo que tanto su destino como el de sus descendientes se identificaría con la más triste de las situaciones, mientras el devenir masculino, determinado por el ejercicio del trabajo surgido de los rigores, incluso podría convertirse, como se hace constar en el *Eclesiastés*, en alegría.

Dado que la ‘sed de conocimiento’ parecía organizarse como una etapa intermedia entre lo terrenal y lo espiritual, el mítico fruto producido por el árbol del bien y del mal, es decir, la misma tentación del saber, se concibió como una manzana, a pesar de que en el *Libro del Génesis* no se hubiese apuntado tal especie, y la sexualidad, simbolizada en el ofidio, como el propio camino hacia el conocimiento. Así pues, como la Πανδώρα, Eva, pese a moverse por imprudencia o, en todo caso, por un exceso de curiosidad – algo ciertamente legítimo, aunque el machismo, considerándolo exclusivamente patrimonio femenino, hiciese de ello un arma para atentar contra la mujer –, es capaz de poner sobre la tierra el sistema dual que se implicaba tras la pareja ‘bien – mal’, de la que va a resultar la riqueza de nuestra relación con el mundo, de nuestro propio conocimiento.

En el poblado reino de los mitos encontramos las primeras explicaciones a todos los ‘males’ que asedian a la persona, descubriéndole los modos de solventar la diferencia y equilibrar sus sociedades. Ya que, como expuso Mathieu-Castellani:

le mythe, précisément, autorise le dépassement de l’histoire individuelle par la référence à une Histoire déjà accomplie qui transcende les aléas de l’existence concrète, et en

assure l'explication: il constitue une grille, un système codifié, qui permet un déchiffrement de l'aventure "personnelle". Point n'est besoin de se connaître, puisque chacun peut se reconnaître à travers telle figure mythique ... Par là, la fable joue le rôle d'un modèle, et prend sa place dans un système poétique fondé sur la reproduction (Mathieu-Castellani 1981: 14).

Tal proceso de reproducción, de actualización literaria, en buena medida, aparece diseñado gracias al propio devenir del aparejo mítico que cada comunidad ha organizado. En él, por consiguiente, opera una mimesis constitutiva de referencias textuales seleccionadas alrededor de modelos que, particularmente en la mayor parte de los casos emanados de los mitos, se corresponden a una imposición que Mathieu-Castellani juzga indirecta, originando una poética específicamente mítica. El mito, pues, se define según dos rasgos fundamentales: por un lado reconstruye una historia pasada, cerrada además, situada en la indefinición espacio-temporal; y por otro, actualizándola, reconvierte la historia presentándola como efecto, consecuencia y repetición del pasado. Por lo tanto, su 'ley de la temporalidad' aconseja un regreso al pasado desde el presente, y del presente a través del pasado, un pasado no datable: "c'est en termes de passé que le poète déchiffre, grâce au mythe, son présent, et en termes de présent qu'il déchiffre le passé" (Mathieu-Castellani 1981: 228).

Esta reconversión se apoya directamente en la musicalidad del sueño (cfr. Abraham 1973: esp. 165-215). Y ahora mediante la homología, sueño y mito reemplazan, a los ojos de Abraham y Freud, la misma función decisiva de la satisfacción de un deseo, ya que si el sueño es el mito de la persona, el mito conforma el sueño de una comunidad (cfr. Abraham 1973: 214). Y según su mismo carácter comunitario, cada sociedad articula sus deseos siguiendo un entramado literario-antropológico capaz de concitar la atención y el interés desde el punto de vista de una revisión de sus propios destinos entendidos precisamente como conjunción de intereses comunes²⁴⁰. Así, esta revisión parece querer construir un fantasma que, como el propio mito, es capaz de flotar entre tres tiempos – pasado, presente y futuro, escalonados a lo largo del filo continuo del deseo –, evidenciando la intencionalidad de un deseo que ofrece un presente con el fin de establecer la imagen de un futuro organizado por medio

²⁴⁰ Es este aserto la principal orientación y razón, a la vez, de este trabajo. Y, por ende, en él reside el interés didáctico que el propio mito refiere para la comunidad, esto es, para el propio medio del que ha salido.



de un modelo pasado (cfr. Valabrega 1967: 183-185), un fragmento que, propiamente, da cuentas de la “vie psychique infantile de la collectivité” (Abraham 1973: 189). Y, por supuesto, la temporalidad viene a jugar con la referida tripartición pero, con todo, aunando una voluntad expresamente comunitaria; no en vano:

la fonction du mythe est d'établir l'homme en une parole essentielle qui s'assure d'une tradition et qui engage, par la gestuelle du rite, quotidien, une signification du travail et de l'amour, de la vie et de la mort, du rapport aux choses, aux autres et aux dieux (Fedida 1977: 164).

Por tanto, en una sociedad tradicional como la de Galiza, uno de los espacios más interesantes para la localización y el estudio de la idiosincrasia mitológica son el de los cuentos, el de los mitos y el de las leyendas, los tres transmitidos generalmente por medio de las narraciones orales ²⁴¹. Es por eso cómo el cuento puede ser definido como un transmisor funcional de mensajes culturales basadas en aspectos cotidianos y, casi siempre, fuera de localizaciones concretas, atemporales e intrascendentes; el mito como narración de hechos trascendentes, en cierta manera dogmas básicos de la comunidad, de ahí que se haya hablado de cosmovisiones del grupo social, intemporales y permanentes, donde se tratan acontecimientos del pasado remoto, relativos a los orígenes del mundo, a instituciones, a héroes y heroínas, o a dioses y diosas, con

²⁴¹ No se trata, por ello, de negar ‘modernidad’ en el sentido técnico y científico, lo cual se demuestra a través de la eficacia que el ser humano representa tanto en el empleo de los recursos como en la solución de los problemas que se le presentan. De esta forma, ‘modernidad literaria’ no es producto de un avance gradual, sino de una imposición, de un acto de fuerza por parte de las sociedades hegemónicas, lo cual siempre se explica según contradictorias reacciones de imitación y/o resistencia: imitando lo que se considera, positivamente, moderno y superior, digno de copiar; y rechazándolo cuando se considera que su significado es extraño y, sobre todo, peligrosamente amenazante. Algo que, como poco antes de morir escribió Larra en el artículo “Horas de Invierno”, donde explicaba las relaciones entre sociedades; era cuestión de dominación: en suma, de ser dominado y dominada o de dominar (cfr. Larra 1960: 290).

Con todo, en el mismo sentido de la ‘modernidad’ opera otro concepto, que explica la incidencia del enfrentamiento entre lo propio y lo extraño. Hablo de la ‘identidad’, con una referencialidad metafórica constantemente siempre objeto de negociación, porque las mismas nociones de hegemonía y marginalidad nacen de la comparación, por lo que su valor es relacional, nunca intrínseco. Así, la conciencia de la fuerza de esta ‘identidad’ provoca en las sociedades hegemónicas un movimiento absorbente, expansivo, con una voluntad que sea capaz de hacer que todos y todas sus habitantes vivan y piensen según el trazado de los planos de esa sociedad, lo cual, en buena lógica, provoca una decidida resistencia por parte de las sociedades periféricas. Así pues, el enfrentamiento entre el centro y los márgenes se desarrolla según estrategias de asimilación y rechazo, que, como claramente ha manifestado Valera, permite apuntar que la salud de cualquier nación se constata cuando se comprueba la pacífica entrada de un conjunto de nuevas ideas foráneas que, por tanto, no se perciben bajo la superposición, que “son como los alimentos en un cuerpo orgánico y sano, que se transforman en la propia sustancia del cuerpo y le dan nutrimento y desarrollo” (Valera 1958: 1053).

atributos humanos; y, finalmente, las leyendas, un espacio intermedio entre los primeros y los segundos, como relatos organizados para ser creídos, por el que en muchos casos los personajes que los habitan son históricos y por eso la mayor parte de las veces refieren un interés ejemplificador. Estas últimas, además de dirigirse a lugares y épocas definidas, pueden tener significados sobrenaturales y en ellas se colocan personajes seculares o seres sobrenaturales, por lo tanto, a veces relatan poderes extraordinarios, aunque sin el apoyo ritual que propia y efectivamente se da en los mitos (cfr. Thompson 1955-1958; Jolles 1972; González Reboredo 1983²⁴²; Rodríguez Almodóvar 1983; Ramos 1988; Alonso Girgado 1993).

Antropólogos como Mariño Ferro han hablado de la importancia de las narraciones imaginadas y de las tomadas por verdaderas, dejando aparte la posibilidad de una otra división en cuentos y leyendas (cfr. Mariño Ferro 1985). Esto constata, ciertamente, que la divisoria entre mitos y leyendas, pues, es algo muy débil, ya que muchos mitos acabaron por transformarse en leyendas en que, en algunos casos, el o la narradora destacaba la veracidad de lo relatado aludiendo al testimonio de algún antepasado o antecesora, todo lo cual, además, incidía en el constante ejercicio de alabanza de casta que la mayor parte de los grupos nobiliarios – y hablo en este caso de los gallegos – desplegaban para dejar patente su importancia, incluso un destacado lugar en los primeros escalones de la aristocracia caballerescas que componía el primer estrato de la pirámide social del Antiguo Régimen. Éste es el caso del relato de la sirena del mar de Arousa y el caballero de Goiáns, una narración legendaria que utiliza personajes del espacio mitológico gallego.

Pero quizás nos sea necesario definir si estamos frente a una sirena o si hablamos de una nereida, para lo cual, ahora nos es imprescindible aludir al Padre Feixó Montenegro, nacido en el país de As Bocaribeiras ourensanas aunque derivado de los caballeros montenegrinos de A Chaira luguesa. Trayendo a colación los argumentos, sin embargo interesantes, de un españolista como el Dr. Gregorio Marañón Posadillo. El humanista y científico español hablaba del *ilustrado* gallego en términos de unos orígenes aparejados a la realidad y al espacio portugués, como si Galiza no hubiese sido capaz de haber procedido a la constitución de un Estado aparte de las dos realidades monárquicas vecinas que con fruición la desearon. Decía Marañón:

²⁴² González Reboredo ha señalado que los mitos son discursos que recogen hechos trascendentales y básicos de la cosmovisión de un grupo social (cfr. González Reboredo 1983: 8).



¿sirena o nereida? Los eruditos discuten si deben llamarse de uno u otro modo. El Padre Feijóo²⁴³ que fué gallego y pudo ser portugués, soñaba de niño y de adolescente, como todos los niños y los adolescentes de su País, con las Sirenas.

Y quando [*sic*] fué colegial en el Monasterio de Samos, las vió por primera vez, esculpidas en una fuente de aquel patio nobilísimo, que el fuego acaba de destruir. Allí estaban, reales, labradas en piedra, las Sirenas, con su tronco de mujer y su cola de pez. Pero a Feijóo, cuando fué mozo y empezaron sus ímpetus de escritor, las preocupaciones científicas le mataron los sueños. Y en lugar de oír el canto misterioso de las Sirenas, suspendido en la paz de la tarde, y convertido después en chorro rumoroso que recogía la taza de la fuente, Feijóo dispuso su lanza, que era su pluma, para deshacer el “error común” de llamar Sirenas a las que en realidad eran Nereidas. La Nereida es la mujer que termina en pescado. La Sirena es la mujer que, por mitad, es ave.

La autoridad del diccionario de la Academia da la razón a Feijóo. Acaso fué él mismo ilustre monge [*sic*], gran colaborador en la primera edición del Diccionario, el que redactó las definiciones de Nereida y de Sirena. Otros, la contradicen y aseguran que la Sirena puede terminar en pez o en ave, y que las Nereidas, hijas de Nereo, que pululan bajo las ondas transparentes del Mediterráneo, no tienen necesariamente terminación ictiósica.

Acaso Feijóo, demasiado afecto a la razón y a las luces que fueron el alma de su siglo, no se dió cuenta de que “el error común” tiene a veces una realidad que casi iguala a la de la verdad misma. Para el mundo de los que sueñan y en sus sueños creen en las fábulas – y probablemente tienen razón – la Sirena, es la mujer con cola de pescado, digan lo que quieran eruditos y Diccionarios (Marañón 1952: 8-10).

El protagonista del relato de la sirena arousana es un ser humano heroico, un guerrero masculino medieval perfectamente localizable en el tiempo, en el que no

²⁴³ Es esta forma deturpada que el españolismo ha consolidado como designación del intelectual casdemirano. De idéntica manera a la que le ha sucedido a otro *ilustrado*, ahora asturiano, Gaspar Melchor Baltasar de Xove-Llanos y Tineo – tal era su nombre –, Benito Jerónimo de Feixó Montenegro y Puga (1676-1764) – derivaba de los Feixós Montenegro propietarios de la Casa Grande de Casdemiro en O Pereiro de Aguiar, que clamaban, como antecesor, por el caballero Giraldo Feixó, que vivió en tiempos del rey gallego Vermudo II y que, decían las leyendas de esta casa, derivaba del rey suevo Vitiza –, procedía de los Feixós gallegos, familia que en la Edad Media escribía su nombre *Feijoo* o *Feyjoo* debido a una pronunciación palatal fricativa sonora que, no obstante, en gallego moderno ensordecería, de ahí que deba escribirse *Feixó*, o *Feixoo* si atendemos a la tradicional representación gallega reduplicada de las vocales (el caso de Caamaño o Vaamonde) (cfr. Méndez Ferrín 2007: 29).

existen fórmulas iniciales, y que, además, trataba de presentar unos hechos como verdaderamente sucedidos; en él participa un ser sobrenatural que se relaciona con un humano, que no posee ningún interés por un afán moralizador y que alude a unas fuentes familiares. Por tanto, como la narración de los Montenegros y como la que dio origen al ciclo del mariscal Pardo de Zela (cfr. Pardo de Neyra 2000 b y 2004 a), en las que sin embargo no intervenía ningún personaje sobrenatural ni mitológico, el relato de la sirena y el caballero gallego no trataba de moralizar, pero sí intentaba, como aquéllas, de mitificar a una determinada familia haciéndola derivar de alguien perteneciente a una raza superior, en este caso un ente femenino marino.

Si el mariscal Pero Pardo de Zela o el conde Peralvarez de Soutomaior, *Pero Madruga*, constituyeron sendos mitos para la cultura gallega, siendo además titulares personales de uno de los espacios míticos más constantes y definidos para la literatura de Galiza, y castas como las de los Montenegros de Vilalba, los Seyxas de Friol, los Neyras de Baralla, los Massedas de Abadín, los Pedrosas de Cervo, los Varelas de Dubra o los Somozas de Lemos se presentaron como proclamadoras de unos más que fantásticos antecesores, que además eran personajes legendarios protagonistas de relatos orales y literarios en una nación que creía en la efectividad del mito caballeresco masculino; a través de su leyenda particular, en que se recobraba la presencia de un guerrero medieval, fueron los Marinhos de Boiro, señores del coto de Goiáns y de la isla de Sálvora, quienes quisieron aumentar la importancia social que ya tenían como hidalgos, tratando de instituir y transmitir un hecho fantástico y legendario que los pudiese hacer derivar de un ser femenino acuático, una sirena marina por la que, como caballeros, fuesen capaces de aparecer mitificados hasta lo más sublime en el mundo aristocrático que les era propio. Como Teófilo Braga recoge en el segundo volumen de su compilación *Contos tradicionais do Povo Português*:

um cavaleiro chamado Dom Froyam, caçador e monteiro afamado, andando um dia no seu cavalo à beira mar, viu uma mulher marinha a dormir. Como o fidalgo se fizesse acompanhar de três escudeiros deu-lhes ordem para a agarrarem, o que eles fizeram, não lhe dando tempo a que fugisse para o mar. Montou-a no cavalo e levou-a para casa. Era muito formosa e ele baptizou-a e deu-lhe o nome de Marinha porque nenhum lhe ficaria melhor, porque saíra do mar. E assim ela ficou com esse nome e daí em diante chamaram-lhe Dona Marinha e teve dela seus filhos, dos quais um foi João Froyaz Marinho ... (cfr. Pires de Lima 1952: 50-51).



De esta forma, conviene dejar claro el recorrido que la temática caballeresca dejó en el imaginario gallego, así como su fusión con el elemento mitológico, lo cual permite asegurar la alianza que el mundo masculino quiso establecer con el puramente femenino. Así las cosas, como ha señalado Marañón:

la Sirena ha acabado por ser el prototipo de la seducción.

Los poetas han llamado mil veces sirenas a las mujeres de irresistible encanto [...] la mujer misteriosa y onnipotente, la que nos arrastra más allá de todas las realidades, tiene que estar hecha para el mar; porque en el mar está la suprema atracción que es lo desconocido y el abismo. Las sorpresas de tierra firme no necesitan sirenas para ser descifradas. En cambio, para arriesgarse a los misterios del Océano, que no se sabe donde acaba – acaso en la muerte – es necesario el canto maravilloso de una mujer que nos llama, bogando entre las olas, como en su elemento normal. La seducción del Paraíso se renueva en el delirio de amar hasta morir por conocer el más allá; y esto es lo que logra la Sirena. Cada una de ellas tiene mucho de Eva; de una Eva que por no ser mujer del todo, ha escapado a la divina maldición (Marañón 1952: 11-12).

A pesar de que la tradicional ética sexofóbica de la misoginia se apoyase principalmente en la mitología cristiana y, en especial, en la católica – donde, por ejemplo, Tertuliano consideraba a la mujer como ‘puerta del diablo’ y como la primera en haber violado los designios de la *ley divina*²⁴⁴ (cfr. Aubert 1975: 191) – y en la judía – donde no se conocía género femenino para adjetivos como *piadoso*, *justo* y *santo*, y donde el *Eclesiastés* hablaba de *mujer* como un elemento más odioso que la misma muerte (cfr. Marchi 1961: 60) –, lo cierto es que desde los tiempos más remotos, la figura de la mujer parece asemejarse con la fuerza telúrica más terrorífica que provenía de la tierra. Sin embargo, *amar* no sólo expresaba ‘ofrecimiento’ y ‘regalo’, no sólo implicaba tensionar la vida, en realidad, venía a entenderse como acción y, concretamente, como enlace de la propia vida hacia el Universo, teniendo en cuenta que en el oscuro mundo de la subconciencia habitaba una sirena que, eso se creía, significaba todo lo que el amor poseía de instinto, esto es, de energía ligada, direccionada hacia las más intensas profundidades del cosmos.

²⁴⁴ Las palabras del hijo del centurión romano decían que la mujer había sido quien persuadió al que el diablo no quiso tocar frente a frente y por quien había muerto el ‘hijo de dios’, de ahí que propusiese que debería andar siempre vestida de luto y con harapos (cfr. *Tertuliano* 1971: 34).

Kolakowski ha explicado certeramente que la misión contemporánea que se diseña bajo el término *mito* arranca de un interés teleológico de cerca relacionado con lo que Whitehead argumentó al respecto de la construcción de conceptos que no se explican nítidamente según un léxico tradicional (cfr. Kolakowski 2006: 10). Por ello hablamos de desgaste terminológico y de ineficacia en el sentido del no rechazo hacia la contingencia, pues el constante rehacernos ideológicamente implica una relectura global, que incluso afecta a los mitos, a pesar de pertenecer a esa clase de objetos que “sólo puede ser aceptados si se convierte, para la mirada del individuo, en una suerte de imposición a la que está sometida igualmente toda la sociedad en que aquel participa” (Kolakowski 2006: 33). Por tanto, el mito implica rechazo de la libertad y aceptación de modelos concluidos, además de explicar la inicialidad del individuo; no en vano, inserta a los seres humanos y a sus sociedades en una situación no histórica y atemporal ²⁴⁵.

El mito ha desarrollado una peligrosa, por resbaladiza, laguna en todas las comunidades humanas, un interés que se traduce por una virulenta amenaza que se deshilacha en el mismo epicentro del imaginario social. En primer término se esconde tras la fantástica e ilimitada expansión que, siempre, consigue apoderarse del lugar del conocimiento positivo, conquistando férreamente casi todos los ámbitos de la cultura; en segunda instancia descubre un nido de carcoma en el mismo deseo de libertad, a veces incluso provocando el cuestionamiento de su valor. Con todo, desde que la persona comenzó a organizarse en tribus que habrían de cohesionarse según una voluntad desde el punto de vista clánico, los mitos funcionan como visado para transitar por la intrahistoria de los grupos individuales. Por eso nos vemos impedidos e impedidas hacia una constante explicación y relectura – y negándolo estamos admitiendo su propia impronta – del sistema mítico al que, como comunidad, todo y toda ser humana se ve adscrita culturalmente.

Lógicamente, una de las primeras preguntas que llevaron al individuo a apropiarse y/o a inventar tal sistema de raíces míticas radica en la misma razón de su existencia, en la posible materia que se podría esconder tras su origen. De este modo, tanto en las sociedades europeas más antiguas como en las primeras comunidades

²⁴⁵ Para el filósofo polaco, pues, todo el pensamiento de Marx constituye un llamamiento encaminado a la restitución del ser humano en la Humanidad que le es propia, señalando que la realidad histórica debe situarse a la altura de la dignidad humana. No es extraño, por ello, que sobredimensionase las aportaciones de Husserl al respecto de la identidad de la cultura histórica con la cultura eminente, es decir, la que ha de realizar el destino de la persona introduciendo su esencia fáctica en su ser fáctico (cfr. Kolakowski 2006: 46).



humanas asiáticas, una de las primeras elaboraciones de carácter mitológico hablaba de la 'Gran Madre' como símbolo más importante de una imaginería que consideraba a la persona según un reflejo de las fuerzas desconocidas que regían la misma naturaleza: como la tierra, ella era quien procedía a alimentar en su propio seno y, después, parir a los nuevos y nuevas integrantes de la comunidad, los amamantaba y los cuidaba hasta que pudiesen valerse por sí mismas y mismos. La hembra, pues, era trasunto de la misma matriz que regía el mundo, de ahí su superioridad como ente capaz de generar y su simbolismo como receptáculo de vida y útero del cual todos los seres humanos, hombres y mujeres, arrancaban. Bajo esta ideología, por tanto, los individuos comenzaron a elaborar sus sencillas primeras imágenes simbólicas:

en el plano espiritual, con el Neolítico vemos aparecer en Oriente Próximo, en Muraybat, unos ocho mil años a. J. C., las primeras imágenes simbólicas de la mujer, la diosa madre femenina y de la fecundidad del suelo, e imágenes del toro, divinidad masculina. Dicha pareja divina ya estaba presente en Çatal Hüyük aproximadamente seis mil años a. J. C., y se extendió por todo el Oriente Próximo neolítico y entre los pueblos prehelénicos del Mediterráneo, puesto que se la encuentra hasta en Creta. Todas las culturas y religiones encierran mitos cosmogónicos y mitos de origen. Se trata de relatos explicativos relativos a los tiempos o a hechos que la historia no aclara, y que contienen ya sea un hecho real transformado en noción religiosa, ya sea la invención de un hecho con ayuda de una idea. En los textos de fundación, los mitos se asocian a menudo a leyendas, es decir, a relatos populares tradicionales de los que el héroe, con sus aventuras o sus hazañas, vive en el pasado. Las reacciones filosóficas y religiosas elaboradas por las diversas etnias humanas difieren fuertemente de una cultura a otra. Marcaron profundamente al mundo, puesto que animan hoy más que nunca el fruto de nuestras reflexiones (Chaline 2002: 330).

Con el avance de las sociedades y el consiguiente interés por la adquisición de terreno comunitario, la importancia de la guerra procedió a asentar otra tipología mítica. Nuevamente siguiendo a Chaline, la guerra:

implica jerarquización de la comunidad, una división del trabajo y responsabilidades, y sobre todo una voluntad del jefe, o jefes, para reforzar su poder por medio de conquistas. La guerra es un asunto colectivo en el que hay que motivar la agresividad de la mano de obra, sacrificada sin contemplaciones, por medio de variados discursos de

propaganda que apelan a sentimientos de pertenencia a un proyecto político, una ideología, y el culto de la fuerza y de la virilidad ... Esta práctica se asemeja al comportamiento de los machos dominantes primates. El poder del armamento confiere un lugar social destacado al guerrero, le otorga el placer de vencer, de matar, de dominar a otros grupos, de saquear sus bienes y someterlos a esclavitud para tener una mano de obra gratuita. Esta acción colectiva utiliza siempre los últimos adelantos tecnológicos de las herramientas transformadas en armas (Chaline 2002: 113).

Tanto la idea de la deificación femenina en virtud de la fecundidad y la capacidad de la generación, de la producción de nuevos individuos, de nuevas personas, como la deificación masculina por medio de la consigna guerrera, lógicamente, traducían los ideales más simplistas que regían en el pensamiento simbólico de los y las humanas organizadas en los primeros asentamientos comunitarios ²⁴⁶. Sin embargo, cuando el ideal de la guerra y, por ende, la imagen del guerrero, comenzó a determinar el programa ideológico de nuestros y nuestras predecesoras, la figura de la mujer observó una relegación que, rápidamente, se iba a traducir por el derrumbe y la destrucción de aquella ‘Gran Madre’, a quien no se le reconocía esposo y que, en soledad, era la responsable de la misma creación del mundo, de ahí que, también en soledad exclusiva, reinase sobre él (Beauvoir 1972: 215). No en vano, siguiendo los criterios de Simone de Beauvoir:

el hombre hunde sus raíces en la Naturaleza; ha sido engendrado como los animales y las plantas, y sabe perfectamente que sólo existe mientras vive. Pero desde el advenimiento del patriarcado, la Vida se le presenta bajo un doble aspecto: ella es conciencia, voluntad, trascendencia y espíritu y es materia, pasividad e inmanencia y carne. Esquilo, Aristóteles e Hipócrates han proclamado que tanto en la Tierra como en el Olimpo, el principio verdaderamente creador es macho; de él han surgido la forma, el número y el movimiento; por Deméter se multiplican las espigas, pero el origen de la espiga y su verdad están en Zeus, y la fecundidad de la mujer sólo es considerada como una virtud pasiva. Ella es la tierra y el hombre es la simiente, ella es el Agua y él es el Fuego. La creación ha sido imaginada a menudo como un matrimonio del fuego con el

²⁴⁶ Como señaló Duby, todavía en el siglo XII no existía poder terrenal que no estuviese enraizado en lo sobrenatural. Por otra parte, aunque relacionada bien de cerca con tal dimensión, no es extraño que la tripartición social practicada por las comunidades europeas de la Edad Media fuese una de las respuestas más simples ante un pensamiento emanado del más sencillo de los reaccionarismos religiosos (cfr. Duby 1980: 304).



agua; la cálida humedad es la que da nacimiento a los seres vivientes; el Sol es el esposo del Mar; el Sol y el fuego son divinidades machos, y el Mar es uno de los símbolos maternales más difundidos. El agua, inerte, sufre la acción de los ardientes rayos que la fertilizan. Del mismo modo, la gleba, modelada por el trabajo del labrador, recibe los granos en sus surcos, inmóviles. Su parte es necesaria, sin embargo, pues ella es quien nutre al germen, quien lo abriga y le provee su substancia. Por eso, aun destronada la Gran Madre, el hombre ha seguido rindiendo culto a las diosas de la fecundidad, y le debe a Cibeles sus cosechas, sus ganados y su prosperidad. Le debe su propia vida. Exalta al agua del mismo modo que al fuego [...] Pero la revuelta del hombre contra su condición carnal es más amplia: se considera como un dios fracasado y su maldición es haber caído deste un cielo luminoso y ordenado en las tinieblas caóticas del vientre materno. La mujer aprisiona en el fango de la tierra ese fuego, ese soplo activo y puro en el cual desea reconocerse. Él se quisiera necesario a sí mismo como una pura Idea, como lo Uno, el Todo, el Espíritu absoluto, y se encuentra prisionero de un cuerpo limitado en un lugar y un tiempo que no ha elegido, adonde no había sido llamado, inútil, entorpecedor y absurdo. La contingencia carnal es la de su mismo ser que sufre en su abandono, en su injustificable gratitud. También ella le destina a la muerte. esa gelatina temblorosa que se elabora en la matriz (la matriz secreta y cerrada como una tumba), evoca demasiado la blanca viscosidad de las carroñas, como para que no se vuelva con un estremecimiento [...] al hombre le horroriza haber sido engendrado, y quisiera renegar de sus ataduras animales; por el hecho de haber nacido, la Naturaleza asesina tiene poder sobre él [...] Quisiera haber nacido adulto, como Atenea, armado de pies a cabeza, invulnerable. Y es el anuncio de su muerte. El culto de la germinación ha estado siempre asociado al culto de los muertos. La Tierra-Madre hunde en su seno las osamentas de sus hijos. Las mujeres – Parcas y Moiras – son quienes tejen el destino humano, pero también son ellas quienes cortan sus hilos (Beauvoir 1972: 186-188).

De esta manera, para el hombre primitivo, a imagen de la mujer como hembra y madre estaba recorrida por la oscuridad de las tinieblas; era 'la nada', el sistema caótico de lo que todo había nacido y al que todo debía regresar. Así pues, si la germinación se asociaba a la muerte, de un modo paralelo se relacionaba con la fecundidad: el fallecimiento se significó como un segundo nacimiento y, de esta forma, comienza a ser bendecida.



Venus de Laussel, una de las primeras expresiones artísticas paleolíticas del culto a la figura de la ‘Gran Madre’²⁴⁷

Los héroes morían pero eran regenerados con la llegada de la primavera en un nuevo alumbramiento; como el Sol, que diariamente moría en un espacio acuático – el mar – para, con la llegada de un nuevo día, volver a brillar con la misma fuerza anterior. Rápidamente, el hombre comenzó a imaginar que en la mujer se resumía el brillo de las estrellas, de la Luna y del Sol y, a la vez, todo el elenco de flores, frutos y pájaros. Las ninfas, las sirenas y ondinas, las hadas y las driadas comenzaron a considerarse como las mágicas moradoras de los espacios acuáticos y naturales: los bosques y los campos, los lagos, los mares y las landas. Pero tal animismo también prescribía la existencia de fuerzas maléficas que, como trasuntos femeninos, aquellos seres llevaban dentro: el mar se transmuta en mujer peligrosa y rebelde a la que el hombre intenta dominar, y la montaña se hace símbolo de pureza y virginidad que, no sin peligros, había que conquistar y violar (cfr. Beauvoir 1972: 199).

Como madre y, ya sometida por el hombre, la mujer representaba la mejor definición del símbolo de la guardiana de las costumbres y las leyes, algo que parecía

²⁴⁷ Esta imagen es una de las más antiguas representaciones del culto a la figura femenina portadora de un cuerno con calendario, un cuerno con trece incisiones que simbolizan la luna creciente (13 días) y el año lunar (de 13 meses), esto es, un objeto en el que se han marcado las mismas lunas llenas que componen un ciclo lunar completo. Es significativo que su mano derecha repose sobre su útero hinchado, aquí símbolo de la relación entre el ciclo lunar y el propio ciclo generador (tanto en referencia al menstrual como al embarazo) (cfr. Campbell 1983: 38-42).



Llevar en su sustancia, ser sello de identidad incluso en la época en que aún no había establecido relaciones con un varón. Así pues, si la figura de la ‘mujer-madre’ era el trasunto más sublime de la conservación de la tradición – de ahí que, en un intento por apropiarse de parte de la esencia femenina, el hombre se proclamase hijo de su madre en tanto en cuanto aquélla era ligazón con la tierra, la vida y el pasado –, la mitología que subyacía tras la figura de la ‘mujer-inexperta’ se traducía en virtud de la defensa de su virginidad, lo que procedía a la conservación de sus armas mágicas (cfr. Beauvoir 1972: 219). Incluso en la figura de la ‘mujer-madre’ podía localizarse cierta fiereza, ya que además de parir y dar calor, de darles de mamar y lamer a sus pequeños y pequeñas, era capaz de defenderlos o salvarlas incluso exponiendo su propia vida si era necesario. Por esto, en la primitiva idealización mitológica de la mujer también se encuentra una dimensión que nos hace identificarla con la potencia, y que en consecuencia nos hace imaginar a la mujer como persona fuerte, valerosa, aguerrida y, además, guerrera. Como la diosa griega Πάλλας Ἀθηνᾶ, que el panteón romano asimiló con la figura de Minerva, personajes mitológicos como Ἀστάρτη, Κυβέλη, Ἀφροδίτη, Ἄρτεμις, Πανδώρα, Μήδεια, Περσεφόνη, Κίρκη, Ἀταλάντη, Ἑλένη de Troya, las Μελίβοιας o las Ἀμαζόνες, demostraban que las mujeres podían inspirar violencia y fortaleza física; no por nada, según los argumentos de un primigenio androcentrismo, como individuos femeninos daban vida y muerte y, además, al parir a sus hijos e hijas estaban determinándolos y determinándolas a la esclavitud²⁴⁸.

Aunque Plutarco y Heródoto recogieron la historia de Τελεσιλή de Argos, una aristócrata a quien una acomodada situación familiar le había reservado una vida dedicada al cultivo de la poesía pero que, tras una derrota del ejército de su ciudad, decidió animar a las mujeres a armarse y defender la plaza contra las milicias de Esparta, lo cierto es que, ya en la Antigüedad, uno de los mitos atenienses que mejor

²⁴⁸ La respuesta a este control femenino por la prole se edificó a través de un machismo que señalaba que para cualquier familia era mucho más conveniente el nacimiento de hombres que de mujeres. En una mentalidad tradicionalista – lo cual, por desgracia, implica misoginia – como la española se postulaba que los hijos aseguraban la fama del linaje – como manos que contribuyen en el trabajo y como seguidores y continuadores del nombre familiar –, mientras las hijas gravaban la economía de las castas – no eran hábiles para ayudar en el trabajo, no continuaban en el esparcimiento y fijación de la alcuña de familia y, además, había que dotarlas para casarlas. No es extraño que para avisar de que después de pasar muchos trabajos, cualquier negocio podía finalmente malograrse, el refranero español se sirviese de la mujer y apuntase que tras cualquier embarazo, el resultado podía ser el parir a una hija, esto es, un resultado equiparable a un acontecimiento negativo: ya en el siglo XV, Iñigo Lopez de Mendoza, I marqués de Santillana, había recogido expresiones como “llevar mala noche, y parir hija” y “parto malo, e hija en cabo” (Santillana 1911: 174 y 208) que, indudablemente, explicaban la gran misoginia que regía en la cultura castellana.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

expresaban el miedo masculino ante el poder femenino fue el de las amazonas, mujeres guerreras que asesinaban a sus amantes y que únicamente eran derrotadas por fieros y temibles guerreros capaces de anularlas por medio del matrimonio, la muerte o la violación. Aquello no era otra cosa que el reflejo de la misma naturaleza, la adaptación de un orden natural donde el ‘mito de la mantis religiosa’ surtía la imaginación humana de una de sus leyendas telúricas más elocuentes ²⁴⁹.



P. Picasso, *Bañista sentada* (1930) ²⁵⁰

²⁴⁹ Al lado de este mito, cogido fielmente de la naturaleza – y recreando, por él, la figura del elemento femenino que devora al masculino durante o tras la cópula (una imagen que tanto celebraron los modernistas, tardomodernistas y vanguardistas) –, en la cultura gallega encontramos un tópico – de los más útiles para la recreación del papel de la mujer en la sociedad prerromana –, que después constituiría uno de los mitos más utilizados para la reconstitución del carácter gallego violado por el imperialismo castellano. Hablo de la imagen de una Galiza matriarcal en que se había desarrollado una gineocracia que nunca tuvo lugar, rechazada tras revisar los textos estrabonianos donde se apuntaba tal realidad y juzgarlos como “justificación de la intervención romana en el NO peninsular” (Aparicio Casado 2004: 354). De esta forma, ni para Galiza ni para ninguna otra sociedad podemos hablar de matriarcado; no existe, pues, cultura humana en la que la mujer fuese reconocida desde el punto de vista de la supremacía frente al hombre (cfr. Buxó Rey 1988: 16). Sí se dio, por contrapartida, un cierto matriarcalismo en lo que respecta al papel de la mujer en el mundo mítico, esto es, como eje de primacía en el campo de lo simbólico, pues, como ha señalado Lisón Tolosana, la mujer gallega presidía estadística y ritualmente el cosmos de creencias gallegas (cfr. Lisón Tolosana 1987: 248; Aparicio Casado 2004: 355). Este extremo, según explica Aparicio, bien puede tener que ver con lo que Risco escribe sobre la realidad cultural tradicional gallega como ente cristiano, de hechura medieval y de origen eclesiástico fuertemente sujeta a los planos de lo monacal, y con que el ourensano señala sobre una educación inveteradamente centrada en los ejes de lo familiar (la casa) y lo religioso (la parroquia) (cfr. Risco 1962: 260; Aparicio Casado 2004: 355).

²⁵⁰ Se trata de uno de los lienzos inspirados en su esposa Olga Khokhlova, quien conforme fue avanzando la relación amorosa, fue deificada como una virgen rafaeliana hasta llegar a inspirarle la imagen de una mantis religiosa, que es lo que sucede en esta *Bañista sentada*.



Por eso la imaginación gallega – tan panteísta ella – creyó – y cree – en la energía de aquellos elementos que, habitando los espacios de su geografía nacional, fusiona al individuo, a la persona, con el propio medio de que procede. Por eso los hombres – porque en este caso lo eran – del denominado *cenáculo ourensán* acogieron con tanta alegría los establecimientos experimentalistas de la teosofía blavatskiana practicada por el extremeño Mario Roso de Luna, que informando del encanto ultramodernista y vanguardista que regía en su estética, avaló la fuerza de la simbología teosófica – “ ‘la Doctrina Secreta’ o Teosofía (Saber Divino, saber que sublima y regenera al hombre, elevándole hacia lo superliminal o ultrafísico del Universo)” – según las siguientes pretensiones:

a) presentar a [*sic*] la Naturaleza como organismo vivo. b) Integrarla con los destinos del hombre dentro de leyes y de principios que le son comunes. c) Salvar de la degradación o del olvido las verdades arcaicas, revelación originaria de la Humanidad en su cuna y fórmula sintética de todo el saber de pueblos desaparecidos de la faz de la tierra, después de haber tocado la cima de su enorme civilización. Estas Verdades han sido materializadas, prostituídas, por las grandes religiones de los infantiles pueblos que se sucedieron. Hinduísmo [*sic*], Buddhismo, Magismo, doctrinas caldeas y egipcias, Judaísmo y Cristianismo. d) Encaminar a la ciencia contemporánea hacia el inexplorado campo Oculto que abarca todo lo sensible y lo suprasensible (Roso de Luna 1921: 35).



Aquiles y la amazona Penthesilea en una cratera griega del s. V



F. von Stuck, *Amazona herida* (1904)

Debemos a las apreciaciones de Blavatski una de las mejores explicaciones que, desde el punto de vista de la mitología, se han construido al respecto del vocablo *símbolo*. Según escribe el pensador extremeño, todo lenguaje constituye un símbolo en tanto que es base de cualquier enseñanza iniciática, lo cual implica que reconozcamos una abstracción de la que se han de deducir multitud de conceptos concretos (cfr. Roso de Luna 1921: 76, n. 1). Así pues, hablamos de:

una conquista de nuestra mente cuando logra con su esfuerzo atesorar una ley de la vida en un signo. Por eso la historia de nuestras ciencias comienza a ser de nuevo la historia del símbolo. La química no fué ciencia, sino empirismo, hasta que con Lavoisier comenzó a usar símbolos y emblemas o fórmulas para expresar los átomos y las reacciones. A todas las demás ciencias les ha pasado igual hasta que no han caído bajo uno u otro modo simbólico. No hablemos del simbolismo de los colores. La guirnalda de azahar de la desposada, el anillo, el bastón de autoridad, la firma, la rúbrica, los recuerdos de amistad, todo, todo en la vida es un símbolo (Roso de Luna 1921: 93).

Desde esta óptica, los mitos y su continente dejan, en cierto modo, de presentar una simple ficción para, como el egiptólogo Massey ha señalado contra los argumentos de Müller, referir que buena parte de sus bases mitológicas residen en conceptos constatables, históricamente comprobables. Por ello, ya lo admitía Roso de Luna, en tal ficción subyacía el depósito más antiguo de la ciencia, no observando ni reflejando nada perjudicial, insano o irracional. Para aquél, será al interpretar correctamente su significado cuando se podrán eliminar todas aquellas teogonías falsas a las que inconscientemente se ha dado origen (cfr. Roso de Luna 1921: 86-88). En consecuencia:

decaendo, pues, siglos tras siglos, el instrumento de expresión, o sea el lenguaje según al pormenor puede estudiarse en Grim, Boop, Sprengel, etcétera, nada tiene de extraño que decayese la expresión oral y escrita, y, como consecuencia, el pensamiento colectivo, cada vez más desprovisto de medios de adecuada expresión. De este modo, ideas científico-religiosas, antes claras y comprensibles, hijas de un ciclo anterior de cultura que alcanzase tan prodigiosos edificios de lenguaje con su ciencia, tenían forzosamente que ir decaendo, haciéndose sus enseñanzas cada vez más difíciles, complicadas y hasta paradójicas. Entonces fué cuando esas grandes ciencias del pasado fueron recubriéndose con la grosera corteza incrustante del mito y la vieja Ciencia-Religión se degradó en fábulas exotéricas envolviéndose sus enseñanzas, antes claras,



en el llamado misterio esotérico, y pasando así, no por obra de la convicción racional, propia de mentes púberes, sino por la fe infantil, que es propia de las mentes impúberes, a través de una inmensa noche de incultura (Roso de Luna 1921: 88-89).

En la naturaleza, por tanto, residía la propia esencia del simbolismo de todas las culturas, pero el significado imaginístico del agua parece haberse extendido por la simiente que dejaron en el imaginario colectivo los y las descendientes de lo que se denominaba *la quinta raza*²⁵¹. Aunque después, el pensamiento humano se empeñase en proclamar que la diferencia sexual implicaba toda suerte de diferencias, es propiamente en el mundo del agua donde encontramos la simbología del androginismo alrededor del misticismo de la letra **M**, que se representaba como emblema de las ‘aguas celestes’ – las aguas genesíacas – y se localizaba en el décimo lugar del Zodíaco²⁵². Así

²⁵¹ Según los criterios de la Teosofía, de los siete tipos primitivos en que ésta se dividía sólo permanecían tres: el de los caucásicos de Europa, el de los mongoles de Asia y el de los etíopes de África (cfr. Roso de Luna 1921: 169, n. 1). Cabe señalar que el simbolismo numérico que se esconde tras esta cosmología reside en la tríada de elementos fundamentales de cada individuo: ‘cuerpo – alma – espíritu’, que se convierten en siete por su enlace recíproco.

²⁵² No es extraño, en consecuencia, que dos de las familias de mayor relevancia en el cosmos de castas nobiliarias gallegas, y ambas de procedencia geográfica luguesa, desarrollasen su simbología heráldica a través de la M, de una M coronada que, en uno de los casos, el de los Vaamondes, decían recuperar de una antepasada princesa sajona (Milia, pretendida hija del *brytenwalda* o caudillo de Wessex Egbert, Egbryht Ealhmunding, *rex saxonum occidentalium*, perteneciente a la dinastía de Cerdic y abuelo de *Ælfred magnus* (849-899) – el primero en usar el título de rey de los anglosajones tras unificar los siete reinos establecidos por los pueblos anglos, sajones y jutos (Kent, Sussex, Wessex, Essex, Northumbria, Estanglia y Mercia) – , cfr. Pardo de Neyra 2006: 127), y en el caso de los Montenegros de una remota abuela de nombre María y, como aquélla, de procedencia real, mas en este caso nacional (pues la fantasía la hacía hermana del caudillo gallego Paio, quien se tiene por primer monarca de la nómina de reyes de Galiza; cfr. Pardo de Neyra 2006: 136). Claro que en este último caso, el de los Montenegros, estamos hablando de una simbología heráldica moderna, pues las armas de familia que esta estirpe usó en la Edad Media eran un escudo, de oro, con un roble de sinople y a su pie dos lobos pasantes de gules, con una bordura de gules cargada de ocho aspas de san Andrés también de oro (como se puede ver tanto en los escudos del Pazo de A Roxoa en Castromaior, Abadín (Lugo), como en la casa que el alcalde Johan Nuñez Pardo de Zela levantó en Viveiro a comienzos del siglo XV).



A la izquierda, simbología heráldica del palacio de los marqueses de Santa Cruz de Marcenado en Castripol (que es el viejo palacio y torre de los Montenegros Lantoyra, derivados en la familia homónima lucense). En el centro, escudo de armas del pazo de O Couto de Outeiro en Mondoñedo (fundado por la familia Vaamonde). A la derecha, escudo del alcalde de Viveiro Johan Nuñez Pardo de Zela, que lleva las armas de su varonía (Pardo de Aguiar) y las de su linaje uterino, los Montenegros, aunque aquí sin la bordura de aspas

pues, la M – letra por la que comienza el nombre del río principal de la actual Galiza, deificado por los y las habitantes célticas – se consideraba como monograma divino de la Maitreia y de los Makaras e inicial de la $\mu\epsilon\tau\iota\varsigma$ griega (la ‘sabiduría divina’), de Mintha, Mihr y Mahat (la inteligencia que se manifiesta en el cosmos), de la Mandara (la ‘montaña sagrada del saber’), del Mandâkimî o Ganges celeste (las ‘aguas de la vida’), del Manú o guía de cada raza, del Mandala (el ‘círculo’) y de los dioses dobles (los indostánicos Madhava, Mallhavi y Mahadeva, los egipcios Menes y Mut, la Maiâ aria, la Minerva greco-latina, el nahoá Mictlán, los semitas Mbul y Meborach, los hebreos Moisés y Madiam, el sánscrito Minam, el caldeo-ofita Mastya – el ‘hombrepez’ o ‘pez-instructor’ – y la *Maris Stela* o María cristiana ²⁵³). De este modo, no es extraño que la fuerza fonética que en todos ellos reside se centrara en el elemento anfibio, paraíso donde se situaban las sirenas y al que también pertenecía el simbolismo de la rana, emblema de la diosa egipcia Hiquite y del andrógino dios maya que habitaba en el ‘Cielo de los dos *nun*’ – el Ometecuthi – , que era, además, quien sostenía el fuego de la lámpara solar que fecundaba la tierra ²⁵⁴.

Para los pueblos célticos, que según historiadores como Estrabón, Plinio, Floro y Mela fueron los habitantes de la después llamada *Gallaecia* ²⁵⁵, las aguas constituían el

²⁵³ Como contrapunto iconográfico de Eva, la figura de María rápidamente acoge su carácter materno, no en vano uno de los principales deseos del catolicismo era el hecho de que la divinidad había escogido tal mujer para revestir de carne su verbo. Ya no se trata, como se recogía en *El Cantar de los Cantares*, de la imaginería de los pechos femeninos como objeto de atracción; se trata de resaltar el espíritu nutricio de los pechos de la mujer – algo que Lucas había puesto de manifiesto (Lucas 11, 27) – y, por consiguiente, destacar la figura de la ‘buena madre’ o ‘madre solícita’, que ampara al hijo y lo amamanta. La presentación de la virgen lactante, pues, resumen de lo que Berlioz denominó ‘amamantamiento místico’ (cfr. Berlioz 1987: 40-41), se relaciona con la imagen de la *Isis lactans* de la que también deriva la *inmaculada Concepción*, que llegaría a conseguir una gran aceptación en Europa durante los tiempos de Adriano y que provenía del panteón egipcio, donde había desarrollado un carácter místico según las características de quien era virgen, madre y viuda y que solucionaba sus tragedias a través del afecto (cfr. Maio 1988: 72).

²⁵⁴ Se trata del mismo anfibio que se representaba en las lámparas de los santuarios griegos, en las que se grababa la leyenda $\text{Εγώ ειμι άνναστάσις}$ – *yo soy resurrección y vida*. Por otra parte, debemos señalar que de este simbolismo, especialmente del de los ofitas, nacía la consideración de la existencia de los sexos según una oposición de contrarios emanada de la dualidad del Uno. Al pitagorismo, sin embargo, debemos la declaración del enfrentamiento sexual en que vivía la raza humana, un ideal que determinaría en buena medida el devenir del pensamiento europeo, contaminado rápidamente con las articulaciones del catolicismo, para el que la divinidad, en el ejercicio de su amor universal, creó la unidad masculina y para ella excavó un abismo en el binario femenino o caos produciendo, finalmente, la razón del mundo.

²⁵⁵ Con todo, según las más recientes visiones, se sabe que la población de la Galiza prerromana era, en un proceso de etnogénesis, una combinación de pueblos hablantes de lenguas célticas y comunidades que hablaban otras lenguas – como el lusitano – , que originó un estadio de sedentarización que arqueológicamente conocemos como *cultura castrexa* y que funde sus raíces en la Edad del Bronce (cfr. González García 2007 : 100-130). Se trata de un proceso que podríamos conectar, en parte claro, con el del ‘sincretismo’, en tanto que hibridación surgida por lo general de situaciones – coloniales, las más de



elemento que facilitaba el paso hacia el Más Allá, siendo imaginadas como las entradas hacia el mundo desconocido. El santuario más célebre de Galiza es el de la Fonte do Ídolo de Bracara – la actual ciudad portuguesa de Braga – , que siguiendo a Balboa Salgado unifica el sentimiento religioso del culto prerromano con el de los invasores que nos regalaron la cultura y el idioma latinos (cfr. Balboa Salgado 2007: 54-56).



Fonte do Ídolo de Bracara, dedicado al dios local Tongoenabiago, relacionado con la diosa céltica Navia, que dio nombre a un río y a un país gallegos²⁵⁶

No es extraño que los y las pobladoras de las profundidades acuáticas fuesen los y las mejores intermediarias entre el mundo real y el imaginado mundo del Más Allá, los objetos santificados que, en la búsqueda del contenido sacrificial, buscaban a las personas para hacerlas partícipes de la magia de su espacio de procedencia; no en vano, sabían que los seres humanos nacían tras una etapa previa en que crecían en un medio acuático y que, por eso, tal elemento había de ser interpretado según la consideración de que su misión principal era la que volvía a proclamar una nueva unión de los individuos con su realidad pre-existencial, es decir, como viaje hacia un regreso capaz de

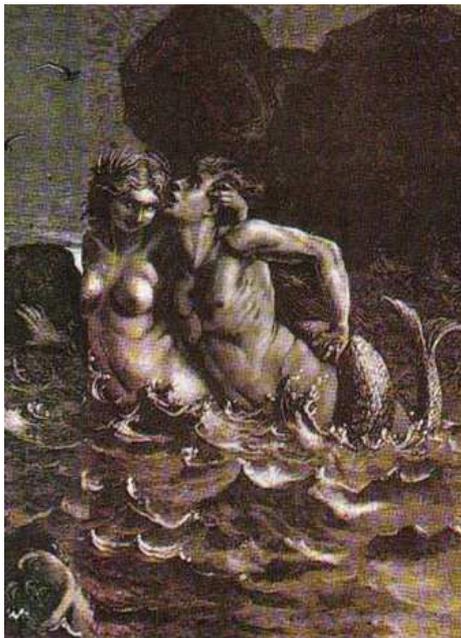
las veces – en que una cultura nativa se ve alterada por unha cultura exterior dominante, definiéndose, como señaló Rivière, como “la amalgama de elementos míticos, culturales o de organización de procedencias diversas en el seno de una misma formación religiosa” (Rivière 1996: 675).

²⁵⁶ Nótese cómo sobre la hornacina de la imagen del dios, en un frontón va la imagen de una paloma, en la mitología romana asociada a Venus y que los asirio-babilónicos identificaban con su diosa-reina Semíramis, quien tras su muerte ascendió a los cielos en forma columbiforme. No es gratuito, por tanto, que en santuarios como éste, la imagen de la paloma se relacionase con el agua – un medio poblado por las sirenas, ora como mujeres con cola de pez, ora como féminas con medio cuerpo similar al de las aves – , que el cristianismo posterior ensamblaría y unificaría con el aceite para tratar explicar la imagen del Espíritu Santo.

reintegrarlos al mundo del que habían venido: en este caso, las *pedras formosas* que salpican la geografía nacional gallega son buena prueba de ese intento por explicar que el agua era vehículo ritual en una dimensión específicamente de tránsito ²⁵⁷. Sin embargo, como la propia agua, la mujer y su simbología es uno de los espacios que mejor definen la religiosidad de los antecesores célticos de los y las gallegas. Como ocurría en sus profundidades, en ella también destacaba, sobre todo, la presencia de una única figura femenina, una diosa en que se reducían todas las divinidades con forma de mujer, como diferentes manifestaciones o interpretaciones de una misma imagen ²⁵⁸. Es altamente indicativo del carácter ideológico-simbólico que recorría la religiosidad céltica que la productividad de esta diosa no se desencadenase si no se relacionaba con una unión directa – con el casamiento, por tanto – dirigida hacia el elemento celeste – imagen de lo masculino – ; de esta forma, por ello, la fertilización dependía del agua de la lluvia. Aquí reside el concepto de la vida para los y las célticas, para el mundo de las mitologías de raíz indoeuropea. La *terra mater*, así pues, representa la abundancia y, antes que cualquier otra cosa, explica la prosperidad surgida de un pacto firmado entre los principios femenino y masculino de la misma divinidad, un pacto en el que se reunía la propia esencia de los seres humanos, no por nada nacidos y nacidas gracias a la fusión emanada del encuentro entre la materia de los hombres y la de las mujeres.

²⁵⁷ En este sentido, es destacable la plurifuncionalidad que la ya aludida diosa Navia (*Nabia* o *Nauia*), una de las más relevantes del panteón céltico gallego, establece como soberana y como protectora de la guerra, la fertilidad y la salud. Su carácter psicopompo, además, procede de su dualidad como divinidad guerrera – es quien conducía a los guerreros a la batalla y, en consecuencia, a la muerte – y como señora de las aguas – siendo, por tanto, la mejor aliada en la peregrinación por las rutas que conducían al Otro Mundo. A Navia se dedicaban sacrificios propiciatorios de la fertilidad agrícola, hecho por el que se la ha representado con un creciente lunar, elemento que en el mundo latino servía para identificar a Diana, diosa que, como Navia, era considerada como dadora de soberanía (cfr. Dumézil 1966: 396-400).

²⁵⁸ No es nada extraño, por tanto, que sea en Galiza donde más triunfó la simbología cristiana de María como divinidad en que se reunía un numeroso ejército de representaciones alabado a través de la letanía católica. Y en este sentido, Lugo es uno de los mayores centros de la simbología mariana de la nación, pues en su sede catedralicia se custodia la imagen de la virgen de los Ojos Grandes, una imagen que procede de un anterior culto prerromano y que, cuenta la leyenda, apareció hundida en las profundidades del río Miño que atraviesa la ciudad de los muros romanos. Cabe señalar que es precisamente en el mundo religioso de los pueblos célticos, especialmente en el de los lugoves, donde encontramos una representación de la trilogía femenina de las Matres o *Matronae* celtogermánicas – cuyo carácter pancéltico es comparable al desarrollado por el dios Lug – en la que una de las figuras portaba un niño en el regazo. Una imagen de este tipo apareció en el castro de Monte Mozinho, en Porto, donde otra de las figuras femeninas porta una cesta (cfr. Almeida 1974: 34), lo cual informa de que imagería de la ‘madre triple’, acompañada por lo general con los símbolos de la fertilidad – espigas, panes, niños, cestos de frutas –, sugiere una relación directa con la fertilidad agrícola y con la fecundidad en general.



Grabado francés del s. XIX que representa a una sirena que, como ‘mujer-mantis’, en plena energía devoradora de hombres, está raptando a un marinero

Como criatura de la frontera de los mundos y, lo que es peor, demonio del litoral, la sirena de los griegos – la Σειρήν, esto es, ‘la encadenada’ o ‘la que seduce’ – se emparenta, y muy cercanamente por cierto, con la de los y las nórdicas, donde también se consideraba como un elemento que asimismo quería expresar la energía femenina desde el más terrible de los puntos de vista, el relacionado con la oscuridad de las profundidades marinas, pero, igualmente, según los planes de una simbología basada en la más absoluta de las fierezas. Aún así, con todo, en *La pequeña sirena*, un relato que Andersen publica en 1837, encontramos las antípodas de la visión homérica. Allí, en lugar de seducir, es la mujer la que se ve presa de la seducción masculina, en este caso la de un alto dignatario de la sociedad de clases que ella salva de morir ahogado tras una tormenta marina que iba a hundir el barco en que él viajaba. Por amor, pues, es capaz de renunciar a su bien más característico, la voz, que le será trocada por la posesión de piernas, unas extremidades de que carecía y que le van a dar apariencia de ser humano. De este modo, consumado su deseo por voluntad de la magia de la misma profundidad de los mares en que ella habitaba, la pequeña sirena abandona su hábitat y se traslada al desconocido espacio de la tierra, donde vivían los seres humanos. En ese mundo, totalmente ajeno a su realidad, además de encontrar el desinterés de su amado –

pues al haber sido privada de su encanto más grande, que el hombre bien conocía, la sirena pierde el vínculo principal con que se había producido la relación entre ambos – , la nueva mujer conoce a quien estaba llamada a ser esposa de quien ella ama. De esta forma, ante la imposibilidad de conseguir aquello que más deseaba, tras el casamiento de su amado la sirena regresa a su medio, donde, convertida en hija del aire, va a ser premiada con la inmortalidad.

A través de esta recreación literaria, la figura de la sirena dejaba de observar un devenir que, incluso como en la tradición judaica se señalaba, estaba reservado al final más demoníaco de los finales, y lo hacía con la representación escondida de la concupiscencia, la arrogancia y la lujuria, trasuntos hebreos del canto y de la música emanada del cuerno y la lira. No en vano, en la más pura de las visiones psicoanalíticas, la sirena implica un deseo sadomasoquista, derivado de un goce dirixgido por un comportamiento perverso, que explica el miedo masculino hacia la castración en el espacio de la nostalgia por la infancia perdida, un paraíso en que quiere ser situada la imagen de una mujer experta en el juego de la seducción y envuelta en el más absoluto de los misterios, un misterio en el que siempre se desarrollaba un interés violento reflejado precisamente por un cuerpo femenino mitad animal (cfr. Strauss 1979).

Desde Dante – que las utiliza en los cantos XIX y XXI de su *Purgatorio* – , Shakespeare – en *Antonio y Cleopatra* – y Goethe – en *El pescador* – , la figura de la sirena reafirma su dimensión como ente mentiroso, seductor y asesino, simbolizando la expresión más pura de una sexualidad predadora y devoradora (cfr. Rachewiltz 1987). Simultáneamente virgen y ninfómana, la sirena devoradora refleja la unión entre los dos mundos, el terrestre y el del Más Allá, aproximados por medio del agua, un espacio capaz de dotar su amor con la eternidad más expresiva, aunque edificada a través del ideal de muerte que, por caso, aparece en “La Serpe” de la condesa de Pardo Bazán, pero una muerte y una idea que los hombres deben admitir si desean adquirir paz para su alma, y para eso debiendo escuchar la voz de las sirenas, un canto que desde Platón, sin embargo, parecía contribuir a la armonía de las esferas celestes.

Además de las nereidas y las sirenas, criaturas habitantes del medio salado, y de las ninfas y náyades, que habitaban en las aguas dulces; la mitología griega hablaba de una raza legendaria de mujeres guerreras, bárbaras – extranjeras – que procedían de Asia Menor y que pertenecían a Estado de Temiscira, en las orillas del río Térmodon, donde, contaba la tradición, la ninfa Ἀρροβία las había concebido con la ayuda de



Ἄρης, el dios de la guerra. Vivían sin hombres y únicamente una vez al año se relacionaban con los jóvenes de una tribu guerrera vecina. Cuando morían eran objeto de culto a través de túmulos que daban cuenta de sus cualidades violentas y bélicas. Sólo buscaban hijas, que adiestraban en el arte de la guerra y la caza, ya que si parían varones los mataban, los mutilaban o se deshacían de ellos enviándolos vivos junto a sus padres. Su mismo nombre ²⁵⁹ se ha relacionado con la actividad que les era propia, la bélica, pues según la cultura griega – los y las griegas recogieron esta imagen de una fase prehelénica – , αμαζός significaba *sin pecho*, lo cual traducía que siendo niñas, en plena formación, eran objeto de la sección de la teta derecha para facilitarles el tiro con arco.



Grabados decimonónicos en que se recrea la imagen de las amazonas como ‘mujeres-mantis’, violentas, guerreras y asesinas de varones



P. P. Rubens, *La batalla de las Amazonas*

²⁵⁹ La voz *Amazonas* proviene de *río de las Amazonas*, nombre dado al río Marañón por Francisco de Orellana tras enfrentarse a una etnia local en la que hombres y mujeres se defendían por igual. Fue Orellana quien quiso derivar el nombre del mito griego de las guerreras amazonas de Asia y África narrado por Heródoto y Diodoro. Sin embargo, es muy probable que la palabra *Amazonas* fuese una deformación, por falso amigo paronomásico, de una voz indígena cuya pronunciación a oídos españoles era semejante a *amazonas*, vocablo indígena que significaba ‘rompedor de embarcaciones’: como se constata en la lengua de los maraioara, que así querían referir el gran macareo – ellos y ellas dicen *pororoca* – que este río provoca cuando desemboca en el Océano Atlántico.

Como Κλυταιμήστρα, la amazona simbolizaba la figura de lo andrógino que encarnaba de forma violenta las prerrogativas del liderazgo y la fuerza, aunque siempre conservando su feminidad de doncella (cfr. Blake Tyrrell 1984: 25-37)²⁶⁰. De esta manera, pues, las amazonas constituían un peligro para el orden masculino y patriarcal, que según esta imagen mítica corría el riesgo de desintegrarse en el Χάος, en un caos producido por la voluntad propia y la sexualidad independiente de aquellas mujeres, de ahí que se considerase altamente necesaria su subyugación, su dominación.

Así las cosas, la cultura helénica – en donde, gracias a Apolonio de Rhodas y a Platón, se consideraba que las sirenas eran productoras de la música o representaban las esferas del Universo, pero siempre por medio de nombres y designaciones que recordaban las posibles cualidades del canto – rápidamente quiso organizar ciclos legendarios en los que se refiriesen las luchas de sus héroes con los ejércitos de las tales princesas amazonas. En éstas siempre ganaba el elemento masculino, aunque después de una encarnizada batalla, de ahí que estas mujeres fuesen consideradas enemigas duras, dignas y respetables: Ἀχιλλεύς da muerte a Πενθεσίλεια, hija de Ἄρης y reina de las amazonas tracias, quien había acudido en ayuda de los troyanos; Ἡρακλῆς se propuso conquistar el cinturón de Ἴππολύτη, otra de las reinas de las amazonas, no sin antes tener que librar una dura batalla y asesinar a muchas de ellas; y Θησεύς decidió marcharse al país de las amazonas y raptar a la princesa Ἀντιόπη, lo cual da lugar a la invasión de Atenas por parte de aquellas guerreras.

²⁶⁰ También en la mitología noreuropea contamos con una imagen femenina semejante: la valquiria. En ella, las valquirias son *disir*, deidades femeninas menores comandadas por Freija, diosa mayor que en el panteón germánico se relacionaba con el amor y la belleza, pero también con la guerra. En nórdico antiguo, su nombre quiere decir ‘las que eligen a los caídos en batalla’, y es que esa era su misión: reclutar a los mejores guerreros después de muertos para llevarlos al *Valhalla*, la fortaleza y palacio de Odín en la que entrenarán y esperarán a la batalla del fin del mundo. Además, las valquirias sanarían con sus poderes a estos *einherjar* y los deleitarían con hidromiel y con su belleza. De esta forma, el papel de estas mujeres es fundamental en la mitología escandinava, ya que forman parte de su eje central, el conflicto entre el orden y el caos, concediendo el premio a la valentía guerrera y confeccionando el ejército que finalmente equilibrará la batalla del *Ragnarok*, aunque será inevitablemente derrotado.



Grabado decimonónico de una valquiria nórdica transportando a un *einherjar* al *Valhalla*



Desde que el panteón griego asimiló a Cibeles de las representaciones religiosas de Anatolia, donde era madre de todos los dioses, la figura de Κυβέλη, hija propiamente del Cielo y la Tierra, las amazonas fueron consideradas como las élites guerreras de comunidades organizadas según un, claro que irreal, régimen matriarcal y matrilineal, donde únicamente ellas realizaban los servicios bélicos, algo semejante a lo que Diodoro describió para un pueblo femenino que habitaba las montañas del Atlas (cfr. Berges 1967, I: 122).

La imagen de la hembra guerrera, que se relacionó con la veneración de Ἄρης como dios de la guerra y Ἄρεμις como imagen de la exterminadora de hombres y la portadora de la muerte, sirvió para la elaboración de un espacio de culto en que se deificaba el carácter violento de la mujer. Sin embargo, las investigaciones históricas de Bachofen constatan que esta imaginería guerrera femenina se basaba en la propia tradición de unos asentamientos humanos regidos por el matrilocismo y el matriarcalismo, siendo por tanto una deformación de este régimen. Así pues, en las tierras del Cáucaso, la China, la India, Angola, Uganda, Eritrea, Dahomei, Monomotapa y América del Sur se localizan leyendas que o bien hablan de tribus femeninas guerreras o bien tratan de presentar comunidades regidas por reinas armadas y expertas en la guerra ²⁶¹, toda vez que en el folclore europeo – sobre todo británico y céltico-irlandés – se habla de mujeres luchadoras, lo cual también viene a dar cuenta del viejo interés y de la antigua institución matriarcal que regía en la Europa Occidental:

así, por ejemplo, en las leyendas de dioses y héroes céltico-irlandeses se narra la “expedición guerrera de la reina Medh contra Ulter” [...] Esta reina amazónica responde a las condiciones sociales que imperaban entre los primitivos pobladores de Irlanda, dimanante de un régimen matriarcal primitivamente existente en Irlanda y Europa Occidental. En la epopeya germánica, las figuras de Brunhilda y de las Walkirias tienen carácter de amazonas. Las leyendas de las amazonas aparecen también entre los pueblos eslavos. Según la antigua tradición checa, después de la muerte de Libuse, se produjo una sublevación de las mujeres contra el patriarcado que prevalecía; las mujeres se hicieron fuertes en el castillo de Devín (castillo de las doncellas) y emprendieron desde

²⁶¹ Y, como Pedrosa ha constatado, la misma energía mítica de las sirenas recorre la literatura oral de espacios tan alejados entre ellos como el Perú, Guatemala, Colombia, Haití, la Argentina, Chile, Paraguay, Cuba, El Salvador, Marruecos, Senegal, las Filipinas o la Guinea Ecuatorial (cfr. Pedrosa 2002: 80-99).

allí incursiones contra los hombres. La capitana de estas amazonas era Sárka (Berges 1967, I: 123).

Aunque todas ellas representasen la actividad y el papel protagónico que la mujer poseía en un mundo dominado por hombres – de ahí que, en parte, se pueda considerar que trasladaba el miedo masculino ante el poder de la hembra – , quizás las que mejor definen el concepto de heroína guerrera son dos de las hijas de Ζεύς: Ἑλένη, vástago de aquél y de Λήδα, esposa de Μενέλαος, por quien los y las griegas lucharon durante diez años ante los muros de la ciudad de Troya y según Esquilo la mejor imagen de la hembra destructora de naves, ciudades y hombres (cfr. Bornay 2001: 177), y Ἀθηνᾶ, quien entre sus virtudes reunía la máxima sabiduría y la mayor fuerza, era considerada como una virgen innacesible al amor – no en vano, ella era ‘la doncella’ por excelencia – y a la que, además de ser la inventora del arado y la oleicultura – siendo, por tanto, diosa protectora de la agricultura – , se atribuía el éxito de las tropas griegas en la guerra de Troya, en la que regaló a sus protegidos cascos y lanzas de oro.



Ilustración medieval de Jeanne d'Arc, uno de los símbolos más expresivos de la figura de la mujer guerrera

Pero aparte de esta noción bélica, implantada con éxito en el romancero español (cfr. *Selección de Romances* 1971: 194-195), el simbolismo de la figura de la mujer también despertó entre la mentalidad masculina una atracción que, por ser tal, rápidamente se consideró como eje de males y perversión. Así pues, figuras bíblicas como la princesa de Judea Salomé, Dalila, Judith – todas castradoras del deseo y del cuerpo masculino – o Eva, confirman a las mujeres como seres curiosos, maquinadores, prepotentes, egoístas, ambiciosos, lujuriosos, viciosos, crueles, acaparadores y



demandantes. Y pese a que esto únicamente provenga de una dualidad divino-demoníaca – trasunto de una simpleza emanada del binomio ‘bien – mal’ – que imperaba en la esencia de todos los seres humanos, fuesen hombres o mujeres, también a los griegos y griegas les debemos la simbología de las Σειρῆνες, ninfas del mar y genios de la muerte que atraían a los hombres a su regazo, donde finalmente morían estrangulados.



F. Leighton, *The Fisherman and the Syren* (circa 1856-1858)

Como sabemos, su palacio estaba edificado en una de las islas del Mediterráneo, la Isla de las Sirenas, frente a Sorrento, desde la que nacían los cantos que procuraban la muerte de los marineros, de cuya carne se alimentaban. Su nombre arrastraba toda la magia del vehículo lingüístico de los fenicios, para quienes *σειρ*, que los griegos establecieron como raíz para la construcción del nombre de aquellas ninfas, era propiamente ‘canto’ ²⁶² (cfr. Pires de Lima 1952: 23).

Según las creencias mitológicas de los y las helenas, tal y como hemos señalado, como hijas del viejo Φόρκυς, habitante de los mares; de una de las Μοῦσαι, bien

²⁶² Hablamos, por consiguiente, de un sustantivo prototípicamente encaminado a diseñar los semas distintivos de los elementos humanos especialmente femeninos, unos elementos que eran capaces de llevar a lo más alto y sublime a aquello que se entendía por *perfección* como una de las características inherentes a las personas de género femenino: el canto, a través del que, en buena lógica, los seres humanos articularon una de sus primeras manifestaciones artísticas.

Señala Pires de Lima que mientras en *La Odisea* se habla de unas mujeres que embriagaban a los hombres con unos cánticos que hablaban de los placeres de un amor *ilícito* – lo cual valdría para identificar esos seres como símbolo del *amor impuro* –, “o nome mais antigo que se conhece de uma sereia, Himeropa, pode ler-se num vaso do Museu Britânico”, donde su significado, según Kerénye, es “aquella cuja voz excita o desejo” (cfr. Pires de Lima 1952: 29).

Τερψιχόρα, potenciadora de la danza y el canto, bien la protectora de la lírica, primero, después de la tragedia, Μελπομένη, y del dios fluvial Ἀχελῷος; o del dios-río y Στερόπη; incluso del referido Ἀχελῷος y la diosa Γαῖα – lo cual simbolizaba la fusión de los primarios elementos ‘agua’ y ‘suelo’, esto es, ‘mar’ y ‘tierra’ –, las sirenas eran capaces de influir en los vientos y otros fenómenos atmosféricos. En el canto XII de *La Odisea*, como es sabido, es donde se mencionan por vez primera: allí, Homero las describe como dos mujeres encantadoras y hermosas – luego la tradición dirá que son cuatro, incluso tres, y según Apolodoro una cantaba, otra tamborileaba o tañía la lira y otra tocaba la flauta –, como criaturas con torso humano, de largos cabellos y alas y garras de pájaro, con una voz tan dulce que, sin piedad, los marineros se sentían seducidos, perdían la razón y se ahogaban o destrozaban sus naves contra las rocas. Y como también hemos visto, para los y las romanos, que las imaginaban residiendo en palacios de cristal en el fondo del mar, las sirenas eran mujeres de gran belleza pero con cola de pez que, sentadas en las rocas marinas, se miraban a un espejo mientras peinaban sus largos cabellos y cantaban, siempre con objeto de distraer a los marineros y también provocarles la muerte. Por consiguiente, mientras la figura romana de Venus, diosa del amor, se representaba por medio de una bella mujer que nacía de una concha – lo cual nuevamente volvía a unificar el elemento marino, acuático, y el simbolismo erótico de la mujer –, en el mundo griego, su correlato, Ἀφροδίτη, se consideraba como otra bella mujer pero nacida de la espuma producida por los órganos sexuales de Οὐρανός cuando Κρόνος lo capó porque se iba a casar con su madre, la diosa Γαῖα²⁶³.

Con todo, si bien la imagen más antigua de mujer-pezu con que contamos está en la cultura fenicia – donde la diosa Derceto se presentaba con un cuerpo dividido entre

²⁶³ Nos dice el Dr. Pires de Lima que de aquellas tres sirenas:

Kérenye elucida que Telxiéπia quer dizer “a feiticeira”, Aglaopé “a de voz maravilhosa” e Pisioné “a sedutora”. Assim como Parténope é “a virgem”, Leucosia “a deusa branca” e Ligeia “a de voz cristalina”.

Sobre o número exacto das sereias é difícil chegar-se a uma conclusão pois que varia, inicialmente, de duas, três, quatro, cinco e até oito, segundo Platão. Higinio relata que Céres as transformou em aves porque não socorreram sua filha Proserpina quando foi raptada por Plutão. Conta-se, ainda, que, depois desta transformação, quiseram rivalizar com as Musas. Estas, irritadas, roubaram-lhe as penas e coroaram-se com elas.

Parece que a crença da sereia vem dos gregos. Circe descreve-a a Ulisses como a Musa do Mar. No entanto, Ovídio diz precisamente o contrário, que as Sereias ficaram tristíssimas com o rapto de Proserpina e rogaram aos Deuses que lhes dessem asas para a irem procurar por toda a parte. As sereias habitavam na Ilha de Capri e na costa da Itália. Ovídio diz: “Vós, filhas de Aquelóo, donde vos vieram essas penas, vossos pés de ave, quando tendes feições de donzela? Vós encontrastes os Deuses propícios e vistes vossos membros cobrirem-se de penas fulvas. E para que o vosso canto melodioso, feito para deliciar os ouvidos e para o dom de tão belos acordes não se perdesse, conservaram-se o vosso rosto de virgens e a voz humana” (Pires de Lima 1952: 24-25).



una parte superior humana y una cauda de pez, equivalencia femenina del dios babilónico Oanes, aunque portadora de la inestabilidad y la crueldad humanas más notorias y orientada hacia el encanto lunar por la sexualidad (cfr. Doudoumis 2002: 1708) – sin embargo, aún definidas según imágenes marinas, registramos una confusión anatómica al respecto de las sirenas desde su mismo momento constitutivo: en vasos y ánforas gregas, como hemos visto, las vemos representadas medio-mujeres medio-pájaros, incluso con los colores de la ambigüedad sexual más evidente. Pero rápidamente abandonan sus rasgos masculinos para proclamar una feminidad de lo más peligrosa y, ya a finales del siglo VII, gracias al *Liber Monstrorum* de Tomás de Cantimpré, la sirena acabará por acoger su definitiva imagen de mujer-pez (cfr. Faral 1953; Benwell & Waugh 1965: 46).

Bajo otros intereses está la evolución de la figura de una sirena que vive intensamente preocupada por la posesión de un atributo únicamente humano, el alma, según una fórmula que podría resultar coda de un proceso de influencia del cristianismo pero que, en realidad, también se proclama a través de las leyendas de otras confesiones: dice Jobes, responsable de un excelente diccionario de Mitología, folclore y símbolos, la sirena era “in medieval legend a female water-sprite, who obtained a soul only by marrying a mortal and bearing a child” (Jobes 1961: 145), extremo posteriormente señalado – aunque sin la imagen de la adquisición del alma por medio de la maternidad – por Bernal Labrada, que expuso:

de todas las metamorfosis experimentadas por la sirena; de mujer-pájaro a mujer-pez, o por sus pertenencias – transformación en peine del plectro de su lira, adquiriendo así, con la posterior adición de un espejo, los atributos de la femineidad – la más hermosa y espiritual de las evoluciones, sin duda en el ansia por poseer un alma, idea atribuída a influencia religiosa, pero que igualmente aparece en la leyenda.

En esa forma cristianizada, con su anhelo de obtener la salvación, es como más se ha manifestado la sirena y su pariente fluvial, la nereida, en la literatura, los cuentos populares y leyendas (Bernal Labrada 1972: 114).

Existe una leyenda bretona por la que se proclama que el rey Grallon, un monarca del siglo V, expulsó al mar a su propia hija porque había vendido la ciudad de Ys al diablo. Allí se transformó en sirena, dando origen a la raza de mujeres que, en la centuria siguiente acompañaron a san Brandán y a san MacLou por las costas de

Guernesey, indicándoles el camino que habían de seguir para llegar a Bretaña. Esta es la entrada de la mujer marina en el mundo nobiliario europeo, un espacio por el que se quería proclamar la intensidad del proyecto genético divino que se escondía tras la sangre de aquellos que se autocalificaban con el presuntuoso rótulo de *nobles de sangre*.

A partir de imágenes como la de los reyes bretones, pues, muchas castas de la esfera de privilegiados y privilegiadas del espacio europeo integraron tales seres fantásticos femeninos tanto en sus iconografías familiares como en sus tablas de filiación que, como un reflejo de lo que había sucedido con la familia reinante en la isla del Japón – una familia que se autoproclamaba descendiente del Sol –, arrancaban de la fusión del elemento masculino real, terreno, con el femenino, apropiado por la más pura fantasía del agua ²⁶⁴. Con todo, el mito de la ‘mujer-acuática’, explicado bajo la imaginería de la sirena, fue evolucionando y si bien su canto, en Homero significa muerte y según el cristianismo es símbolo de perdición, perfidia o ruina moral para quien sucumbe a los encantos de la seducción femenina, poco a poco fue perdiendo su carácter maléfico para simbolizar la aspiración desarrollada por el hombre para penetrar en el reino de la oscuridad, en lo desconocido, y conseguir un más allá del límite de sus fuerzas normales ²⁶⁵; no en vano, desde Platón, poetas y filósofos consideraban que el cántico de la sirena era “music of the spheres” (Benwell & Waugh 1965: 44).

²⁶⁴ En el lenguaje iconográfico de la heráldica europea encontramos más ejemplos, aparte del de las castas pontevedresas de los Marinhos de Lobeyra y los Goiáns, un apellido éste que también registramos en el país de A Somoza de Lemos – y que refiere sendos linajes que rápidamente fueron objeto de una triste castellanización por medio de la forma *Goyanes* –, que se valieron de la imagen de la mujer marina para presentar su grandeza y el misterio que se escondía tras su genética: la casta portuguesa de los Ornelas o Dornelas, que entre una banda de gules cargada de lises de oro pintaban dos sirenas – con sus peines de oro y sus espejos de plata – (cfr. Freire 1989: 56); así como la de los sicilianos Amaris y los Maris de Calabria (cfr. Camajari 1921: 35 y 63). El investigador Lino J. Pazos recoge la mayor parte de las representaciones heráldicas que en Galiza – especialmente en los países pontevedreses y coruñeses – acogieron la imaginería de la sirena de los Marinhos (cfr. Pazos 2003: 43-107).



Escudo de armas de los Ornelas de la Ilha Terceira (Os Açores)

²⁶⁵ La imagen de una criatura simbólica que representa los deseos de felicidad inherentes a todo ser humano es la que establece Alejandro Casona en *La sirena varada*, una pieza teatral puesta en escena en 1934 y que según señala *Azorín* presentaba el canto de la sirena como atracción y movimiento de “leticia y esperanza” (*Azorín* 1948).



Así, apoyándose en la tradición mitológica germano-escandinava, como hemos visto, Friedrich Heinrich Karl Freiherr, barón de Fouqué, fue quien mejor reprodujo el mito de la Olinda que sentía el hombre del Romanticismo centroeuropeo ²⁶⁶. Algo semejante encontramos en el aparejo de leyendas populares europeas, donde se recordaba como una hija de las aguas había salido de su medio para, seduciéndolo, llevar a un hombre a las profundidades en que habitaba, algo que Wieland, Goethe y Hensler aprovecharon para trazar tres composiciones, respectivamente “La historia del príncipe Biribinker” (perteneciente a *Don Sylvio de Rosalva*, de 1764), una de las baladas de *El pescador* (fecha en 1778) y uno de los textos de *La mujer acuática* (que vio la luz en 1792).

En efecto, la tradición europea de la ondina se relacionaba con el culto de las divinidades marinas y acuáticas por parte de los y las griegas, los y las romanas y los y las célticas. Si en el imaginario mítico de los pueblos galos, que se consideraban hijos de los ríos y creían en la existencia de una ‘dama del lago’ habitante de las aguas estancadas, Epona era la diosa de las aguas, en el de los y las eslavas, las *vodianoï* eran

²⁶⁶ Unos de sus más destacados continuadores fueron Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora de *La Ondina del Lago Azul* (1893) y Jean Giradoux, que apoyándose directamente en *Undine* escribió la pieza teatral *Ondine: pièce en trois actes* (1939) (cfr. Pardo de Neyra 1999: 281-282). En el mundo de la música, tanto Hoffmann como Seyfried, Girschner, Hartmann, Lortzing, Lwow, Reinecke y Semet, incluso Chaikovsky, Weber, Dvorák y Wagner, recrearon el encanto que la ondina desplegaba en el sentimiento artístico europeo. En pintura cabe citar los grabados de Carolsfeld, los decorados de Schinkel (para la representación teatral de la *Undine* de Hoffmann, basada en un libreto de Fouqué) y las obras de Ruhl y Füssli, que daban cuenta de la recepción del mito de la sirena de agua dulce en la esfera de la plástica (cfr. Zievers 1974; Ferlan 1987; Roth 1996).



J. H. Füssli, *El secreto de las sirenas*

Por otra parte, el vocablo *ondina*, derivado del sustantivo *onde*, aparece, en el mundo franco, en el siglo XVI, a través de uno de los versos de “Hylas”, texto perteneciente al *Séptimo Libro de Poemas* de Ronsard. Rápidamente cobró el sentido de nombre común genérico y a comienzos del siglo XVIII aparece en su más extraña forma masculina, “le peuple innombrable des Ondins”, que designaba a las criaturas que, según las mitologías germana y nórdica principalmente, habitaban en las aguas dulces (cfr. Teissier 2002: 1481). Con todo, ya el referido Teofrasto de Hohenheim, más conocido con la alcuña *Paracelsus*, en los inicios del siglo XVI habla de ninfas – o *undinas*, decía él – que, con apariencia humana pero alma depravada, habitaban en las aguas. Era tras casarse con algún hombre cómo las ondinas podían adquirir alma humana.

las divinidades maléficas acuáticas, y en el de los y las finesas, el dios Ati y la diosa Vellamo representaban las fuerzas supremas que regían en las aguas; en la mitología británica destacaban las *mermaids* o *mer-women*, en la bretona las *morgans* o *groac'h vor*, en la escocesa las *ceasg*, *daoine mara* o *maigh dean mara*, en la germánica las *watermöme*, en la escandinava las *havfrue* o *meerveiber*, en la manesa las *ben varrey* y en la irlandesa las *merrows* o *mara-warra*, sobresaliendo además el reino marino de Ler y el Emhain, el Más Allá, que estaba habitado por miles de mujeres de gran belleza (cfr. Pokorny 1952: 19-20 y 27-30)²⁶⁷.

Una misma intencionalidad se encuentra en la mitología propia de Galiza, un espacio simbólico en que la presencia de los elementos fantásticos femeninos se centraba, en buena parte, en el medio acuático. Además de las *fadas*, suertes que, según Risco, acompañaban a los hombres, la cultura gallega cuenta con *donas*, *doncelas* o *mouras* (cfr. Risco 1962: 466). Para Rodríguez López, sin embargo, las *fadas* gallegas, “vírgenes, doncellas y damas”, eran habitantes de las fuentes, los ríos y los bosques, mientras que los *encantos*, emparentados con las *lumias*, “se ocultan en los castros y en ruinas de antiguos edificios, guardando ricos tesoros” (Rodríguez López 1948: 156).



La lamia Garagartzan en Arrasate (Gipuzkoa)

²⁶⁷ Además de la tradición mitológica gallega en que Fisterra era una de las entradas al infierno – no por casualidad, esa zona se llama A Costa da Morte y en ella se encuentra A Cova da Buserana, donde canta la sirena Florinda (leyenda que López Abente utilizó en *Buserana*) –, otra tradición habla de A Lanzada como puerta hacia el Otro Mundo. Según Álvaro de las Casas, desde el arenal de A Lanzada, la Santa Compañía atravesaba el mar buscando la isla de Ons, donde la mitología popular gallega situaba A Cova do Inferno, que era otra de las portas del Más Allá (cfr. Casas 1934). En el primer caso, la sirena de A Buserana, antes mujer y, por amor, transformada en figura marina, pone de manifiesto la vieja relación entre la muerte y el amor, la resurrección y la fecundidad, que es lo que también se narra en la leyenda de la sirena de Arousa y el caballero de Goiáns, un relato que principalmente da cuentas de un hombre que emparenta con uno de los seres femeninos propios del mar, un elemento con una atrayente carga mítica femenina.



Así pues, si en el Euskal Herria encontramos las *lamiñaku*, *lamiñak* o *eilalamiak* – en Nafarroa se llaman *lamias* (cfr. Barandiarán 1984 y 1988; Satrústegui 1983; Erkoreka 1978 y 1979) ²⁶⁸ –, en Catalunya las *encantades* o *goges* – también denominadas *dones d'aigua* –, en Asturias las *xanas* o *lavandeiras*, todas ellas figuras que poseían un marcado carácter maléfico al estar estrechamente asociadas con las aguas estancadas, en Galiza se hablaba de *xacias*, habitantes de los lagos, los pozos, los regatos y los ríos.



***Encantada y dona d'aigue*, dos de las figuras de mayor interés en la mitología de la mujer acuática de Catalunya**

²⁶⁸ No es casual, por tanto, que en la heráldica municipal navarra aparezcan seres femeninos acuáticos: el caso del del Ayuntamiento de Bertizarana, que, haciendo propias las armas del señorío de Bértiz, presenta una sirena portadora de un espejo y un peine.



Tanto en Nafarroa como en tierras de La Rioja, las habitantes de las fuentes, pozos y corrientes de agua son las lamias y las sirenas, también llamadas *bertizaranas* (cfr. Yravedra & Rubio 1980).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada



Xacia Lubiñas, personaje mágico habitante del río Miño (Monicreque de Paqui Abeledo)²⁶⁹ y logo de la Casa das Xacias (Chantada), donde se recupera la imagen mitológica de este ser femenino

Éstas, muchas veces identificadas con los espíritus de las aguas y pozas fluviales, sobre todo en las del Miño y el Sil, atraían a los hombres peinándose cerca o en las orillas de los ríos, lo cual ha llevado a que se fijasen con fuerza en el imaginario mítico del estrato popular gallego (cfr. Rielo Carballo 1976: 9). En él, las sirenas, otros de los seres míticos femeninos que poblaban el espacio de lo fantástico gallego, fueron asimismo objeto de atracción por parte de los hombres, que imaginaban verlas en las rocas marinas, donde también se peinaban, y oían sus cánticos con la voz más atrayente y dulce que se podía imaginar. Como las *xacias*²⁷⁰, las sirenas marinas intentaban

²⁶⁹ Son numerosas las leyendas sobre *xacias* que recorren las manifestaciones literarias orales de Galiza. Su imagen se recupera en “A Xacia Lubiñas”, un relato perteneciente á tradición oral lucense miñota de Chantada:

eu era un barqueiriño que andaba buscando a paz. Remando, remando, remando, un pouquiño para diante e outro pouco para atrás. Un día topei unha xacia, ela moi triste está, alguén ensuciou o seu río e non para de chorar. Eu fun coa miña barquiña, remando, remando, remando, todo o lixo recollín. A xacia empezo [sic] a sorrir e púxose a falar:

“chámome xacia lubiñas
e son as que dá as cariciñas
se a paz queredes coidar
moitas cariciñas tedes que dar” (*Contos solidarios* 2000).

Un poco más adelante, curso arriba del Miño, ya cerca de Ourense, el el Pozo Maimón vive la *moura* o *xana* Ana Manana, que viste una larga túnica blanca y es, como mandan los cánones, muy muy hermosa. Según la leyenda de esta hada, un hombre había recibido el encargo de llevar a aquella fuente un envoltorio sin mirar su contenido. Una vez allí debía gritar tres veces el nombre de Ana Manana, por lo que sería recompensado. Así lo hace, ignorante de que su esposa ya había abierto el paquete, y viendo que era un pan de cuatro picos, se había comido uno. Cuando el hombre entrega el recado a la *moura*, al abrir el paquete, el pan se convierte en un caballo blanco al que le falta una pata, por lo que el hada le dice que no puede ser desencantada. A continuación le entrega una faja de tela para que se la dé a su mujer cuando esté a punto de parir. Sin embargo, poco después y para ver cómo ciñe la faja, el hombre se la pone a un tronco de un árbol, que seguidamente comienza a arder. Por todo, Ana Manana, enfadada, lanza una maldición al hombre que, a los pocos días, acaba con su vida (cfr. García de Diego 1953 II: 270).

²⁷⁰ Las *xacias* pertenecían a la raza dos *xacios*, seres anfibios que vivían en los pozos más hondos del Miño, entre los países gallegos de Lemos y Chantada. Son figuras mitológicas que están estrechamente



emparentadas con los *nixen* y *nixies* germánicas, los *strömkarl* suecos, los *fossegrim* noruegos, las *fenetten* y *dracae* francesas y los *seemännlein*, *häkelmänner*, *hickelmänner* y *soëtrolde* alemanes (cfr. Bouza-Brey Trillo 1973; Cuba, Reigosa & Miranda 1999: 254).

Pero el mito de la sirena no sólo pertenece a la mitología europea. En Ceilán se registra la leyenda de Simhala, hijo de un mercader que acomete un viaje para buscar piedras preciosas. Tras una terrible tempestad, el viajero y su tripulación son acogidos por las *râkchasis*, divinidades del mal, productoras de la tormenta y habitantes de la isla de Tâmradvipa. Allí obsequian a los hombres con los placeres más exquisitos, pero con la voluntad de devorarlos. Finalmente, Simhala consigue escapar gracias a la intervención de un caballo mágico que debe montar aunque sin volver la cabeza para atrás, mientras sus compañeros, que por el contrario hacen caso de las quejas de aquellas mujeres, son asesinados (cfr. Pires de Lima 1952: 57-60).

Quizás la sirena más importante del mundo americano sea *a Iara* brasileña de Manáus, en la Amazonia. Allí, cuenta la tradición oral – Afonso Arinos se encargaría de fijarla en la versión literaria culta (cfr. Pires de Lima 1952: 172-179) –, vive *a Mãe d'Água*, una mujer-peze que atrae a las personas hacia el fondo de las aguas, de modo semejante a lo que ocurre en África con una divinidad femenina que habita en el interior de los paraísos acuáticos. Conocida como *kianda* por los kibundos, *kiximbi* por los mbatas o *yeman-já* por los negros de Costa y Colunga de los Bantos, se trata de la misma imagen que para los sudaneses se presenta en la *herrich*, para los moscovitas en la *rusalka*, para los islandeses en la *misfirkr* o para los alemanes en la *lorelay* (cfr. Pires de Lima 1952: 125-134).



Representación brasileña contemporánea de Iara e imagen de la autoría de V. Tudisco, ganadora del primer premio de esculturas en terracota en la “Mostra da Arte do Fogo” organizada por el Clube de Pinheiros en 1999. Nótese la influencia europea en su representación, no en vano su imagen procede del hecho de la colonización portuguesa del s. XV, en este caso mezclándose con los semas de la Madre del Agua de los y las indígenas, una de las muchas *Mães* de su imaginario mitológico



C. Calascione, *Lorelei* (2001)

Por la llamada *América española* también encontramos el culto a la imagen de la sirena: en la Argentina se habla de la *madre del río* o *rubia del río*, que rapta niños rubios para criarlos y devolvérselos a los hombres llenos de riquezas; en Guatemala se siente la presencia de la *ciguanaba*, que atrae a los hombres con sus cánticos para ahogarlos; y en Bolivia, en Perú, en Colombia y en Chile también se registra la vigencia de sirenas cantadoras que siempre presagian desgracias. En el lago peruano de Pomacochas vive una sirena de largos y rubios cabellos adornados con oro y piedras preciosas, cuyos ojos magnéticos hacen adormecer a cuantos la ven: durante la primavera va a las márgenes del lago a peinarse, especialmente en las madrugadas de los martes y miércoles; y todas las personas que han perdido la vida en aquel lago, se dice que pasan a vivir en la Ciudad de las Sirenas, sumergida bajo su superficie (cfr. Pires de Lima 1952: 135-143).

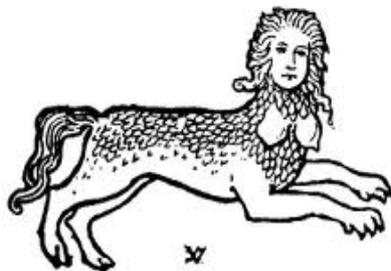
Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

aprovecharse de sus cualidades físicas para procurar que los barcos de los navegantes y marineros se estrellasen contra los acantilados y las rocas (cfr. Castelo Briz 2001: 27-30).



A. L. Merritt, *Lamia, the Serpet Woman* (circa 1920)



Representación de lamia en *Histoire of Four-Footed Beasts* (1607)



Imagen contemporánea de una lamia

Así pues, además de Carissia, “dona ou ondina que se namorou do gobernador romano Tito Carissio”, quien la rechazó, por lo que con sus llantos produce que as sus



lágrimas inunden “a cidade de Lucerna ou Estambón” e orixinasen “o lago Carucedo, no Bierzo galego” (Cuba, Reigosa & Miranda 1999: 74) ²⁷¹, además de *a dona do lago Carregal*, en Ribeira, *a dona do Pozo da Moura* en Moaña o *a Buserana*, la sirena que habitaba en el mar de Fisterra (cfr. Cuba, Reigosa & Miranda 1999: 226 ²⁷²), la Maruxaina gallega es una ondina que, según las leyendas de los países mariñanos lucenses, especialmente las de Sancibrao, se dejaba ver subida en las rocas, cerca de la costa del mar de Lugo – el Océano Gallego de las y los suevos – , desde las que excitaba la curiosidad y la atracción de los marineros, que eran arrastrados hacia los acantilados de Os Farallóns, donde encontraban la muerte. Por eso decidieron hacer una partida humana para acabar con ella:

unha noite sen lúa embarcaron decididos a buscala e para contrarrestar a voz engaiolante dela facían soar música de cornas. En terra apagaron as luces e naquela escuridade os mariñeiros conseguiron prender a Maruxaina e conducila á vila, onde foi xulgada e condenada (Cuba, Reigosa & Miranda 1999: 160) ²⁷³.

²⁷¹ La tradición oral astur-gallega del país de Eo-Navia habla de *a xana Carissia*, habitante de la desembocadura del río Narcea, así denominada por habersele aparecido a Tito Carisio cuando dominó a los y las habitantes de aquella zona. Carisio la vio en un bosque, persiguiéndola hasta llegar a un lago, y no pudiendo evitar ser ahogado por aquella mujer cuando produjo la inundación de la fraga (cfr. *Asociación folclórica Onís* 2010).

²⁷² También existe la Dama do Sar, una sirena que habita en las aguas de este río. Tiene una larga cabellera negra “que sirve de dique a las aguas, produciéndose por eso inundaciones entre Padrón y Pontecesures” (Martín Sánchez 2001: 169).

²⁷³ En 1985, en la localidad costera de Sancibrao (Cervo, Lugo) comienza a andar la *Festa da Maruxaina*, recuperándose una de las leyendas de mayor operatividad tanto en aquel lugar como en todo el litoral de la Costa Lucense, una leyenda relacionada con la magia y la fuerza de Os Farallóns, peligrosas molduras rocosas situadas en la ría ortigueirana, frente al mar que baña el país de A Mariña. Cuenta la tradición que buena parte de los naufragios allí ocurridos se deben a la intervención de la misteriosa sirena (cfr. *Amigos da Maruxaina* 2010).



Cartel de la *Festa da Maruxaina* 2010 y estatua de A Maruxaina en Penameá (Sancibrao)

Es tanta la importancia de los referidos islotes en el imaginario de aquellos países que, incluso, han servido para simbolizar la heráldica de la familia Viveiro, una de las de mayor proyección socio-económica, desde la época medieval de, fundamentalmente, la comarca viveiresa, una simbología de enorme predominancia en la heráldica pétrea de la actualmente ciudad de Viveiro. De ésta provienen



Representación asturiana contemporánea de *xana*. C. Entrialgo, *Xana* (2010)

Según el fantástico imaginario nobiliario de la familia de los Marinhos de la torre de Goiáns en la feligresía boirense de Lampón, que presumía de situar su *solar* en la isla de Sálvora, donde desde el siglo XIII y por aforamiento del monasterio compostelano de S. Paio de Antealtares ejercía señorío (cfr. Pardo de Neyra 2000 a: 140, n. 134), y se proclamaba descendiente de “Cayo Mario, Gouernador de Galicia” (Flórez de Ocáriz 1676: 177), uno de sus más remotos antecesores, un caballero mariñano de nombre Froila, era hijo de una sirena del mar de Arousa.

Aún así, este hecho también puede poner de manifiesto el interés que la mitología popular gallega ha desarrollado hacia los *mouros*, a veces llamados ‘caballeros’ o ‘señores’ al modo de los *fairies* británicos. De esta forma, estaríamos ante una historia que podría referirse al *tempo dos mouros* – los constructores de los *castros*, *mámoas*, *covas*, *castelos* o *penedos*; esto es, los antiguos habitantes de Galiza²⁷⁴ – y, así,

castas como los Faxardos, que llevarían estas ortigas a la heráldica española; los Gallegos o los Monterrosos (cfr. Donapétry: 18-19).



Simbología heráldica de los Viveiros

²⁷⁴ Son seres que viven en su mundo – siempre bajo tierra – pero que mantienen intensas relaciones, de cooperación y conflictividad, con los habitantes del medio rural gallego. Se trata de labriegos escondidos (disfrazados) – es decir, “lo más distinto y lo más parecido, al mismo tiempo, al campesino gallego” – que, por tal característica, sirven de pretexto para afirmar la identidad de unos y la alteridad de otros, y



de esta manera, indicar únicamente la alianza entre un hombre y una mujer de este pueblo, con que a través de la leyenda, los Marinhos ²⁷⁵ podrían estar proclamando su ascendencia pura y aria, es decir, su derivación de los y las primigenias habitantes, y por ende fundadores y fundadoras, de la esencia y la nación gallegas.



Escudo de la Casa da Mazaroqueira en Rianxo, con las armas de los Torrados y la sirena de los Marinhos (que, con bordura de Soutomaior, aquí, al modo asirio-babilónico, porta dos peces en sus manos). En el centro y a la derecha, representaciones renacentistas de tritón y sirena en la Torre de los Bermúdez en A Pobra do Caramiñal, solar de la familia Valle Inclán

En 1550, año de la impresión de la *Descripción del reyno de Galizia y de las cosas notables del, con las armas y blasones de los linajes de Galizia de donde proceden señaladas casas en Castilla* del Licenciado andaluz Bartolomé Sagrario de Molina, era señora del coto de Goiáns y de la isla de Sálvora Ines Lopez Marinho de Goians ²⁷⁶, que vivía con su esposo, Jorge Varela de Dubra, en la fortaleza de Quindimil

ello sucede a través de la fusión de dos realidades encajadas una en la otra que, finalmente, proclaman sentimiento de galleguidad, sentimiento nacional a fin de cuentas (cfr. Aparicio Casado 2004: 334 y 340).

Rara es la manifestación tradicional oral del medio rural gallego donde no aparezcan estos seres, que han sido llevados a buena parte de las manifestaciones artísticas de Galiza: véase, sin ir más lejos, cómo en *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989), la primera película de la historia del cine gallego, se aprovecha la imagen de la mujer custodiadora de tesoros subterráneos, una mujer dorada, de largos cabellos, que vive en las profundidades de la tierra, en un medio acuático, para simbolizar la alianza que estos elementos mantienen con las personas y, a la vez, el fuerte interés de los y las campesinas por efectuar un diálogo con ellos.

²⁷⁵ Y no los Lobeiras procedentes de la inexistente “isla de Lobeira”, como Pedrosa insiste en señalar (cfr. Pedrosa 2002: 43).

²⁷⁶ Aunque en los nobiliarios gallegos aparezca citada como “Inés López Mariño de Goianes”, siguiendo una adaptación a la grafía castellana posterior y, lo que es más grave, sufriendo una aberrante traducción de los topónimos que se esconden tras lo que después acabarían siendo apellidos de familia, opto por hablar de *Ines Lopez Marinho de Goians*, la forma en que en su época se escribía su nombre y referencias linajísticas familiares. Lo mismo sirve para los y las personajes que se sucederán a partir de estas líneas.

en el país de A Ulloa. Ines Lopez Marinho, que había heredado los bienes de los Marinhos de Sálvora por el testamento de su padre Johan Marinho de Goians²⁷⁷, hermano de fray Ares Fandinho de Soutomaioir – caballero de S. Juan y comendador de esta orden en Beade y Burretón –, había sido destinada como esposa de Jorge Varela de Dubra, perteneciente a una de las familias de mayor importancia social y relevancia económica del rico país de A Ulloa, que era señor de la fortaleza infanzona de Quindimil en Palas de Rei, de la que ya se había segregado el coto y la jurisdicción de las tierras de O Vilardomonte, que según las partijas paternas realizadas en 1549 habían ido a engrosar los haberes de sus hermanas Ines Vazquez de Mosquera Camba y Johana de Soutomaioir²⁷⁸.

Desgraciadamente, debido a la situación política imperante en Galiza, a partir del siglo XVII, aquella tendencia acabará por triunfar, y los apellidos gallegos pasarán a escribirse al modo castellano: es cuando, por tanto, verdaderamente aparecen los *Gayosos*, los *Mariños*, los *Sotomayores* o los *Goyanes*.

²⁷⁷ Hijo de Marcos Fandinho Marinho, señor de Sálvora y dueño de las casas de Vigo en Dodro y Goiáns en Lampón, y de Tareixa Gonzalez de Soutomaioir, hija ésta de Fernan Ianez de Soutomaioir, nieta bastarda del mariscal Sueiro Gomez Charinho de Soutomaioir, señor de Sobrán, Rende y Lamas, y biznieta del almirante y trovador Paio Gomez Charinho, todos señores de la villa de Rianxo.

En Rianxo, donde registramos nada más y nada menos que siete sirenas heráldicas – las de la casa da Mazaroqueira, la de la capilla de S. Xosé da Foresta (Rianxiño), la de la parroquial de Leiro, las dos de los escudos del pazo de Asadelos (Asados), la de la capilla de la virgen de la O en Asados y la de la del pazo de Torrado en Leiro, advocada a la virgen de los Desamparados – es donde con mayor fuerza registramos la presencia del linaje de los Marinhos, una casta que se origina en el almirante y trovador Paio Gomez. De éste fue hija Johana Marinho Charinho, que prefirió orlar su nombre con el mítico apellido de que tratamos, señora de Rianxo, Lantaño y Santomé, quien de su matrimonio con Diego Alvarez de Soutomaioir *o vello*, procreó a Johan Marinho Charinho y a Maria Alvarez de Soutomaioir, esposa de otro Diego Alvarez de Soutomaioir *o mozo*, que edificó el palacio de Lantaño. Johan recibe en 1332 un suculento fuero del arzobispo de Compostela que incluía las tierras y la jurisdicción rianxeira, por lo que manda colocar un escudo con la sirena de los Marinhos en su fortaleza de la villa de Rianxo (escudo actualmente desaparecido aunque del que se habla en 1738; cfr. Xiráldez 1966). Maria, por su parte, al lado de su esposo recibe en 1398 la referida jurisdicción de Rianxo.

De Johan fue hijo otro Johan Marinho, llamado *de Rianxo*, que también es objeto de la recepción de un foro del arzobispo Rodrigo de Luna, foro consistente en las feligresías de S. Martiño de Troáns y S. Mamede de Piñeiro. Su hijo, Johan Marinho de Soutomaioir, vecino asimismo de Rianxo y esposo de Beatriz Suarez de Deza, fue padre de Sancha Oanes de Romai, madre de Ines Lopez Marinho de Goians, la señora de Goiáns y de la isla de Sálvora.

²⁷⁸ Posteriormente, sería Juan Ignacio de Gaiosso Noguerol, hijo de la Ines Vazquez y de Juan de Gaiosso Arias Noguerol – hijo de los dueños de la casa de Lodeiro, nieto de los señores de S. Miguel das Penas y biznieta de los propietarios de la casa de Mirapeixe en Fingoi (Lugo), de la que descendía por línea agnada –, quien reunió ambas partes y, haciendo el número III en el señorío de las tierras de Vilardomonte (Quindimil), fue el I señor que en realidad ejerció la entera jurisdicción sobre la totalidad de su coto redondo.

Isabel Suarez de Gaiosso Noguerol, su hija *bastarda*, se casó con su pariente Miguel Varela de Dubra, hijo y heredero vincular del escribano Antonio Varela de Dubra, que era dueño de la casa de A Bragaña en Ordes (Toques). Fue esta pareja la que remodeló el pazo de Vilardomonte, que Juan Ignacio de Gaiosso había engrandecido a partir de una modesta casa allí edificada por los señores de la fortaleza de Quindimil, sus antecesores. Sin embargo serían José Arias de Gaiosso y su hijo Andrés Varela de Gaiosso, hijo y nieto de la Isabel de Vilardomonte, quienes finalmente harían de la casa de Vilardomonte



Mientras la I señora de las tierras de Vilardomonte y su marido Gaioso Noguerol estaban demostrando su capacidad generadora – habían de dar vida a veinticuatro hijos e hijas – , el hermano de aquella y su esposa, la señora de la isla de Sálvora, tenían dieciséis vástagos, todos y todas nacidos entre los muros de la vieja fortaleza de S. Miguel de Quindimil, que la tradición legendaria familiar originaba en un caballero foráneo de nombre Berenguel de Aragón – nieto, según las fantasías nobiliarias más irreales, de un conde de nombre Vela y biznieto del rey Ramiro I de Aragón – , que había sido padre del de Paio Varela de Dubra, señor del castillo y tierras de Dubra, y abuelo del precitado Fernan Perez Varela de Dubra, llamado *o do capelo*, de quien la tradición decía que había ganado en batalla de Las Navas de Tolosa la cadena y el candado que orlaba la heráldica familiar de la casta, casándose después con Tareixa Lopez de Ulloa, hija de los infanzones del país de A Ulloa, razón por la que se asentó en las tierras ullenses de Quindimil.



Escudo del palacio de Trasulfe en Agolada, con las armas de los 1º) Arias, 2º) Varelas de Dubra, 3º) Marinhos y 4º) Arias. En escusón, las tres lises de los Varelas de Dubra, y, como tenante, la sirena de los Marinho de Goiáns

una auténtica vivienda palaciana: en 1696, el primero realizó mejoras en la estructura de la casa principal y, en 1700, el segundo acaba las obras de la capilla, que se consagró a san Miguel y a Santiago peregrino.

En el archivo de esta casa se conservan numerosos datos sobre los Varelas de Dubra, que se llamaban descendientes del caballero Fernan Perez Varela de Dubra *o do capelo*, uno de los participantes en la batalla de Las Navas de Tolosa en 1212, y descendientes agnados del infante aragonés Vela, hijo del rey Ramiro I; así como sobre los Marinhos de Goiáns, que llevaron a Quindimil las fantásticas leyendas de la sirena y el caballero arousano (cfr. APD, Secc. “Táboas de filiación dos señores do couto de Vilardomonte”).

En el testamento de Jorge Varela de Dubra, otorgado el 24 de marzo de 1570 ante Antonio de Seoane en sus casas de Corbelle (Melide), además de establecerse los mayorazgos de la fortaleza de Quindimil – al que iba adscrita la propiedad de la torre de Goiáns y el señorío de la isla de Sálvora, que, como el testador señalaba, por entonces estaba en pleito – y la casa de Corbelle, se recoge la totalidad de su proge: Sancha Oanes de Romai (llamada así en honor de su abuela materna), Elvira Sanchez Varela (de idéntico nombre y apellidos a los de su bisabuela paterno-paterna), Tereixa Gonzalez de Soutomaior (que recogía el nombre y alcuña de su bisabuela materno-paterna), Antonia de Lossada (que reflejaba en su apellido un linaje procedente de su bisabuelo paterno-materno), Constanza Prego (así bautizada en referencia a sus antecesores arousanos), María Alvarez de Quiroga (también llamada así por su ascendencia de la casa de Bentraces), Guiomar Mendez de Ambia (que también recogía un apellido de la casa de Bentraces), Paio Gomez de Soutomaior (por entonces criado del conde de Monterrey y a quien su padre mandaba seguir la carrera sacerdotal), Lanzarote Marinho, Jorge Varela de Dubra (ya racionero de la catedral de Compostela), Rodrigo Suarez Varela (primero llamado al vínculo de la casa de Quindimil), Pedro Varela de Dubra (como su cuarto-abuelo y segundo llamado al vínculo de Quindimil), Juan Marinho de Goians (tercer llamado al vínculo referido y que, al heredar los bienes paternos de Meixide, edificó allí un palacio), Johan Varela Marinho de Goians (cuarto llamado al vínculo palense), Alvaro Suarez Varela (quinto llamado al vínculo de Quindimil) y Gomez Ares Mosqueyra (llamado así por su bisabuelo paterno-materno, el señor de Bentraces).



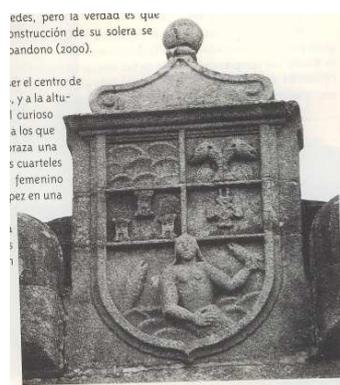
Imágenes de cuatro muestras de sirenas de la heráldica gallega. En todas ellas, ocupando el lugar prototípico para el que ha sido utilizada, la sirena de los Marinhos actúa como tenante ²⁷⁹

²⁷⁹ El primero pertenece a la iglesia de S. Bento de Fefiñáns (en él, la sirena acoge las armas de los Valadares, Meras, Sarmentos y Figueiroas), el segundo al pazo de A Buzaca (con los símbolos de Varelas de Dubra, Fariñas, Falcones, Aguiares, Lobeyras, nuevamente Varelas de Dubra, Novoas y Figueiroas), el



El 1 de mayo de 1570, Jorge Varela amplía sus últimas mandas por medio de un codicilo en que cambiaba el orden de sucesión de los mayorazgos de la fortaleza de Quindimil y la casa de Corbelle: en el primero sucederían Alvaro Suarez Varela, Juan Varela Marinho de Goians y, según el orden de nacimientos, el resto de hijos e hijas, y en el segundo habría de suceder Rodrigo Suarez, aunque después de usufructuarlos ocho años Juan Varela (Quindimil) y dieciséis años las hijas solteras, Sancha, Elvira, Tereixa, Antonia y Constanza (Corbelle). Finalmente, el mayorazgo de Quindimil se junta a los bienes de Goiáns y Sálvora, siendo en 1608 propiedad de Juan Varela Marinho de Soutomaior, hijo de Juan Varela y nieto de Jorge, y el vínculo de Corbelle recae en Pedro Varela de Dubra, que testa en 1613 como poseedor de aquellos bienes raíces (cfr. APD, Secc. “Varelas do Pazo de Vilardomonte”).

Así pues, tanto en las familias como en los archivos de las casas de Quindimil y Corbelle, que el pazo de Vilardomonte representó por sucesivos entronques con los nuevos señores y propietarios de aquellos solares, el recuerdo de la hidalga arousana Ines Lopez Marinho de Goians fue sublimado hasta lo indecible. Contrariamente a lo que había hecho Ulises, ninguna de estas ramas descendientes de la señora de Sálvora quiso taponar los oídos con cera para no escuchar los cánticos de las sirenas que resonaban en la diariamente rehecha imaginación de sus sucesores; ninguno de ellos tendría miedo a olvidar su patria ante la encantadora visión de la mujer marina, pues se creían directamente emparentados con ella.



Simbología heráldica del pazo de S. Xiao en el puerto de Mugardos, donde se observan las armas de los Marinhos, Barreyras, Delgados y Raones. En él, como sucede en la casa da Mazaroqueira rianxera, la sirena va acompañada de dos peces, aunque sólo uno de ellos lo atrapa su mano

tercero a la capilla del Perpetuo Socorro de la basílica de Sta. María de Pontevedra (respondiendo a los símbolos de los Soutomaiors, Enríqueces, Lobeyras y Andrades, con Montenegro en escusón) y el cuarto al pazo de Fefiñáns en Cambados (reproduciendo las armas de los apellidos referidos anteriormente).

Lo cierto es que la familia de los Marinhos de Goiáns es una de las más destacadas en las esferas nobiliarias gallega y portuguesa de las Edades Media y Moderna. Las obras historiográficas más antiguas de Portugal así lo constatan (cfr. *Livro Antigo de Linhagens* 1974: 213-215). En este sentido, también Pero de Borgonha, conde de Portugal y señor de la villa de Barzelos, a la que debía la alcuña de *D. Pero de Barzelos*, hacia 1340-1344 retrató en su nobiliario la importancia de la familia arousana por medio de la narración de la historia de la sirena y el caballero, que constituye el verdadero intertexto que daría origen a versiones españolas como las de los gallegos tal que la Pardo Bazán o Gonzalo Torrente Ballester, aunque no por el nacimiento de sus autores, como es sabido, pertenecientes a la literatura gallega.

A pesar de que, en su adenda de notas al trabajo de Barzelos, como señaló el desde 1630 y por voluntad de Felipe IV de España, I marqués de Montebelo – Félix Machado da Silva Castro e Vasconcelos (1595-1662), señor de Entre-Homem y Cávado en Portugal – , “Mariños, han quitado deste Nobiliario el cuento que trae el Conde Don Pedro desta familia” (Montebelo 1640: 20), es Pereyra de Vera quien en su adición quiso reproducir, abreviadamente y traducidas al castellano, las desaparecidas palabras del conde portugués, que nos informan de un *cuento melusiano*:

como estratégia de construção e de legitimação da *identidade* la linhagem a que confere não apenas existência histórica, mais ainda e sobretudo uma singular densidade semântica (Meneses 1999: 1021).

Decía Pereyra que:

andando vn Cauallero a caça, muy llegado al mar, fue a salir a la playa, y viò que de entre vnas peñas salía vna muger desnuda, y se encaminaua a la agua: atajandola el passo la cogió, y se fue con ella a su casa, donde le pareció tan bien que se casò con esta, y della tuuo hijos, de que resultò el Apellido de Marinos, por quanto su madre era muger marina, y tan perfecta, como la que lo es màs, entre las otras mugeres. Tenia solamente vn defecto proprio de todo pescado, que era muda; pero este le tienen tambien muchas personas, como es notorio. Amauala por extremo su marido, y por esso tenia gran pena de que no hablasse. Parece sabia èl que algunos mudos auian hablado impedidos de grandes motivos de dolor, y quiso experimentar si a ella le sucederia lo propio: hizo encender vna gran hoguera, y pusose cerca de las llamas con su muger,



como por entretenimiento, y quando ella estaua màs descuidada con vn hijo en braços se lo arrebatò dellos con ademan de furia, para echarlo en quel incendio, ella creyendo que de veras le queria quemar, con el impulso del maternal dolor hablò, y al mismo punto le saltò de la boca vn pedaço de carne, como si aquello fuesse lo que le tenia impedidos los articulos de la voz (Pereyra de Vera 1640: 45)²⁸⁰.

En su trabajo, el clérigo malagueño quiso dejar constancia de esta hermosa leyenda que orlaba la tradición familiar de los *Marinhos* de Goiáns, algo que, casi con las mismas palabras, en 1611 reproduciría Agustín de Rojas Villandrando (cfr. Fernández-Prieto Domínguez 1982: 244-266) y, más tarde, al lado de buena parte de las leyendas gallegas de la tradición nobiliaria – la de las cien doncellas, la del caballero de Albar, la del mariscal Pardo de Zela, la del señor de Milmanda, la de los propietarios de la torre de Torrenovaes, la del conde de Andeiro o la de D^a Constanza de Santiso –, en 1977 recogió Carré Alvarellos (cfr. Carré Alvarellos 1999: 216-218). Según Molina:

los mariños quieren algunos dezir que vienê de vna muger criada en las aguas de la mar que era de hermoso rostro: y que vn hidalgo deste reyno la ouo en su poder: hasta que quitadas las escamas que como pesce traya ouo della generaciô: lo qual es un simple cuento: por que la verdad es que viene de vn estrangero que vino por la mar y se caso

²⁸⁰ Pereyra de Vera continúa señalando la certeza de la existencia de “hombres, y mugeres del mar”, incluso citando el caso de una sirena apresada en 1403 en la “Laguna de Olandia”, exponiendo cómo “los que despues reboluieron este libro” decidieron quitar la leyenda de los *Marinhos*, parece ser que debido a que los hijos de la sirena y el caballero no podrían ser bautizados, ya que en la ortodoxia católica, este sacramento no puede ser aplicado a nadie que no fuese “hijo de Adan, y Eua”.

Después de recoger casos semejantes que daban cuenta de emparentamientos entre humanos y perros – “los Peguenses de Asia” –, osos – “los Reyes Godos procedieron del concurso de vn osso, y vna donzella” –, burros y yeguas – pues, según Plutarco, Aristo de Éfeso tuvo una hija con una burra y Fulvio Estelo hizo lo propio con una yegua – o monos – el caso de una mujer negra que, en 1556, tuvo dos hijos de un mono –, Pereyra también insistió en que bien podría ser que el referido caballero fuese extranjero y llegase a Galiza por mar, que ahí que se casase con una mujer muda, que ésta se llamase Marina [*sic*], que fuese natural de un lugar cercano al mar o que sus hijos fuesen llamados “los Marinos” [*sic*] en virtud del nombre de pila materno (cfr. Pereyra de Vera 1640: 45-46). Evidentemente, de ser reales alguno de estos supuestos, la mujer no se llamaría “Marina”, sino *Marinha*; y sus hijos o descendientes no serían “los Marinos”, sino *os Marinhos*.

Para el marqués de Montebelo, en cambio, la realidad era que aquella muller se llamaba “Mariña” y era “hija de la casa, y Solar de las Mariñas en Galicia, y que a la misma casa podria dar nombre este cuento, y que teniendo verdaderos fundamentos, por corrupcion del vulgo vino a parecer increíble, y totalmente a quitarse deste Nobiliario” (Montebelo 1640: 20). De esta forma, lo cierto es que en el nobiliario editado en 1640 únicamente se transcribe la genealogía de la familia arousana, que arrancaba de un caballero gallego, “caçador, e monteyro”, de nombre “Dom Frojaõ”, quien casado con una mujer de nombre “D. Marinha” tuvo a “Joaõ Frojaz Marinho”, del que descendió una prole que emparentaría con los Ulhoas, Varelas de Dubra, Ribeiras, Limas, Valadares y Soutomaiors (cfr. Borgonha 1640: 380-382).

eneste reyno con vna noble muger: de los quales vienes estos mariños: y llamâse ansi por auer venido por la mar: traê por armas vnas ondas azules (Molina 1550: 55 vto.)²⁸¹.

Algo semejante ocurría en la cultura popular, donde la antropología gallega también quiso traducir la importancia que una figura fantástica femenina, en este caso una xacia, tenía en el imaginario colectivo hasta el punto de describir cómo uno de estos seres emparentaba con un pescador de Marce, en Vilar de Ortelle. Según una narración que Rielo Carballo recoge en las tierras de Carballedo:

unha xacia de Chouzán aparecéuselle ón pescador nun pozo do río e contóulle que se a bautizaba podería escapar do río e casarse con il. O pescador ó vela tan guapa non resistiu á tentación e levóuna á casa do cura pra que a fixese cristiana e logo casóuse con ela.

Os fillos que tiveron, ó decir dos veciños, non facían máis que estar sempre no río bañándose e lapexando auga. Ó vir dun traballo ou cando lles petaba na gana alá iban de cara ó río. O pai enfadábase por esto hastra tal punto que un día reñeu con iles e chamóulles fillos da xacia.

Tamén a muller reñía con il hastra que ela, desprezada e maldita, colléu o camiño do río e abandonóuno pra sempre, pero ó chegar a xunto das outras xacias éstas matárona porque era cristiana. Cando lle veu o trasacordo ó home, marchóu en procura dela e viu o seu corpo en cachos nadando nas augas do pozo.

A filla máis nova era a que adoitaba a ir co ganado ó monte e unha xacia viña pra xunto dela facéndose moi amigas, pois regaláballe graus de millo que se lle volvían onzas de ouro na faltriqueira. Pero sempre lle decía que non o contase a naide xa que se tal facía levaríana os mouros pra sempre.

A probe da rapaza, de nome Sabela, tuvo a debilidá de contarlle a cousa a seu pai e un día que foi co ganado ó monte non volvéu máis.

Ó ver que a filla non viña co ganado o pai botóuse ó monte en procura da filla e andivo ó redor do Castelo a ver se aparecía por algún lado morta ou viva.

²⁸¹ Si Molina fue uno de los primeros estudiosos de los linajes gallegos que rechazaron leyendas como la de los Marinhos de Goiáns, sin embargo, en este caso se deja llevar por otro de los recursos más utilizados por las familias gallegas que trataban de justificar una procedencia regia o alejada, el 'recurso del antepasado extranjero', presente en tradiciones familiares como la de los Somozas, que se llamaban descendientes de un príncipe Borbón francés, o la de los Pedrosas del palacio de Lieiro, que decían derivar de un caballero irlandés de nombre O'Connor, que a la vez provenía de un príncipe alemán (cfr. Pardo de Neyra 2000 a: 123, n. 112, y 138-139).



Chamaba por ela, berraba, choraba, pero a rapaza non aparecía. Canso de chamar xa se volvía pra casa, sin esperanza ningunha de dar con ela, e oíu unha voz fonda que desde o curuto do Castelo amenazaba:

- Sabeliña, Sabelón,
fretida está en aceitón.

E o home renegaba daquela xacia maldita que un día conocera xunto do río (cfr. Rielo Carballo 1976: 9) ²⁸².

La Pardo Bazán, en su poco conocido relato “La Serpe”, también dejó la puerta abierta al encanto diegético de la leyenda de los *Marinhos*, sólo que en este caso hablando de los *Apontes*, señores de A Serpe, determinados por el influjo emanado de su propio blasón familiar, “una figura algo femenina, con escamas de dragón”, capaz de otorgarles “la suerte de su linaje” unida “a la leyenda del monstruo que campeaba en el blasón de la torre” (Pardo Bazán 1920: 26). En este caso, ‘mujer’ venía a ser sinónimo de maldad, de negatividad, de un determinismo intensamente explicado desde una afición familiar por el mar hasta el hecho de que al abrir la tapa de la sepultura de una de las antecesoras de la casa, D^a Clarinda de Montenegro ²⁸³, fallecida tras un parto

²⁸² Ramón Castro, párroco de Vilar de Ortelles durante la dictadura fascista primorriverista, también recoge esta leyenda en un trabajo datado en 1929. Señala Castro como en el río Miño, a su paso por el castro de Marce – también llamado Castelo de Chouzán – vivía “una raza de seres llamados *xacios*” que tanto habitaba en el interior del referido castro como en los pozos de Chouzán, Parleira y Curbacira. Se trata, como dice el cura, de la imagen del ‘hombre-pezuña’ que incluso recoge Feixóo en el discurso séptimo de su *Teatro crítico* (cfr. Castro López 1929: 45-47).

No es nada extraño que estas tierras perteneciesen al país céltico de los Lemabos – denominación que dio origen a la designación actual – , donde, en la hoy feligresía de S. Martiño de Pantón, se localizaba un santuario donde se daba culto a las aguas. En el posteriormente edificado templo cristiano se colocaron dos figuras que nos informan de que los y las antiguas habitantes de la comarca daban culto a Iano y a la figura del falo masculino.

²⁸³ No resulta nada raro esta atracción pardobazanianiana por la casta de los Montenegros, pues junto a la de los Pardos – especialmente la de los propietarios del coto de Cela – constituyó una de las mayores recurrencias literarias para aquellos escritores y escritoras preocupados por la hidalguía de Galiza. así, además de un Valle-Inclán especialmente interesado por trazar las aventuras y la entidad familiar de Juan Manuel Montenegro, su idealizado marqués de Bradomín, encontramos a una Pardo Bazán creadora de una obrita teatral dedicada al mariscal lucense que, además, para su novela *Los pazos de Ulloa*, diseña los colores hidalguistas de los Pardos de la Lage, familia que en sendas ocasiones quiere emparentar con la de los Moscosos de Cabreira, representantes e detentadores, aunque no poseedores de la merced nobiliaria, del patrimonio agrario de los marqueses de Ulloa. También Vicetto y Pondal se dejaron llevar por el encanto de la leyenda montenegrina, que hablaba de la ascendencia regia de su sangre, por más que ninguno de los dous derivaba causa de la familia de ese apellido, lo cual sí demostraban con gran honor tanto Valle como la Pardo Bazán.

gemelar, se descubre que aquellos nuevos miembros de los Apontes no eran otra cosa que sendos seres de músculos escamados y olor a mar, todo lo cual parecía mantener la explicación popular que reconocía para los señores de Aponte un fundador linajístico que había sido amamantado por un pez.

El también gallego Torrente Ballester, por más que, como la dueña de la Granxa de Meirás – tal era el nombre en la época en que la poseía Amalia de la Rúa Figueroa, madre de la condesa y responsable de la imagen de una casa rural transformada en imponente palacio con aire medieval –²⁸⁴, escritor monolingüe en castellano, es quien nos pinta, en “El Cuento de la Sirena”, el recorrido mitológico de la misteriosa existencia de los Mariños, motor en que el autor textual asienta y elabora detenidamente un proceso de *inventio* literaria propiamente trazado desde el relato de Barzelos, en el que todos los eslabones de la casta gallega de los Mariños de Vilaxuán se sienten llamados, uno a uno, a perderse en el mar atraídos por la fuerza telúrica de una sirena, una fuerza profética y, asimismo, basada en el determinismo más feroz del que Alfonso, uno de sus miembros, consigue escapar por medio del interés materno, interés que, desde una óptica curiosamente gallega, uno de sus personajes relaciona con cierto *extranjerismo* negativo para cualquier gallego o gallega:

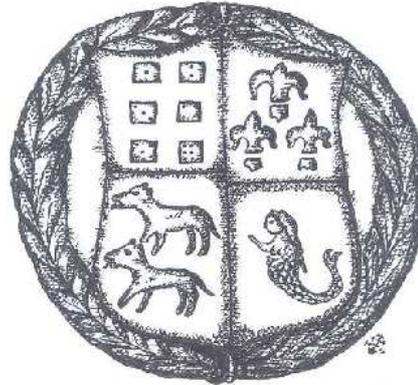
Alfonso tiene los ojos azules y se lo ha llevado [su madre; es la abuela quien lo cuenta] lejos de la mar y no hemos vuelto a verle en Vilaxuán. Allá lo tiene, en Castilla, como preso, y cuando queremos verlo, pues hay que ir a castilla en peregrinación, para que el muchacho no se acerque y no corra el peligro de que se lo lleve la Sirena. ¡Cómo si con la Sirena valiesen subterfugios! (Torrente Ballester 1979: 14).

Así pues, la importancia que refería la fantástica alianza entre la sirena y los seres humanos era tan importante dentro del imaginario colectivo popular gallego que, no en vano, en muchas localidades de la nación, por imperativos de alabanza de casta, las casas enseñaban los símbolos heráldicos de los *Marinhos de Goiáns*, empeñados en sobresalir en la sociedad contando la historia de un antecesor que se había casado con

²⁸⁴ Sabido es que la condesa coruñesa, tan preocupada por los linajes de sus predecesores – tanto que cuando el rey Alfonso XIII le concede el condado de Pardo Bazán, rápidamente quiso dejar claro que ella ya era condesa pontificia de Pardo Bazán, por lo que con una intensa querencia a dejar constancia de que sus Pardos derivaban directamente del mariscal (algo que no era cierto) trocó la denominación del nuevo título por el de conde de la Torre de Cela – , más profundamente españolista; como Valle y, ahora desde otro punto de vista literario, el ferrolano Torrente Ballester, fueron unas de las plumas gallegas más especialmente dedicadas a la recuperación del acervo literario tradicional de la nobleza de Galiza.



uno de estos míticos elementos femeninos marinos, a quien, por eso, debían su alcuña familiar²⁸⁵.



Uno de los escudos renacentistas del palacio de Bóveda (Lugo), mandado poner por los fundadores de su mayorazgo. Lleva las armas de los Somozas (1º y 2º), Ossorios (3º) y Goiáns (4º)

En efecto, en diferentes parajes, muchas veces alejados entre sí, Galiza se llenó de representaciones heráldicas en las que se dibujaban las olas o la sirena de los *Marinhos de Goiáns*. Unas veces, la mujer marina aparecía dentro del propio escudo familiar, en una de sus particiones – el caso de uno de los escudos del palacio de Bóveda en tierras de A Somoza de Lemos o los de las casas de A Mazaroqueira y Torrado en Rianxo²⁸⁶ –, otras lo hacía fuera del campo, portando el escudo y haciendo

²⁸⁵ Olvidando, en todo caso, que *Marinho* es un apellido que, como la mayor parte de los nombres de familia, se había originado en un topónimo, concretamente en el barrio de Mariño de la feligresía de Goiáns, actualmente perteneciente al ayuntamiento coruñés de Porto do Son.

²⁸⁶ Es curioso cómo, desde tierras boirenses, el emblema heráldico de los *Marinhos* llega al palacio de Bóveda, en la Galiza interior, cuando Diego Sanchez da Somoza, dueño de la casa de Martín en A Somoza a comienzos del siglo XV, se casa con Maior Ares de Boveda, hija del caballero Ares Lopez de Goians, que procedía de los *Marinhos de Sálvora* y a quien en 1415 el obispo de Lugo afora los cotos de Bibille y Meixente (cfr. Pardo de Neyra 2000 a: 140, n. 133). Estos Goiáns se habían ido a vivir a tierras de Bóveda debido a la estrecha ligazón que tenían con el monasterio compostelano de Antealtares, del patrimonio del cual eran tanto el coto de Bóveda como la isla de Sálvora. Y al igual que los *Marinhos* habían recibido en el siglo XIII el foro de la isla de Sálvora, el *escudeiro* Diego Lopez de Goians – dueño de la casa de Martín y nieto de Maior Ares de Boveda – recibiría en 1480 el del coto y jurisdicción de Bóveda (cfr. Pardo de Neyra 2000 a: 143).

A las tierras de Rianxo, sin embargo, llega el emblema marino de la familia arousana por los *Marinhos de Lobeyra*, una de las ramas derivadas directamente, sin descender por tanto de la tal familia asentada en el país de Lemos, de la casta que en la comarca pontevedresa de Lobeira originó el linaje de los señores de la isla de Sálvora. Así, como en tiempos republicanos señalaron Bouza-Brey y Castelao:

na desaparecida “Casa da Mazaroqueira”, campeaba un brasón de nobreza nada ô pé do mar da Arousa, dos Mariños ou máis concretamente unha derivanza de esta familia, a dos Mariños de Lobeira [...] Aparecen os

las veces de soporte o *tenante* – como así sucede en la heráldica de los fundadores del vínculo y mayorazgo del palacio de Trasulfe en Agolada, en la de la capilla de O Patrocinio de Rianxo o en las del pazo de Bergondo y la casa de Añón en la villa coruñesa de Noia ²⁸⁷ – , algo que, sin duda, además de impresionar con mucha más claridad de los delirios nobiliaristas de los hidalgos de la Galiza del Antiguo Régimen, informaba a primera vista sobre la legendaria tradición de sus intocables y divinizados antecesores, dejando más patente, en este caso, la leyenda marina familiar y la importancia de quienes, nada más y nada menos, se autoproclamaban nietos directos de un fantástico ente femenino del mar. Por ello, no es nada extraño que en 1937, Afonso Castelao, uno de los más grandes ideólogos del nacionalismo democrático gallego – y por tanto republicano – , cuando decidió acusar públicamente a la iglesia católica gallega por haber colaborado activamente con el régimen represivo franquista y, de esta forma, rechazar la simbología que presidía la heráldica del viejo escudo de Galiza, se propusiese la construcción de un nuevo símbolo heráldico para la “Nova Galiza” que ambicionaba, ya que:

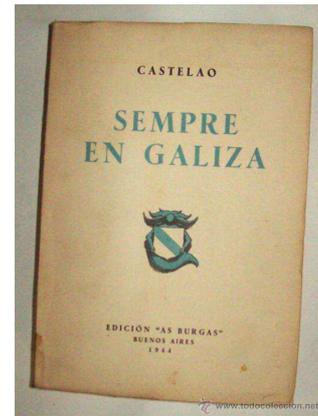
non-nos quedaba máis que a fouce de ouro sobor dun fondo azul e a estrela bermella como emblemas do Traballo e da Libertade. Ourelando o escudo compría deixar patente o martirio da Galiza. E a sirea, que pertence á heráldica galega, como símbolo mariño que fale do engado atlántico, orixe das nosas aventuras (Castelao 1937: 2).

Mariños de Lobeira de novo na casa que na parroquia de Asados posúen os Torrados [...] e na capela da mesma familia en Leiro [...] facendo a serea simbólica da lenda da illa de Sálvora de tenante como é máis corrente que non no campo do escudo (Bouza-Brey & Castelao 1933: 81-82).

²⁸⁷ Al palacio agoladano de Trasulfe, sin embargo, la sirena llegó porque la fundadora del vínculo de la casa en 1595, Sancha Alvarez de Vaamonde Taboada, se casó en 1569 con Pedro Lopez Varela de Basadre, hijo de los señores del coto de Ramil y, por ellos, descendiente de los Varelas de Dubra de Quindimil y de los Marinhos de Goiáns, dos familias que comienzan a emparentar entre ellas desde el siglo XIII (cfr. Borgonha 1640: 380; Pardo de Neyra 1994: 242).

Por otra parte, según explica en su testamento, de 1690, Juan Andrés Varela de Ulloa y Caamaño, dueño del pazo de Bergondo en Noia, tras su fallecimiento, su cuerpo debía ser sepultado en la iglesia parroquial de san Martiño de aquella villa:

en la misma sepultura en que está sepultada mi Señora y querida mujer, en cuja lápida están puestas las armas de mis mayores que me tocan y pertenecen, con una SIRENA que las incluye dentro de si (cfr. Ramón Fernández-Oxea & Fabeiro Gómez 1972: 47-48).



Escudo de Galiza basado en el diseñado por Castelao y capa de la primera edición porteña de *Sempre en Galiza* (Buenos Aires: Edición “As Burgas”, 1944), del precitado Castelao, donde se aprovechó parte de la imaginería heráldica – la sirena tenante, que aquí abraza un simple escudo en el que únicamente se incluye la banda de azur presente en la bandera de Galiza – propuesta por aquél para ilustrar la capa



Plumilla original de Castelao que recoge su propuesta de escudo de Galiza (1937)

Fue éste el bautismo nacionalista y liberador del viejo símbolo heráldico de los Marinhos de Goiáns, una señal que, como todas las que componían el código iconográfico de la heráldica, servía principalmente para, además de dejar constancia de un irreal hecho caballeresco loador de la alabanza de casta de los hidalgos gallegos, hacer las veces de sustituto literario para la infancia y, ahora, también, comenzaba a ser útil en el proceso de lucha y regeneración que el grupo fiel a la Galiza de la II República Española, en todo caso contrario al franquismo posterior, seguía ejerciendo fuera de las

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

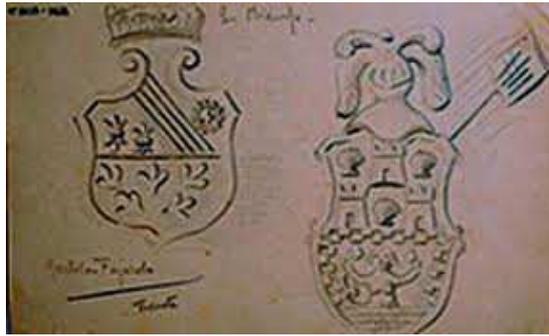
fronteras naturales del territorio, quizás aguardando, en un orgiástico deseo brandanista y, cómo no, mesianista-sebastianista, un posible regreso a una nación plena y desarrollada en todos los órdenes.



Carta geográfica de Galiza de H. Oxea (circa 1603). Publicada en 1612, constituye el primer mapa que se ha impreso en la Historia

La pena es que el radicalismo español más rancio y peligrosamente tradicionalista, emanado de las mismas esferas militares de que – la Historia así lo confirma – solía emanar, iba a derrumbar el sentimiento democrático de un pueblo, como su homólogo español, abiertamente progresista y que, conforme a este sentimiento, había decidido plebiscitar favorablemente la puesta en funcionamiento de un aparato legal que reglamentase su ya asumida realidad territorial propia. Con todo, como espléndidamente señala Maceira:

a esperanza do autogoberno durou até que os golpistas lexionarios de Marrocos iniciaron o alzamento fascista o 16 de xullo, “aniversario del triunfo sobre la media luna en las Navas de Tolosa”, un paralelismo histórico que buscou o xornalista José Luís Bugallal. Este académico coruñés, levado por un delirio imperial integrista, aprobaba a represión mesiánica contra o civismo republicano e nacionalista. Nos meses de máxima represión e de asasinatos masivos, escribía este fervente apoloxista do Movemento Nacional: “el pueblo ha impuesto su voluntad en un plebiscito marcial, violento si se quiere, pero henchido de sinceridad y de justicia” (cfr. Maceira Fernández Fernández 2007: 127).



Dibujos de Castelao para su trabajo de recopilación de las piedras heráldicas de Rianxo, su villa natal. En la imagen se presentan uno de los escudos de la casa de los marqueses de Almeiras (con las armas de Varelas y Figueiroas) y el de la ya mencionada Casa da Mazaroqueira (Torrados y Marinhos de Soutomaio)



Capitel románico de la parroquia de Santiago de Breixa en Terras d'A Estrada, uno de los países de la Galiza interior, hasta dónde incluso ha llegado la simbología femenina de la mujer acuática en forma de sirena

6. Los ecos de la mujer acuática en la literatura ibérica contemporánea. La imaginería de la sirena desde la literatura comparada

El estudio de la literatura no es en sí mismo la adquisición de información, sino que supone: la información implícita en la poética, retórica e historia literaria. La poética especialmente – la comprensión de los géneros, de las convenciones, de la forma en que un soneto construye su argumento, por ejemplo, o de las “reglas” de la tragedia neoclásica – representa un tipo indispensable de saber que permite entender, no el significado de los textos específicos, sino el proceso a través del cual se construye el significado, las bases de la interpretación

P. Brooks²⁸⁸

Analizada ya la entidad de buena parte del proyecto artístico ondínico de Europa, me centraré ahora en los ecos que la mujer del agua ha provocado en la imaginería literaria ibérica, que no hispánica. Y, por supuesto, apelando a la Didáctica de la Literatura – mejor a la Enseñanza Literaria (como recomienda claramente Ballester; cfr. Ballester i Roca 2007) –, lo haré siguiendo los intereses y los dictados de la Literatura Comparada que, no en vano, rigen principalmente en esta Tesis Doctoral.



J. Götzenberger, “Die Nixe des Widsees” (1844), fresco procedente del Trikhalle de Baden-Baden

²⁸⁸ Cfr. Morales Ladrón 1999: 23-24.



B. Ambrosinus, “Wassermonsters” (1642)

Partiré, por tanto, de la magia que emana de la mujer acuática sueva, la *nixe* que tan bien había retratado la imaginación de artistas como Götzenberger o Ambrosinus – éste casi doscientos años exactos antes que el primero – , para introducirme en los tales ecos que los cánticos de aquellos seres han dejado en la música de la literatura de la Península Ibérica. Y lo haré en cuatro destinos, en cuatro viajes por las que proponer otras tantas visiones: la primera de ellas nos permitirá seguir la cabellera de la ondina centroeuropea por las tierras y los espacios de la Europa más occidental, y lo hará descubriendo un recorrido que habrá de morir en los paraísos célticos en que los romanos situaban el fin de su mundo, un mundo que, no obstante, y por las sirenas lo sabemos, seguía allende el océano. En este primer *devalar* atenderé a un picaflor que, nacido al calor de las aguas del Rin, querrá morir en las mágicas corrientes del río que nace en A Fonte d’O Pedregal para verterse en las costas gallegas hacia una inmensidad siempre atlántica. Partiré, por ello, de la imaginación de los Grimm, y con ella me sumergiré en el iberismo imaginístico de la Avellaneda, en el paralelo fantástico de un bético asimismo aprisionado por la entidad de las *moricas* pirenaico-aragonesas, además de introducirme en la profunda y telúrica dimensión de la excitación literaria foleana, que no es otra que la propia energía que aún sigue latiendo en los países gallegos del interior, especialmente en los de O Incio y Queiroga, donde los Quirogas y los Goiáns antecesores del propio Ánxel Fole se habían penetrado de la misma fuerza femenina demostrada por las *xanas* y las *mouras* que habitan el Miño y el Sil.

Veremos después cómo a aquella mágica sirena le llega el tiempo de despojarse de su principal atributo pisciforme: con el abandono, pues, de esa cola de pez, a la

sirena le espera un proceso de sexualización; es una mujer plena como el principal objeto de deseo de la mayor parte del orbe masculino. De este modo, en tanto, el nuevo viaje vuelve a partir de un eje puramente centroeuropeo y, recogiendo la iconografía anderseniana, ciertamente emparentada con la que, ya en el siglo XX, el occidentalismo de Disney desplegará en pos de la uniformización de los niños y las niñas contemporáneas; se dirigirá otra vez hacia los viejos feudos en que se organizó el proyecto territorial monárquico de los suevos instalados en la Gallæcia romana. Así, de la magia nórdica de Andersen veremos surgir y resurgir la entidad del proyecto literario español, esta vez de mano de un gallego de nacimiento, y la del portugués, ahora de la mano de Sophia Andresen.

En el tercer viaje atenderé al carácter desexualizado de los hombres objeto de asimilación por parte de las mujeres. Son ellos quienes, en un delirio emanado de la conservación de la inmensidad del poder femenino, se sienten castrados y devorados por la fuerza, siempre telúrica, de una mujer poseedora de todo el poder de la naturaleza. Y ahora por medio de las propuestas literarias de trovadores como Osoyr' Eans, del meditado proceso de imaginación femenino construido por la bohemia española, sin olvidar transitar por el planeta artístico de otra gallega española de vocación, la condesa coruñesa Emilia Pardo Bazán, o por la literatura infantil de la nación en que aquélla había nacido.

Finalmente, siguiendo este imperativo, el de quien por haber visto la luz en un espacio determinado, al calor de una cultura concreta, decide afrontar la construcción de una literatura liberadora, he propuesto el último de los peregrinajes comparatistas de este trabajo: en el que naciones como Catalunya, Euskal Herria o Galiza se aprovechan de la magia, la fuerza y la entidad de las mujeres del agua, de sus mujeres acuáticas, para coadyuvar en la edificación de una literatura, tal que manifestación artística, propia y definidora, algo que el ferrolano Torrente y la herculina Pardo Bazán habían desoído y que, quizás, en su derecho estaban de hacerlo.



6. 1. El vuelo de un picaflor o *die Reise von der Schwäbischen*. Del Rin al Miño por la cabellera de la *nixe*: los Grimm, la Avellaneda, Bécquer y Fole, la cuadratura del suevismo ondínico en clave literaria

Los déspotas no acogen gustosamente el desafío y las contradicciones y menos aún piensan en suscitarlos. No más que los libros. La manera que tenemos de intentar cuestionar, refutar o falsificar un texto es escribir otro. Texto sobre texto. De aquí esta lógica del comentario interminable y del comentario sobre el comentario.

G. Steiner²⁸⁹



A. Rackham, *The Rine maidens and Sigfried* (1909)

Dice Eliade que a principios del siglo XIX:

el espejismo del “origen noble” incita, en toda la Europa central y sudoriental, una verdadera pasión por la historia nacional, especialmente por las fases más antiguas de esta historia. “¡Un pueblo sin historia (leed: sin ‘documentos históricos’ o sin historiografía) es como si no existiera!” Se reconoce esta ansiedad en todas las historiografías nacionales de Europa central y oriental. Una pasión tal era, ciertamente,

²⁸⁹ Steiner 2006: 19.

consecuencia del despertar de las nacionalidades en esta parte de Europa y se transformó muy pronto en un instrumento de propaganda y lucha política (Eliade 2006: 190).

Es muy probable que estemos ante la propia magia nobiliarista emanada del suevismo que impera en pueblos que, como los de Centroeuropa o los ibéricos, hunden sus orígenes, bien genéticos, bien culturales; en el viaje de los suevos, *die Reise von der Schwäbischen*, un viaje iniciado en plena vigencia del Imperio Romano y rápidamente finalizado, a comienzos del siglo V, para conseguir asentarse en la Gallæcia, donde aquéllos fundaron el primer reino cristiano europeo, el Regnum Suevorum o Galliciense Regnum. Pero también es probable que, después del imperialismo napoleónico que sacudió Europa, buena parte de las comunidades y sociedades objeto de deseo de la actividad del emperador francés se viesan llamadas a afirmar sus identidades reafirmandolas por medio de un programa orientado a un cántico nacionalista relacionado con la expresión de un pasado propio glorioso.

Así, cuando llevados por un interés centrado en el estudio de las manifestaciones literarias tradicionales, los Grimm compilaron su célebre *corpus* cuentístico, incluyeron dos relatos de *nixes* con que expresar la magia que la mujer acuática había desarrollado en el sistema literario centroeuropeo. Era, pues, una cuestión de atender al “Gran Relato”, como lo denomina Puleo, que en Occidente “marcó la historia” estableciendo una oposición entre “la Mujer buena y casta representada por María” y “la Mujer mala, desobediente y libidinosa encarnada por Eva” (Puleo 2011: 191), que como dice esta investigadora apoyándose en la historiadora de las religiones Marina Wagner, permitió que canalizándola por medio de quien el cristianismo considera ‘madre de dios’, perviviese la imagen y la figura de la mujer que protagonizaba los antiguos cultos paganos a la fertilidad de la tierra, desactivando así, de un modo ciertamente inteligente, siempre en aras de un exclusivista monoteísmo, el potencial que aquélla encerraba al respecto de una capacidad de retorno dirigida hacia otras figuras capaces de ser divinizadas²⁹⁰.

²⁹⁰ Y de este modo, aunque para ello tengamos que aguardar hasta la llegada del siglo XIX, que es precisamente donde se sitúan los intereses literarios de los Grimm, la Avellaneda o Bécquer, se perfilará la imagen de la impureza de lo sexual, que como Foucault ha señalado, no es más que la historia de la sexualidad – claro que hasta el XIX no podremos hablar de ‘sexualidad’, mas sí de ‘sexo’; de ahí que, *grosso modo*, hasta los estudios de psicopatología decimonónicos no se pueda asimilar el deseo sexual con la verdad de la persona – trazada y conducida a partir de la experiencia de un solo sexo, de un modo capaz de minimizar e invisibilizar al otro (cfr. Rodríguez Magda 1999: 251).



Una de las mejores y más expresivas imágenes – y, por supuesto, en clave interdisciplinar – de la mujer que en Europa y su mitología condujo a esa figuración decimonónica de la libertad y la fuerza femeninas es, sin duda, la de la mujer que exhibe su “corona real de la femeneidad [*sic*]”, en palabras de Paracelsus (cfr. Bornay 2010: 16). Por ello Bornay le ha dedicado un interesante estudio a esta imagería.

Dice la profesora de Historia del Arte que:

en un sentido general, los cabellos simbolizan un principio primitivo, una manifestación energética y de fertilidad, pero, por extensión, y a través de los siglos, han ido adquiriendo una más amplia riqueza alegórica que ha derivado, y se ha ido incrementando, en multitud de tradiciones y ritos que han dado origen a infinidad de leyendas y mitologías (Bornay 2010: 39).

Una de las direcciones que más claramente ha acogido la magia del cabello largo femenino es, sin duda, la telúrica. Así, en no pocas comunidades, los cuidados que la mujer ofrece a sus cabellos se relacionan con los que sus sociedades dirigen a las plantas, uno de sus sustentos principales. Y, paralelamente, una poblada melena femenina ha sido asemejada a las corrientes de agua, mucho más importantes para el sustento humano que cualquier alimento; no en vano, en ella, en el elemento acuático, es dónde ha tenido origen y lugar la vida. En este sentido, aprovechándome de las contribuciones de Bornay, quiero volver a aludir al grabado renacentista “Ailus flumen”, recogido en *Abysos* de Sideralis, en el que el agua “aparece simbolizada por la imagen de una mujer, las líneas de cuya cabellera hallan continuidad en las ondulaciones del líquido elemento”. El agua, así:

principio femenino, simboliza la fecundidad, y como de la madre, de ella surge todo lo viviente. La mujer es, pues, no sólo símbolo vegetal, sino también marino, y su cabello es sinónimo de fuerza vital (Bornay 2010: 52).

Nada, por tanto, más simple que la identificación del agua – bien en su dimensión marina, bien en la fluvial – con la mujer, y sobre todo teniendo en cuenta un proceso de simbolización que se realiza por medio del cabello, especialmente del largo y poblado, que tradicionalmente, y en especial desde el judeo-cristianismo, en Occidente ha sido considerado como algo inmodesto, libidinoso e impúdico, lo cual

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

sigue en plena vigencia entre el judaísmo ortodoxo y el islamismo (cfr. Bornay 2010: 16 y 56). Y en este sentido, en consecuencia, nada mejor que efectuar un viaje, y según el vuelo de un colibrí intentar absorber la iconografía y la temática de la literatura ahora de autor o autora, inundándonos de la fuerza de las *nixes* que habitan en cuencas fluviales como la del Rin, desde Rotterdam hasta el *Donauversickerung* o Sumidero del Danubio; la del Ródano, desde el Furkapass hasta el delta del Golfo de León; y la del Ebro, aquí desde las Fontes Hiberis cántabras hasta el Delta de l'Ebre no muy lejano de la Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco, según Ptolomeo capital de la provincia de la Hispania Tarraconensis durante los tiempos imperiales de Roma. Al final del viaje hallaremos, en suma, la misma imagen de una *nixe* destructora y decidida, consciente de una fortaleza que sabe cómo amenazar a los varones mostrándoles el hipnotismo de su inteligencia y, a la vez, la entidad de su belleza física, donde por regla general una cabellera firme y poderosamente fascinante sabe actuar como deletéreo subyugante tal que un velo oloroso, que diría el marqués de Bradomín valleinclanesco, capaz de apoderarse hasta de sus últimos hálitos. Y esto, claro, siguiendo la magia del más puro telurismo de carácter céltico.



T. Millie Dow, *La mujer alga* (1895)

Cuando los Grimm decidieron explorar en la recomposición del acervo literario tradicional centroeuropeo, no rechazaron cuentos que, como “Die Nixe im Teich”,



desarrollasen cómo la fascinación de la mujer era capaz de coadyuvar en la presentación, bifurcada, de dos elementos opuestos: uno, masculino, desprotegido, sin proyección, simplemente pasivo; otro, femenino, dinámico, fuerte, feroz, depositario del bagaje cultural de toda comunidad humana.

En “La Ondina del estanque” se recrea una *nixe* tal que ente acuático transicional debido a su pertenencia a la tierra y, a la vez, al agua. Su misma representación iconográfica asegura este extremo: una mujer, como ya hemos visto, mitad humana mitad pez. Con todo, como sucede en la narración, esta doble pertenencia resume los propios trazos de la naturaleza femenina: como ha señalado Kast, la capacidad de conocer a fondo tanto la cotidianeidad consciente como, por otro lado, el paraíso de la inconsciencia gracias a lo que podrá, finalmente, subsistir (cfr. Kast 1999: 30).

La fuente se había considerado como elemento simbólico de la unión de lo terrenal con lo ultraterrenal, de ahí que haya servido para proporcionar un trasfondo gráfico a las experiencias existenciales más importantes de la persona: el nacimiento y la muerte. Así, la asociación de la mujer con las aguas estancadas habla del encanto de lo anti-rutinario: la fémina, de este modo, se erige en símbolo de fascinación que es capaz de sesgar la rutina y de derivarse hacia una transformación.

La localización de la figura de la mujer en las corrientes y los estancamientos acuáticos refleja la importancia y la relación de ésta con la vida y la muerte, con el momento del nacimiento y con el del fallecimiento humanos. Las ondinas se establecen, así se ha querido ver, en donde algo nuevo brota, dónde lo nuevo quiere salir a la vida, dónde la abundancia telúrica se derrama en la tierra. De esta forma es cómo mejor expresar la vizosidad y la energía de la sexualidad y del erotismo que refieren. Resumen, pues, el mismo fervor vital que el agua, origen y medio de la vida²⁹¹. Por ello, a través de este tipo de seres femeninos, el hombre está despojándose de su complejo materno y acoge positivamente, o plantea sus temores, hacia esa Gran Madre que encierra todo ser acuático femenino (cfr. Kast 1994: 109-113).

Tras una ‘etapa dorada’ aparece una problemática, una problemática por la que quien lo sufre pasa impasible y que, transformada en un problema de generaciones, sólo

²⁹¹ Hablo, claro, de la visión freudiano-jungiana por la que la ondina es la personificación del misterioso y desconocido espacio femenino de la psique personal. Tras ello late un deseo de proyección hacia lo divino, lo desconocido e interpretado, lo nunca comprobado fehacientemente, que es capaz de conducir a la mente humana hacia su propio interior, su propiamente misteriosa interioridad, que, cómo no, puede sacar a la persona de cualquier rutina.

acabará conclusa en el siguiente estadio de la evolución humana y familiar: la de los hijos e hijas, en este caso la del hijo, y será su pareja – una mujer, claro – quien dé con el fin de la problemática.

Un hombre, que vive una mala época después de haber conocido la prosperidad económica anteriormente, en su desesperación sale, se expone, buscando la paz (quizás consuelo, tranquilidad al menos), a la naturaleza. Y lo hace frente al estanque que domina el paisaje donde reside. Es molinero. Allí se le aparece una ondina, que le promete felicidad y un rápido regreso a su vida boyante con la condición de que le haga cesión del primer ser vivo que nazca en su hogar. Es curioso, pero quizás en el estado de desesperación en que vive, desconoce el embarazo y el próximo alumbramiento de su esposa.

Cuando regresa a su molino, es sabedor de que su mujer ha parido un hijo y, aterrorizado, le informa de lo sucedido. La fortuna llega, así, de nuevo a su familia, y su hijo, no obstante, crece sin que aquel ser femenino lo reclame. Eso sí, con la perenne advertencia de que no se acerque a la orilla del estanque, nunca.

El niño, ya joven, se instruye para entrar en contacto con los aspectos de la naturaleza (como suele ocurrir en este tipo de manifestaciones literarias ²⁹²), pero siempre evitando el contacto con el agua. Y se hace cazador, accediendo, de este modo, a los dominios de Artemisa, diosa guerrera lunar, protectora de animales y seres débiles, además de señora de los manantiales y pozos de agua, de ahí que fuese paradigma a qué invocar para la curación.

Pero el hombre, digno seguidor y continuador de su estirpe, sólo es un objeto, está cosificado como propiedad verdadera del elemento femenino: así, es en la fuerza telúrica natural, esta vez personificada en un corzo ²⁹³, la que concita la atención del hombre joven y, tras matar a su pieza, precisamente mientras se estaba limpiando la sangre de la cacería ²⁹⁴, es en la temida orilla del estanque donde la ondina cobra su deuda. No es nada extraño que este cobro se produzca en la etapa sexualmente activa del varón – aquí la ondina no quiere hacerse con niños impúberes – , ni tampoco es

²⁹² Se trata, pues, del período de formación, y, claro, un tiempo en el que deberá amoldarse y conocer el medio.

²⁹³ Pues, como Gimbutas ha señalado, en las comunidades neolíticas la diosa de los partos solía representarse como un pájaro o un cérvido (cfr. Gimbutas 1989: 111).

²⁹⁴ El acto de la sangre es algo necesario para vivir, y no menos necesario es en el nacimiento (cfr. Burkert 1983: 24).



gratuito que éste se presente tras el acto de matar: un acontecimiento lleno de simbolismo en el que, desde el Paleolítico, las comunidades cazadoras preparaban por medio de períodos marcados por la abstinencia sexual. De este modo, “Die Nixe im Teich” se plantea no como la historia de la dominación femenina sino como la fascinación erótica perteneciente al estrato genérico masculino. El triunfo de Afrodita, en suma. El cazador, pues, estaba sexualmente contenido, centrado en el acto de la matanza (de esta forma se muestra como pleno, adulto), y ahora deja experimentarse por medio de la pasión, determinándose al influjo de la mujer-ondina (cfr. Kast 1999: 56).

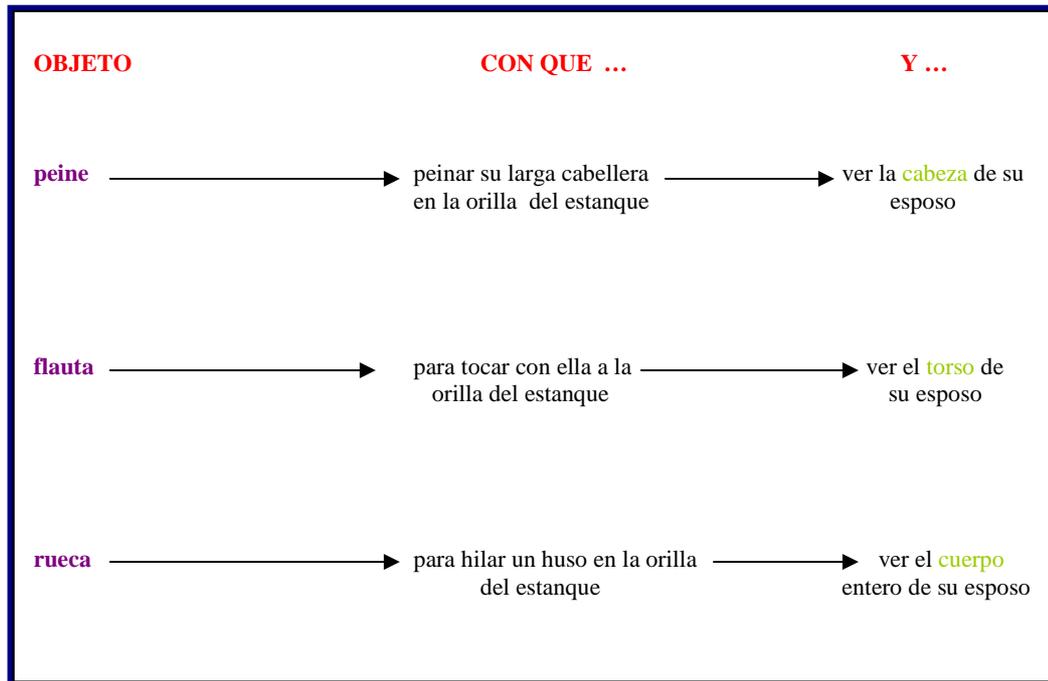
Y como en cualquier relato tradicional, en resumen, será también el elemento femenino el que trate, y consiga, reconducir y reconfortar la situación. El hombre estaba, ya, casado, y será su esposa quien, en su inmenso dolor, resuelva la nueva desgracia. Y, cómo no, para ello ser valdrá de la sabiduría y la experiencia de su propio género, en este caso de una mujer adulta, anciana, receptáculo de todos los saberes y enigmas humanos.

Es, por tanto, la esposa del cazador quien descubre la desaparición y el rapto de su marido, y para liberarlo contará, como elemento proléptico más que significativo, con la Luna, la imagen de la Luna, en su imagen de cuarto creciente (atributo que la mitología clásica ha relacionado con las diosas vírgenes como Artemisa ²⁹⁵), que no resume otra cosa que la propia evolución femenina hacia un estado de plenitud y madurez sexual ²⁹⁶.

Nuevamente como trasunto de la magia que rige en la naturaleza y la existencia humana, la mujer se traslada al paraíso de lo inconsciente y exterioriza la solución de la desgracia a través de un sueño. En él, una sabia anciana habitante de una cabaña solitaria, es quien le propone el periplo que ha de conducir a la rotura de la fascinación masculina. Debe realizar tres pruebas, con tres objetos tradicionalmente relacionados con las sirenas, y debe efectuarlas en sucesivas lunas llenas, esto es, en los momentos clave de la energía femenina. Con ellos irá recuperando, redescubriendo, la nueva imagen de su marido:

²⁹⁵ Y que, en su sincretismo, el catolicismo asumirá a la madre de su dios, a María la virgen, que en su advocación de ‘la Purísima Concepción’ acabará siendo identificada por un creciente lunar colocado a los pies de la imagen de una mujer.

²⁹⁶ Desde el Paleolítico, la imagen de la luna llena se asocia con la mujer-madre, plena sexualmente; no en vano, la gestación y el parto están determinados por las fases de la Luna.



La anciana es el trasunto propio de la ondina, por eso sólo ella sabe cómo neutralizar la fascinación masculina ²⁹⁷; es la figuración de la sabiduría de la diosa-Madre o Gran Madre, incluso de aquella que inicia sexualmente a las mujeres más jóvenes de su sociedad; es, por excelencia, la imagen de ‘la partera’.

Con el hilado final, con el que la mujer del cazador intenta nuevamente asimilar un aspecto de la ondina y recordarle, a la vez, quién es ella; se significa la imposición de un ‘orden’ en el caso producido con el rapto del varón. Se trata de eliminar, finalmente, el nuevo orden de cosas impuesto por la *nixe*, acomodándolo al hilo de la vida nuevamente hilado, que no es otra cosa que la traducción de una devoción insistente por la continuidad del viejo orden.

Cuando la mujer deja la rueca en la orilla se produce una inmensa agitación emocional: el agua se abre y sale el cuerpo del cazador, pero la naturaleza se estremece y las aguas, con una fuerza arrebatadora, tratan de sepultar a la pareja. Ahora el contacto con la anciana sabia, en aquella regresión y en plena furia de la abalanzada imposición del territorio de la ondina, se efectúa por simple interiorización: sólo con invocarla, sólo

²⁹⁷ La misma posesión de los atributos de la ondina y, cómo no, la misma sabiduría para utilizarlos denota este extremo.



con imaginarla, su ayuda se hace efectiva. A fin de cuentas, ella procede del mismo reino que la ondina; ella es, en consecuencia, propiamente una ondina.

El simbolismo de lo acuático vuelve a dominar en el relato. La mujer-sabia los transforma, a la pareja humana, en sendos anfibios, lo cual también mantiene un diálogo acelerado con la magia de la luna llena y el principio de la fertilidad. El sapo es trasunto de la energía generadora, la rana significa la fusión con la fecundidad de la tierra. Ambos, en la cultura de las primeras sociedades humanas, se interpretan como símbolo de la curación (el sapo) y como valor o garante del amor y la referida fertilidad (la rana) (cfr. Gimbutas 1989: 256).

De todas formas, pese a tal traducción, cuando las aguas se secan y recuperan su apariencia humana, los dos, la mujer y el cazador, aparecen fuera de su lugar de procedencia; pasarán largos años entre gente extraña que no conocía su patria, dedicándose al pastoreo. Se trata de una actividad, la de los pastores y las pastoras, que simboliza recogimiento interior y exterior, custodiando rebaños de animales que preferirían vivir en libertad. Vivirán, pues, destinados a vagar circularmente. Es un tiempo, por tanto, de soledad, duelo y anhelo.

De repente, un día sucede que la primavera brota de la tierra y en esa espera, en la latencia de lo inhibido, nuevamente gracias al lunar y se completa, así, otro ciclo, el pastor otrora cazador saca su flauta y toca una canción que la pastora identifica con la que, hace tiempo, ella misma había interpretado a la orilla de un estanque, bajo la luna llena, cuando aguardaba la visión del busto del ser a quien amaba. Ambos, así, se reconocen, se reaproximan dejándose determinar por la fase de plenitud astral.

De esta manera, en suma, ambos asisten al reencuentro, al amor fuera de instintos y fascinaciones pasajeras capaces de convivir con la ondina. Al aceptar este extremo, además, se estaba aceptando igualmente la querencia de la vida solamente como madre dispensadora de alegría y fortuna. Fallece, pues, el cazador, que queda en el fondo del estanque; fallece la mujer dolorosa, que queda en su orilla; y renacen un hombre y una mujer ajenos a la inexperiencia, una pareja desarrollada enteramente, restablecida y reunificada a través del dolor y del desencanto. Sólo que, como suele suceder en la vida siempre, en ese proceso la mujer lleva el peso de la salvación del varón, carga con la abnegación y, no contenta con ello, ha de luchar contra sus semejantes, para recobrar el objeto de su amor. Vamos, la mujer no sólo gesta y pare, sino que ha de ejercer una fortaleza psico-física brutal.

La mujer, y la mujer acuática quizás con mayor fuerza, es uno de los imaginarios que de forma mejor planificada laten en el programa iconográfico de la literatura de Occidente. Y hablo, en clave de Literatura Comparada, de un lugar dónde, como los profs. Machado y Pageaux han destacado, “triumfa a intertextualidade, dado que é o lugar de arquivagens e de reactualizações possíveis de fragmentos, de sequências, de pedaços de textos, vindos ou não do estrangeiro”. Porque, siguiendo sus apreciaciones:

todavía, a intertextualidade [...] em vez de nos levar ao funcionamento interno dum texto, convida-nos a compreender como e por que razão determinado texto se tornou, para outrem, objecto cultural singular, utensílio de comunicação simbólica. A estas duas quesotes, só a história cultural é capaz de dar despostas. Torna-se decididamente necesario convencermo-nos duma evidência: o texto imagológico serve a algo na e para a sociedade, de que é a expressão fugitiva e parcelar. É que a imagem do Outro serve para escrever, para pensar, para sonhar de *outra* maneira. Ou seja: no interior duma sociedade e duma cultura estudadas em termos sistemáticos, o escritor escreve, escolhe o seu discurso sobre o Outro, por vezes em contradição total com a realidade política do momento. A *rêverie* sobre o Outro torna-se um trabalho de investimento simbólico contínuo. Se, no plano individual, escrever sobre o Outro pode levar à autodefinição, no plano colectivo, dizer o Outro pode servir os *défoulements* ou as compensações, justificar as miragens ou os fantasmas duma sociedade (Machado & Pageaux 2001: 60).

Tomo, pues, tanto “Die Nixe im Teich” como cualquiera de las obras que emplearé en este nuevo recorrido literario-imaginístico como bastiones o simples pruebas, por qué no, de una determinada cultura, a la cual va aparejada una forma de pensar, de entender la vida, de ser en suma. Textos como archivos intertextuales de otros muchos, venidos de cualquier tipo de ‘extranjero’²⁹⁸, que nos harán comprender

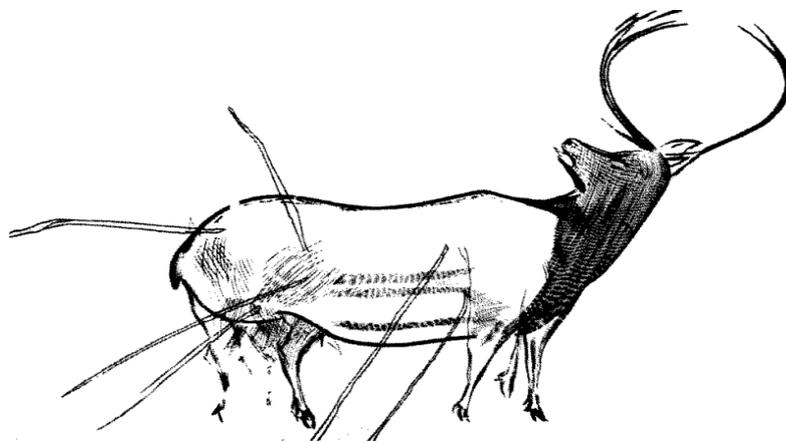
²⁹⁸ Ni que decir tiene que en ese ámbito geográfico ibérico considero la existencia de varios territorios nacionales, por más que legalmente, coexistan *de facto* en él únicamente cuatro Estados: el Español, la República Portuguesa, el Principat d’Andorra y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte, propietario de Gibraltar. *De iure*, sin embargo, y aparco ahora mis propias creencias e ideología, existen muchos más Estados, lo cual, no en vano es una manera de existencia tan digna como la visada por los tratados y la legislación internacional que, quizás con no mucho éxito, rige el planeta.

Y llegado a este punto creo que debo tratar algo acerca de lo que las comunidades humanas entienden por ‘sentimiento nacional’, considerado como la naturaleza afectiva del fenómeno, siendo ‘conciencia nacional’ su naturaleza psicológica y la ‘identidad nacional’ su naturaleza antropológica (cfr. Morin 1984). La primera, pues, es un complejo, una realidad psico-afectiva que puede recibir la denominación de ‘matripatriótica’ – esto es, la extensión de los sentimientos infantiles en el seno familiar –; y hace que la nación se nos aparezca como un ser maternal-femenino, así pues, como la ‘madre-patria’ que hijos e hijas deben amar y respetar. En este sentido, siguiendo ahora a Comas de Argemir, si la familia viene a ser la metáfora de la nación, la casa que abriga lo es de la patria. Esta casa se percibe



cómo no son si no objetos singulares de cultura, y sólo desde una (re)lectura de la historia cultural podrán ser (re)descubiertos. Es cuestión, por ende, de *rêveries*, y de relaciones entre todo tipo de ‘otros’.

Uno de esos ‘otros’ se articula alrededor de “Los ojos verdes”, una de las narraciones que Bécquer incluyó en 1861 en *Leyendas*. Como si hubiese recogido el testigo de los Grimm, la narración becqueriana inicia su historia, de un modo muy significativo, presentando una escena con la imagen de un ciervo herido que, en un paraje boscoso soriano a las faldas del Moncayo, va dejando un rastro sanguinolento a su paso.



Representación de cérvido herido en la cueva de A Pena de Candamo en Asturias (calco de J. Cabré Aguiló)²⁹⁹

como espacio interior, protegido de cualquier incursión externa, y hogar, donde se desarrolla la vida privada. Es, además, el lugar íntimo, en tanto en cuanto doméstico, y dónde, por lo tanto, se expresan los sentimientos; es dónde se ofrece protección y apoyo y en el que reside el altruísmo y el amor. Así pues, no es casual que el espacio de la nación, de la patria, se haya representado por la figura de una mujer – generalmente una mujer-madre – que encierra la significación como persona considerada como núcleo y corazón familiar (cfr. Comas de Argemir 1996). Con todo, a la vez, el sentimiento nacional se aparece como paternal-masculino, y lo hace en cuanto autoridad que llama a las armas y al deber, implicando, por tanto, una división de roles más que tradicionalista. Esta doble bisexualidad, espejo de la misma función maternal-paternal, de la propia bisexualidad que caracteriza a las personas, se manifiesta en la fórmula ‘madre-patria’. Así, el elemento matri-patriótico implica una dimensión de fraternidad, concepto a partir del cual ha surgido, entonces, la noción de ‘sangre común’, metáfora que, de ser tomada al pie de la letra, se puede transformar en racismo nacional (cfr. Morin 1984: 131).

²⁹⁹ Desde el Paleolítico, las figuras de cérvidos devinieron en una de las imagerías más representativas del deseo humano, en este caso por pura subsistencia. Gracias a un trastocamiento de los semas de la energía de estos mamíferos, las primeras sociedades les asignaron un papel eminentemente reproductor, asemejándolos a la fertilidad femenina, la única que se consideraba en el proceso de reproducción humano. Posteriormente, y sobre todo la del que calma su sed en una corriente de agua, vino a simbolizarse como el trasunto de un Cristo que calma la sed espiritual de quien acude a beber en sí. En este sentido, debe la literatura española una de las más elocuentes imágenes del ciervo herido que, en el “Cántico espiritual”, va a saciar su sed a una fuente.

Tras confesar, la voz narrativa, una experiencia propia al respecto de la fascinadora visión de unos ojos semejantes a los que se recogen en la leyenda, pasa a desarrollar su relato, partiendo de una jornada cinegética que, como los cánones de la estética del romanticismo imperante en aquel momento (mediados del siglo XIX), capitanea D. Fernando de Argensola, primogénito de los marqueses de Almenar³⁰⁰. El joven D. Fernando abate una pieza, un cérvido, que, herido, escapa “perdiéndose entre los matorrales de una trocha que conducía a la fuente”, la Fuente de los Álamos, “en cuyas aguas habita un espíritu del mal³⁰¹” (Bécquer 1970: 116-117).

Desde entonces, desde el día en que el heredero de los Almenar persigue al corzo hasta la fuente, su rostro cambió de color, andaba “mustio y sombrío” (Bécquer 1970: 118). La culpable: una mujer que habitaba entre las rocas de los parajes del Moncayo soriano, y la fascinación: la de unos ojos femeninos reflejados en el fondo del agua, en el agua de una fuente, la Fuente del Álamo que según señala D. Fernando:

brotó escondida en el seno de una peña, y cae resbalándose gota a gota por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes, y susurrando, susurrando con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno a las flores, se alejan por entre las

³⁰⁰ Al igual que plumas como las de la Pardo Bazán o el propio Galdós en *El abuelo* – una obra intensamente determinada por la relación que cuando el canario la escribe, mantenía con la escritora herculina –, Bécquer fue un hombre especialmente motivado por los ecos del nobiliarismo: de este modo, aunque también hallemos en ello unos intereses exotistas que buscaban alejarse de una presentación, en el parnaso literario español del momento, sustentada a través de un apellido común (él nace como Domínguez y Bastida); lo cierto es que tras la elección de *Bécquer* como firma literaria también se encuentra la dirección nobiliarista de quien recurre a sus genealogías para recuperar un linaje de fuerte sonoridad aristocrática que, procedente de los Países Bajos propiedad entonces de la monarquía hispánica, se había instalado en la Sevilla del siglo XVI.

El D. Fernando de Argensola, un apellido bajoaragonés de gran proyección nobiliaria en la España del Antiguo Régimen, es hecho primogénito de unos marqueses inexistentes, los Almenar, con el fin de que – lo cual nuevamente podemos conectar con el naturalismo literario de que tanto gustó Emilia Pardo Bazán – la narración se interne en la historia de una familia que se verá privada de continuación directa: con la desaparición del hijo mayor de los marqueses de Almenar, por tanto, se venía a simbolizar un grave acontecimiento, aparejado al hecho de dejar sin fluidez un linaje como el de los Argensolas ya Almenar, es decir, produciendo un estado caótico en una casta titulada que quedaba privada de su continuador. Y, claro, para conseguir un mayor dramatismo, esta pérdida no es la de un joven impúber, sino la de un hombre adulto, ya hábil por ello para proceder al relevo generacional que en aquel momento cualquier familia española – y más una del tipo de los Almenar – esperaba.

³⁰¹ Es la tradición, como queda recogido en el relato, la que mantiene que en aquella fuente vive un espíritu maligno, lo cual no hace más que informar de la querencia española por situar en fuentes y corrientes acuáticas peligros relacionados con espíritus – y femeninos, como se verá – que sólo establecen contacto con las personas para procurarles mal.



arenas, y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, y saltan, y huyen, y corren, unas veces con risa, otras con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado, solo y febril, sobre el peñasco, a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa para estancarse en una balsa profunda, cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.

Todo es allí grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre (Bécquer 1970: 119).

Nunca en las páginas de la Literatura, un motivo ha sido explicado con tanta claridad: es el rumor del agua que brota de una fuente y produce un regato el responsable de que cualquier persona crea considerarlo como una voz procedente de un ser distinto al humano; es la misteriosa actividad de la soledad de la floresta la que puede embriagar un espíritu y llenarlo de la melancolía que parece reinar en un paraje verdoso-argénteo, motivado y mediatizado por las luces más indirectas; y es gracias al rumor de las hojas, a las cavidades de los peñascos refugio de vientos y animales, cómo una persona puede ser capaz de creer que allí habitan entidades igual de misteriosas y solitarias que el paisaje pero que, en esa afición antropocéntrica del ser humano, van a estar dotadas de no pocas características pertenecientes al mundo de los individuos, y una de ellas es, por supuesto, la voz.

“Los ojos verdes” es, como “La Ondina del estanque”, la historia de una fascinación, y en ella, careciente de un elemento femenino velador, custodio y salvaguardador, el final se precipita hacia la más simple de las castraciones masculinas: en la narración becqueriana, no como en la de los Grimm, la mujer fantástica, fascinadora, trasunto de la mujer-Salomé que estaba dictando parte de la imaginaria femenina realizada por varones, acabará por destruir al hombre, segándole la vida y, por tanto, haciéndolo quizás igual de eterno y sublime que las entidades de mujer que habitaban, eso decían, en las fuentes.

La mujer de ojos verdes no es otra que una ondina, una *nixe* que, eso cree D. Fernando de Argensola, imagina primero como la fuerza interior del lago en que brota

la Fuente de los Álamos, unos ojos que, desde el fondo de las profundidades del agua, lo incita a buscar eternamente a “una persona con unos ojos como aquéllos” (Bécquer 1970: 119). Y digo que se trata primero de una imaginación porque, en su parlamento a Íñigo, el montero mayor de los marqueses de Almenar, el joven aristócrata descubre como algo real. Durante una de sus constantes visitas a la fuente:

una tarde encontré, sentada en mi puesto, y vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro, sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban, inquietas, unas pupilas que yo había visto ..., sí; porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente: unos ojos de un color imposible, unos ojos ...”

- ¡Verdes! – exclamó Íñigo con un acento de profundo terror, e incorporándose de un salto en su asiento [...] mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas, tiene los ojos de ese color (Bécquer 1970: 119-120).

Como vemos, la imagen de lo malvado – siempre siguiendo la estela de la demonización femenina (¿cómo si no entender esa negatividad que no duda en emparentar un malvado espíritu, un trasgo, un demonio, con una mujer?) – permanece en el elemento acuático, y lo hace bajo la forma de una mujer, una mujer de inmensa belleza, a la fouquetiana y a la vez estrechamente relacionada con imágenes como la que once años después de la escritura de “Los ojos verdes”, Waterhouse propondrá en su célebre óleo *Ondina*³⁰².

Ondina o Dama del Lago, la señora de la Fuente del Álamo había fascinado completamente al futuro marqués de Almenar, que no duda ni un instante en confesarse en su determinismo: nada habrá, pues, que lo sacie como individuo, si no el amor de aquella mujer. No le importa su condición social, no le importa su estado, su familia, su posición y el futuro que le aguarda como cabeza del linaje de los Almenar. Nada. Sólo

³⁰² Una mujer de cabellos dorados, vestida con una larga túnica que la hace integrarse, de forma etérea, con el medio del que surge, el agua. Una mujer con ojos penetrantes y lo mismo de fascinadores que ella, con rubias pestañas brillantes que la conectaban con la luz emanada del cielo que propiamente se reflejaba en el lago del que había salido. Era, en suma, una mujer-Naturaleza tal que Artemisa, aunque poseedora de unos ojos capaces de acuchillar el alma del varón que la mirase, los ojos que el panteón griego identificaba con Medusa.



gozar de su propia fascinación, recrearse en ella y anularse como varón; tal era, en realidad, el destino de quien, como los observadores ojos de Bécquer estaban recogiendo en aquel relato, veía cómo la mujer estaba escapando de los destinos que tradicionalistas y falocéntricas sociedades como la española le habían asignado desde hacía más que siglos.

En el momento álgido de la acción, el joven Almenar increpa a la ondina sobre su origen, su procedencia, intentando desvelar el misterio que la rodea, pero es la naturaleza la que, aliada con la figura de la mujer, procede a sellar el ambiente fascinando más y más la voluntad del varón: el Sol se traspone y las sombras comienzan a poblar el paraje del lago, la brisa empieza a gemir por entre las hojas de los árboles que daban nombre a la fuente y la niebla inicia su recorrido desde la superficie del agua envolviendo las rocas que rodeaban la Fuente del Álamo. Es, entonces, el momento para aclarar el destino de aquella fascinación.

A sus preguntas, muy pausadamente y desde aquellas “pupilas como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro”, incluso confirmando la posibilidad de ser un demonio – ante lo que Argensola incluso le reconoce no importarle si eso fuese, pues tal era su destino – , la ondina le confiesa su esencia. “Fascinado por su brillo fosfórico”, oye de sus labios, de los que sale “una voz semejante a una música ³⁰³”, sus intenciones:

– Fernando [...] yo te amo más aún que tú me amas; yo, que desciendo hasta un mortal, siendo un espíritu puro. No soy una mujer digna de ti, que eres un ser superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de esta agua; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso (Bécquer 1970: 121).

Y mientras estaba articulando tal discurso, la fascinación masculina crecía y crecía. Se veía “atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde de la roca” (Bécquer 1970: 121-122). Y la misma fuerza de la naturaleza es la responsable de que, en una orgía pautada por la largura, la viscosidad y el verdor de las

³⁰³ Véase el emparentamiento de la dama con una de las características mitológicas de las sirenas del panteón griego, así como de la *nixe* grimmiana.

hojas que se agitaban en el fondo del espacio lacustre, Almenar se sienta llamado indefectiblemente hacia sus fondos, mientras se abandona por la música de la voz de la mujer, que le dice:

yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie ... Ven, la niebla del lago flota sobre nuestras frentes, como un pabellón de humo ...; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles, el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven ..., ven ...

Era noche, y la luna se reflejaba en la superficie del lago. Los “ven ... ven ...” de la mujer zumbaban en los oídos de Argensola. Al borde del abismo del lago, parecía ofrecerle un beso. Se introdujo en el agua y mientras sentía unos brazos delgados que lo aprisionaban y le sujetaban el cuello, llegaba a su boca ardorosa el frío gélido de un “beso de nieve”. Era el beso de la muerte, el frío erótico del abrazo de la mujer-mantis. A la vez, las aguas del lago se cerraban sobre su cuerpo, produciendo círculos argénteos que irían a morir a la orilla, lugar dónde Almenar esperó la figura y el abrazo de su propia fascinación y punto de partida de su misma muerte, una muerte regada por el mismo fascino masculino de “Die Nixe im Teich” pero que, sin duda, ahora no hacía más que explorar en una situación ciertamente relacionada con un problema psíquico regalo de una inadaptación a un medio, a una naturaleza, temida por femenina, odiada según la máxima expresión de la misoginia típicamente característica de la sociedad española de mediados del siglo XIX ³⁰⁴.

La misma orgiástica sensación de terror y enajenación masculina frente a una femineidad abierta, exultante y liberada es la que Ánxel Fole traduce en su discurso literario gallego de Posguerra. En *Terra brava*, una de sus más claras y definidas apuestas literarias iniciales – que, junto a la serie narrativa *Á lus do candil. Contos a carón do lume*, de su misma autoría, publicado dos años antes, y *A xente da Barreira*, éste de Ricardo Carvalho Calero, que vio la luz en 1951; son los vértices del triángulo renovador gallego de la narrativa del período de la dictadura fascista del Franquismo español – , se incluye “O cabaleiro namorado da fada do relanzo”, donde, de un modo

³⁰⁴ Por lo tanto, el asunto de “Los ojos verdes” es, pese a brotar de una íntima conexión con la problemática presente en “La Ondina del estanque”, de otra índole. Ahora, pues, se recupera el propio terror masculino a una naturaleza fervientemente femenina, traslado de un miedo visceral ante el avance de la esfera de la mujer en la sociedad contemporánea, sólo que perfilada por el crisol de la energía de las manifestaciones populares, la misma que los Grimm utilizaron en “Die Nixe im Teich”.



especialmente semejante a lo acontecido en el texto becqueriano, la locura masculina viaja por los terrenos de una fascinación dirigida al mundo de lo acuático femenino.

Los ecos no son otros que los que ya habían llevado al bético Gustavo Adolfo Bécquer a componer el periplo de D. Fernando de Argensola; de ahí que, siguiendo la estela de un determinismo literario que ya podríamos juzgar sin ambages desde la óptica de una lente naturalista, decida bucear en la magia de una laguna mecida por la imaginería del más decadentista de los romanticismos.

“O cabaleiro namorado da fada do relanzo”, pues, no incide más que en la expresión de una simbología nobiliarista encarrilada conscientemente hacia lo mágico-legendario, por lo que su autor, como el español, decide comprometerse con el acervo de tradición oral de Galiza y, tras ocuparse del cántico de un aristocratismo que, quizás porque estaba de moda, quizás porque constituía una de las preocupaciones más definidas de las letras gallegas, quizás por su propia afición familiar y personal hacia una alabanza hidalguista a la oteriana; trata de experimentar con la expresividad de la fusión telúrica entre la hidalguía y el medio como elemento positivador-justificativo, tratando además de argumentar un discurso literario en unos planteamientos estéticos de corte pardobazaniano – o simplemente gallegos – y, finalmente, valiéndose de la propia magia que la figura de la mujer acuática resumía en el imaginario de tradición oral nacional de Galiza ³⁰⁵.

³⁰⁵ En este caso, especialmente motivándose hacia la fuerza que la magia de la ondina o *xana* desarrollaba en la tradición comunitaria de tierras de Queiroga, donde Fole sitúa la acción de la serie narrativa “Tres historias do pazo de Lucencia” a la que pertenece “O cabaleiro namorado da fada do relanzo”. No es gratuito, por tanto, que la presencia de los seres fantásticos femeninos – en Fole a la becqueriana – acoja el carácter que propiamente había desarrollado en la literatura gallega de tradición oral, identificando a la Dama del Lago con la más abyecta de las fascinaciones masculinas, capaces de eliminar al varón empero, a fin de cuentas, tan fascinante para la pluma de los y las literatas como estéticamente atrayente y operativo era una temática que quizás sólo tratase de explicar la fuerza que lo telúrico imponía en todas las comunidades humanas, especialmente en la gallega.

Tras el estreno del cortometraje *Mamasunción* (Chano Piñeiro, 1984), que inicia la historia del cine gallego, en 1985 el mismo director da a conocer la cinta *Sempre Xonxa*, el primer filme realizado desde, por y para Galiza. En él, que no plantea más que la dramática historia de un triángulo amoroso delimitado por la triste y miserable situación de una Galiza de Posguerra lastrada por la emigración americana y el consecuente derrumbe y sepultamiento de la realidad rural; el cineasta ourensano no duda en introducir la fuerza de la mujer acuática, ahora subterránea y de carácter *mouro* – esto es, como uno de los elementos de una cosmología pre-castellana, pura y santificada por ello – , para simbolizar la eternidad de aquella fuerza telúrica como único medio de recuperación de la esencia nacional gallega. En una de sus escenas finales, Caladiño, uno de los personajes de la cinta, en su interés por descubrir tesoros escondidos, consigue abrir la tierra y llegar a una sala en la que, en una orgía acuática de lo más sensual, se ve la imagen de un ente femenino áureo, de largas melenas rubias, que sólo por el simple hecho de ver cómo se ha procedido a romper el sello que separaba su mundo del de las y los humanos, ante la mirada de un grupo de personas de la aldea cercana produce un gran y traumático cataclismo que no significa otra cosa que el rápido y potente sellado de unos mundos que están destinados a convivir y a interaccionar pero siempre que los seres de uno de ellos, el mundo subterráneo y no el de las personas, así lo deseen.

En diferentes épocas, en “Tres historias do pazo de Lucencia” se elabora la historia de la magia ancestral que se resume tras los genes de los propietarios de un pazo gallego: no en vano, como símbolos de la unificación de lo cósmico con lo mundano, los y las hidalgas de la literatura han servido para proponer este tipo de itinerarios hacia lo maravilloso. Y como tales símbolos, por ellos y ellas propuestos y así adoptados por las comunidades a que pertenecen, una de las vías de mayor éxito es la que nos explica la relación que ellos y ellas mantienen con todo tipo de figuras y elementos del más allá. En este sentido, por supuesto, una de las mejores vías de expresión es – ya lo hemos visto en Bécquer – dejar patente la intensa alianza que estas personas de origen ‘esclarecido’ establecen con los seres procedentes del otro mundo: sólo ellas, pues, pueden aproximarse tanto a una magia que, asimismo bajo la clave de la fascinación, les es patrimonial. En “O cabaleiro namorado da fada do relanzo”, por lo tanto, late una leyenda semejante a que la estética becqueriana procede a edificar en “Los ojos verdes”.

La exquisitez del edificio, el pazo de Lucencia, queda patente cuando se describe la habitación del caballero enamorado del hada de la laguna, uno de los espacios con mayor simbolismo de las “Tres historias do pazo de Lucencia”:

estaban as paredes tapizadas de papel verde dourado con figuras de cazadores, castelos e lagoas.

Había nun curruncho un gran reló de pé de tipo inglés, dises de pesas e de caixa estreita i alta. A carón dil, unha panoplia cun olifante ou trompa de caza i unha pistola de bronce de dous canos. Arrimados ás paredes, un diván; unha cama antiga de cerdeira; un escritorio, tamén antigo, de moitas gabetas; unha consola, cun gran espello e mesa de marbre verde, con dous pés afigurando peixes, un ca testa pra riba, i o outro pra baixo.

E logo, daguerrotipos, óleos, gravados e miniaturas.

Nun cabalete, o retrato dun cabaleiro, de medio corpo pra riba.

Enriba da parede, había unha paleta de pintor, de nacre; dous candelabros de prata i un catadexo ou catalexo (Fole 1955: 180)³⁰⁶.

Es, pues, el de *Sempre Xonxa* un ejercicio de intertextualidad hacia el aparejo de tradición oral semejante al que la literatura efectúa con la propia literatura.

³⁰⁶ Véase, pues, el determinismo y el carácter proléptico de la propia decoración romántica del cuarto del caballero, envuelto en un tapizado de papel en el que se representaban lagunas y donde destacaba una mesa con una pieza de mármol verde sustentada por dos pies en forma de pez.



El propio pazo de Lucencia se constituye como un puente-laguna, como símbolo del Antiguo Régimen, hacia un tiempo pasado poblado por sombras e imágenes del más allá. Un edificio que simboliza el lago que procura la fusión con la tradición marina de las mujeres acuáticas. Ellas simbolizan la mansedumbre de los recuerdos por medio de la imagen del agua detenida, estancada, transmisora de sombras que surgen del fondo de los años. Los ambientes del pazo, pues, se elaboran alrededor de los trofeos familiares (lozas y porcelanas, muebles, pinturas, retratos, árboles genealógicos y cabezas de animales). En el jardín existe una fuente de piedra en que una imagen de sirena se peina a la vez que echa agua por sus pechos. Esta imagen va a ser el coadyuvante literario de la intervención del hada de la laguna, porque el pazo posee un lago misterioso. Así, el ritmo narrativo se va cerrando en el momento que las “donas” y los “cabaleiros” de los retratos colgados en las paredes del pazo “parecían acenarme dende os óleos, cando lles batía a lus do quinqué que levaba o don Ramón”, como señala el criado de la casa. Incluso este administrador percibe el encanto del pasado y procura contribuir a sumergirse en él:

– xa lle é todo unha sombra ... Relembros, nada máis que relembros. Pantasmas do pasado a devalar polas escuras estanzas. Hastra os vivos parecemos alí sombras ... Eu, recórdoo aínda cheo de xente ... Banquetes, cacerías, moitos bailes, moitas festas ... Sempre convidados ... Criados e doncelas iban e viñan polos andamios ... (Fole 1955: 174).

Es a partir de este momento y por propia indicación de la voz narradora (que según reconoce gusta de escuchar historias palacianas en su marco verdadero), se suceden las tres historias del pazo de Lucencia, tres de las cuatro cajas chinas que integran el haz narrativo familiar del clan de los Argondes. La primera de ellas, la introductoria, desarrolla un asunto real, mientras que las siguientes, “O morto entrara ca xistra”, “A treboada” y “O cabaleiro namorado da fada do relanzo”, pertenecen al plano fantástico-legendario. En “O morto entrara ca xistra” el pasado se proyecta a través de los sueños, capaz de posibilitarle a la señora del pazo la visión de la muerte de su marido. En “A treboada” se cuenta la historia de uno de los hijos de los Argondes, víctima del determinismo familiar que había hecho de su padre uno de los prototipos del hidalgo lascivo. Finalmente, “O cabaleiro namorado da fada do relanzo” resume una leyenda en que se involucra al elemento femenino de la sirena, tradicionalmente unido a

los caballeros. En el pazo de Lucencia se conserva incólume el cuarto de un antecesor de la casa, el liberal isabelino Francisco de Zúñiga y Sousa, de quien se conserva un autorretrato en una de las paredes de su vieja habitación. Por medio de la actuación del frío de la noche, el lunar melancólico y el suave sonido del zumbir de las aguas del río, renace la historia del hada del lago, que había enamorado al caballero y, finalmente, le produjo la muerte³⁰⁷.

La imagen del caballero retrotrae al lector “á moda romántica”. Su retrato, colocado en el cuarto que ocupó en vida, hoy santuario, explica fielmente los intereses estéticos románticos que sigue la pluma becqueriana de Ánxel Fole. Insistiendo en que se trata de un autorretrato, la voz narradora lo descubre a través de uno de los elementos prototípicos de este tipo de imaginería, la luz emanada de un candelabro. Era un caballero:

con corbata de plastrón e fraque verde escuro. Brilaba na corbata granate, coma un verme canteiro, a gota de lus dunha esmeralda. A cara era pálida, cos ollos tristentos, agrisados, con longas perfebas. A cabeleira era moi sedosa, como tamén a perilla i o bigote. Tiña certa semellanza Aquila faciana ca do poeta Espronceda. Somentes se lle vía unha mao, branca i esguía, agarrando un goante ou luva, apousada sobor da empuñadura dunha cana. Todo o cadro estaba pintado en cores escuras, agá unha nube bermella que partía a pintura mitade por mitade. Víase no seu fondo un castelo en ruínas, sobor dun teso, dun marelo barrento (Fole 1955: 180-181).

Otro de los elementos que intervienen en extender la misma magia romántica que preside toda la narración, es un catalejo, que anteriormente mencionado, ahora toma el administrador del pazo tras abrir la ventana del cuarto y entrar “na estanza a friaxe da noite e mailo rombar do río i a melancólica lucencia da lúa chea” (Fole 1955: 180). Es, nuevamente, el lunar el que, siempre en plena naturaleza, determina los acontecimientos, en este caso apostando por la recuperación de una nueva fascinación

³⁰⁷ Aunque en varias ocasiones este cuento fue relacionado con el mito de la ondina de La Motte-Fouqué y con la tradición gallega de las *xacias* (cfr. Pardo de Neyra 1999: 280-286), lo cierto es que la historia presentada tiene más relación con la fantasía legendaria de los *Marinhos de Goiáns* de la torre de Lampón, señores de la isla de Sálvora, que decían ser descendientes de un caballero fascinado por una sirena del mar de Arousa, con la que procreó a su estirpe, un mito que Otero Pedrayo utilizaría para escribir “A sirena”. Aún así, en la propia literatura popular de O Incio, espacio geográfico en que Fole se inspiró para componer su colección narrativa, se habla de las *mouras* de Vilarxoán, habitantes del castro de A Roda, que atraían a los hombres para procurar que se cayesen a sus simas (cfr. Pombo s.a.: 62).



masculina. Porque “O cabaleiro namorado da fada do relanzo” no es sino una nueva pintura del fascinio que los hombres dirigen a la naturaleza como ente femenino.

La introducción del catalejo como vehículo por el que mirar, acercándolo, el paraje que ha provocado esta nueva articulación literaria del magnetismo de la mujer acuática, cobra relevancia, al igual que el resto de objetos que decoran un cuarto donde el tiempo parece haberse detenido, como fetiche de aproximación al mundo, al espacio e incluso al tiempo, que ha originado aquel nuevo encantamiento por un hada de las aguas. Sólo a través del catalejo, pues, el narrador accede a la energía de aquel paraje, “un relanzo” donde “as augas brillan coma se fosen de vidro ou de prata” y “unha ínsua pequeniña”, que según le dice Ramón, el administrador del palacio, era el domicilio del hada (Fole 1955: 181-182). En ese momento, la fuerza de la naturaleza acompaña al ojo que mira y a la mente que imagina, y todo bajo la especialísima luz de un lunar: los perros ladraban inquietos, una lechuza – ave que, por excelencia, es anunciadora de muerte – gritaba sobre un tejo y, no obstante, todo anunciaba el cuajado de un silencio terrorífico, sólo perfilado por la semejanza de las cumbres de la Serra de Gondriz con cuerpos de cristal tallado y por los claroscuros que producía el paso de las nubes frente a la Luna.

Después de este contacto con el ‘cronotopo del idilio’, D. Ramón, el administrador, y el visitante del pazo, voz narrativa del relato, se sientan frente a una mesa-camilla para tomar café. Allí se continuará la historia del caballero que dormía en aquella habitación: era D. Francisco de Zúñiga y Sousa, hermano del abuelo paterno de la por entonces propietaria del palacio de Lucencia, un tipo curioso, la mejor expresión del espíritu romántico plasmado en los folletones literarios de tránsito de siglo. Después de haber sido criado en Amarante (Portugal), decidió embarcarse hacia Francia, con el fin de completar su educación. En París tenía un tío casado, exgeneral carlista exiliado tras el Convenio de Bergara, marido de una aristócrata dueña de un castillo, el “Castelo do Lago”, situado a diez kilómetros de la ciudad del Sena. Tras residir en aquellos bienes, que hereda de su tío, decide regresar a Galiza y, después de pasar unos años en Coruña y Compostela, vuelve al pazo de nacimiento.

Cuando se avecina nuevamente en el pazo de Lucencia, tanto su aspecto – siempre de negro, subido a un caballo negro, y caminando con un cayado debido a un percance que había tenido en París durante un duelo motivado por su amor hacia una mujer ya comprometida – como su formación – amigo de Víctor Hugo y la baronesa

Dudevant – , harían de él objeto de miedos y recelos por parte de los habitantes de aquellas tierras, que veían en el caballero foráneo la personificación de la desgracia.

Pintor aficionado y decorador, D. Francisco se recreaba paseando por el paraje del río cercano a su palacio, donde había una pequeña isla en que mandó organizar un jardín. En él hizo levantar una fuente de cantería con la figura de una sirena. Pero, a pesar de todo, prefería pasar las horas del día en su gabinete, tocando el piano y leyendo, y a las noches salía, en dirección a la isla, y las noches de luna llena después de mirar por la ventana con su catalejo y tocar su trompa de caza repetidas veces (cfr. Fole 1955: 186), una escena que muy bien podría encajar en cualquier *Film Noir* de la época.

¿Cuál era el objeto de su búsqueda? ¿Qué miraba y a quién le dirigía los bramidos de su cuerno? La respuesta estaba en sus propios cuadros y poemas, que descubrían la figura de una “muller ideal”, “a fada do relanzo ...”, a quien mandaba escritos que guardaba en botellas que tiraba en el lago y que dibujaba con “ollos craros i a cabeleira loira”, surgiendo “do relanzo no medio dun feixe de escumas” o peinándose en sus orillas, mirándose “a un espello pequeno, dises de mago, como unha serea que hai ou había nun coartel dun dos escudos do pazo” (Fole 1955: 187) ³⁰⁸.

La fascinación masculina queda patente cuando se explica cómo, al igual que podría suceder en cualquier cinta de Lang, Wiene o Murnau; el D. Francisco “vivía no mundo das figuraciós, co pensamento sempre alampado” (Fole 1955: 187), de ahí que para acceder a su mundo fuesen precisos objetos como el catalejo o el candelabro con que el narrador descubre perfectamente la imagen del hidalgo obsesionado. Y la fascinación masculina procede, como en “Los ojos verdes”, a la eliminación del elemento pasivo (el masculino), que sólo se nutre de mirar y de observar la fuerza y la belleza de una naturaleza implacable, que nada quiere entender de parásitos.

Los acontecimientos se producen de un modo pausado, después de innúmeras visitas a la laguna, tras no menos invocaciones con el cuerno de caza. Sencillamente, una de esas noches de vigilia, y precisamente la del día en que cumplía treinta y siete años, D. Francisco no regresó nunca más. Su cayada apareció media legua río abajo del

³⁰⁸ En este caso, pues, y en relación a la historia que Torrente Ballester presenta en *En cuento de Sirena*, “O cabaleiro namorado da fada do relanzo” se conecta con el determinismo de los Mariños de Vilaxuán, la familia que el escritor ferrolano escoge para expresar en una historia que avoca a los destinos fatídicos de un ser femenino procedente del mar. De esta forma, pues, en la narración foleana parece latir un eco procedente o relacionado con una procedencia familiar del linaje Marinho, aquel que – ya lo avisaba el conde de Barzelos – se había originado en la unión entre un caballero gallego y una sirena del mar de Arousa, hecho que, dicen los nobiliarios, sirvió para que la estirpe usase como símbolo de casta la figura de una sirena.



embalse fluvial, todo en su cuarto estaba en orden, a excepción de un reloj de pared, al que le faltaban los pesos. En el lago apareció un importante anillo con un diamante que se calculaba en más de mil duros (más de 45000 euros de hoy), creyéndose que o bien se le había resbalado al caballero, o bien no era más que un regalo a su amada acuática. Tras la sortija se halló su cuerpo, de riguroso luto aunque con la cara ya comida por los peces. Llevaba en los bolsillos los dos pesos férreos del reloj.

Desde aquel momento, su hermano D. Gonzalo de Zúñiga decide desmontar el jardín de la isla y cierra el cuarto del caballero; el paraje pasa a ser conocido como Orelanzo da Fada, se haría con uno de los espacios temidos por la comunidad y en él, años después, dos niños encontrarían, buceando, una botella con un escrito y unos pendientes de oro y piedras en su interior (cfr. Fole 1955: 191), tal vez otra de las ofrendas del atento galán. Eso es lo que, finalmente, quedaría del caballero enamorado del hada del estanque del río, eso y la magia que, aún incólume, latía entre los muros del pazo de Lucencia, solar de la familia de D. Francisco de Zúñiga, donde la memoria, los objetos personales y la propia historia del obsesionado caballero se mantenía enteramente operativa. Porque aquel edificio, como todos los pazos literarios tanto de las letras españolas como gallegas, no era otra cosa que la máxima expresión de uno de los cronotopos más hábiles de tales literaturas, uno de los paraísos en que, mano a mano, espacio y tiempo se detenían y se indefinían para sublimarse, entremezclarse y perder sus fronteras en aras de imaginerías como la de hombres que, como Zúñiga y Sousa, lastrados por una genética imposible de dominar, y a la vez estrictamente inoperativa, hábilmente derrumbada por propia consunción, con rapidez se transformaban en lo que en verdad eran: fantasmas del presente que, por tanto, habían de regresar al pasado, o a la nada en suma.



En 1960, tras hacerse con las viejas propiedades de los Marinhos de Sálvora, Joaquín M^a Otero Goyanes, que nada tenía que ver con los Marinhos de Goiáns, comenzó a elaborar su propia fantasía familiar. En ella, además de construir un edificio palaciano que no había en la isla de Sálvora, mandó colocar la estatua de una sirena alusiva a la leyenda de sus verdaderos señores

Aunque publicada inicialmente en la prensa de la isla de Cuba – posteriormente será recogida, con el resto de obras de la Avellaneda en 1871 –, “La ondina del Lago Azul. Recuerdo de mi última excursión por los Pirineos” representa, y por muchas razones ³⁰⁹, una de las pruebas literarias propiamente ibérica, extremo que se confirma, así, ya sólo con tener en cuenta su especial carácter y vocación: el de una “*literatura de viajes o literatura y viaje*” – según la acertada definición de Ballester i Roca e Ibarra Rius (cfr. Ballester i Roca & Ibarra 2011: 128), que “se centra en la extensión de los límites conocidos hacia nuevos parajes, historias y seres” y que, en consecuencia, se construye con la finalidad de:

la exploración y el conocimiento del *otro* con todas sus circunstancias: su lugar, su cultura, su lengua, sus modos de vida y todo el abanico de factores que lo definen (Ballester i Roca & Ibarra 2011: 128-129) –

que presenta una historia y un espacio geográfico perteneciente al territorio y a la cultura de la Península Ibérica.

En efecto, “La ondina del Lago Azul” recupera una historia centrada enteramente en el Bearno – Béarn según la toponimia francesa –, antigua provincia gala situada en los Pirineos, que en la actualidad está adscrita al desde 1969 llamado

³⁰⁹ Pues, como sucede con las nada escasas contribuciones de autores y autoras españolas nacidas y/o vecinas de las ‘colonias’ – un término muy poco afortunado desde el punto de vista decimonónico, pues en puridad, islas como Cuba, Puerto Rico o las Filipinas no eran sino virreinos españoles – allende la geografía de la Península Ibérica, obras como la de Gertrudis Gómez de Avellaneda o Alejandro Tapia y Rivera, de quien después hablaré, no son otra cosa que las aportaciones literarias que, en este caso dos, personas españolas hacen a la literatura en lengua castellana, una literatura que – hoy no, claro está – se definía y se producía en tierras ya no adscritas a la corona de los *Austrias-España* o *Borbones-España*, sino dentro del propio espacio geopolítico del ya durante el siglo XIX llamado ‘Reino de las Españas y sus posesiones de Ultramar’ – será Amadeo I el primero en fijar el título de ‘rey de España’. Así las cosas, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga, y fuera de que su familia fuese una de aquellas estirpes asentadas en colonias hispánicas como la isla de Cuba, fue española y, como tal, nació en Santa María de Puerto Príncipe (después Camagüey) en 1814 en una de las que tras la posterior reforma administrativa del ministro isabelino Burgos acabaría, hasta su venta a los Estados Unidos de Norteamérica en 1898, perteneciendo a “las provincias españolas de Ultramar”, uno de los distritos provinciales en que tras 1833 se dividió el reino español. Durante la I República Española, según el art. 1 de la *Constitución Federal de la República Española*, tanto la isla cubana como la de Puerto Rico serán dos de los “Estados” que componían la “Nación Española”.

La Avellaneda, por tanto, nacida en el mismo año en que Fernando VII vuelve a ocupar el trono de España del que había sido expulsado por Napoleón, lo hizo dentro del Reino de las Españas, en la “villa de Santa María de Puerto Príncipe” de la provincia de Cuba, perteneciente a la archidiócesis de Santiago de Cuba y adscrita a la Real Audiencia de Puerto Príncipe, como hija de Manuel Gómez de Avellaneda y Gil de Taboada, capitán de navío de la Armada española, comandante de Marina en “la provincia central de la Isla de Cuba”, natural de Constantina en Sevilla y tataranieto materno de un hidalgo lucense trasladado a Andalucía; no en vano de Sevilla era arzobispo un tío suyo.



Départament des Pyrénées-Atlantiques³¹⁰; por lo que tanto la geografía como la leyenda que retrata pertenecen y/o se conectan estrechamente con la tradición literaria de las tierras de la vieja Marca Hispánica, que emparenta – y atendiendo a la simbología de la mujer acuática mucho más – territorios como el Euskal Herria con Catalunya, emanados de realidades monárquicas como los reinos de Aragón y Nafarroa y los condados catalanes, esto es, Pallars, Ribagorza, Urgell, Cerdanya, Barcelona, Girona, Osona, Empúries y Rosselló. De este modo, la ondina del Lago Azul no es más que una *dona d'aigua* o *laminak*. Y más especialmente, su deuda se establece con las *lamiñakus*, *amilamias* o *lamiñakuak*, genéricamente llamadas *lamias*, de Iparralde, donde sin embargo suelen imaginarse como entes asexuados (cfr. Martínez de Lezea 2002: 12 y 104). La ondina del cuento de la Avellaneda, pues, no es otra que la lamia de Le Lac Bleu de Lesponne, lago pirenaico que anteriormente recibió el nombre de Lhecou, una denominación derivada de un viejo vocablo precéltico que aludía a una gran roca³¹¹; un lago rebautizado por el cristalino color de sus aguas y dónde la tradición oral popular sitúa una leyenda que, como todas las de cierta tipología carolingia, nos habla de una ciudad inundada tras el paso de un ser divino que no fue atendido en condiciones por sus habitantes (cfr. Brousté 1942), leyenda estrechamente emparentada con las que en Galiza se ocupan de recuperar *vilas asolagadas* por motivos semejantes (cfr. López Meirama & Soto Arias 2007).

“La ondina del Lago Azul” es una versión de la fascinación masculina por una radiante naturaleza, pletórica y fuerte, que se siente con la figura de una mujer. El amador es, ahora, un hombre ajeno al estrato caballeresco-nobiliario al que nos tenían

³¹⁰ Se trata, pues, de un territorio que a pesar de que tras el Tratado de Verdún quedó adscrito al reino capetiano, políticamente fluctuó entre la independencia y la sumisión a las coronas de Barcelona-Aragón, Nafarroa y Francia. A partir del siglo XV, los condes de Foix, vizcondes de Bearn, acceden al trono navarro, de ahí que, entre otros muchos territorios, los y las Albret dominasen estas tierras de habla occitana. Tras la muerte de la reina calvinista Juana, en 1586 su hijo Enrique III se convierte en rey de Francia con el nombre de Henri IV, incorporando a esta corona sus tierras de Foix, Bigorra, Nébouzan y Quatre-Vallées, no las de Bearn, que quedan bajo el gobierno de su hermana Cathérine de Bourbon, residente en Pau. Será Louis XIII, rey de Francia y Nafarroa quien, definitivamente, incluya Bearn en el reino franco. Después de la Revolución, con la nueva división departamental gala, se crea el por entonces llamado Département des Basses-Pyrénées de la Région de Aquitaine, que unificaba las tierras del viejo vizcondado de Bearn, las de las tres provincias vascas de Lapurdi, las de Nafarroa Beherea en Iparralde, las de Zuberoa y las de las entidades vasco-gasconas de Baiona y Bidaxune.

³¹¹ Esta circunstancia, la de la situación de grandes rocas en ciertos lagos – de ahí que, como en el caso de Le Lac Bleu, hayan recibido denominaciones alusivas a ello –, permite asegurar la extensión de la costumbre, por parte de las comunidades que los frecuentaban o vivían en sus proximidades, de que estos parajes se hayan sido imaginados como la morada seres acuáticos (cfr. López Meirama & Soto Arias 2007: 177).

acostumbrados los textos de Fole y Bécquer. Es Gabriel, hijo del “tio Santiago”³¹², un labriego bearnés a quien, en una pirueta para dotar los acontecimientos de un dramatismo extremo, “se le murieron tres hijos en ménos de dos años”, por lo que “no le quedó al pobre otro sér á quien amar que su chiquitín Gabriel, cuya venida al mundo le costó la vida de su esposa” (Gómez de Avellaneda 1871: 177).

Gracias a la desahogada situación económica de “tio Santiago”, y aún “de cierto lujo”, quiso para su único hijo sobreviviente una “educación fina”, algo que no pareció agrandar a ningún vecino, ni incluso a quien se presenta como voz narradora, un varón que por entonces “áun no tenía pelo de barba” (Gómez de Avellaneda 1871: 118) que, como sabemos por las líneas siguientes, es quien cuenta todo ello a una “querida señora”, trasunto de la propia autora de la pieza³¹³. A sus dieciocho años, Gabriel era un prodigio, bien en su afición a la composición de versos, bien como tocador de flauta, medio con que los interpretaba. Era, además, un melifluo lector y no sólo de obras escritas en castellano (“libros [...] escritos en nuestra lengua”), sino de las que “venían de Alemania y otras tierras extrañas”, que todas entendía y recitaba posteriormente en francés. Y por si ello fuese poco, era Gabriel un tipo de extremada belleza y compostura física, elegantes modales y habilidad para vestirse. No obstante, mientras el muchacho avanzaba en juventud, más y más se le desarrollaba en él “un carácter melancólico y raro”³¹⁴.

Todas las “doncellas” del pueblo lo miraban con interés, mas nunca intentó aproximarse a ellas, como tampoco trabar amistad con ningún rapaz, o hacerse partícipe de sus diversiones. Todo su afán era, aún a riesgo de descuidar la colaboración para con su padre y casa, vagar día y noche por las montañas y los parajes cercanos con un libro

³¹² Sabida y conocida es la costumbre, sobre todo castellana, de denominar con el tratamiento de *tío* y *tía* a los hombres y mujeres del estrato campesino que, por lo general, se distinguían de sus iguales por la posesión de una mayor proyección económica. Era el “tio Santiago” el labrador más rico del valle de Lesponne, bien por su propio trabajo, bien por “la economía de su difunta, que no tuvo igual en cuanto á hacendosa y mujer de gobierno” (Gómez de Avellaneda 1871: 118).

³¹³ Presenta “La ondina del Lago Azul” – tal es el título, pues no hace referencia a un lago azul sino que habla de la ondina del Lago Azul, la lamia de Le Lac Bleu – una doble voz narrativa, por un lado la de la “señora” que, en su viajar, descubre la leyenda que retrata en su relato (que podemos, y debemos, identificar con la propia autora, la Avellaneda); y por otro la de Lorenzo, uno de los labradores del Bearno, quien cuenta a la “señora” la historia de la ondina y que ésta reproduce con sus propias palabras, dejando al labriego introducirse como voz narrativa propia en su texto. No obstante, el clasismo de la tal “señora”, no duda en denominar al Lorenzo como “el *Dumas campesino*” (Gómez de Avellaneda 1871: 125).

³¹⁴ Puro traslado de la imagen de intelectual ‘raro’, a la rubeniana.



de versos en las manos y con su inseparable flauta. De este modo, “La ondina del Lago Azul” se inicia prolépticamente con una imaginería de la mayor intensidad erótica, la del hombre y la flauta, como ha expuesto Ayala, la del varón acompañado de un “símbolo fálico que representa el dolor erótico”, que es el instrumento con el que Gabriel se vale “para expresar sus anhelos amorosos” (Ayala 2006: 15). Por lo tanto:

él hablaba por medio de ella todo cuanto quería, y áun creo que decia muchas veces más de lo que alcanzaba á comprender. Aquella flauta lloraba, gemia, cantaba, expresaba ardientes deseos, respondia á secretos pensamientos, articulaba misteriosas promesas, y hacia nacer de súbito las dulces, aunque indeterminadas esperanzas (Gómez de Avellaneda 1871: 119).

Ante las increpaciones de quien recompone la historia a la referida “señora” que la transcribe, Gabriel le explica que sus intereses están fuera de las banalidades mundanas, fuera del medio en que sus convecinos y convecinas vegetan, y le propone que por sí mismo descubra cómo y por qué se mueve su vida y cómo se organizan sus deseos. Clarificándole que gracias a sus éxtasis solitarios se siente lleno y satisfecho, le señala cómo en esos momentos de pretendida soledad es cuándo todo se puebla en su mente:

de seres benéficos y bellos, con los que me comunico por medio de inexplicables armonías. Entonces viene – púdica y amorosa ³¹⁵ – á identificarse con mi espíritu, la mujer ideal de mis ardientes aspiraciones, ante la que quedarían oscurecidas las más perfectas beldades de la tierra [...] Tan pronto es la sílfide aérea que hace ondear su vaporoso manto entre las nubes que coronan los montes; tan pronto la driada juguetona triscando por la esmaltada pradera ó á la sombra de sus queridos bosques; ó bien – con más frecuencia aún – la pálida y melancólica ondina, dejando sus palacios de líquido zafiro para sonreirme cariñosa en esta orilla escarpada, oculta entre los arbustos

³¹⁵ Una imagen estrechamente relacionada con la de la ‘mujer-Ofelia’ atrayente y eróticamente consciente de su poder, pero que es capaz de morir antes de establecer cualquier contacto físico con un varón. Por otra parte, esa “mujer ideal” no puede sino ser “púdica y amorosa”, siguiendo los cánones de la estética y la ideología romántica en que se mueve la Avellaneda.

balsámicos que riega cada día con su bella urna de nácar (Gómez de Avellaneda 1871: 122-123)³¹⁶.

De este modo, y después de descubrirle que el objeto de sus fantasiosos deseos es una “compañera de mi soledad encantada”, una “rubia ondina de nacarado seno y ojos de color de cielo, que hace un momento recogía quizás desde su lecho de espumas los sonidos de mi flauta, que la repetía – ¡Te amo!”), es la propia voz que narra los acontecimientos, Lorenzo, otro labrador del Bearn, quien encuentra con sus propios ojos “otros ojos bellísimos, que parecían haber robado al lago el puro y transparente azul, con que brillaban entre el tupido ramaje” (Gómez de Avellaneda 1871: 123); unos ojos que, con la salvedad de su color azulado, bien podrían haber conducido a Bécquer a perfilar el retrato de la mujer acuática de “Los ojos verdes”.

Fue después de que Santiago, el padre de Gabriel, lo instase a buscar a su hijo desaparecido de casa, cuándo, nuevamente a través de su propia voz, la narración presenta al campesino bearnés en la orilla del Lago Azul proclamándole su amor y rogándole que le permita tocarla, acceder a su corporeidad, y, como en el relato foleano, importándole poco si se trata de un “ángel ó demonio, sér humano, ó de otra especie desconocida”. Y, como el caballero del texto becqueriano, también suplicándole: “¡vén, sí, vén, ó déjame llegar á tus plantas, aunque deba morir al sellarlas con mis labios” (Gómez de Avellaneda 1871: 128).

La respuesta de la ondina – pues propiamente le dice que “la amante que te habla es la ondina que lleva el cetro en los diáfanos alcázares de este magnífico lago” – , y bien semejante a la del relato del sevillano, oída por Lorenzo, explica cómo aún no es el momento de que ambos puedan aproximarse físicamente, “enlazar nuestras manos y confundir nuestros hálitos”, explica cómo las personas nunca deben creer que están solas en el mundo, y cómo, realmente, existen “en todos los elementos, entre seres de naturaleza inferior, otros que poseen [...] un espíritu amante, inteligente, sociable y perfectible”, como ella juzga a Gabriel (cfr. Gómez de Avellaneda 1871: 129). Y su pintura, asimismo trazada por boca de Lorenzo, viene a ser expresivamente marina, preocupada por el retrato de una mujer de excelsa belleza y pureza, de inmensa apostura

³¹⁶ Como vemos, pues, y pese a estar frente a la descripción de una ondina fluvial, su imaginaria, incluso la elección del vocabulario empleado para ello, no hace más que remitirnos al mar: especialmente insistiendo en su brillo de nácar y en el lecho de espumas en que se presentaba.



y elegante aspecto que, no por casualidad, se manifiesta, cómo no, en el momento en que mejor podía hacerlo, bajo la luz de la Luna:

reclinada en alfombra de florida yerba, y rodeada de murmulantes y espumosas ondas azuladas, se veía una figura blanca medio velada por transparentes y zafíreos velos; con cuyos pliegues jugaban las brisas de la noche, extendiéndolos como nubecillas vaporosas en torno de una cabeza rubia coronada de nenúfares. Entre aquellos celajes de gasa resaltaba un rostro, cuya perfecta blancura sejaba atrás la de las espumas que solían salpicarlo, y en el que brillaban los dos bellísimos ojos que mi memoria conservaba impresos; los mismos, señora, que se habían desvanecido el día ántes cual gotas del lago evaporadas por el sol. Esta vez, sin embargo, la luna – que reflejaba su luz de plata en la tersa frente de la ondina – iluminaba el sereno azul de sus grandes pupilas, sin siquiera disipar la melancólica sombra que proyectaban en sus párpados largas y negrísimas pestañas; contrastando de una manera atrevida con las madejas de oro, que – bajando por sus sienes – se dilataban en graciosas ondas sobre la nieve de sus hombros (Gómez de Avellaneda 1871: 130).

Descubierto Lorenzo, Gabriel, el amante, se le echa al cuello, oprimiéndolo con tal fuerza hasta privarle de sentido e impidiéndole ver si la ondina regresaba, y cómo, a su morada lacustre. Al volver en sí se ve solo, en silencio, y “la luna, medio velada por una nubecilla, rielaba sobre las aguas un rayo melancólico, y las ondas – movidas apenas por el tenue soplo de desmayada brisa – dejaban escapar blanco murmurio, que se asemejaba á un suspiro” (Gómez de Avellaneda 1871: 130). No hay, quizás, claro que siguiendo la estela de la estética y del código lingüístico empleado por una romántica como la Avellaneda, una imagen más completa e ilustradora de la interrupción, furtiva, de un coito, sublimado y velado por un erotismo que, con todo, hoy consideraríamos mogigato e insulso. Lorenzo es, pues, un *voyeur* que interrumpe la necesaria privacidad de unos amantes, por lo que uno de ellos desata una violencia casi sin límites que se vuelve contra el que mira y que, como en aquella descripción queda patente, no sólo mira sino que se recrea en la belleza femenina que observa, que la disfruta y la hace suya, aspirándola e incluso llegando al mismo estado de excitación que el verdadero amador, objeto de deseo del hermoso ente acuático. Y así se lo hacen saber las criaturas de aquel mundo, cuando una multitud de ondinas, “vestidas todas del color purísimo del lago” pero “malignas criaturas” que arrancando ramas de los arbustos

se las lanzaban al labrador, sofocándolo, lo cercan entonándole un cántico del que tan sólo pudo lograr entender:

¡ay de quien rompa el velo de estas neblinas,

Acechando á la reina de las ondinas!

¡Ay de quien pago

De su espionaje aguarde cerca del lago! (Gómez de Avellaneda 1871: 132).

Empero de nada le sirvió esa advertencia. Lorenzo siguió espionando qué ocurría en el Lago Azul, y en una noche “de luna tan hermosa como aquella en que fui testigo de la entrevista de Gabriel con su acuática amante”, aunque confiesa haberse quedado dormido, fue embriagado hasta tal punto por “ensueños extravagantes” que tanto le parecía “luchar con monstruos salidos del centro de la tierra” como sentirse “atraído poderosamente á los abismos de las aguas por cánticos dulcísimos de pérfidas sirenas, á cuya magia oponia en balde toda la resistencia de mi voluntad”. En el mismo momento en que “ya iba á caer en brazos de las temibles anfibias” se despierta, recobrando la conciencia pero “áun continuaba oyendo las inefables melodías cuyo magnetismo pertubára mi sueño” (Gómez de Avellaneda 1871: 133). Como vemos, pues, el labrador es objeto de la misma fascinación femenina que sufría su vecino.

Mientras oía el encantador sonido de una flauta, y no la de Gabriel, acompañada por unas “voces argentinas”, es objeto de la visión de una barca conducida por “dos agraciadísimas figuras femeniles, cuyos trajes blancos y vaporosos mejor parecían de espumas que de tela, áun la más ligera y diáfana”. Llevaban coronas de flores acuáticas y velos azules prendidos a su espalda, que “se henchían, flotando por los dos costados de la barca, pareciendo ser sus transparentes flámulas” (Gómez de Avellaneda 1871: 134). Pero lo que más fijó su atención fue una pareja, la reina de las ondinas y su amigo y vecino Gabriel, que se entregaban a la pasión amorosa. Nuevamente, la Avellaneda nos deja constancia de los intereses eróticos de su historia, proponiendo al narrador de los hechos como la mejor expresión del *spanner*:

la luna, próxima á su ocaso, acariciaba con sus últimos destellos la pálida frente de la reina de las ondinas, inclinada sobre un hombro de Gabriel; mientras que la brisa, jugando á su placer con la profusa cabellera – que se tendía destrenzada bajo la guirnalda de nenúfar – llegaba á envolver como cendal de oro la hermosa cabeza del



jóven músico; cuyos labios cesaron de henchir por un instante el instrumento sonoro, para beber los hálitos de aquellos otros labios voluptuosos, que exhalaban – rozándolos casi – los acentos divinos que áun dormido me atraian (Gómez de Avellaneda 1871: 134).

Presa de una gran excitación, no obstante, Lorenzo consigue deshacerse del embrujo femenino y de su interés por lanzarse a los abismos líquidos que parecían reclamarlo, y echa a correr, salvándose cuando se pone al abrigo del techo de Santiago, a donde al poco llega su hijo sin ningún rastro de las ropas que llevaba en el encuentro amoroso.

Posteriormente, el joven Gabriel acaba perdiendo la voluntad, y pese a haberlo encontrado su vecino tirado en las orillas del lago, con su flauta pegada a los labios, llenos de espuma sanguinolenta, de nada valieron sus súplicas ni sus órdenes para que recobrase el juicio. Todo su interés era volver a reunirse con “*ella*” a la orilla del Lago Azul, e impedirle a Lorenzo que se acercase al paraje. La ondina así se lo había señalado. La devoradora de varones, pues, aquí se presenta, propiamente, como la más prístina expresión de la figura de la ‘mujer-mantis’, que sólo se interesa por una presa, que únicamente desea hacerse con la energía de un solo hombre. Necesita, por tanto, una pareja a quien domeñar, a quien subyugar sexual y emocionalmente, y sólo una le es suficiente.

Todos los intentos por vigilar y cuidar a Gabriel van a ser inútiles. Aprovechando un descuido de sus vigilantes, acabará por descolgarse por un balcón e ir a precipitarse al fondo del lago. Eso sí, dejando su flauta tirada en el camino, perdiendo, así, por tanto, su propio símbolo de varón, que en las profundidades de lago no iba a necesitar, puesto que al entrar en él, lo hace tras ser fagocitado por una energía femenina que aquí se descubre como finalmente castradora y como eternamente omnipresente. No por casualidad, tiempo después de la muerte de Gabriel, cuando Lorenzo se encontraba en París realizando unas gestiones, al encontrarse con un joven caballero viejo conocido suyo, queda impactado porque en su comitiva ve a una mujer, una condesa parisina, cuyos ojos le parecen los mismos de la ondina que hizo perder el juicio de su vecino. Es este joven caballero quien, tras presentársela, le dice que quizás él la conozca mejor que él:

ella ha pasado todo un verano, hace tres años, en vuestros valles románticos, y como la siguen á todas partes los genios del amor y de los placeres – prontos á realizar sus más extravagantes antojos – tengo entendido que convirtió aquellos lugares agrestes en brillante teatro de aventuras maravillosas, dignas de figurar en las mil y una noches (Gómez de Avellaneda 1871: 144).

La ondina, por lo tanto, deja de ser un ente fabuloso, deja de simbolizar la vizosa naturaleza de la floresta bearnesa para, en suma, aparecerse como la propia transmutación de la mujer por excelencia, de un ser humano que, por el hecho de haber nacido con género femenino, desenvuelve la mayor de las maldades en contra de su opuesto. Y es por los ojos, receptáculos de las señales de la emoción, el órgano a través del cual los varones desarrollan el fuerte visualismo que caracteriza a su sexualidad, por lo que uno de los personajes de “La ondina del Lago Azul” comprende finalmente el misterio que subyace y prima en la historia de la lamia del lago bearnés, la propia fascinación masculina delimitada por medio del sentido de la vista, una vista incapaz de entender del fascino de esa ‘mujer-mantis’ sexualmente activa e incitadora y cuya potencia, mucho más en un medio exótico y brillante tal que Le Lac Bleu, se dibuja como el anuncio de la misma muerte del varón. Un varón que, como ocurre en “Die Nixe im Teich”, no es persona ni es individuo, y que está eternamente abocado a los malvados designios de una mujer libre y liberada, propietaria de una exultante sexualidad y señora de sus propios caprichos, en los que el hombre tan sólo se aparece como un ente sin voluntad, castrado y desprovisto de flautas que una vez consumados sus antojos quedará simplemente eliminado.



Grabado renacentista de sirena marina



6. 2. Cuando la sirena decidió despojarse de la cola: la fascinación femenina o la sirena con sexo. De Andersen a Disney pasando por Torrente Ballester y el proyecto literario infantil de Andresen

El orden “caótico”, “diabólico” del universo, de lo natural, se equipara a la mujer. El personaje femenino necesita del hombre para ser un todo, puesto que sin su ayuda, sin su contacto físico y emocional, sería un ser rudo y elemental. La mujer necesita de engaños y artimañas para provocar la voluntad masculina. Una voluntad demasiado frágil, pues ante un canto armonioso y una singular belleza, se abandona totalmente a la seducción. La mujer retoma a su papel de ser misterioso, a la oscuridad de la noche, a la tristeza e ira de la lluvia, pero también al conocimiento del sexo masculino

J. Caballero Guiral³¹⁷

Por lo general, la imaginaria de la mujer acuática ha sido eminentemente desarrollada para dejar constancia de unos intereses masculinos dirigidos hacia la identificación de lo femenino con la perdición y la maldad, con algo contra lo cual ningún hombre puede luchar, pues se encuentra en franca desigualdad; y cuando se produce el capricho, el anhelo, por parte de la mujer del agua por establecer un vínculo menos agresivo y más seguro con un hombre, esto es, cuando desea o accede a casarse con él, la finalidad no es otra que la obtención de un alma, de la que carece toda ninfa o náyades por su pertenencia al estrato de los seres elementales (cfr. Biedermann 1996: 419). Es de esta forma, por lo tanto, cómo se ha querido explicar parte de la fuerza y la entereza intelectual de toda persona que, simplemente por su adscripción genérica, ha sido y sigue siendo objeto de minusvaloración: ya desde los parámetros del pérfido judeo-cristianismo y su catolicismo heredero, hasta para explicar la proyección de una mujer como María de Magdala, según los textos bíblicos una mujer que estaba situada a la par del resto de compañeros de Cristo y que, por sus cualidades, incluso fue autora de un evangelio – claro que silenciado interesadamente por las esferas de la iglesia católica – , rápidamente se ha recurrido a la explicación de que, como sus compañeras María de

³¹⁷ Caballero Guiral 2002: 129-130.

Betania y la ‘pecadora’ a la que se alude en el relato de Lucas, fuera de cualquier liderazgo – que efectivamente ejerció –, la Magdalena había sido una puta³¹⁸. He ahí el castigo que los hombres infringen a la independencia femenina: toda mujer liberada, consciente de su validez y creyente en su propia voluntad como persona, es una pecadora y, debido a la estigmatización que del sexo han efectuado culturas tan reaccionarias como la de Occidente, no es otra cosa que una ramera, una simple ‘cualquiera’³¹⁹.

Las *Wasserfrau* se habían constituido como el más puro reflejo de la mujer libre, claro que esto sucedía mucho tiempo antes de que plumas como la de Andersen las reubtizase como trasuntos de la mujer sumisa, fuera de la marginalidad, en una sociedad que no aceptaba la actitud sexual activa por parte del estrato femenino. Como pecadora inevitable por la propia circunstancia de ser mujer. No en vano, desde el siglo XIX ésta es la imagen que triunfa en el imaginario de los varones: es una centuria que, desde sus mismos comienzos, se nos descubre como espacio áureo de vigencia de la mujer acuática en que, expandiendo su repertorio, frente a la sirena renacentista y barroca, ahora interesan “las ondinas, las náyades, las moras encantadas, las *nixes* germánicas o las *rusalkas* eslavas” (Sanmartín Bastida 2001: 149). Es, por tanto, desde los planteamientos estéticos exhibidos en obras como *Liebesglück* o *Die bösen Zungen* de M. Schwind, desde los de Burne-Jones en su célebre *The Dephs of the Sea*, desde los

³¹⁸ Imagen que, aunque no desarrollada enteramente de este modo, se debe al Papa Gregorio Magno en el siglo V (cfr. Heune 2011: 90). Y sabido es, ya, que la de Magdala no fue otra cosa que una mujer-apóstola, incluso responsable de uno de los evangelios en que se recogen las andanzas y enseñanzas del Jesús considerado mesías, hijo de dios y dios mismo por el catolicismo (cfr. Graham Brock 2003; Meyer & Boer 2006).

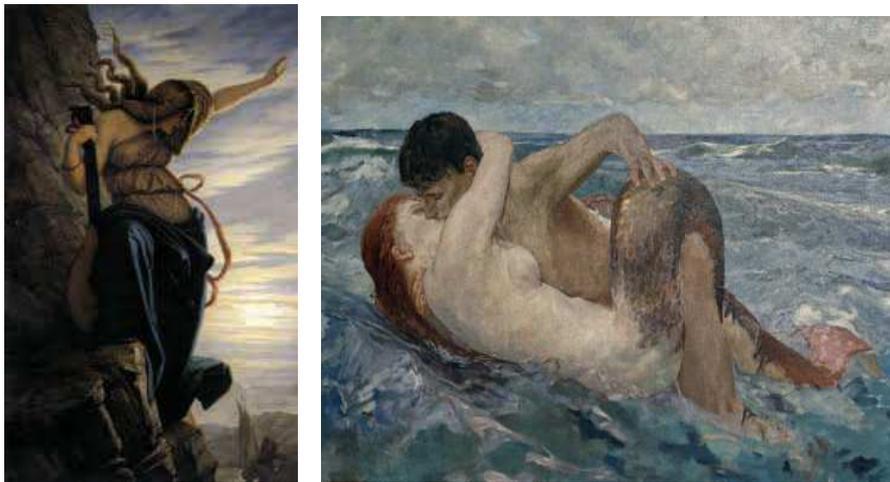
³¹⁹ Quizás de entre todos los sinónimos de prostituta, ‘cualquiera’ sea el más abusivo y el más terrible: por él se ningunea y se rebaja a la mujer de tal modo que, invisibilizándola, se la presenta como si ni alma poseyese. Es, pues, la mejor expresión de la ‘mujer-sirena’, una cualquiera fuera de la ruta de personas dotadas con sentimientos, con alma y, por ende, con intelecto.

Fuera, no obstante, de un análisis al respecto de la imagería de ‘la puta’ como un simple objeto de una sexualidad tradicionalmente juzgada desde la óptica del varón – la ideología tradicional supone necesaria la prostitución, partiendo del principio de que el acto sexual es un derecho masculino inalienable y como tal puede ser comprado, vendido o forzado por la violación (cfr. Palma 1988: 177) – me es preciso aludir a Juana Inés de la Cruz, que en pleno siglo XVII decía:

hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis [...]
¿Cuál será más de culpar,
aunque cualquiera mal haga,
la que peque por la paga
o el que paga por pecar? (cfr. Lama 1993: 166-168).



que M. Klinger desarrolla en *Die Siren*, los de Steinle en *Die Lorelei*, los de Kray en *Loreley*, los de Böcklin en *Die Meeresbrandung*, los mismos con que Puskin dibuja su poema “Rusalka” y su obra teatral homónima, los de Brentano en *Godwi*, los de Mörike en “Historie der Schönen Lau”, los de la referida ópera *Rusalka* de Dargomizhski, los de “Sirènes”, uno de los movimientos del tríptico sinfónico debussyano (basado en *Pélleas et Mélisande* de Maeterlinck); los de los poemas “Waldgesprch” y “Verloren” de Eichendorff o los del Heine de “Lorelei” y “Die Princess Ilsen”³²⁰; cuando la mujer, y sobre todo la acuática, se hace propiamente embajadora del poder bíblico del mal.



E. Steinle, *Die Lorelei* (1864). M. Klinger, *Die Siren* (1895)

Así, ahora, por consiguiente, analizado ya el periplo de la figura de la *nixe* u ondina que fascina – y que por lo tanto implica un opuesto genérico que se debate entre el deseo producido por la fascinación de que es objeto y, aún a sabiendas, el trágico destino que le aguarda – , la otra cara de la moneda del fascino humano se establece alrededor de la imagen de una mujer que se deja fascinar por su contrario, lo cual implica, ciertamente, la figura de una mujer consciente de sus deseos, que bien puede liberarse y darles rienda suelta, bien puede vivir acongojada presa de un calor que la sociedad y la cultura en que vive nunca le ha de dejar llevar a término y aplacar. Pero, claro, considerando la entidad y la imagería de la mujer de agua, fuerte e independiente, lo esperable es que sean las mujeres adscritas a esta tipología quienes se

³²⁰ Ambos pertenecientes a *Harzreise*, donde el alemán critica el racionalismo dieciochesco y defiende la realidad de los mitos, entre ellos el de la mujer acuática (cfr. Heine 1885: 243-245 y s.a.: 146-147).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

expliquen a través de un proyecto basado en el ejercicio claro de sus intereses, de sus sentimientos, de unos deseos que, no en vano, no son muy diferentes a los que los hombres pueden llegar a sentir por ellas.

“Den lille Havfrue” es una de las narraciones que componen uno de los volúmenes, el tercero, de *Eventyr, fortalte for Børn af H. C. Andersen*, obra publicada en Tredie Hefte – Kjøbenhavn por Forlagt af Universitets-Boghandler C. A. Reitzel y Trykt hos Bianco Luno & Schneider en 1837. Concretamente, vio la luz, junto al resto de la colección, el 7 de abril de aquel año. Tras ser parcialmente traducidos desde 1870, año en que se registra la primera edición castellana de parte de los cuentos del danés, que vio la luz en la capital del Estado; será en 1879 cuando, aunque en una versión realizada desde el francés, Roca y Roca presente su compilación, donde incluye “La sirenita”, en la simbólica “Biblioteca Arte y Letras” de Cortezo & Cía. Editores de Barcelona (cfr. Roas Deus 2000: 121; Cuenca 2005).



Ilustraciones de E. Dulac (1882-1953) para el cuento de la sirena de Andersen

Traducido su título como “La pequeña sirena”, y en más ocasiones como “La sirenita”, la historia, recuperada como la mayor parte de las de los cuentos andersenianos de la tradición oral danesa, retrata el polo opuesto de la relación establecida entre un ser elemental, una sirena, y un ser humano; es decir, la alianza que se produce entre un hombre y una mujer acuática, y, siguiendo el esquema anteriormente analizado, el vehículo también se efectúa por medio del deseo, siendo



ahora la mujer perteneciente al mundo extrahumano la que se ve arrebatada por la fascinación.

La pequeña sirena pertenecía a una familia grande: además de su padre, el rey del mar, ya viudo; y su abuela materna, que “llevaba la casa”; estaban sus cinco hermanas, todas mayores que ella, a las que tan sólo separaban un año de diferencia. Poco antes de que la mayor cumpliera quince años, es la abuela paterna la que, cumpliendo como vieja sabia y soporte femenino de la casta ³²¹, informa a las nietas de que cuando llegasen a aquella edad:

se os permitirá subir a la superficie del mar, sentaros a la luz de la luna en los arrecifes y ver los grandes barcos que pasan por delante de los bosques y las ciudades que hay allí (Andersen 2005: 131).

Siguiendo las indicaciones de quien, sobre todo, parecía indicarles que al llegar a esa edad deberían exhibirse ante barcos y ciudades repletas de hombres; año a año, como mandaba el orden de sus nacimientos, las seis hijas del rey del mar fueron iniciadas, cruzando la tal frontera que las separaba de la infancia, en lo que sería su vida futura. Todas subieron alegremente a la superficie, con lo que tras ese acto podrían volver a ella siempre que lo desearan. Así, por ejemplo:

³²¹ Quizás fuese operativo a comienzos del siglo XIX, que es la época a la que pertenece la compilación anderseniana, pero para la sociedad actual es muy peligroso – e inentendible, así como algo que redundaría en una diferenciación genérica por roles según el tradicionalismo que relacionaba el trabajo intelectual del hogar con lo masculino y el físico con lo femenino – el hecho de presentar un cuento infantil en el que a la mujer anciana se le reserva, además de otro, el papel de ama y conductora del hogar porque su hijo viudo está, por su carácter genérico, imposibilitado para ello. Y digo además de otro porque, también siguiendo la ideología tradicionalista del cuento de Andersen, como sucedía en las primeras comunidades organizadas humanas, perdido su valor y carácter reproductor, la mujer anciana actuaba como custodia preocupada porque las nuevas generaciones de mujeres siguiesen su estela, esto es, siguiesen involucrándose con los parámetros de la sociedad en que ella se había criado. En este sentido, no es gratuito, por lo tanto, que sea este tipo de personaje quien informe y desarrolle el papel de conductora ante la llegada o el anuncio de la edad adulta o sexualmente activa al resto de mujeres jóvenes de su clan. Así, la madre del rey del mar es quien informa a sus pupilas de que llegados los quince años – esto es, llegado el momento en que pasen a engrosar las filas de las mujeres capaces de producir nuevos miembros y nuevas miembros para su tribu – podrán abandonar parcialmente el mundo que conocían, el fondo del mar, para explorar nuevos espacios: en este caso, gracias a la llegada de esa edad, las ya nuevas mujeres de la sociedad del mar podrían ver qué tipo de mundos había fuera del suyo propio, en el que hasta el momento estaban presas. Además, es esta mujer sabia la que les señala que es el momento a partir del que podrán, asimismo, sentarse “a la luz de la luna en los arrecifes”, es decir, apoyadas por el influjo lunar, comenzar a ejercer como objetos sexuales ante la mirada de otras personas (especialmente la de los hombres que solían ir embarcados y/o recorrer mares para, por caso, desarrollar sus actividades maríneas nocturnas). Llegadas, pues, a esos quince años, las pequeñas sirenas habrán de comportarse eminentemente como lo que son, como mujeres que, en ese papel que por serlo les estaba reservado, tienen que exponerse para captar la atención y el deseo de sus opuestos genéricos.

muchas tardes, las hermanas se cogían del brazo y subían a la superficie. Tenían unas voces deliciosas, más bellas que las de cualquier humano y, cuando se desataba una tormenta y pensaban que los barcos podían zozobrar, iban nadando delante de ellos y cantaban muy bellamente lo hermoso que era el fondo del mar, y pedían a los navegantes que no tuvieran miedo de bajar. Pero ellos no entendían las palabras, creían que era la tormenta y preferían quedarse sin ver todas aquellas maravillas, porque cuando se hundía el barco los hombres se ahogaban y solo muertos llegaban al palacio del rey del mar (Andersen 2005: 134).

Desde entonces, pues, destacarán ante la presencia humana como bellos objetos de contemplación, como elementos asociados a la Luna y como seres poseedores de la más bella de las voces. Con todo, algo de maligno resumían pues era en las tormentas marinas cuando preferían dejarse ver, acompañando a las embarcaciones e incitándolas con sus cánticos antes de que fuesen digeridos por las olas del océano.

La narración se detiene y, con profusión, atiende al acto de iniciación de la más joven de las hijas del rey del mar. En su subida a la superficie marina, la pequeña sirena descubre un barco en el que unas personas bailan y se divierten alrededor de un joven, que “no tendría más de dieciséis años” (Andersen 2005: 135), un bello príncipe de ojos negros que se dedicaba a agasajar a todos los allí presentes porque estaban celebrando una fiesta de aniversario. Un joven humano muy parecido a una estatuilla que ella tenía en su “jardincito” marino y que ya adoraba pero que, por ello, tras esta visión va a ser especial fetiche en que recrearse.

Después de aquella plácida y alegre reunión humana, acompañada por la calma de una naturaleza cuyo “aire era suave y fresco, y el mar estaba quieto como un espejo” (Andersen 2005: 134-135), la música y su alegría van cediendo, a la vez que del mar surgen chasquidos que anuncian la próxima tormenta que se iba a desatar. Todo se desbarata: el barco crujía, su mástil de rompe a la mitad y la oscuridad más grande empieza a reinar en el escenario en que la sirenita se encuentra. Fragmentos del barco flotan a su alrededor antes de deshacerse por entero la embarcación de aquellos humanos, y todo su afán se dirige a buscar al joven príncipe, a la vez que los restos de su barco se precipitan hacia el fondo del mar. Y, exponiendo su propia vida entre los trozos de tablones y planchas que componían el barco, cuyos “bellos ojos” se habían



cerrado ya, y lo cogió, dejando que “las olas los llevaran a donde quisieran” (Andersen 2005: 136).

Estaba aún inconsciente, y era una mañana llena de luz. “La sirena besó su bella y despejada frente y acarició su cabello [...] y volvió a besarlo, deseando que viviera”, pero cuando a aquella orilla en que descansaba el príncipe llega un grupo de niñas, la hija del rey del mar abandona el escenario que ocupa lo que ella más desea. Desde lejos ve como él se despierta, como sonrío, “pero a ella no [...] pues no sabía que era ella quien lo había salvado”, y como las muchachas lo introducen en el interior de un gran edificio que estaba tras la playa en que ambos, la joven sirena y el joven humano, estaban recostados.

Este primer contacto se rompe abruptamente, y cada uno regresa a su mundo; pero desde el suyo, la sirenita vigila atentamente el del príncipe, observándolo en la distancia y trasladando la traducción del fetiche que conservaba a la misma imagen de algo que, sin duda, era mucho más real. Esta nueva imagen estaba ahí, cerca aunque inalcanzable; la otra no, estaba a su alcance pero ni respiraba ni estaba dotada con los atributos de vida que orlaban a un ser humano como el joven varón. De esta forma, observándolo, sirenita aprende a amar aquel mundo, a hacerlo asimismo objeto de su adoración y eje de sus deseos. Ya no puede vivir ni descansar existiendo en su medio. Y, como traslado de las propias características de las mujeres del agua, es ella quien ve a un hombre, al príncipe, que, solitario, se deja aparecer bajo el calor de la luz de la Luna ³²².

La vieja sabia, su abuela, vuelve a introducirse en la historia, ahora para desvelarle a su joven sucesora la entidad de su raza y las diferencias que existen entre su especie y la de los y las personas, que ella tanto y tanto desea y admira. Es, pues, la abuela quien le descubre que los seres como ella no poseen alma, que viven trescientos años y después se vuelven espuma de mar, sin más, mientras que tras su muerte, los y las humanas viven en sus almas, que ascienden “hasta las estrellas por el claro cielo”; lo cual no hace más que despertarle todavía una mayor admiración por aquella raza, con la

³²² El proceso de fascinación es, pues, el mismo que se desarrolla en relatos como “Los ojos verdes” o “La ondina del Lago Azul”, pero ahora desde la perspectiva de la mujer. Es una mujer la que se presenta como *voyeuse*, por lo que es un hombre el que se define como objeto de deseo, como figura de exposición ante la atenta y anhelante mirada-deseo de una mujer. Las tornas, por lo tanto, se invierten, y lo hacen de tal manera que será la joven sirena marina la que sienta un intenso deseo de escapar de su mundo y acceder al de los y las humanas, cueste lo que cueste y aunque deba arriesgar, como veremos, su propia vida. En este sentido, la sirenita de Andersen es como el Gabriel de Avellaneda o como el D. Fernando de Bécquer.

que decide fusionarse cuando, también por boca de la reina madre del mar, se entera cómo para adquirir un alma, un ser elemental marino debe ser objeto de un amor intenso por parte de un humano y, además, este amor fuese visado por un sacerdote que asista a un juramento de amor eterno y fidelidad “por los siglos de los siglos”, momento en que el humano daría su alma a la sirena, conservando a la vez la suya (cfr. Andersen 2005: 138).

Nada, pues, importaba ya a sirenita si no tener un aspecto de mujer humana y conseguir – creía que lo haría – que su príncipe se enamorase de ella. ¿Qué hacer? Aprovechando una de las lujosas fiestas que se ofrecían en el palacio del rey del mar, donde vivía, después de cantar (puesto que “su voz era la más bella que existía en la tierra o en el mar”; Andersen 2005: 139), cuando sus hermanas estaban bailando decide ir a ver a la bruja del mar, una temida pero poderosa dama que era capaz de conseguirle una apariencia humana. Así viaja, descendiendo a los infiernos del mar, en dirección a la morada de la vieja bruja ³²³.

La bruja del mar, otra versión de la mujer anciana, sabia, experimentada y aleccionadora de las jóvenes miembras de la comunidad, no va a trabajar de balde. Y le propone la cesión de una pócima que le otorgará un aspecto humano – con ella, su cola se romperá y se transformará en dos piernas, dos miembros que, además, tendrán una inmensa belleza y una impecable y atrayente factura – pero, a cambio, sirenita debe entregarle su bien más preciado: su voz, que la bruja adquirirá cortándole la lengua y, por consiguiente, dejándola muda ³²⁴.

³²³ Y como cualquier héroe prototípico de este tipo de relatos, la sirena se transmuta en heroína que debe pasar una prueba terrible, un viaje por un medio hostil, ajeno a su mundo aún infantil, que finalmente conseguirá darle experiencia y prepararla para los acontecimientos futuros. No es gratuito, por lo tanto, que, en su papel de heroína, haya de dejar finalmente el paraíso infantil en que reside y tenga que atravesar el terrible reino del inframundo, preparándose de este modo para todo tipo de eventos negativos que le depare su existencia, y mucho más el devenir propio de alguien que, como ella, no se conforma con una existencia cómoda y tranquila, y sienta la necesidad de explorar otros mundos ajenos al suyo.

Por otra parte, la reina de aquel inframundo vuelve a ser una mujer experimentada, anciana, una mujer que, ahora, es dueña de los secretos más oscuros y sabe como liberar a otra mujer del yugo del tradicionalismo en que incómodamente vive. Es, por ello, el envés de la reina madre del mar, quien en su sabiduría decide esconderle a su nieta aquella información que pueda ayudarla a conseguir lo que realmente quiere.

³²⁴ No es extraño, por supuesto, que en este tipo de relatos se deje constancia – se avise, por lo tanto – de que la consecución de cualquier deseo en la vida puede ir acompañado de la renuncia o de la cesión de algo propio, incluso del bien más apreciado que una persona tiene o considera como tal. No es más que la advertencia de que para conseguir y alcanzar aquello que se anhela, un individuo puede verse en la disyuntiva de perder algo a cambio de la nueva adquisición.



Nuevamente, ahora por boca de la bruja marina, a sirenita se le recuerda que sólo tras pasar unos dolores enormes (“te dolerá como si te estuvieran atravesando con una afilada espada”): adquirirá, pues, unas piernas “preciosas” aunque “cada paso que des será como si pisaras un cuchillo afilado y sangrarás” (Andersen 2005: 140)³²⁵. “No habrá bailarina que pueda igualarte”, le dice además la vieja bruja, y la advierte de que en cuanto haya adoptado la forma de las humanas, ya nunca podrá volver a ser una sirena; no podrá ver jamás a su familia y si no logra que el príncipe la ame intensamente, tanto “que llegue a olvidar a su padre y a su madre”, que derrame sobre ella todos sus pensamientos y que acceda a visar ese amor ante un sacerdote, la sirena no conseguirá su “alma inmortal”: si él se casa con otra mujer, al día siguiente se romperá el corazón de sirenita, convirtiéndose “en espuma de mar” (Andersen 2005: 140).

Tras la intervención de la bruja del mar, sirenita queda convertida en la mejor expresión femenina para un mundo tradicionalista: una mujer atractiva, explosiva sexualmente, que tan sólo habla a través de sus atributos genéricos: ¿para qué necesita voz si poseerá un “caminar ondulante” y unos “ojos expresivos” con que podrá “fascinar a cualquier ser humano”?

Es así cómo se aparece en los alrededores del palacio real, morada de su amado. Y pese a tales atributos, incluso a su maestría en la danza, “aunque cuando sus pies tocaban el suelo era como si pisara sobre afilados cuchillos”, el príncipe no la recuerda, y su atracción sólo se efectúa por medio de la lástima: en una bondad que parece desarrollar hacia un simple objeto, hasta ¡“le permitieron dormir a la puerta de los aposentos del príncipe sobre un almohadón de terciopelo”! (Andersen 2005: 142-143).

Cada día, el príncipe le demuestra más y más cariño, pero sin mostrarle ni un ápice de amor o atracción. Y aunque con sus ojos, ella le manifiesta la inmensidad de la fascinación que le produce su figura, él sólo la quiere por su entrega y fidelidad, reconociéndole incluso que le recuerda a alguien que lo salvó una vez de morir ahogado pero a quien es sabedor de no volver a ver y que reconoce como la más joven de las servidoras de un templo.

Poco después, al príncipe se le concierta un matrimonio con la hija de un rey vecino, y pese a que debe ir a visitarla para conocerla, confiesa que no irá animado,

³²⁵ Un aviso estrechamente relacionado con la imagen del ciclo de la menstruación femenina y con la del hecho del parto con dolor.

pues cree que no le recordará a aquella mujer. Sin embargo, cuando espera por la princesa vecina, que estaba preparándose en el templo donde sirenita lo había depositado en aquella ocasión, sí la reconoce como su salvadora, señalándole a la joven sirena una alegría que, no obstante, significaba su propia muerte.

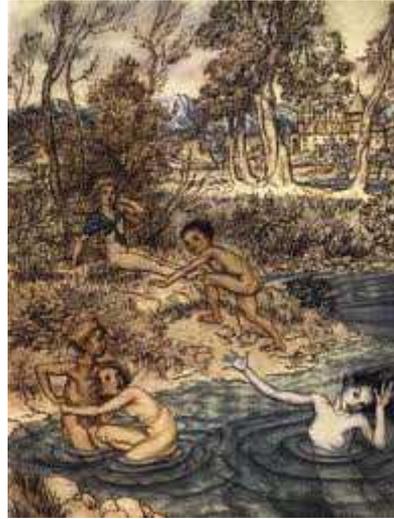
Todos los intentos porque sirenita no se esfumase fueron inútiles. Hasta sus hermanas, en una última pirueta, vendieron sus largas cabelleras a la vieja bruja del mar para que les diesen la solución, que estribaba en que antes de la boda del príncipe, su hermana le clavase una daga en el corazón, cuya sangre, al caer en sus piernas, las volearía cola de pez, posibilitándole el regreso al reino de los mares (cfr. Andersen 2005: 145).

Era tan grande el amor que sentía por aquel hombre que, pese a intentarlo, no pudo matarlo. Mientras él dormía y ella lanzaba el cuchillo al mar, sirenita se lanza a las olas, “y sintió como sus miembros se iban convirtiendo en espuma”. Con todo:

no sentía la muerte, miraba hacia el claro sol y vio que encima de ella flotaban cientos de seres transparentes bellísimos. A través de ellos podía ver las blancas velas del barco y las nubes del cielo; sus voces eran melodiosas, pero su melodía era tan espiritual, que ningún ser humano podía oírlos, ni ningún ojo humano podía verlos. La sirena se dio cuenta de que también ella tenía un cuerpo como el de aquellas figuras y notó que se elevaba más y más entre la espuma (Andersen 2005: 146).

Se había transformado en una hija del aire. Ése era su premio, era el premio para quien no había conseguido el amor de un hombre y, en consecuencia, un alma que le posibilitase estar con él hasta el fin de los días de una existencia humana. Como cualquier hija del aire, sirenita podría adquirirla a través de la realización de obras buenas. Tendrá que aguardar trescientos años para poder participar de la felicidad eterna de las personas. Y, al enterarse por aquellas figuras, sirenita ya hija del aire llora, demostrando así el comienzo de una nueva existencia³²⁶. Pero antes de marcharse, besa a la novia, le sonrío a su amado y se eleva por el aire, junto a sus nuevas compañeras.

³²⁶ Una existencia que, como el fin moralizante del relato de Andersen efectúa hacia el estrato infantil, se verá acortada cuando un niño o niña haga feliz a sus padres y que, sin embargo, aumentará si el niño o la niña no se portan bien en su hogar (cfr. Andersen 2005: 147).



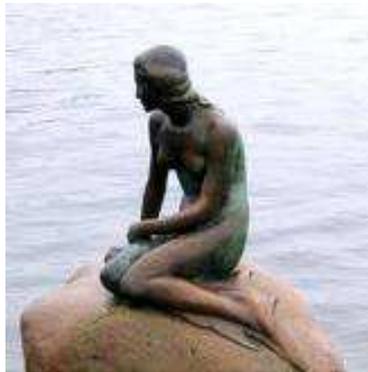
Ilustraciones de A. Rackham para “La sirenita” de Andersen

El relato anderseniano presenta, como he dicho, el fascinio que una joven mujer desarrolla hacia un joven hombre. Tienen quince y dieciséis años, respectivamente; por lo que la historia que allí se presenta no es más que uno de esas narraciones que, según una perspectiva psicoanalista, intentan ayudar a desvelar las sensaciones y, así, enfrentar cualquier eventual acontecimiento en el tránsito a la edad adulta. Sirenita, por lo tanto, es una mujer que acaba de dejar atrás la pubertad y es sexualmente activa. Es una mujer que, claro que desde una perspectiva personal no muy emparentada con la ideología que subyace en el relato, decide acometer ella misma los destinos relacionados con los nuevos sentimientos que han aflorado en ella. Siente, pues, los primeros calores de la atracción sexual.



Una de las ilustraciones aparecidas en la primera edición de los cuentos de Andersen. Recrea el momento en que sirenita, ya humana, es recogida por el príncipe

Pero el elegido no es, ni mucho menos, el más adecuado. Contra esa perspectiva y línea tradicionalista – aquella que hace que un hombre decida con quién se ha de casar, mientras a la elegida no le queda otra que esperar y acceder a los deseos masculinos, incluso la que priva a la protagonista de su lengua, y con ella de su capacidad de hablar y enamorar a un hombre por medio de la palabra – , el príncipe de dieciséis años, ya maduro sexualmente, tanto que le ha llegado la hora de emparejarlo en aras del mantenimiento del sistema monárquico en que vive, no es sino el traslado del ‘zángano’, un varón que tampoco tiene mucho interés por recuperar de su memoria, por buscar, a la persona que parece – eso dice – ser el objeto de su deseo. La joven sirena, en cambio, lo ofrecerá todo en aras del amor que siente por el príncipe, incluso – como queda patente – su propia vida; no cediendo ni un ápice ante la disyuntiva de salvar su vida o la de quien ama. Ella no sabe que, sin embargo, va a ser salvada tras el último acto de amor que en la historia desarrolla – algo que insiste en la exposición de una especie de ‘justicia divina’ que, a fin de cuentas, es lo que finalmente colocará todo en su sitio – y se inmola antes de sesgarle la vida a quien ama, que en realidad es por quien sufre. Lo arriesga todo, todo, y por ello será recompensada; empero no conseguirá el amor del hombre, ni el amor de ningún hombre, porque, y ese puede que sea el castigo que la historia infringe en una mujer liberada que decide coger las riendas de sus deseos, acabará siendo una especie de religiosa aérea, una especie de criatura asexuada que sólo se dedicará a la observación de los niños y las niñas, quedando presa, finalmente, en el mundo infantil que ya había dejado y regresando, por lo tanto, a aquel estadio donde el deseo y el sexo no tienen apenas lugar.



Famosa estatua de la sirenita de Andersen, de E. Eriksen, inaugurada en 1913 en la bahía del puerto de København, a orillas del Báltico



Basado en el relato del danés ³²⁷, el filme *The little Mermaid* (1989) de la factoría norteamericana Disney, con guión escrito, dirigido y producido por J. Musker y R. Clements ³²⁸; ha venido a reinterpretar el mito de la joven sirena libertaria y, adaptándolo a la reaccionaria ideología occidental, ha propuesto una lectura totalmente diferente a la que Andersen publicaba en el siglo XIX. En esta cinta, una “obstinada sirenita” sueña “con conocer el mundo de los humanos” (García Padrino & Solana Pérez 2005: 2). Es Ariel, hija del rey Tritón, que vive en el palacio submarino de su padre acompañada de sus hermanas y un no poco nutrido personal palatino, entre los que destaca el cangrejo Sebastián, que representa la voz del juicio contra una alocada manera de actuar por parte de la pequeña princesa marina y su inseparable amigo Flounder, un pez compañero de aventuras de la sirena ³²⁹.

Coleccionista de todo tipo de objetos procedentes del mundo superior – en eso, como vemos, se ha hecho un guiño al fetichismo de sirenita de Andersen – , en una de sus subidas a la superficie, Ariel ve un barco en el que viajaba un hombre joven, hijo de un rey, del que queda fascinada en el acto. Como en el cuento anderseniano, Ariel salva a Eric de morir ahogado, y como aquélla consigue una apariencia humana tras visitar a

³²⁷ Uno de los intereses de este trabajo de investigación es no discriminar ningún producto artístico humano que pueda ser comparable a la Literatura. De esta forma, siguiendo a Zumalde, conviene recoger el testigo de Genette al respecto de la consideración de las relaciones metatextuales tal que conexiones o comentarios que unen los textos con otros que hablan de o hacia ellos (cfr. Genette 1982: 13; Zumalde 2011: 16-17). Por ello, efectuar un diálogo interdisciplinar entre los textos literarios y las manifestaciones cinematográficas resulta hartamente operativo, pues en buena medida el cine se apoya directamente en las obras literarias. Y, por descontado, el uso del aparejo audiovisual en el aula es un medio que permite un mejor acercamiento al propio hecho literario.

³²⁸ Ésta es su ficha técnica:

The little Mermaid (J. Musker & R. Clemens, 1989)
Walt Disney Pictures, EUA
Filme de animación
Dir. artística: M. Peraza, Jr. & D. Towns
Prod.: H. Ashman & J. Musker
Guión: R. Allers, H. Ashman & R. Clemens
Música: A. Menken
83'
[existen dos eds. en DVD de Walt Disney Home Entertainment, de 1999 y 2006]

³²⁹ Como señalan García Padrino y Solana Pérez:

en el año 2000 llegó directamente en video y Dvd *La sirenita 2: Regreso al Mar*, en la que Ariel y Eric son felices con el nacimiento de su hija Melody, hasta que Morgana, la hermana de Úrsula, aparece. Esto les llevará a ocultar a Melody su verdadera procedencia. Pero Melody sueña con ser una sirena y a menudo buscará divertirse en el mar. Morgana se aprovechará de esta situación para conseguir el Tridente mágico que le permitirá dominar los siete Mares. Ariel, con la ayuda de sus viejos amigos Flounder y Sebastián, tendrá que rescatar a su hija para recuperar la armonía de su familia (García Padrino & Solana Pérez 2005: 2).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Úrsula, la vieja bruja del mar, un pulpo que, como una especie de Luzbel, había formado parte de la corte del rey Tritón y había sido expulsada por él de su palacio. Úrsula también accederá a convertirla en mujer si ella accede a darle su voz, el bien máspreciado con que contaba la hija del rey del mar.

Sin embargo, la justicia de los cuentos de hadas infantiles de la actualidad, no permitirá ni la muerte ni la desaparición de Ariel. Eric va a tener que luchar contra el fascino a que lo somete la propia bruja del mar que para ello adquiere la imagen de una bella mujer, y tras una encarnizada lucha en medio del mar, el príncipe acaba reconociendo a su salvadora, siendo así desalojado de su cuerpo el hechizo con que la malvada bruja-pulpo lo había sometido. El final, que cuenta con la intervención del propio rey del mar, que accede a perder su poder por el amor que le tiene a su hija más joven, reconduce la historia inicial y permite que los deseos de la joven sirena se cumplan: todo, así vuelve al lugar en que la historia había comenzado, a excepción de Ariel, que ahora una bella mujer, se queda a vivir con el apuesto príncipe Eric, de quien será esposa con el beneplácito de un rey marino apiadado de los deseos de su hija.

De este modo, la historia de Disney no es más que, como es costumbre en sus apuestas cinematográficas, el triunfo del bien sobre un mal peligroso y siempre acechante que, con todo, va a quedar reducido a polvo por medio de la puesta en práctica de los valores más positivos de la persona: el amor, la amistad, la solidaridad, la verdad y, sobre todo, la bondad.



Imagen de Ariel, la sirenita de *The little Mermaid*, que ya ocupa uno de los puestos más destacados de todos los objetos que la sociedad actual ofrece especialmente a las niñas



Boceto de Eric, *partenaire* masculino de Ariel en la cinta Disney y que, como la imagen de la sirena, resume todas las características del *pin-up*, pero masculino

Dado que hoy vivimos en un mundo dominado por el sentido de la vista, las imágenes de ambos personajes principales, Eric y Ariel, vienen a introducir a los niños y niñas de Occidente – aunque la industria de objetos destinados a éstos y éstas haya insistido, únicamente, en las niñas³³⁰ – en los cánones estéticos que esa sociedad proclama no sólo como positivos sino como necesarios para la obtención de éxito: de este modo, la sirena es una joven mujer bella pero de rasgos claramente adolescentes, con una larga y sedosa melena rojiza – no es, pues, rubia, como la mayor parte de las *nixes* y sirenas – y una figura sexualmente atractiva, con hombros marcados y busto generoso pero nada explosivo, que precede a una estrecha cintura que esconde una cadera especialmente proporcionada y una sinuosa y atractiva cola de pescado. El hombre, por su parte, se presenta como un joven varón, desde luego mayor que Ariel, moreno y con cejas marcadas pero cuidadas, con rostro asimismo adolescente pero pícaro, con un fuerte cuello y una anatomía marcada, musculosa y con grandes y potentes brazos y piernas, y, como los cánones estéticos masculinos obligan también actualmente, sin un ápice de vello corporal³³¹. Ambos, por consiguiente, son símbolos

³³⁰ Carteles para dormitorios, complementos tales que cosméticos, pulseras, anillos o pendientes, celo decorativo y cenefas, juguetes exclusivamente para ellas, muñecas y peluches, cajas y joyeros, lapiceros, plumieres, libretas y carpetas, colecciones de cromos y cartas o incluso juegos interactivos han ocupado y ocupan parte de la oferta de objetos lúdico-decorativos destinados a una franja de población femenina estimada entre los 0 y los 15 años.

³³¹ No es extraño, pues, que esta iconografía haya generado una estética que, eminentemente orientada a hombres, aprovecha las imágenes de Disney con fines exclusivamente homoeróticos. No existe, por

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

de una sexualidad exultante que busca su manifestación, pero son muñecos – por lo tanto, ¿irreales? – de una sociedad que fundamentalmente entiende que el sexo, o por lo menos asegura que este tipo de personas son las más óptimas para comerciar con él, se ha de practicar mejor por hombres y mujeres jóvenes y de cuerpos bien formados ³³².

consiguiente, un correlato femenino. Del *blog* “Los héroes de Disney al desnudo” (<http://masdisneyblog.blogspot.com/2009/05/los-heroes-de-disney-al-desnudo.html>, creado en 2009; consulta el 5/05/2011) recupero estas imágenes. Todas ellas siguen el esquema estético de un hombre joven que, como el verdadero Eric de Disney, responden a un mismo patrón y presentan varones tan sólo vestidos con *slips* ajustados. La única diferencia es que, debido fundamentalmente a los destinatarios a que van dirigidas estas imágenes, es que los nuevos ‘héroes Disney’ son poseedores de un físico espectacular y una claramente buena dotación sexual:



Relectura de la imagería de los héroes masculinos de Disney: el príncipe Eric, el príncipe Adam, Hércules y Aladdin

Sin embargo, sí existe una gran tradición iconográfica que relaciona la figura de la sirena con una mujer de abierta sexualidad y fuerte poder atractivo físico, esto es, como paradigma sexual. En este sentido, la imagen de la mujer-sirena ha sido utilizada con unos fines eminentemente eróticos orientados hacia un consumo asimismo masculino; no en vano la mayor parte de la pornografía y asuntos eróticos están hechos por y para varones, y por ello se destinan a la especialísima dimensión visual que desarrolla la sexualidad y el deseo de los hombres:



Portada de Elsa Pataky para el núm. de julio de 2008 de *Elle*. *Sirène*, fotografía de M. Denevi (2010)

³³² De esta forma, siguiendo a Senghor, podemos determinar cómo cada civilización puede aportar material a las humanidades porque cada civilización es la expresión, con el énfasis que le es propio, de una determinada característica de humanidad. En este sentido se debe entender uno de los objetivos reales de la colonización como una fertilización moral e intelectual, como injerto espiritual. Y, por supuesto, no se da una fertilización mutua si no se produce un compromiso con la diferencia (cfr. Senghor 1965: 88).

Por ello, basándonos ahora en las aportaciones de Romea Castro, una de las más óptimas secuenciaciones didácticas en Literatura se ha de efectuar por medio de un acercamiento interdisciplinar a través de la asociación de materiales de índole literaria y cinematográfica. Así:

la escuela ha de facilitar la comprensión y asociación del máximo número de conceptos habituales por medio del aprendizaje formalizado asociado: lo intangible y lo conceptual ha de estar ligado con lo tangible o, dicho de otro modo, con la ejemplificación por medio de casos prácticos, que aparecen a cada paso (cfr. Romea Castro 2001: 18).



Así se entiende, finalmente, parte de las razones que han llevado tanto a sirenita de Andersen como a Ariel de Disney – aunque expliquen mucho mejor las de ésta última – a desear fervorosamente los cuerpos del joven príncipe de dieciséis años y del príncipe Eric.



Grabado medieval de la prototípica sirena: con cola de pez y espejo



Imaginería medieval de la tríada de sirenas clásicas griegas: la que canta, la que toca la flauta y la que toca el arpa³³³

Y en este sentido, por supuesto, estudiar didácticamente la narración de Andersen lleva, indefectiblemente, a un estudio comparativo con la propuesta de Disney.

³³³ Pues como se recoge en la *Gesta romanorum* (1488):

se lee que hubo tres sirenas en una isla del mar que entonaban una melodiosa cantinela con distintas modulaciones de voz, una cantando con su voz, otra haciendo acompañamiento con la flauta y la tercera con la lira. Éstas tenían rostro de mujeres, alas y uñas de aves. Todas las naves que pasaban cerca del lugar se paraban atraídas por la melodía de su canto: entonces daban muerte a los marineros, sumidos en el sueño que les producía su canto, y hacían zozobrar las naves en el mar. Como un jefe, llamado Ulises, tuviera necesidad de navegar por aquellas aguas, ordenó que lo atasen al mástil de la nave y taponaran sus oídos. Y de este modo dalió ileso del peligro y a ellas las hundió en el mar (*Gesta romanorum* 2004: 379).

Fechado en Salamanca, donde residía, el día de Sanjuán de 1978, pocos meses después, el ferrolano Torrente Ballester publica *El cuento de Sirena*, donde hace una relectura, y dándole la vuelta además, del mito familiar de los Mariños de Goiáns y la sirena que éstos pretendieron que iniciaba su casta y nombre ³³⁴. Lo primero que llama la atención – o no ³³⁵ – es la presencia de no pocos topónimos gallegos deturpados: así, por las páginas de la narración de Torrente, parecen existir lugares como “Finisterre”, “Villagarcía”, “Noya”, que conviven con “Santa Uxía” o “Vilaxuán” ³³⁶, éste el lugar en que la voz narrativa sitúa el solar familiar de los Mariños, la estirpe en torno a la que gira la historia. Por lo tanto, y en eso insiste Torrente en el “Prólogo” que abre el relato, habla de la recuperación de una leyenda perteneciente a:

la cultura occidental. Esta leyenda de los Mariño es de las más viejas. Su primer historiador, el conde de Barcelos, la sitúa por los años mil, y ya llovió desde entonces. No sé si hoy alguien cree en ella. Cuando yo era niño, sí creía un montón de gente de las costas occidentales, esa gente que aún buscaba explicaciones míticas a los acontecimientos casi cotidianos de que la mar se lleve varios hombres, o porque está furiosa, o porque no lo está y los marineros se confían a ella. La leyenda de la sirena que se lleva a los Mariño debe haber nacido así (Torrente Ballester 1979: 9-10) ³³⁷.

³³⁴ Aunque publicado, como digo, en 1979 (cfr. Torrente Ballester 1989), se suele señalar que la primera edición – pues es cuando aparece en un tomo independiente – es la de la barcelonesa Editorial Juventud de 1992. Dos años más tarde, esta editorial acometerá la publicación de su traducción al gallego, que para la delegación viguesa de la empresa realizó V. Arias.

³³⁵ Cuando realizaba parte de las investigaciones que me llevarían a culminar mi Tesis Doctoral en Filología Galega, encontré en el archivo del lugués Antonio Correa Calderón, uno de los escritores españoles tardo-ultraístas y uno de los responsables del discurso republicano gallego más ferviente, un tomo dedicado por Torrente a su joven amigo lucense, donde le confesaba su ideología franquista y que cerraba con el prototípico grito de “¡Arriba España!”.

³³⁶ Incluso se encuentran en las páginas de *El cuento de Sirena* intervenciones de personajes gallegos recogidas en su idioma nacional, en uno de los casos, de la misma forma que le sucede al propio topónimo ‘Vilaxoán’ solar de los Mariños, siguiendo sus versiones dialectales.

Como es sabido, “Vilaxuán” hace referencia a la entidad llamada Vila e Peirao de Vilaxoán, en el mar de Arousa, fundada a finales del siglo XV por el arcediano Johan Marinho de Soutomaioir – hijo del mariscal Paio Gomez de Soutomaioir (he ahí la razón de la elección de “Payo”, su forma castellanizada, para uno de los hijos de los dueños de la casa de Vilaxuán torrentiana) –, quien se manda enterrar, en un sepulcro con bulto yacente, en el interior de la iglesia de S. Martiño de Sobrán. Cerca de la parroquial se encuentra el pazo de Sobrán, construido aprovechando las dos torres medievales del viejo palacio del arcediano, que es donde Torrente Ballester imagina el solar de la familia Mariño de *El cuento de Sirena*.

³³⁷ Con todo, sin embargo, como es sabido, la leyenda nada habla de sirenas que se llevan a los descendientes de ninguna casta. Es, simplemente, una leyenda laudatoria familiar, de carácter nobiliario-racista, que únicamente informa de la importancia de una casta gallega, la de los Marinho de Goiáns, cuyo tronco y apelativo familiar arranca de un caballero que tiene amores y relaciones con una sirena



Como un guiño a su propia actividad como escritor, la voz narrativa es la de un hombre que se dedica a la creación literaria y que, sufriendo a veces las críticas de sus allegados y allegadas, parece dejar constancia ahora de la realidad de su dedicación en el trazado de esta historia, siempre manifestando, como también lo hacía el autor en el referido “Prólogo”, que va a explicar cómo se ha desarrollado la leyenda de que habló el bastardo del rey Dinis de Portugal, para tal voz una “historia escasamente verosímil del lejano progenitor de los Mariño” (Torrente Ballester 1979: 11), parientes lejanos suyos pero por líneas colaterales, es decir, a su esposa, de nombre Josefina, “no le tocaba nada de sangre de la Sirena” (Torrente Ballester 1979: 14), aunque estaba emparentada con los Mariños de Vilaxuán. De esta manera:

esta historia, amigo mío, es nada menos que la siguiente, créala usted o no la crea: alrededor del año mil, según la tradición o ciertos cálculos, un caballero de ese nombre de Mariño caminaba junto al mar, cuando un inesperado resbalón u otra causa cualquiera lo precipitó en las alborotadas ondas, de las que no hubiera podido librarse, armado como iba y torpe en la natación (no en la lid, por supuesto), si no estuviera casualmente al acecho por aquellos lugares la Sirena del Finisterre [*sic*], la tan siniestramente reputada, que acudió rápida al socorro y que, habiendo visto de cerca la hermosa cara y el bien trabajado cuerpo del desmayado náufrago, concibió por él unos amores tan súbitos, que se lo llevó a su espelunca y se lo quedó como amante durante bastantes años; y allí se hubiera muerto el caballero de puro viejo, si no fuera porque los hijos habidos de la coyunda, que eran cuatro, aunque excelentes en artes natatorias y piscatorias, lo ignoraban todo de la caballería y de la espada, por lo que su padre pidió a Sirena que le dejase volver a tierra y llevárselos consigo para darles cumplida educación, a lo que ella respondió que bueno, que sí, que los llevase y los hiciese caballeros, pero con el anuncio y compromiso de que, cada generación, ella se llevaría un descendiente para sus necesidades particulares, y este destino singular se reconocería en el color azul de los ojos o en las escamas de pez que el destinado había de tener en los muslos. Y sucedió desde entonces que todos los Mariño de la costa, azules de los ojos o escamados, desaparecieron en la mar (Torrente Ballester 1979: 11-12)³³⁸.

llamada *Marinha*, de ahí que, además, trate de justificar que un apellido derivado de un topónimo gallego tiene origen en un hecho fantástico en el que interviene un ser mitológico femenino.

³³⁸ Poco o ningún parecido existe, por tanto, con la leyenda de los *Marinhos* que recoge el conde de Barzelos, y mucho, sin embargo, con el relato de Andersen. En la relectura que de la tradición familiar de

La leyenda que Torrente Ballester propone en su cuento, como he señalado, difiere casi totalmente de la historia nobiliaria de los *Marinhos de Goiáns*, recreándose por medio de, como sucede en el texto anderseniano, la fascinación de la mujer. De esta forma, es una sirena quien ahora mediatiza a toda una estirpe, claro que habiéndose sentido abocada a tal cometido por un fascino que, como el de sirenita de Andersen, se había estipulado gracias a una de las características eminentemente asimiladas al género masculino: la visión de un cuerpo bien formado, por lo tanto atrayente sexualmente.

En una parte recóndita del jardín del pazo de Vilaxuán, bajo llave, se encontraban las sepulturas de los *Mariños* que, según se decía en la cruz en que se habían grabado los nombres de los miembros desaparecidos, habían “*morto no mare*” (Torrente Ballester 1979: 16)³³⁹. Es una de las propietarias del solar, D^a Rolendis, “la tía Rula”³⁴⁰, quien se dice a Josefina, por entonces novia de la voz narrativa, que lo acompañe a los enterramientos de sus ancestros, explicándole parte del misterio que rodea a su estirpe y que la propia Josefina, y a su regreso del panteón la tía Rula, le acabarán por perfilar. Ella era viuda de un *Mariño* de ojos azules que no salió de su hogar de nacimiento y que, además, se dedicaba a la pesca, aunque el miedo familiar, y especialmente el de su mediatizada mujer, lo llevó a abandonar los barcos y a buscar un trabajo en tierra. No obstante, cuando llega el tiempo “en que debían robármelo” – dice D^a Rula – comienza a oír “la voz de la Sirena que lo llamaba”; y quiso la casualidad, o

la casta nobiliaria gallega da Torrente, el caballero que según Barzelos inicia el apellido, para el ferrolano ya llamado *Mariño*, es quien en un paseo por la orilla del mar, se interna accidentalmente en las olas, siendo por ello rescatado por una sirena que observa la belleza y apostura de aquel varón. Así, al quedar prendada de sus atributos físicos, decide raptarlo y conducirlo a la gruta en que vive, dónde lo retiene varios años, teniendo con él cuatro hijos también varones. En la leyenda torrentiana, es porque el caballero le pide instruir en las armas y educar a su prole cómo la sirena los libera, con la condición de que en cada nueva generación de *Mariños*, habrá de llevarse a uno de ellos, que tenga bien los ojos azules o bien escamas de pez en los muslos.

³³⁹ No deja de ser curioso que allí se señale que de la gran lista de *Mariños* enterrados en aquel lugar, sólo los dos o tres últimos lleven indicaciones hechas en castellano, siendo las de los más antiguos “en gallego”: una hábil observación que no hace más que confirmar un recientísimo uso de la lengua castellana, hasta por las clases mejor situadas socialmente.

Por otra parte, el mismo narrador de la historia, tras conocer la extraña situación en que parece moverse Alfonso *Mariño*, no puede más que preguntarle a su hermano y cuñada “Luego ¿está loco?” (Torrente Ballester 1979: 32), quizás un guiño efectuado hacia el idioma gallego, del que, traducéndolo, emplea un giro incomprensible para todo y toda castellano-hablante.

³⁴⁰ Otra licencia que indica, asimismo, el uso del idioma gallego en el ámbito de las clases adineradas. Rolendis, pues, nada tiene que ver con “Rula”, un hipocorístico empleado en Galiza para nombrar a no pocas mujeres, y que tiene que ver con la utilización cariñosa del nombre de un pájaro de gran belleza y elegancia, *a rula*, así denominada por onomatopeya de su arrullo y que en España se llama ‘tórtola’.



no, que se tuviese que embarcar con destino a Santa Uxía ³⁴¹ y que desde ese viaje lo perdiese, pues el barco naufraga, con lo que “no volví a verle, pero tampoco a oír la voz de la Sirena”. Finalmente avisa: “lo que os dije: no valen trampas”, de ahí que vaticine la próxima partida de Alfonso, uno de sus sobrinos, y no la de su hermano Payo, que tenía “ojos castaños” y que, estudiante de marino, bien podría hacerse cargo de la flota de la casa (cfr. Torrente Ballester 1979: 17-18).

La historia, sin embargo, quedó aletargada en la imaginación del escritor, como latente había quedado la leyenda del de Barzelos y la de la Pardo Bazán – a la que ahora alude ³⁴² –, y los intentos de la madre de aquellos Mariños porque Alfonso no se acercase al mar, ni mucho ni poco, iban teniendo fortuna. Acaba, finalmente, sus días como profesor del Instituto de Cuenca, un destino especialmente indicado para quien, según los miedos maternos, debía permanecer fuera de todo contacto con el elemento marino. No obstante, un día la pareja, el escritor y Josefina, son requeridos por Payo Mariño y su esposa, una irlandesa bien acogida en el seno de aquella familia por su credo católico. Ambos informan al escritor del curioso estado en que vive su hermano Alfonso Mariño, que debían comprobar personalmente; por lo que Gonzalo, la voz narrativa de *El cuento de Sirena*, se traslada a Cuenca a comprobar qué le ocurre al pariente de su ya mujer.

En Cuenca, en cuyo Instituto de Enseñanzas Medias impartía clases de Música, tiene una casa que únicamente es frecuentada por una compañera de trabajo, Micaela, que parece sentir más que amistad por el gallego trasplantado a tierras de La Mancha. Es ésta quien, personalmente, le dice a Gonzalo que su coterráneo sufre ataques de melancolía y que se encierra en una recóndita y misteriosa habitación de la casa a tocar el violoncelo. Cuando el escritor comprueba cómo está decorada aquella vivienda, comienza a explicarse nuevamente la historia de los Mariños de Vilaxuán.

³⁴¹ Santa Uxía de Riveira, frente a Vilagarcía de Arousa y Vilaxoán, un topónimo que, curiosamente, Torrente no ofrece castellanizado, pese a haber sido objeto de la misma deturpación franquista – incluso anterior – bajo la curiosa forma “Santa Eugenia de Riveira”, igual de estrambótica que la, como ella, forma medio-gallega medio-castellanizadora “Villagarcía de Arousa”, que sin embargo el ferrolano usará en este relato.

³⁴² El texto pardobazaniano publicado “en las páginas del *Blanco y Negro*, allá por el principio de los años veinte” (Torrente Ballester 1979: 16) es la novela corta “La Serpe”, aparecido en la revista madrileña en 1920. Así pues, tanto el documento barzeliano como el relato de la autora coruñesa son, efectivamente, los hipotextos de que, y de este modo lo confiesa la propia voz narradora de *El Cuento de Sirena*, Torrente parte para componer su apuesta literaria sobre la sirena del mar de Arousa.

Se trataba de una casa repleta de objetos, de arriba a abajo, procedentes del mundo del mar. Y mientras en Vilaxuán se empiezan a oír los cantos de la Sirena (cfr. Torrente Ballester 1979: 34), Gonzalo y Alfonso departen en Cuenca, con la compañía de Micaela, durante una cena, y después ya solos, momento en que el Mariño lo conduce al misterioso cuarto en que se retira para, especialmente, escuchar discos, algo que, dice, no le agrada en absoluto a su compañera de trabajo, que consideraba esa música como inferior a la interpretada en vivo.

Es en ese habitáculo dónde Gonzalo, el escritor, comprende el verdadero alcance de la leyenda que jalonaba la existencia de la estirpe del pazo de Vilaxuán. Allí todo, nuevamente, respiraba el aroma de la espuma del mar; y ¡tan lejos de su visión! Estaba, pues, convencido de que “la Sirena [...] acabará llevándome consigo al fondo del mar”; y era algo que, decía, no podía explicarle a Micaela. ¿Por qué lo tomaría, si no? (cfr. Torrente Ballester 1979: 43). Como en el resto de la casa, los objetos decorativos aludían constantemente a la sirena, pero lo más llamativo vino al final de la velada, cuando Alfonso Mariño le descubre un artilugio que, manejado por un control de mandos externo, que el profesor le dice haber encargado a Berlín, resultaba impactante. Era una pantalla en la que se recreaba un puerto que, a juicio de Gonzalo, “bien pudiera ser el puerto de La Coruña [*sic*], o, mejor, el de Villagarcía de Arousa [*sic*]” (Torrente Ballester 1979: 43). En ella, por medio de autómatas, se recreaba la historia de un mar lleno de medusas, peces³⁴³, esponjas e hipocampos que, en cuanto se apretaba un botón, se alteraban por la presencia abisal de monstruosos seres como una terrible serpiente marina, un leviatán, un pez sol o un “olifante de cabeza de corza, que en mi tierra llaman lorcho³⁴⁴” (Torrente Ballester 1979: 44).

Al pulsar otro botón se iluminaba una caverna y se veía una mujer que, tranquilamente, peinaba sus cabellos ante un espejo y que, tras la faena, sube a la superficie y se sienta en una roca. Parecía entonar una canción ante hombres y mujeres que la observaban desde los muelles de aquella población de la superficie. Sin embargo, la placidez de este espectáculo iba a durar poco: de repente, un pulpo con largos tentáculos que va subiendo y, con una de sus extremidades, agarra a la sirena por la cintura, llevándosela a su oscuro escondrijo. A la vez, un nadador de profundidad,

³⁴³ Entre ellos un “ollomol”, que el idioma castellano conoce como ‘besugo’.

³⁴⁴ Nombre que en A Ferrolterra dan a las chaparrudas y, por extensión, a todo el pescado de roca.



totalmente equipado, sale al encuentro del pulpo y lucha encarnizadamente con él, clavándole finalmente una daga en el corazón y liberando, así, a la mujer marina, llevándola a la superficie y depositándola, con un mimoso agradecimiento, en su lecho original.

Ésta es la historia que Gonzalo vive con Alfonso Mariño, con quien mantendrá una cordial relación de visitas que un día se interrumpe. Poco después, al regresar a su Galiza de nacimiento, el narrador y Josefina van a visitar a sus parientas las Vilaxuáns, enterándose en aquel momento del fallecimiento, en el agosto pasado, de Alfonso Mariño. Nuevamente por Payo y su esposa conocerá el trágico fin de aquel amigo amante de Sirena: el verano de la muerte de Alfonso había sido especialmente curioso. En una de las salidas de los barcos de Payo, uno de ellos trae algo que revoluciona toda la villa. Es una mujer de inmensa belleza, que hallaron desnuda y que parecía no haber llevado nunca pendientes ni zapatos. Pese a intentar averiguar algo, nada se pudo saber de quién era la recogida. No articulaba palabra, algo que el médico del pueblo juzgó normal por el estado de *shock* producido antes y durante su caída al mar.

Únicamente, a veces, cantaba: una canción sin palabras, tarará, tarará; una melodía también desconocida, por la cual, acaso, se hubiera podido averiguar su origen, pero no se nos ocurrió registrarla y que alguien la escuchase. Yo la recuerdo: es una melodía vulgar, muy sencilla, casi infantil: pero ya ves cómo las cosas se complican: se supo que cantaba y se corrió por el pueblo que aquella música la recordaba alguien, la recordaban quienes habían oído cantar a la Sirena cuando se aproximaba al muelle rabiosa por la ausencia de Alfonso (Torrente Ballester 1979: 49);

dice Aileen, la esposa de Payo Mariño.

En vista de su mutismo, le enseñan a hablar, le dan nociones del catecismo católico y deciden bautizarla, haciéndolo con el nombre de Marta. Mientras, la tía Eugenia, madre de Payo y de Alfonso, se recluía en sus habitaciones, procurando no saber nada de toda aquella historia.

Aileen prosigue su relato contando cómo al poco tiempo, para asombro de todos y todas – a excepción de Marta, “para quien la llegada de Alfonso, por esperada, fue natural” – , llega Alfonso de Cuenca. Su madre, rechazándolo y sin darle un beso siquiera, se encierra en su cuarto y al día siguiente salía despavorida para Carrión de los Condes, “de donde era y donde tiene hermanas” (Torrente Ballester 1979: 50).

En una historia que, decía la mujer de Payo, retrataba un enamoramiento feroz por parte de Marta, mientras Alfonso simplemente “no lograba entender la situación”, llega el acuerdo del casorio, lo que hizo revivir a Marta, participante activa en su ajuar y los preparativos previos. Aunque esta viveza iba a durar poco, hasta la llegada de una galerna veraniega. De nuevo es la boca de Aileen la que informa a Gonzalo del trágico pero esperado fin de Alfonso Mariño, el de los ojos azules:

fue una tarde de ésas, con la mar así. Nos habíamos reunido en la sala a tomar el café. Las niñas cosían en un rincón y hablaban de sus novios; Payo y yo, con la niña; Alfonso y Marta, de pie, con las frentes pegadas a los cristales del ventanal, uno de los dos que dan al embarcadero y a la mar; la criada entraba y salía, traía el cuento de lo que pasaba fuera. El viento era muy fuerte y ruidoso, hacía temblar la casa, daba miedo; y silbaba, claro, en todos los agujeros y todas las grietas, hacía flauta de todo. Yo creo que era el viento el que nos había hecho callar, y que hasta la niña, en su cuna, lo escuchaba. No sé el tiempo que estuvimos así. Dorita, la criada, dijo, una de las veces que entró, que alguien había venido a avisar de que la dorna, que estaba al cabo del muelle, creíamos que bien sujeta, garreaba, y Payo le respondió que la dejasen perderse, que no valía jugarse la vida de un hombre. Fue entonces cuando Alfonso y Marta salieron de la sala, silenciosos, cogidos de la mano. Era un movimiento habitual, a nadie le llamó la atención. Unos minutos después oímos gritos fuera. Payo corrió a la ventana y gritó también; la abrió y volvió a gritar: ‘¡Alfonso, no seas loco! ¡Alfonso, Alfonso!’ Fuimos todos junto a él, y pudimos ver cómo, embarcado en la dorna con Marta, Alfonso se deshacía del ancla y dejaba que las olas los llevasen. Mientras intentaba izar la vela, Marta había cogido el timón y lo aguantaba con todo el peso de su cuerpo. Cuando los perdimos de vista, ya había acudido la gente, ya se había pedido un vapor de socorro, en el que se embarcaron Payo y unos cuantos marineros. Era muy tarde ya. Creyeron verlos una vez, entre las olas enormes, pero fue seguramente una ilusión (Torrente Ballester 1979: 55-56).

El cuento de Sirena, pues, pese a centrarse y partir de la leyenda marina de una estirpe nobiliaria pontevedresa (cfr. Beloso Gómez 2001) – en este sentido, por tanto, no es otra cosa que una lectura hipertextual de la literatura de tradición oral de Galiza, aunque haga un guiño al mundo de los nobiliarios, especialmente al del conde de Barzelos – , entremezcla su vocación, haciéndola puramente literaria, no con la pluma del bastardo de D. Dinis, aunque así lo proclame, sino que dirige su atención, y de un



modo más que especial, hacia una lectura diegético-hipertextual del cuento de sirenita anderseniano. Por ello, como en éste, la sirena de Torrente desarrolla un intensa fascinación por un hombre con el que procreará familia y que no acabará tras haberlo dejado escapar, sino que continuará, *ad aeternum*, en una promesa por la que se posesionará, en cada generación, de uno de sus propios descendientes. Es, por tanto, un fascino que escapa a la simple atracción física, al deseo sexual femenino, y que extiende sus tentáculos hacia la proclamación de la propiedad que la sirena siente, y así manifiesta, con la propia casta que le debe la existencia. Como madre suprema, en consecuencia, después de haber renunciado a vivir con sus hijos, sólo se conformará con reclamar la posesión, en cada momento generacional, de aquel miembro – siempre son hombres, en ese mantenimiento de la fascinación sexual que había sentido por el caballero con que fundó la casta – que manifieste unas determinadas características: en concreto ojos de color azul y/o escamas en sus muslos, es decir, unas pinceladas genéticas que físicamente lo vinculaban con el ser marino que ahora reclamaba su propiedad.

La imagen femenina resultante, ahora, bascula entre los colores de la ‘mujer-mantis’, castigadora y fagocitadora, incluso saturnal pues es capaz de devorar a sus propios hijos; y los de la ‘mujer-Salomé’, aguerrida, dueña de sí misma, libre y feroz, que no duda en capturar a un hombre y hacerlo su objeto sexual, en este caso reproductor, despojándolo por lo tanto de sus semas personales y subvirtiéndolo en ser únicamente fecundador.



Una de las cinco versiones que, con el título *Madonna*, E. Munch pinta entre 1894-1895 ³⁴⁵

³⁴⁵ Se trata de una de las mejores imágenes de la iconografía de la ‘mujer-mantis’, que se amolda por entero a los semas de la sirena del cuento torrentiano. En la apuesta plástica de Munch, es la figura de la mujer ultra-sensualizada la que domina una composición enmarcada por una orla que comienza en una minúscula criatura masculina, con aspecto de feto, del que sale una procesión de espermatozoides que la recorren. El contraste, por lo tanto, se efectúa entre la magnificencia dominadora de una mujer sabedora de su energía genérica y la insignificancia de un elemento masculino relegado a la esquina izquierda de la composición, trasunto del ‘fecundador’.

Una fascinación compartida es la que se presenta en la apuesta literaria infantil de Sophia de Mello Breyner Andresen, una de las plumas cumbre de las letras portuguesas contemporáneas que, curiosamente, traía su genética de una estirpe danesa oriúnda de la pequeña aldea de Wyk en la isla de Föhr, una de las De Frisike Øer que baña el Vadehavet ³⁴⁶. En su *A Menina do Mar*, Sophia Andresen profundiza en la figura de la mujer acuática – en este caso, dada su adscripción genérica, en clave infantil – y lo hace desde el mismo programa de fascinación que domina en propuestas como las del gallego Torrente Ballester o Andersen, con quien, tal vez en virtud de compartir una sangre igual de danesa que éste, haya manifestado un mayor acercamiento literario.

A Menina do Mar se inicia desde la visión de una casa blanca, pequeña y acogedora, situada frente al mar; en suma, echa a andar en el paraíso fronterizo de ‘entre-mar-y-tierra’, desde un abierto lugar que tanto respira gracias a la energía del mundo marino como se nutre de la fuerza que emana de la tierra firme. En aquella casa vive “um rapazito que passava os dias a brincar na praia” (Andresen 2004: 5) ³⁴⁷.

Un día, en su jugueteo por la orilla, asiste estupefacto a un espectáculo que juzga curioso: un cangrejo, un pulpo, un pez y una diminuta niña ríen y chapotean entre las rocas. La “menina” era “muito pequenina”, “devia medio um palmo de altura, tinha cabelos verdes, olhos roxos e um vestido feito de algas encarnadas” (Andresen 2004: 10). La coge, ante el miedo de la niña y la oposición de sus amigos animales, y le pregunta quién es:

³⁴⁶ Sophia Andresen, perteneciente a una de las familias de la oligarquía terrateniente de Porto – no en vano sus abuelos maternos eran los V condes de Mafra, emparentados con los riquísimos condes de Burnay –, era biznieta agnada de Jens Henrik Andresen (1826-1894), nacido en Oevemun y establecido en Porto en el primer tercio del siglo XIX, uno de los hijos de Thomas Andresen (1784-1864) y nieto, a su vez, de Andreas Nissen y Katharina Andresen, ambos naturales de Oestervedstedt en Föhr.

³⁴⁷ Un joven niño que, como Pippi Långstrump, la famosa protagonista de las aventuras ofrecidas desde 1945 por la escritora sueca A. Lindgren, parece vivir solo. Nada se sabe, por lo tanto, de un cuidado adulto: únicamente se ve al niño recorrer la playa – es más, su única dedicación es pasar los días jugando frente al mar – o retirarse a su domicilio cuando el momento es llegado, incluso meterse en la cama, pero siempre sin que exista ninguna alusión a que comparta vida con un padre, una madre o cualquier otro u otra familiar. De este modo, cuando el niño decide abandonar su casa y mundo propios, tomando una rápida decisión unilateral, nada se explica al respecto de una posible extrañeza por parte de los o las adultas que vivan con él. Es, por tanto, la misma figura que la autora sueca ofrece en su serie literaria, y todavía va más allá, pues en la aventuras de aquella niña está presente, intermitentemente, un adulto, su padre, a quien Pippi le debe una excelente economía y una escasa pero irregular, ocasional, atención; motivo que en esta serie no hace más que llamar la atención del resto de personajes y que provoca que, especialmente uno de ellos, la mogigata señorita Prasselius, se vea en la necesidad de vigilar y atender la vida de una niña que vive sola, acompañada tan sólo de sus mascotas y sin los cuidados de ninguna persona adulta (cfr. Lindgren 1962).



eu sou uma menina do mar. Chamo-me Menina do Mar e não tenho outro Nome. Não sei onde nasci. Um dia uma gaivota trouxe-me no bico para esta praia. Pôs-me numa rocha na maré vazante e o polvo, o caranguejo e o peixe tomaram conta de mim. Vivemos os quatro numa gruta muito bonita (Andresen 2004: 15).

“Tu és da terra e se fosses ao fundo do mar morrias afogado”, le dice la niña, “mas eu sou uma menina do mar. Posso respirar dentro de água como os peixes e posso respirar fora de água como os humanos” (Andresen 2004: 17). Incluso, poseía un status especial:

posso passear pelo mar todo e fazer tudo quanto eu quero e ninguém me faz mal porque eu sou a bailarina da Grande Raia. E a Grande Raia é a dona destes mares. É enorme, tão grande que é capaz de engolar um barco com dez homens dentro. Tem cara de má e come homens e peixes e está sempre com fome. A mim não me come porque diz que eu sou pequena de mais e não sirvo para comer, só sirvo para dançar (Andresen 2004: 17).

Después de este primer contacto, el niño devuelve a la Menina do Mar a sus amigos, quedando emplazados para verse al día siguiente. Ella le pide, no obstante, que le traiga una “coisa da terra” (Andresen 2004: 19). Quiere comenzar a conocer el mundo de los y las humanas. De este modo, al día siguiente, después de saludarla ceremoniosamente haciéndole una reverencia, el niño de la casa blanca de la playa le ofrece una “rosa encarnada muito perfumada” (Andresen 2004: 19), una flor cuya belleza y aroma cautiva a la Menina y, a la vez, le produce una inmensa tristeza. Cuando la niña le pregunta la razón por la que en la tierra hay tristeza en las cosas bonitas, el “rapaz” le explica que se debe a la “saudade”, algo que define como “a tristeza que fica em nós quando as coisas de que gostamos se vão embora” (Andresen 2004: 20) ³⁴⁸.

³⁴⁸ Aquí comienza el verdadero caminar de la fascinación que ambos, la “Menina do Mar” y el “rapazito” de la casa blanca de la playa, inician mutuamente. Se trata de un fascino que, en consecuencia, de delimita a través de la “saudade”, uno de los trazos culturales – quizás el más – que definen con mayor soltura el diagrama espiritual del pueblo gallego y portugués; y que queda perfectamente explicada en los versos de “Pedaço de mim” de *Chico Buarque*, donde se dice que, como “o pior tormento”, “é o revés de um parto”, “é arrumar o quarto / do filho que já morreu”. “Pedaço de mim” es una de las piezas que el compositor, escritor y cantante brasileño compuso para el álbum *Ópera do Malandro* (Rio de Janeiro: Polygram / Philips, 1979; prod. de S. Carvalho, 55’), editado tras el musical homónimo, estrenado en Rio

Una caja de fósforos y una botella de vino fueron los siguientes regalos que el niño lleva a la Menina do Mar. Con el primero le explica cómo el fuego es algo beneficioso en tanto es pequeño y controlable, y cómo es feroz y peligroso cuando se hace gigante, devorando “florestas e cidades” (Andresen 2004: 22). Con el vino, sin embargo, le cuenta cómo es el proceso de crecimiento y recolección de las uvas, lo que hace que la extraña niña le asegure que sabe y conoce ya el sabor de la primavera, del verano y del otoño; solicitándole que la lleva a la tierra a ver todo aquello que aún no conoce. Así, trazaban un plan: como la Menina era anfibia pero no podía estar muchas horas fuera del agua porque se secaría como las algas, iría metida en un balde de agua marina y su amigo le enseñaría todo su mundo. Mas he aquí que a la mañana siguiente, la Menina del Mar lo informa de que no podrá ir con él porque la “Grande Raia” se había enterado de todo y había decidido llevársela lejos, muy lejos, a una playa alejada de aquella. Y las rocas estaban atestadas de pulpos que debían impedir que escapase. Así sucede: el niño intenta sacarla pero un ejército de cefalópodos lo recude, dejándolo inconsciente y magullado, y llevándose a la niña marina.

Pasaron días y el niño nada volvió a saber de la Menina do Mar, hasta que un día, mientras estaba sentado pensativo en la playa, una gaviota le trae un encargo: de parte de su amiga, le da un frasco con una pócima mágica con la que se convertirá en anfibio, como ella, lo que le permitirá ir a vivir a las profundidades del mar.

Desde el sentimiento de la “saudade”, pues, – “ela manda-te dizer que já sabe o que é a saudade”; Andresen 2004: 30) – la niña marina le manda recado para saber si estaría dispuesto a ir a vivir con ella al fondo del mar. El niño no lo duda ni un momento: bebe la pócima y se dirige al agua, donde un delfín lo esperaba para llevarlo con su amiga. Sesenta días con sus noches duró la travesía, y al reencontrarse, todos lo celebran. Al llegar, la Menina do Mar le cuenta la razón de su recado: pasaba los días suspirando, triste, hasta que “o Rei do Mar deu uma grande festa” en que ella no pudo bailar “uma cantiga antiquíssima, que foi inventada no princípio do Mundo” (Andresen 2004: 34). Y al informarse de lo que le sucedía, el monarca le proporcionó la solución y la bebida mágica. Desde ese momento, con la llegada de su adorado amigo, la Menina do Mar dejaría de estar triste y podría bailar como antes, mientras “o Rei do Mar estava



sentado no seu trono de nácar, rodeado de cavalos-marinhos e o seu manto de púrpura flutuava nas águas” (Andresen 2004: 36).



Sirena, del pintor y escultor jienense contemporáneo Eleazar. Pertenece a su serie “Bestiario”

A Menina do Mar desarrolla, en tanto, la misma fascinación, y desde luego eminentemente femenina, que se desenvuelve en el relato anderseniano. Sólo que, ahora, la fascinación de la mujer acuática se traslada al estrato infantil, introduciéndose en ella la mágica fuerza del saudosismo. La *Menina do Mar* es, así, una niña de gran belleza y experta bailarina, una especie de Tórtola Valencia diminuta que pasa de propietaria a propietario (de la Gran Raya al rey del Mar) por su habilidad en el baile. Y es, además, la pérdida de un amigo y la adquisición de la “saudade” lo que hace que decida invocar a la magia marina para traer consigo al pequeño varón.

La imaginería femenina, por ello, se amolda a los dictados pautados por el género literario al que *A Menina do Mar* pertenece, el infantil, aunque aún así, no renuncia a elevarse como la pintura de un ser acuático femenino transido de parte de los semas que le son propios a la figura de la mujer del agua en las literaturas para adultos y adultas: la *Menina do Mar*, así, no renuncia a aparecer como la imagen de un ente de clara y evidente belleza física, y lo hace, incluso, siguiendo una de las prototípicas características que la imaginería machista ha propuesto para la pintura de un ser femenino, esto es, destacándola como algo pequeño, diminuto, lo cual no hace más que explicar un interés masculino por recuperar una mujer controlable, fácilmente transportable y, por consiguiente, débil ³⁴⁹; una mujer del agua que, además, se ha

³⁴⁹ Algo que intensamente se relaciona con la costumbre de que las mujeres vayan calzadas sobre zapatos estrechos, afinados y especialmente altos; y, por supuesto, con la de la posesión de unos pies notoriamente pequeños (como ocurre en las culturas orientales). Tanto la primera como la segunda, asimismo relacionadas con el hecho de que las mujeres hayan de mostrar una cintura minúscula y enfundarse en fajas que compriman su anatomía, no hacen otra cosa que cosificar y debilitar a la mujer. Claramente, una mujer subida a unos tacones altos, una mujer cuyos pies no han podido desarrollarse

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

despojado de la cola. Y, en otro sentido, es propiamente la mujer quien se ve larvada por una fascinación más evidente, una fascinación especialmente dirigida hacia un niño, un varón de corta edad, que es instado por ella a abandonar su mundo y a integrarse en el que ella vive y del que, quizás, no pueda salir nunca. No en vano, la Menina do Mar bien puede ser un primer estadio, infantil por tanto, que presente los inicios del interés de las mujeres marinas por conseguir subyugar a los hombres que pueblan los espacios terrestres cercanos a la orilla de los mares. No en vano, para los hombres, como Serrat ha expresado en el tema “Mediterráneo”, el mar no deja de ser “como una mujer, perfumadita de brea / que se añora y que se quiere / que se conoce y se teme”³⁵⁰.



Die Meeresbrandung (1874), de A. Böckling. *The Depths of the Sea*, de E. Burne-Jones



E. Burne-Jones, *The Sea Nymph* (1881). W. Kray (1828-1889), *Loreley*

normalmente, o una mujer aprisionada por varillas y fajas, se transforma en un objeto débil y, por lo tanto, sujeta constantemente al poder del varón.

³⁵⁰ Perteneciente al disco homónimo (Madrid: Zafiro / Novola, 1971) cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=tWOqDFY6Js4>; consulta el 3/09/2011), “Mediterráneo” fue escogida en 2004, desde el programa de Televisión Española “Nuestra mejor canción” de *La Primera*, como el mejor tema musical popular español de la Historia (cfr. <http://www.los40.com/actualidad/noticias/mediterraneo-de-serrat-elegida-la-mejor-cancion-popular-de-la-historia/nota/1278946.aspx>; consulta el 3/09/2011). En 2010 fue escogida por la revista *Rolling Stone* como la mejor canción *pop* de la historia española (cfr. <http://www.rollingstone.es/specials/view/las-200-mejores-canciones-del-pop-espanol>; consulta el 3/09/2011).



6. 3. El magnetismo de un mar femenino. Todos los hombres son Ulises o el útero carnívoro de las mujeres: de los trovadores gallegos a la bohemia española, pasando por la Pardo Bazán y la literatura infantil de Galiza

Os traços sobrepostos das Parcas antigas (vindas da cultura erudita) e das amantes sobrenaturais dos contos maravilhosos, dever-se-iam a um encontro entre cultura erudita e cultura popular. Há documentos que atestam, nas crenças populares, “agrestes feminae quas sylvaticas vocant” que “se mostram quando querem aos seus amantes, tomam com eles o seu prazer e (sempre quando querem) escondem-se e desaparecem”; outros evocam as cavalgadas nocturnas de Diana, como o Canon episcopi que enumera as práticas mais correntes de feitiçaria por volta do ano 800

I. Freire Nunes ³⁵¹



Imagen de sirena procedente de un bestiario europeo del Barroco

De entre las diversas formas que presentaba el diablo, y especialmente dentro de las situadas en el mundo de los demonios expulsados del cielo que, decía Martinho de Dume, se mostraban a los y las humanas para tentarlos y engañarlas; eran numerosos los que vivían en el mar, en los ríos, en las fuentes o en los bosques, a quienes las comunidades ignorantes – seguía diciendo el obispo bracarense – adoran como si fuesen divinidades, ofreciéndoles incluso sacrificios. Así, las gentes de mar invocaban a

³⁵¹ Nunes 2010: 5.

Neptuno, las de río a las lamias, las de cerca de las fuentes a las ninfas y las próximas a los bosques a Diana. Todas estas figuras, sin embargo, insistía el gallego, aunque sin dudar de su existencia, no hacían otra cosa que atormentar a una gente sin fe que no sabía defenderse por la señal de la cruz (cfr. Harf-Lancner 1984: 20-21, n. 13).

La Edad Media europea, y ya no me refiero a tales comienzos suevos sino al momento de su etapa más baja o reciente – un período especialmente marcado por las cruzadas a la por entonces denominada *Tierra Santa* y por el apogeo del Camino de Santiago, que hizo de Compostela uno de los tres destinos romeros principales del orbe cristiano del planeta –, es una época claramente ocupada por todo tipo de imagerías y creencias religioso-paganas. Igual de preocupada, y de sincrética y continuista a la vez, que la Alta Edad Media o incluso que la Edad del Hierro precedentes; lo cual no hace más que demostrar que todo proceso de cambios se explica, ciertamente, por medio de un evidente continuismo que, no en vano, implica tal dimensión hacia lo invertido ³⁵².

Las ninfas, parientes de Diana y de Artemisa, las lamias y toda una corte de mujeres fantásticas relacionadas con los cursos acuáticos, de esta forma, siguieron expresivamente vivas para, en muchos casos, coadyuvar en el mantenimiento o en la proclamación de la diferencia inter-clases en el seno de sociedades que, como la gallega, no había hecho más que pasar de la sobrevaloración de las castas guerreras a la divinización romana de la guerra y a la constitución de la actividad bélica como fuente o ejercicio de ennoblecimiento en las comunidades ya cristianizadas. Cosa de suevismo o, simplemente, cosa de celtismo o un escitismo anterior.

Y de entre esas estirpes gallegas que ya desde la Edad Media se preocuparon por demostrar unos intereses capaces de divinizarlas según el plan mítico-ideológico de las comunidades suevo-célticas de que decían derivar, la de los *Marinhos de Goiáns* ³⁵³ es, sin duda, una de las más elocuentes.

³⁵² En este sentido nada es más ilustrativo que la magia de las palabras que el protagonista de *Il Gattopardo* del príncipe Tomasi di Lampedusa pronuncia cuando dice: “se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi” (cfr. La Fauci 2001: 82). Todo cambio, pues, implica una consciente y abierta continuidad entre el nuevo y el viejo sistema de cosas, por lo general un mantenimiento que sigue explicando, en alguna medida, la validez de la ideología o las estructuras sociales inmediatamente anteriores. De esta forma, sin ir más lejos, desde la Edad del Hierro, el espacio europeo ha velado por el reinado de un sistema emanado de la actividad guerrera y las clientelas personales generadas en función de ésta. En este sistema, pues, es dónde se ha originado buena parte de la imagería que ha conducido a expresiones simbólicas como la de la ‘mujer del agua’.

³⁵³ *Marinhos de Goiáns*, y no “*Mariño de Lobeira*” como se ha señalado en no pocas ocasiones (cfr. Tenreiro Bermúdez 2007: 264). Como es sabido, los *Mariños de Lobeira* señores de A Serra de Outes – desde finales del siglo XVII marqueses de La Sierra – derivaban de los *Marinhos* señores de la casa de



El conde Pero Froila (1075-1128), controlador por su segundo matrimonio del inmenso patrimonio de los Travas y que no en vano se autodenominaba *principis Gallecie* en época del rey Afonso V, de quien fue su ayo personal y mayordomo palatino, fue uno de los señores más destacados de la Galiza del tránsito del siglo XI al XII. Ya había sido la reina Urraca, madre de Afonso, quien lo había calificado de *comitibus maior inter comes*. Entre otras muchas acciones que, asimismo, lo colocaban como una de las figuras de mayor proyección e influencia en el espectro de la iglesia gallega, verdadera propietaria del suelo del NO peninsular, Froiaz decidió acometer las obras de restauración del monasterio de S. Xoán de Sabardes, erigido a la entrada de la ría de Noia, cerca del cual había sentado sus reales cuando se casó con Urraca Froiaz, señora de Trava y Aranga. Uno de sus hijos, el conde Fernan Perez, seguiría el relevo paterno en la rección del patrimonio noiés, así como, en compañía de su hermano entero el conde Vermudo Perez, centralizó su domicilio en el palacio y casa principal de la villa de Noia ³⁵⁴.

Uno de los vástagos de Fernan Perez y Sancha Gonzalez fue, al parecer, Johan Froiaz Marinho de Valadares, quien siguió avecindado en el palacio de Noia gestionando el territorio paterno allí situado, que comprendía O Val de Valadares y no pocas tierras por aquel país. Johan Froiaz organiza su testamento en 1220, mandando ser sepultado dentro del monasterio compostelano de Antealtares y reconociendo por hijos a Pero Eans (que acompaña al obispo Rodrigo al cerco de Algeciras, motivo por lo que el rey Fernando, en 1310 le confirma la compra de las parroquias de Fisterra y Duio, que heredaría su hijo Vasco Marinho, después obispo de Ourense), Martin Eans, dos Johan Eans, Paio Marinho (que, finalmente, en un arbitraje celebrado en 1307 se posesiona de los cotos de Louro y Muros), el canónigo de Compostela Osoyr' Eans (que en 1239 otorga su testamento), Sancha y Arina Eans y Gonçal' Eans (que en 1243 dota propiamente a su esposa Tereixa Fernandez con doce casaes situados en Urdilde y Lamiño). Tanto Pero como Osoyro desarrollaron una especial querencia por la cultura,

Lobeira, descendientes del pertiguero compostelano a fines del siglo XIV Roi Soga Marinho *o degolado*, nieto de otro de idéntico nombre, emparentados con los señores de Goiáns y, como éstos, derivados de los poderosísimos Travas, que sobre todo brillaron en la Galiza de los siglos XI y XII.

³⁵⁴ Fue la condesa Sancha Gonzalez, primera esposa del conde Fernan Perez, quien ejercitando esa interesada aproximación a la iglesia gallega dona a la mitra compostelana sus heredades de Sabardes, Noia, Cruído, Tállara, Taragoña y Cespón (cfr. López Ferreiro 1909: 287 y 372).

habiendo practicado el arte de trovar y por ello figuran, igual que su pariente el almirante Paio Gomez señor de Rianxo, entre los autores de la lírica gallega medieval.

Al eclesiástico debemos la primera mención literaria que en el espacio de la Península Ibérica se dedica a la figura de la sirena a quien, quizás ya conscientemente, esos Travas devenidos y transformados en Marinhos por un inicial ejercicio señorial simplemente ilustrador de posesión toponímica. Es, pues, muy probable que a ambos hermanos se deba la gestación del imaginado origen de los Marinhos³⁵⁵ – alcuña que, como su padre, ambos lucían – , así como el fraguado de la intensidad bélica de una estirpe que estaba comenzando a declinar en su actividad guerrera y a aposentarse en los órganos de rección que la sociedad estamental del Medievo le reservaba a aquellos descendientes de los otrora caballeros de la corte gallega³⁵⁶.

³⁵⁵ Y que, con todo, sin embargo poco tiempo ha de ser operativa, pues a mediados del siglo XVI, cuando componga su obra centrada en las maravillas gallegas, el malagueño Molina proclamará la calidad fantástica de este tipo de imaginaciones, sustituyéndola por el por entonces en boga recurso del ‘antepasado foráneo’, destacando así que los Marinhos derivaban de un caballero lejano llegado a Galiza por mar, esto es, de un modo semejante a aquellos relatos que, como el caso del de Lohengrin – que los Grimm recogen en su compilación – , insistían en la arribada de un héroe por medio de un viaje marítimo o un recorrido fluvial, en suma, una navegación providencial que, en realidad, únicamente venía a explicar la deuda genética que todo varón tenía con una mujer, simbolizada por ese curso acuático, bien marino bien fluvial, del que procedía o por el que se rebautizaba el hombre.

Con todo, seguirán existiendo voces que señalen la validez del relato ondínico de los Marinhos, y así si nos hacemos eco de las palabras que el obispo mindoniense Torquemada publica a mediados de aquella centuria, sabremos cómo incluso un alto cargo de la iglesia gallega de la Edad Moderna reconocería que:

alli [“ene el reyno de Galicia”] ay un linaje de nombre que llaman los Marinos, los quales se dize y afirma por cosa muy cierta, y ellos no lo niegan, que descien den de uno de estos trittones o pescados que dezimos, antes se precian dello. Y aunque se cuenta de diversas maneras como cosa muy antigua, todas vienen a conluir en que, andando muger ribera de la mar, entre una espesura de arboles, salio un hombre marino en tierra, y tomandola por fuerça, tuvo sus ayuntamientos libidinosos con ella, de los quales quedo preñada, y este hombre o pescado se bolvio a la la mar, y tornava muchas vezes al mesmo lugar a buscar a esta muger, pero sintiendo que le ponian acechanzas para prendele, desapareció. Quando la muger vino a parir, aunque la criatura era racional, no dexo de traer en si señales por donde se entendio ser verdad lo que dezia que con el triton le habia sucedido (Torquemada 1994: 585).

Como vemos, ya poco tiene que ver la leyenda creada por los Marinhos con la que transmite el obispo gallego, para quien el recurso de la violación de la mujer, tan del gusto renacentista, se entremezcla con la imagen del *hombre marín* astur-gallego y con la del Urco del S. de Galiza, dos seres monstruosos masculinos que, viniendo del mar, siembran el terror entre las poblaciones costeras, en muchos casos violando mujeres “con su enorme pene” (Álvarez Peña s. a.: 124).

³⁵⁶ Por consiguiente, ¿serían estos Marinhos perfectamente posicionados en el espectro literario de la Galiza del siglo XII, los transmisores de la leyenda de la sirena al conde de Barzelos, que fue quien primero la recogió por escrito? Lo cierto es que tras D. Pero Afonso, la magia nobiliaria de esta estirpe gallega no dejará de recorrer los textos nobiliarios denominados *españoles*: así, a mediados del siglo XV Diego Hernandez de Mendoça se ocupará por darle fiel traslado en su nobiliario, cuando explique que:

el linaje de los Marinos es en Galicia el cual vocablo de Marinos quiere dezir hombres de armas. Este apellido traen por la siguiente razon: Dizen que uno en quien prinçipio este apellido yendo por su tierra, orilla del mar, vido estar unos hombres e mugeres al sol arrimados a una peña, desnudos, el cuero como escamoso. E arremetiendo de supito con el cavallo por los atajar se echaron en la mar, e no pudo ataxar sino



Dejando constancia, por tanto, de una pretendida existencia siempre anterior a la constitución de un nuevo orden de cosas – en este sentido, los Marinhos actuaron como los Haros de Bizkaia (cfr. Nunes 2010: 18) –, los Marinhos de Goiáns fueron, cosmologías nobiliarias aparte, los responsables del ingreso de la mítica sirena del mar de Arousa en la literatura gallega de la Edad Media.

A comienzos del siglo XIII, la gallega ya llevaba tiempo establecida como una de las artes de trovar más destacadas de Europa. Osoyr' Eans, hijo de Johan Froiaz, quien ya se conocía por el apelativo toponímico de Marinho – *dictus Marinus* es la fórmula que se emplea en la documentación tabeliónica relativa a su persona³⁵⁷ –, por entonces canónigo de la iglesia de Compostela, se integra, con su hermano Pero, en la nómina de trovadores gallegos pertenecientes a un estadio intermedio, a comienzos del siglo XIII³⁵⁸. En 1243, siete años después de organizar sus mandas testamentarias (cfr. López Ferreiro 1909: 372-373), el canónigo de la sede gallega Osoyro firma un acuerdo con las autoridades del cenobio de Toxosoutos (cfr. Pérez Rodríguez 2004: 621-622); todo lo cual nos informa de un personaje, un eclesiástico hijo de caballero, que habría nacido en los últimos años del siglo XII y que con un hermano se orientaría hacia el cultivo de la poesía amorosa gallego-provenzalizante que, bien por una tendencia propiamente gallega, bien por la conexión del reino con la Provenza, se venía practicando desde hacía alrededor de cien años (cfr. Cotarelo Valledor 1933).

El nombre de Osoyro Eans Marinho aparece registrado en la nómina de autores tanto del *Cancioneiro da Ajuda*, una compilación exclusivamente amorosa, como del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, ambos organizados, muy posteriormente a la actuación de los juglares y trovadores gallegos, en el siglo XVI. Por cuestiones

una muger, la cual tomo con harto trabajo. E la truxo a su casa e hizo curar della de tal manera que aquellas escamas o cuero todo lo mudo, e se hizo muy linda muger a maravilla, e deprendio la habla. De suerte que el cavallero pagado della la tomo para si. En la cual engendro un hijo que se huvo nombre Hernan Marino. Tomo este renombre a causa de la madre, que fue de la mar (Hernandez de Mendoça *circa* 1475-1492: fols. 220r.-221r.).

³⁵⁷ Otorga sus últimas mandas el 17 de octubre de 1220 (cfr. Salvado Martínez 1991: 208-211). Y un año antes, llamándose “cavaleyro” y en compañía de sus hijos, había donado la iglesia y el realengo de S. Xiao da Pereiriña, que los reyes Afonso y Fernando – éste en 1173 – le habían concedido, al monasterio de Toxosoutos (cfr. Pérez Rodríguez 2004: 49 y 92-93).

³⁵⁸ No comparto, ni parcialmente, los criterios – tan generalizados, por otra parte – de que el siglo XIII se signifique como “fase inicial” de una inexistente por entonces “lirica galego-portuguesa” (cfr. Miranda 2003: 117-118). Ni a tal altura existía una lírica gallego-portuguesa – simplemente porque la entidad soberana de Portugal no estaba aún definida –, ni a comienzos del 1200 se inicia ninguna trayectoria literaria en suelo gallego: como incluso ha señalado Tavani, ya llevaba andando, que sepamos, más de un siglo (cfr. Pardo de Neyra 2005 b: 21-24).

estrictamente de respeto hacia unos textos que, no obstante, ya fueron reinterpretados y releídos trescientos años después de haber sido escritos, opto por recoger el texto que me interesa del propio cancionero en que ha sido incluido ³⁵⁹. Así, en la compilación actualmente custodiada en la Biblioteca Nacional de Lisboa, fol. 10 vtº., se recoge la siguiente *cantiga de mestría* ³⁶⁰:

cuidei eudemeu coraçon
que me non podesse forçar
poys me sacara de prison
edir começo hitornar
eforçoumora nouamor
eforçoume noua senhor
e cuydo came quer matar

E poysme assy desenpar
hũa senhª foy desentõ
e cuideu bẽ p rẽ q̃ nõ
podesse mays out̃ cobrar
mays forçarõmhos olhos meus
eo bõ preçer dos seus
eo seu peç hũ cantar

Quelhoy hu a uy estar
encabelos dizẽdum soy ³⁶¹

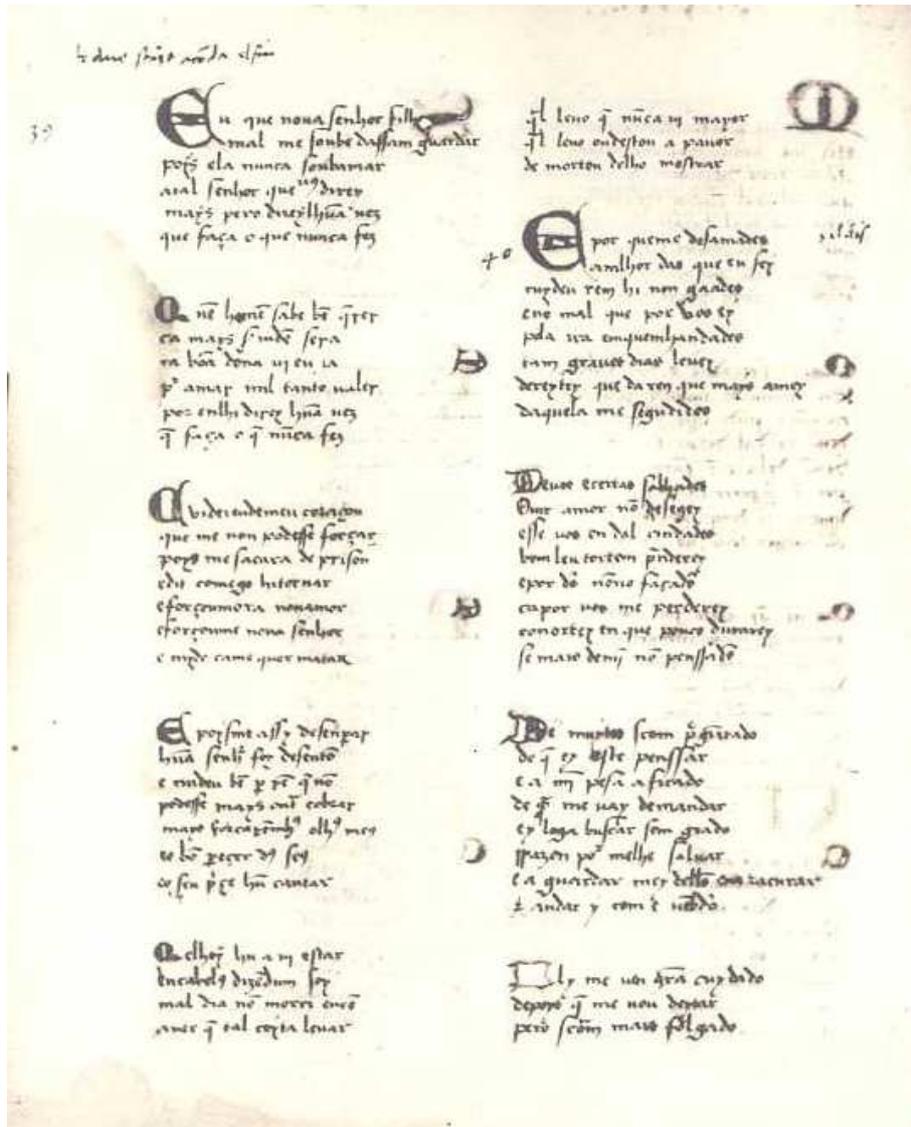
³⁵⁹ Considero ciertamente peligrosas las relecturas que se han hecho de la mayor parte de los textos de los cancioneros gallegos medievales, una costumbre tan peligrosa como extendida por la crítica literaria de todos los tiempos. De esta forma, ni apelo a las versiones dadas por investigadoras e investigadores de la talla de Dª Carolina Michaëlis o Nunes ni, muchísimo menos, a las recientemente publicadas, el caso de la coordinada por Brea López (cfr. Brea 1996 II: 703). Con todo, cabe señalar que ésta última, ajustadamente se ha remitido a la lectura del propio apócrifo donde se encuentra el texto de Marinho, restituyendo el v. 20 – que en la ed. de Dª Carolina es “nunca, ond’ estou a pavor” – atendiendo al documento ‘original’.

³⁶⁰ Su rúbrica, introducida por otro amanuense con posterioridad, aparece en el fol. anterior: “Osoyranes”. Esta pieza, que lleva el núm. 39, está unificada con otra composición, “Eu que noua senhor filhei”, de la que no forma conjunto como se explica en una anotación italiana posteriormente colocada en la parte superior izquierda del pliego: “le due stânt arõda elfin”.

³⁶¹ Estamos ante un complicado verso, en tanto que atendiendo a su significado. Desde luego, en el cancionero lisboeta no se recoge como lo ha transcrito Dª Carolina – “en cabelos, dizend’ un son” – , sin duda mucho más hábil para los fines que, desde la visión de la propia investigadora alemana, se han pretendido, esto es, el enamoramiento de un hombre hacia una sirena. Sin embargo, atendiendo a la clara



mal dia nō morri entō
 ante q tal coyta leuar
 ql leuo q nūca uy mayor
 ql leuo ondestou a paur
 de mortou delho mostrar ³⁶²



Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, fol. 10 vt°.

lectura que se infiere del manuscrito renacentista, el verso es “encabelos dizēdum soy”, que bien se podría interpretar apelando al vehículo lingüístico que el autor bien pudo adquirir durante su estancia formativa en París (un extremo que nos asegura Cotarelo; cfr. Cotarelo Valledor 1933: 27-32), y de este modo traducirlo como ‘en cabellos, diciendo propiamente’, esto es, ‘con la melena al viento, hablando ella misma’. Esto vendría a aludir a una de las actividades propias de las sirenas, camelar a los hombres con su voz, melena al viento.

³⁶² Asimismo recogida en Michaëlis de Vasconcelos 1990, I: 323.

Por supuesto, la figura de la amada de Osoyro Eans no ha pasado desapercibida para la crítica literaria desde el siglo XIX, momento en que, desde Portugal, se recupera la vieja literatura medieval que une a gallegos y gallegas con portuguesas y portugueses (cfr. Michaëlis de Vasconcelos 1990, II: 526; Cotarelo Valledor 1933: 18). En esta pieza, un hombre cuida de su corazón magullado por amor aunque todo es en vano: nuevamente, la fuerza de una dama lo quiere matar. La fascinación y el enamoramiento se producen a través de sus ojos, camelados por los ojos de la mujer, y por medio de sus oídos, que se ven mediatizados por su cantar: la voz poética señala cómo sus ojos fueron forzados por el ‘buen parecer’ de los ojos femeninos, así como por su plegaria (su *prece*), que es un cantar que él ha oído. Y esto se produce en un lugar y en el momento dónde y desde que él la ve ‘estar en cabellos diciendo’, esto es, exhibiendo su melena y ejerciendo propiamente como ‘decidora’. Estamos, pues, ante tres de las prototípicas características de la mujer acuática, poseedora de unos ojos cameladores, una exuberante melena y una especial voz, o lo que es lo mismo, una gran habilidad vocal. Así, desde ese momento, la voz lírica masculina maldice el instante en que no había muerto y se ha visto llevado por una coita amorosa que, como lo es la suya, ya no puede ser más grande: dice, así, que nunca ha visto un enamoramiento mayor que, en consecuencia, lo conduce a un estado de ‘pavor de muerte’ que necesita mostrar a la amada. No sea que ella pueda, finalmente, aplacárselo con su asentimiento amoroso.

Estamos, y más que seguramente, ante el primer texto literario que en toda Europa se centra con claridad en la atracción que un hombre desarrolla hacia la figura de la mujer acuática, hacia una sirena. Y no porque ésta sea el símbolo de su familia, y tampoco porque, en consecuencia, la pieza trate de jugar con los símbolos que los *Marinhos* ya hubiesen organizado como armas familiares (cfr. Miranda 2003: 119). Ni mucho menos³⁶³. Es, pues, simplemente, un texto que nos habla de un primer estadio en

³⁶³ No existe en todo el arte heráldico del Medievo peninsular ninguna prueba que permita comprobar cómo la sirena se ha constituido tal que símbolo familiar de alguna estirpe de la nobleza. Y, por otra parte, en la época de Osoyr’ Eans, el apelativo familiar ‘*Marinho*’ todavía no estaba organizado como apellido propiamente, sino que se encontraba en el paso inmediatamente previo: Osoyro era hijo de Johan Froiaz *dictus Marinus*, y aún no habían experimentado, los *Marinhos*, una especial atracción por constituirse como miembros de una casta cuyo nombre fuese ya tal. Con todo, lo que sí podemos asegurar por este texto es que quizás ya hubiesen sido presa de una atracción familiar hacia la figura – que no el símbolo todavía – de la sirena del mar de Arousa, y en consecuencia ya se hubiesen sentido llamados a alabar a su imagería, lo cual, sin duda, habría de contribuir a que, en el siglo XVI, la sirena fuese fijada como símbolo heráldico de su prosapia familiar, una prosapia estrechamente explicativa de una clara alabanza de casta que trataba de igualar a los y las *Marinhas* con intercesores e intercesoras entre el mundo de las personas y el de las desconocidas fuerzas de la naturaleza.



la que será asunción simbólica familiar de un elemento mitológico de enorme recurrencia y representatividad en culturas que – como la latina o como la sueva – se hacían responsables del discurso cultural de la Galiza de los siglos XII y XIII.

La educación del canónigo Eans, por otro lado, así nos lo confirma: un gallego perteneciente a las esferas caballerescas de una nación especialmente abierta ya en virtud de la monumental magia que significaba ser uno de los destinos culturales más importantes de la Europa del momento; un gallego que, en ese intercambio acrecentado gracias a la consolidación de Compostela como eje de cultura y religión – en la época dos pilares ya no estrechamente unidos, sino que se implicaban – , antes de acabar sus días ejerciendo como clérigo de alto rango en una de las iglesias más destacadas del orbe cristiano europeo, la de Compostela, había sido formado intelectualmente en la capital del reino capeto ³⁶⁴.

No es curioso, por todo ello, que quien con seguridad ya estaba ocupando uno de los puestos de la mesa canónica compostelana, viéndose llamado por un ansia de originalidad bien claro, o tal vez haciendo gala del didactismo necesario a la actividad de todo clérigo de la Edad Media, decidiese fantasear con uno de los aspectos mágicos que por entonces ya resonaban en su propia familia, y así introducir a la mujer del agua que acabará siendo marca de su propio linaje en el cántico que, por supuesto en clave artístico-literaria, la voz de un varón introduce en una ya perfectamente consolidada tradición trovadoresca. El juego del eclesiástico, pues, se fija en la creación de un varón que, en tal poema, se ve asombrado y anulado espiritualmente, hasta la mismísima extenuación (así se confiesa morir de amor ³⁶⁵), por la visión de la belleza de una dama de largos cabellos a quien, además, oye. Y, claro, esto no tendría nada de particular si la figura femenina elegida no fuese, como parece serlo, una sirena, es más, si no fuese el símbolo que trescientos años después, sus propios descendientes acabarán haciendo suyo, identificándolo como marca y como símbolo de familia.

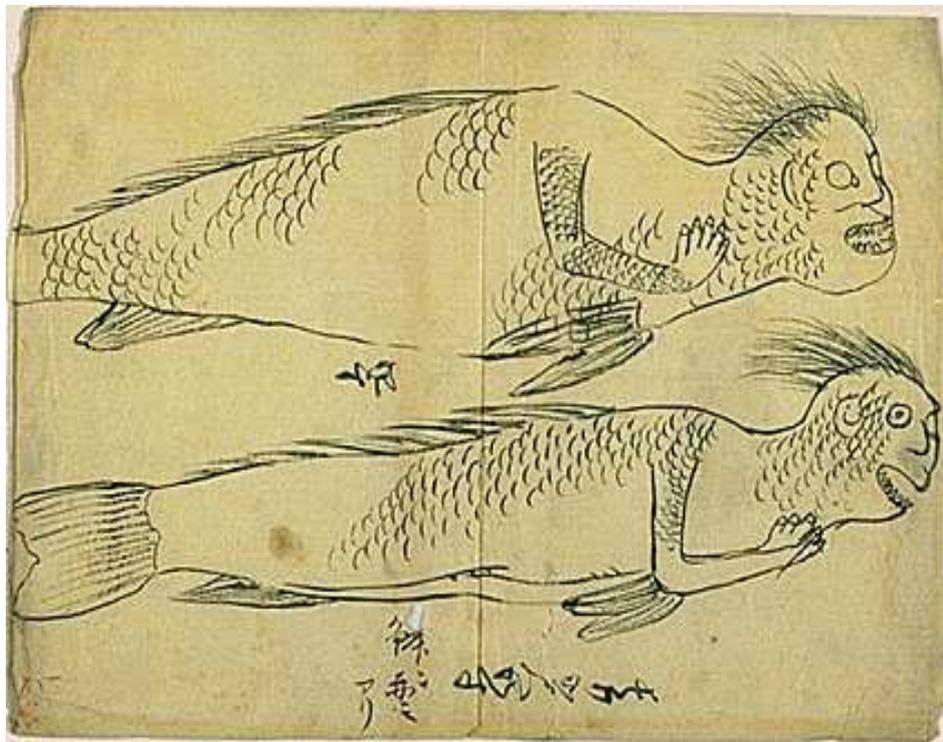
³⁶⁴ Baste, para ello, tan sólo recordar que la estancia de Osoyr' Eans en París coincide con el reinado del séptimo de los Capetos, Philippe II, llamado *auguste*, un monarca especialmente preocupado por el control de la riquísima Provenza, que aunque perteneciente a la corona de Aragón-Barcelona gozaba de un status especial.

³⁶⁵ De esta manera, por lo tanto, el código estético del amor cortés se aplica en este momento hacia una mujer arroladora, cameladora, capaz de producirle una muerte por amor al varón; una mujer malvada, en suma, de la que el hombre depende intensamente y ante la que no puede luchar: al enamorarlo y no corresponderle, lo conduce, así, a una muerte segura.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

De este modo, el poema de Osoyr' Eans bien puede constituirse como hipotexto – si no es que, en un posible afán recuperador o reaprovechador, se haya basado en un relato oral anterior, lo cual quizás sea lo más lógico – del que parten, dialógicamente, intertextos posteriores que, como es sabido, han generado un gran y variado *corpus* preocupado por las relaciones entre los varones y las sirenas. Desde luego, para un buen conocedor de la lírica medieval gallega como era D. Pero Barzelos – no en vano, propiamente hijo de un trovador – , la *cantiga de mestría* de Osoyro bien pudo haber actuado como hipotexto sobre el que construir su relato fabuloso de los Marinhos descendientes de la misma sangre del canónigo de Compostela, esto es, haciéndolo desde la misma óptica y un idéntico punto de vista temático: los amores que un hombre desarrolla por una mujer marina, lo cual nos habla de fascinación masculina claro; y, alejándose un tanto de la tal coita de amor varonil, pintando el momento en que un caballero gallego se siente inmensamente atraído por una sirena. Por supuesto, lo del ennoblecimiento de Marinhos a través de la conexión genealógica con un ser femenino de un mundo ajeno al de las personas, es otro tema bien distinto.



Pluma japonesa de Kesuke Ito (s. XIX), que representa a dos de las famosas 人魚



Otra visión, aunque muy cercanamente emparentada con el erotismo que preside la *cantiga* gallega de Osoyr' Eans, es la que se instituye desde la bohemia literaria española. Carrère, por supuesto, es una de las plumas que se acogen al encanto de su simbología. Cuando se cierne la invasión nazi sobre la capital de Francia, en el poema “París, bajo la svástica”, experimenta con una estética wagneriana capaz de apelar a Lutecia como una mujer-sirena, enloquecida de arte y de vicio, una princesa arrolladoramente encantadora que rápidamente va a ser violada por la fuerza masculina de unos rubios guerreros:

I

¿No oís en los aires un apocalíptico clamor sobrehumano?
¿Qué bíblico fuego nos llega del cráter del férreo Berlín?
con luces relumbra la gloria del casco germano.
¡Lutecia, la loca sirena, presiente su trágico fin!
Del mundo que empieza, el mítico enigma se anuncia cercano,
tiñendo de sangre las aguas románticas del lírico Rhin.
Mirando a Tanhäuser, su gracia y su acero le rinde Cyrano
ya no en blanco cisne, sino en férreo cóndor, llega Lohengrin.
El rubio centauro del Norte, de forma armoniosa y elástica,
abre arcos de triunfo bajo el jeroglífico de la cruz svástica.
El signo que nace, del Orbe caduco decide la suerte.
Un Hércules nuevo, de gestos inmensos y providenciales,
ha raptado a Europa, y oye el mundo atónito sus salmos triunfales,
sonando en el ara de Nuestra Señora la pálida Muerte.

II

Solloza Lutecia, la loca sirena del arte y el vicio;
sus templos paganos cubiertos de negras cenizas están.
Las frívolas musas las rosas trocaron por rudo silicio.
Cubren las ortigas los huesos simbólicos del pobre Lehán.
Montmartre se ha muerto; no giran las aspas del rojo molino;
las frívolas risas de antaño semejan grotescos vestiglos.
La nueva Semíramis, la impura Princesa, cumplió su destino.
París ya es un sueño lejano en la ronda que tejen los siglos.
El Arco del Triunfo – la gloria de Francia – ya invaden tropeles
de rubios guerreros. Los nuevos lohengrines, con frescos laureles.

Llora en los Inválidos el viejo fantasma del Emperador.
Y al Führer de acero, como en un romántico mito vagneriano,
la cruz y la rosa del símbolo svástico en la mano,
temblando ha entregado su Guarda de Honor (cfr. Riera Guignet 2005: 109-110).

Abrumado por la vida nocturna, experto en tertulias y lupanares, desde un pasado profundamente modernista, Carrère se dejó atrapar por la magia y el simbolismo de una estética emanada de la literatura de los poetas franceses que gustaban de calificarse como ‘malditos’. Y en ese caminar, en ese perfilarse en una estética de corte bohemio, no pocos fueron los rapaces que se iniciaron siguiendo los pasos de una imaginaria que, sobre todo, consideraba a la mujer como el objeto más elocuente de la perdición masculina: López de Haro, Zamacois, Hoyos y Vinent, Manuel Bueno, Répide, Correa Calderón o Vidal y Planas³⁶⁶ son alguno de los miembros más activos que, fundamentalmente desde las páginas de “El Cuento Semanal”, se situaron en la pléyade carreriana.

Siguiendo, por lo tanto, esa atrayente estética, en 1910, en la editora madrileña Renacimiento, ve la luz la novela *Sirena* del conquense Rafael López de Haro y Moya, por entonces notario en la pequeña población murciana de Blanca. La acción, narrada por un joven novelista de nombre Edmundo de Alcántara, comienza en 1903 en A Coruña (cfr. López de Haro 1910: 43), y desde las primeras páginas va ofreciendo datos y más datos al respecto de la pintura de la atracción que el protagonista acabará desarrollando por una misteriosa mujer, que da título a la novela y que se explica según todos los semas de la ‘devoradora de hombres’, de la ‘mujer-Salomé’:

entró Sirena. Vestía un largo abrigo de astrakán negro semejante á la piel de una fiera bellísima; negro era asimismo su sombrero y negras las plumas y cintas de sus adornos. Producía su presencia una emoción de sobrecogimiento, de humillante temor de enojarla sin saber por qué, aunque sonreía brillándole las pupilas de pedernal, brillando con brillo de armas sus dientes menudos.

³⁶⁶ Debemos a Alfonso Vidal y Planas uno de los monumentos literarios bohemios españoles de mayor envergadura. Hablo de la novela, después adaptada por él mismo como un texto teatral, *Santa Isabel de Ceres*, estrenada con un éxito inmenso en Almería en 1923. La historia, que muy posiblemente narre su propia vida, presenta los amores de un joven pintor y una prostituta a la que, en esa imaginaria machista de carácter tan bohemio, quiere redimir.



De Sirena primero impresionaban los ojos y los dientes con tan preponderante virtud, que quien la viese en pasajero instante, trasponer una puerta, cruzar en coche, se quedaba solo con la noción de una mirada fendiente y de una amenaza de mordisco (López de Haro 1910: 36-37).

Todo comienza con un suicidio, del que casi es testigo Edmundo, el protagonista de la novela. Entre el gentío que se arremolinaba en A Coruña, destino marítimo de un hombre que había decidido quitarse la vida – un hombre que, según la protagonista de la novela le confesará a Edmundo, decidió quitarse la vida porque sentía un amor que Sirena no le correspondía – , brillaba la imagen de una misteriosa mujer, que desde entonces lo acompañará en su caminar futuro. Su sorpresa se perfila clara y completamente cuando, de regreso a su casa, al reanudar su amistad con D. Máximo, un viejo arqueólogo, y su débil hija Rosina, por la que el joven siente un cariño de hermano, descubre la presencia de aquella enigmática mujer, que se le presenta como Sirena Roca, hija única de un importante, excéntrico y rico personaje, un amigo y compañero de Facultad de D. Máximo quien, una vez viudo de una belleza inglesa y obtenido su título de Doctor, se había trasladado a América para estudiar la población aborígen precolombina (cfr. López de Haro 1910: 39). Sirena Roca, tras la reciente desaparición paterna había heredado un pazo gallego que miraba al mar.

Sirena es, como en la novela se manifiesta por boca de la mujer que le da título a la obra, la historia de un “eterno amor de muerte”, de un “amor de mar” (López de Haro 1910: 113). Pocos minutos después de haber sido presentada, es Sirena Roca quien le explica a Edmundo de Alcántara:

nací en el mar [...] y mi madre quedó en el mar. Todo el mar es la tumba de mi madre. En el mar se habrá disuelto y fundido. De este modo me considero hija del mar. Por eso me llamo Sirena. Y por eso creo yo que tengo en mis ojos dos gotas de agua del mar tomadas de lo profundo (López de Haro 1919: 39).

Páginas adelante seguirá confesándole:

yo he nacido del mar y de la muerte [...] ¿Quién comprenderá mi amor por la muerte y por el mar? Usted, Edmundo, ¿no ha sentido nunca deseos de ser tan inmenso como el mar y tan poderoso como la muerte? (López de Haro 1910: 103).



C. Courvet, *La femme dans les vagues* (1868)

Tras varias visitas en las que Edmundo parece quedar prendado tanto de la belleza de Sirena como de la energía de quien se manifiesta como expresión más pura de la libertad y la autogestión ³⁶⁷, debido a la fragilidad física de Rosina, a quien Sirena ha tomado ya un gran cariño, es ésta la que le propone al grupo pasar una reconfortante temporada en sus tierras del N. gallego. Nadie, ni D. Máximo ni mucho menos Edmundo de Alcántara, se imaginaban lo que iban a ver: el predio rural de Sirena Roca, “La Atalaya” ³⁶⁸, era un viejo “señorío antes, mayorazgo después, de gran historia. En la

³⁶⁷ De esta forma, Sirena Roca es, por antonomasia, la imagen de la mujer libre. Resume, por ello, el miedo capital que el orbe masculino de comienzos del novecientos dirigió hacia la mujer emancipada, rica, consciente de sus necesidades e independiente, sobre todo independiente. Sirena, pues, es, amén de una mujer de extremada belleza, elegancia y estilo personal, hija única de un intelectual propietario de un gran patrimonio rural que, por si ello fuese poco, era el último representante masculino de una estirpe que señoreaba un castillo y palacio gallego a orillas del mar, y que lo venía haciendo desde los albores de la Edad Media. Pero lo más interesante de la pintura de esta distinguida y rica mujer es su gran formación intelectual y su independencia al respecto de la esfera masculina a la que, tradicionalmente, las mujeres aún se veían abocadas en aquel momento. Ella decide cuándo entra, cuándo sale, cuándo y a dónde viaja, cómo ha de vestir y qué ha de hacer con su inmensa fortuna tanto líquida como inmueble. Ella decide sobre sus propios destinos, y en tal altura uno de los pilares de ese proceder se constituía ante el para la época escandaloso hecho de que una joven mujer viajase sola.

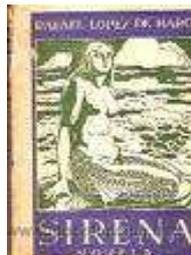
³⁶⁸ Vocablo que, como “La Coruña”, nos informan tanto de la penosa castellanización toponímica a que he aludido páginas atrás como de la presencia de lo pardobazaniano en la obra de López de Haro, una presencia que se verá confirmada cuando, una vez ya instalado el grupo en el palacio de los Rocas, el autor deje hablar en gallego a varios personajes pertenecientes a la esfera rural gallega.

Nótese que tanto el goticismo de la descripción del palacio costero – un edificio de enormes dimensiones, compuesto por muchas casas, torreones altomedievales, claustros y espacios abovedados



biblioteca hallaría Edmundo el árbol genealógico originario de reyes” (López de Haro 1910: 95-96).

No podía faltar, en este tipo de relatos, ni la referencia a un origen familiar esclarecidamente nobiliario ni, por otro lado, un pequeño *corpus* literario de tradición oral que avalase tanto la fuerza y la magia de los viejos moradores de aquel palacio como, además, pernoctase en un determinismo igual de pardobazaniano que los elementos reseñados³⁶⁹. Con la historia familiar que les relata el cura del lugar³⁷⁰ – esto es, un personaje que, amén de contarla la visa, esto es, quien la explica es un hombre de iglesia, nada sospechoso en el abuso de creencias paganas – , el autor de *Sirena* está experimentando con la propia vía del hipertextualismo, pues la historia de los viejos Rocas de “La Atalaya” viene a ser anunciadora, proléptica por lo tanto, de los acontecimientos que el lector o la lectora van a vivir seguidamente por las páginas de la novela del bohemio español.



Portada de la primera edición de *Sirena* (1910). Ilustración de F. Marco, que en 1914 ilustraría la edición que de *Platero y yo*, elegía andaluza publicó en Madrid La Lectura

(uno o una hace que imagine las propias Torres de Meirás levantadas siguiendo esa estética por la Pardo Bazán y la condesa Amalia Rúa Figuerola, madre de la académica herculina) – como el propio nombre elegido para denominar el pazo y el mayorazgo de aquella familia noble también poseen un alto grado de pardobazanismo; no en vano “La Atalaya” bien puede recordar a la iglesia erguida en el lugar de A Atalaia, cerca de la villa marinera coruñesa de Laxe, donde desde el siglo XIV, en un edificio de puras líneas góticas gallegas, se venera la talla de *a virxe da Atalaia*, colocada cerca de los sepulcros de los primeros Moscoso de Altamira, señores medievales de aquellas tierras y jurisdicciones. Y como en la mayor parte de santuarios marianos costeros gallegos, la población de Laxe, tradicionalmente ha asignado a quien es la máxima figura femenina del catolicismo, no pocas de las características propias de las anteriores divinidades célticas con forma de mujer y, por supuesto, entre ellas las de las mujeres acuáticas.

³⁶⁹ Uno de los elementos más pardobazanianos de la novela, claro que quizás estemos ante la imagen de una pintura prototípicamente romántica gallega – después se valdrá de ella Valle-Inclán o Correa Calderón, y en la plástica Castelao o Sobrino Buhigas – , es la pléyade de mendigos y mendigas, desarrapados y desarrapadas, que van al palacio de los Rocas a obtener limosna, según una “costumbre secular de la casa” (cfr. López de Haro 1919: 108-110). La sordidez de estas imágenes de hombres y mujeres inmensamente sucios y sucias, pobres, demacrados y demacradas, así como violentamente descompuestos y descompuestas por un feroz determinismo biológico, hace que especialmente se conecten con obras como *Divinas palabras* de Valle o “Romaxe” de Correa Calderón.

³⁷⁰ Algo que, asimismo, viene a confirmar el goticismo de *Sirena*: es, por lo tanto, una historia la que, como profecía ancestral, va a determinar y a precipitar el desenlace de la historia.

“La Atalaya” había pertenecido a una familia “visigoda”³⁷¹, a una raza ínclita de guerreros favorecida por los monarcas reinantes en una remota antigüedad. Su último señor sólo tuvo una hija que, en un arrebato de independencia, decidió no contraer matrimonio y, de este modo, asegurar la sucesión a su estirpe, a la casta de que ella era la última miembra. Pese a los intentos paternos, pese a que el propio rey, un joven apuesto e interesado, accede a emparentar con los dueños de aquellas tierras, la única hija del señor del castillo costero se negó a desposarse. Primero fallece su padre, quedándose así sin compañía como rectora de los estados paternos. Y después, tras haber vivido un episodio de fuerza natural simpar, le llega la hora de la muerte. Sola, sin compañía, vive en el castillo familiar; y antes de morir, catorce brujas se le aparecen y deciden acompañarla, advirtiéndole que no habría nadie que llorase su desaparición. Cuando fallece, nadie la llora, nadie le cierra los ojos, nadie reza por ella. Las brujas conducen su cuerpo sin vida a una caverna cercana, depositándola en un labrado mausoleo dónde desde entonces se dedicó a llorar de continuo, de ahí que sean sus propias lágrimas las que se filtran por sus piedras. La caverna pasaría a llamarse “la Cueva de las Lágrimas”, mientras que el monarca decide donar la casa y tierras, en señorío, a una nueva estirpe, la de los Rocas, en cuya sangre permanecería desde aquel momento e ininterrumpidamente hasta la actualidad.

Evidentemente, la leyenda de “la Cueva de las Lágrimas” actúa como prolepsis del propio devenir de la historia que se cuenta en la novela. No es, pues, ni mucho menos, gratuita su inclusión. Pero además, con esta leyenda se estaba procediendo a fijar, aunque desfigurándola en aras de los intereses que López de Haro persigue en su narración, una de las leyendas menos conocidas pero más cautivadoras del *corpus* de relatos maravillosos de la tradición de Galiza³⁷²: hablo de la leyenda de A Cova do Rei

³⁷¹ Alusión que no hace más que seguir escrupulosamente parte del falseamiento de la historia de Galiza – y por extensión de la de España – operado desde el siglo XIX: nunca, pues, existió un reino visigodo en las tierras de la Gallæcia, sino que, como ya he destacado, las tribus que organizaron el reino gallego fueron de procedencia sueva. Eso sí, cuando se deshizo el reino suevo gallego, Galiza es anexionada a los destinos del reino visigodo español, ya caracterizado por un sello religioso católico: es el rey Miro quien se liga al visigodo Leovigildo – y en consecuencia a su sucesión legítima – facultándolo para intervenir en el reino de Galiza frente a una revuelta organizada por un noble de nombre Audeca. Incumpliendo su pacto, en 585 Leovigildo depone a Audeca, lo confina en un monasterio y no le restituye la corona a Eurico, heredero de Miro, sino que él mismo se corona rey de Galiza, apropiándose del tesoro real suevo (cfr. López Carreira 2005: 92-93). Este nuevo período durará hasta el reinado de Vitiza, que finaliza en 710 y no fue sucedido por ninguno de sus hijos, sino por un golpista, Rodrigo, coetáneo del emir Abderramán, *rex Spaniae* según el *Chronicon Moissiacense* (cfr. Lafuente Alcántara 1867: 166).

³⁷² Una leyenda estrechamente relacionada con la de la Cueva de Guagapo en Perú, la gruta más profunda de Sudamérica, dónde, según cuentan las tradiciones peruanas, por intercesión de la divinidad y debido a



Cintolo, situada en la feligresía mindoniense de Argomoso, la cueva caliza más grande de Galiza, dónde, cuenta la tradición, la hija del señor de O Val de Brea Cintolo – nombre que se ha querido relacionar con el del monarca Suintila (cfr. Murguía 1888: 26)³⁷³ –, la princesa Xila, fue encarcelada junto con el reino de su padre por un hechicero envidioso de los amores que ésta tenía con un conde. Desde entonces, la princesa llora produciendo el agua parcialmente sifonante que recorre la parte inferior de la cavidad rocosa (cfr. Carré Alvarellós 1999: 140).

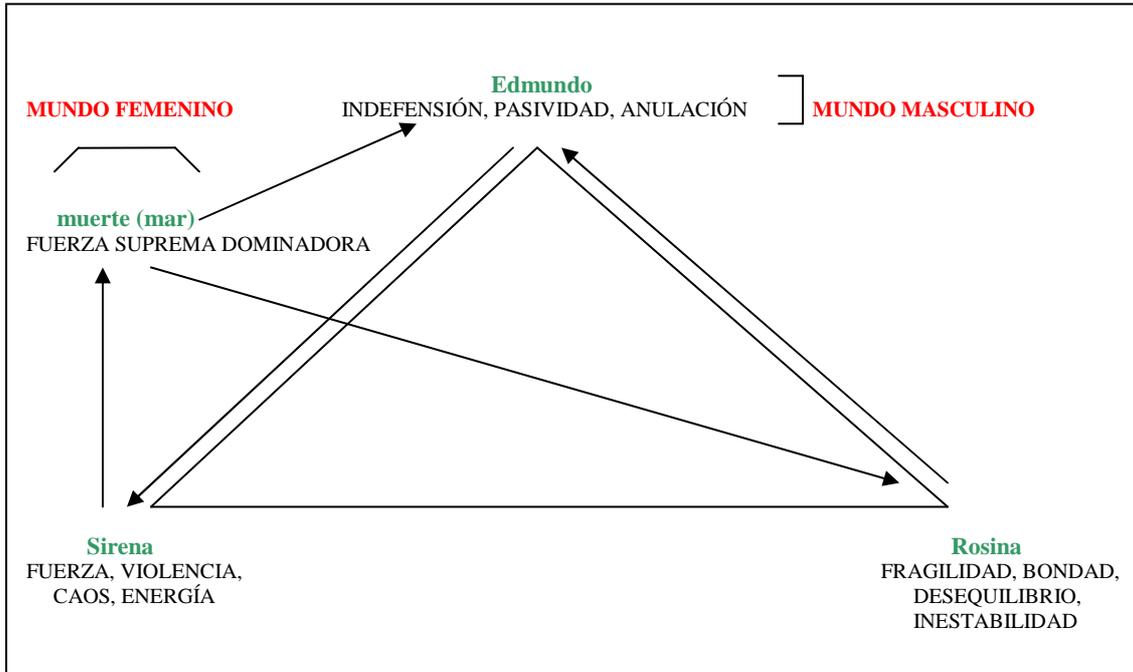
Estamos, pues, ante la literaturización hipertextual de una leyenda gallega, una leyenda maravillosa de corte histórico-naturalista que en este caso se presenta bajo el aspecto de una neoleyenda trasplantada a otro lugar que fantasea con la prototípica explicación que en la literatura de tradición oral se ha querido dar a la presencia del agua en las cavernas. Caverna, cueva, por lo tanto, como receptáculo y abrigo de sabiduría y misterio – de ahí su identificación con lo femenino – ; y curso acuático como producido – el caso que nos ocupa – o domicilio de figuras fantásticas de mujer. Si a esto le sumamos la machista caracterización de las mujeres como personas proclives a manifestar su dolor por el llanto, la pintura de una cueva con agua rápidamente se descubre gracias a los colores de lo femenino; y así, “la Cueva de las Lágrimas” se reduce a un influjo únicamente de mujer, de quien llora porque, en este caso, según la cosmología androcéntrica que domina en las sociedades occidentales, no ha querido desarrollarse a través del papel que le era propio: la reproducción y, a mayores, la continuación de un linaje de aguerridos y valerosos hombres de guerra. De esta forma hemos de entender que el sepulcro marmóreo de la última de su casa y casta estuviese bañado por una constante lluvia, lo cual, siguiendo ese compromiso estético de identificación de lo positivamente femenino con lo delicado y refulgente, “formábale un baño de cristal” (López de Haro 1910: 167)³⁷⁴.

que estaban poseídos por un espíritu maligno, los sacerdotes y las sacerdotisas de Racasmarca fueron confinados y confinadas en el interior de la cueva cercana, ellos convertidos en estalagmitas y ellas encarceladas en profundas mazmorras, desde dónde lloran eternamente por sus pecados y, así, producen con sus lágrimas las aguas que salen de la cavidad (cfr. Espinar de la Torre 2003: 220).

³⁷³ Curiosamente, el rey de Galiza Suintila es uno de los ‘reyes godos’ que conforman la nómina de monarcas visigodos de Toledo. Hijo de Recaredo II, su reinado se extiende entre 621 y 631, habiéndose destacado por la expulsión de las tropas bizantinas que se habían instalado en el S. de la Península Ibérica, esto es, por la liquidación de la provincia bizantina de España.

³⁷⁴ Se trata de castigar a quien en vida no quiso ser femenina, esto es, obrar como mujer; y de hacerlo con el disfrute de una eternidad exclusivamente marcada haciendo algo casi únicamente reservado a las

Sirena nos presenta un triángulo amoroso delimitado por la pasión y que, sin embargo, permite que uno de sus vértices se aleje de allí, dirigiéndose hacia un espacio que acoge una dimensión cuadrangular:



La muerte, en suma, transmutada en la imagen del mar – de la que su máxima expresión es Sirena Roca –, se constituye como otro de los personajes cruciales de la novela. Ésta es quien, en primera instancia, se apodera de Rosina, el inicial elemento de la tríada amorosa que, debido a su inoperatividad para el amor, en una pirueta imaginística intensamente deudora de una óptica estética romántica, debe ser eliminado. Tras la misa de funeral de Rosina, Sirena le confiesa a Edmundo que ella misma había llegado a amarlo, confesándole, igualmente, que en su lecho de muerte, la hija de D. Máximo le había desvelado su secreto: el amor que, desde siempre, también había sentido por él.

La última imagen, claramente cinematográfica – y por tanto anunciadora de la literatura de vanguardia que después poblará, sobre todo, el espacio de unos modernistas

mujeres. El premio: el mantenimiento siempre cristalino – delicado, brillante, etéreo, femenino en fin – de su nuevo domicilio, del sepulcro donde yace.



y bohemios en aras de la nueva estética novecentista – , presenta a la pareja, Edmundo y Sirena, al pie del viejo torreón del palacio de los Rocas, aquel resto constructivo de la casa palaciega mandada elevar por la casta visigoda que precedió a la familia de Sirena en la rección de los destinos de los estados de “La Atalaya”. Nuevamente con Sirena confesándole el amor que había llegado a sentir por él, Edmundo se siente abrumado y la busca con la vista, pero no logra contemplarla, se había esfumado:

ligera, como alada, escapó. No supo Edmundo si flotó en las ráfagas arrebatada al cielo, si se sumió en las olas arrebatada al fondo. Se desvaneció como un sueño. Creyó verla – Sirena – en la espuma; creyó verla – alma – en el éter ... (López de Haro 1910: 241).

Era, pues el llamamiento que el mundo marino efectuaba hacia alguien propiamente suyo ³⁷⁵. Era la llamada de un océano al que la propia Sirena estaba invocando incesantemente:

¡oh, mar Cantábrico, el más hermoso de todos los mares! Tú no descansas. Tus vorágines remueven la arena en lo profundo y arrancan los crustáceos abismales; tus trombas son insaciables como fauces de la eternidad; con tus galernas sabes del líquido hacer una maraña más enredada que el moño de una bruja; juegas con los bloques de piedra como con las plumas el viento; tú has enseñado á una raza a ser invencible é indomable. ¡Hermoso mar! Tus olas hacen cuencas tersas y brillantes que tienen una páfida invitación, y en sus cúspides inquietas hay millares de esplendorosas fantasías (López de Haro 1910: 102-103).

Sirena, pues, muere por amor, como por amor se había sentido morir Osoy’ Eans, y por su amor al mar desaparece, volatilizándose, fusionándose con el océano y, de este modo, adquiriendo definitivamente la inmensidad de su belleza. Atrae, enamora hombres, pero su verdadero amor no es otro que el mismo océano que baña las costas de sus dominios territoriales, el Océano Gallego en el que había nacido y al que, en suma, había de regresar. Ningún hombre, por lo tanto, podía despertar su deseo de la misma

³⁷⁵ Pues como ocurría también en el relato de Torrente Ballester, Sirena Roca estaba determinada por su pertenencia a un grupo racial concreto, por ser una mujer de piel extremadamente blanca y unos ojos verdes como el mar al que de continuo estaba apelando. Y ya sus antecesores:

ostentaban pelambres rufas, ensortijadas, y ojos verdes; eran casi todos blancos, pecosos, de estrecha frente y labios finos. Los que tenían barba, la tenían rala é hisurta, de color tostado (López de Haro 1910: 140).

manera que le excitaba el mar. La historia de Sirena Roca, por consiguiente, es la historia de una verdadera sirena marina, para quien todos los hombres no son sino Ulises sin ningún tipo de representatividad. Eso, a fin de cuentas, no es más que una nueva relectura de la imagen que las mujeres paleolíticas hubieron de tener de los hombres, simples *partenaires* en puntuales momentos y, sobre todo, compañeros tras los difíciles momentos del parto, cuando las crías no eran capaces de absolutamente nada: eliminada, pues, en Sirena la necesidad de la reproducción, ¿qué le quedaba sino el mar?

Unos meses antes de la publicación de la novela de López de Haro, en la misma “Biblioteca Renacimiento” gestionada por Prieto y Cía. desde el núm. 77 de la madrileña Calle de la Princesa, el público español veía publicada, junto a la segunda edición de *La Quimera*, la también segunda edición de sus *Cuentos de amor*, donde la escritora coruñesa recogía numerosos textos literarios que ya habían visto la luz en la prensa de la capital del Estado, donde ya se había instalado la Pardo Bazán ³⁷⁶. Procedentes de medios como *Blanco y Negro*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Revista Ibérica*, donde se publicaron desde los ochenta del siglo XIX, en esta recopilación, la aristócrata gallega presentaba, reunidos, cuarenta y tres pequeños relatos. El catorce es “La Sirena”, que Emilia Pardo Bazán ya había visto publicado en las páginas de *El Imparcial* el 18 de marzo de 1895.

En “La Sirena”, la habilidad de la que por entonces era II condesa pontificia de Pardo Bazán ³⁷⁷ se orienta fantásticamente hacia una *praxis* literaria que con consciencia nos remite al espacio de la fabulística. Porque en “La Sirena”, contra a lo que cualquier lector o lectora podría esperar, nada se habla de sirenas. En este pequeño relato, como he dicho destinado a su publicación en la prensa periódica – una de las actividades más

³⁷⁶ La primera edición, publicada por la viuda del famoso librero-editor Gregorio Pueyo de la Calle de Mesonero Romanos, uno de los editores pioneros del movimiento modernista, salió a los tentaderos literarios madrileños a comienzos de 1920, poco antes de haber dado a las páginas de *Blanco y Negro* su novela corta “La Serpe”.

³⁷⁷ Será el 30 de junio de 1908 cuando Alfonso XIII le otorgue el condado de Pardo Bazán. Por lo tanto, cuando aquel año, Emilia Pardo Bazán se retira, en su período estival gallego, a las torres de Meirás herculinas, donde – de verano a otoño de 1907 (cfr. Patiño Eirín 2000: 394) – escribe *La Sirena negra*, casi era ya dos veces condesa. En mayo de 1916, alentada por el nobiliarismo que compartía con su hijo Jaime Quiroga, conseguirá cambiar la denominación de la merced concedida por el rey Alfonso, convirtiéndola en condado de la Torre de Cela, lo cual no hacía otra cosa que intentar proclamar su deuda genética hacia los dueños de la torre de Cela, y en especial hacia el mariscal Pero Pardo, su señor en el siglo XV, de quien sin embargo sus Pardos no procedían directamente. Sus hijos Jaime y Nieves, ésta esposa del teniente-general de Caballería el marqués de Cavalcanti, serían, sucesivamente, los II y III conde y condesa de la Torre de Cela.



destacadas de la condesa – , se efectúa un claro diálogo con la fabulística europea, dejando para el elemento paratextual, el título, la alusión a las sirenas ³⁷⁸. Pues aunque en su cuerpo nada se aluda a la mujer acuática, la historia que allí se recrea es la de la fascinación de un pequeño ratoncito por los grandiosos encanto y magnetismo de una gata blanca, que sólo persigue comerse al ratón y que lo hará tras un coqueteo que, como desde tal elemento paratextual se explica, se establece en franca dirección hacia los semas de la ‘mujer-Salomé’, pérvida y devoradora, enigmática y bella pero mortal a la postre.

“La Sirena” parece una fábula infantil. Es una fábula para niños, y para niñas que diría la condesa. Parece una de esas piezas esopianas que, al igual que las de LaFontaine, Samaniego o Iriarte, estaban destinadas a la instrucción escolar de los y las más jóvenes. Y en este relato, como también ocurre en las fábulas surgidas de aquellas plumas, los animales hablan, y lo hacen mientras la voz narrativa interpela a unos lectores o lectoras, a unos niños o niñas a juzgar por el tono, por una constante interpelación y por la familiaridad con que a ellos y ellas se dirige ³⁷⁹. La historia comienza retratando una camada de ratoncillos que había tenido una “ratona madre” y los desvelos, atenciones y consejos que desde su nacimiento les había dedicado al respecto del “pícaro mundo” con el que se iban a enfrentar.

³⁷⁸ La competencia intertextual abarca todos los sistemas semióticos con los cuales el lector, la lectora, estén familiarizados (cfr. Eco 1979). El espacio o zona de la competencia intertextual es la ‘dimensión interna’, la zona de las hipótesis textuales es la ‘dimensión extrema’, pragmática, en suma, de la lectura.

Así pues, en este caso el carácter del título es uno de los valores de “La Sirena”; no olvidemos que la semántica del título parte de las relaciones que se dan entre la intensión y la extensión. Desde el punto de vista de la intensión, el sentido se produce a partir de sus elementos lexicales, en principio independientes de la obra artística. Desde el punto de vista de la extensión se hace precisa la relación del enunciado con aquello de que se habla, menciona o indica. El título anuncia-enuncia un tema o varios niveles temáticos, un tema que es buscado y que se confirma en la obra. Tiene, por ello, capacidad anticipatoria del contenido de la obra a través de una estrategia retórica, en este caso puntual y llamativa. Condensa y resume tiempo y espacio, así como un personaje de la narración transfigurado, no presente, concitado en la figura de una gata.

Gracias a un procedimiento retórico-estilístico, en “La Sirena” vemos cómo el título comporta varios niveles del lenguaje: produce, así, un reenvío a nivel de la forma del contenido. Es un operador metadieético que funciona como resumen y como anticipación del contenido temático general; y construye la propia significación del relato en que se sitúa de una forma mucho más directa y sustancial, a través de un sintagma nominal y en virtud de una estrategia semiótica basada en la nominalización, en la sustantivación. Ése es, por lo tanto, su importancia y su valor; y ahí radica la verdadera relevancia que este elemento paratextual tiene en el texto que ahora recupero.

³⁷⁹ Esto y alusiones a la “mamá” de los ratones, así como juicios ejemplificadores, moralizantes o fórmulas como “¿creeréis que la prohibición le quitó al ratoncillo las ganas? ¡Bah! Ya sabéis que las prohibiciones son espuela del antojo” así lo confirman.

Pero he aquí que uno de los miembros de la camada, desde la cuna sintió la llamada del exterior, sobrecogiéndose cuando se acercaba a la puerta de su guarida y fantaseando con la posibilidad de corretear por el atractivo verdor que se extendía fuera de su madriguera. Un día en que, como de costumbre, su madre salió a cazar el alimento de su prole, el joven ratoncillo sintió un “choque eléctrico” cuando, apostado en la entrada de su morada, vio cómo un “ser encantador” se paseaba frente a él, clavándole además sus “grandes pupilas de esmeralda”. Era una “gatita blanca como la nieve”, suave y aterciopelada que, según su madre le dijo posteriormente, era la responsable de la desaparición de su padre. Debía, pues, tener mucho cuidado con aquel monstruoso y asesino animal, y tenerse muy muy lejos de él.

Sin embargo, cada vez que la miraba sentía más y más su llamada. La gata se contoneaba frente a sus ojos, llamando poderosamente su atención hasta tal punto que el ratoncillo rápidamente quedó prendado del animal. Esto le dijo a su madre:

– madre [...] apenas puedo creer lo que me aseguras. El agua que corre limpia y clara entre las flores del prado no tiene los matices de aquellos ojos cándidos, ya verdes, ya azulados, siempre dulces, donde siempre juega misteriosamente la luz. Los pétalos de las azucenas y de los lirios del valle ceden en blancura a su nevada piel, que debe de ser más suave que el terciopelo y más flexible que la seda. ¿Cómo quieres que vea un monstruo sanguinario y horrible en la gata? ¡Ay, madre!, desde que la contemplé, sólo en ella pienso. Cuanto no es ella, me parece indigno de existir. Antes me gustaban el prado, y el cielo, y los árboles. Ahora todo me cansa y todo lo desprecio. Madre, cúrame de este mal, porque me siento tan triste que creo que se me va a acabar la vida.

El roedor estaba, en palabras de la voz narrativa, “fascinado”:

ya varias veces la había visto pasar juguetona y ligera, fijando sus radiantes pupilas en las inaccesibles alturas del árbol, y siempre que la gata aparecía, el ratón sentía ensanchársele la vida y escapársele el alma – sí, el alma, porque el amor hasta en las bestias la infunde – detrás de aquella maga de los verdes ojos.

Su madre hizo lo indecible para tratar de entretener a su hijo, pero, claro, debía procurar el sustento de su camada; y aprovechando una salida materna, el ratoncillo fascinado por la felina decidió salir y atender a la llamada del ardoroso deseo que sentía,



pautado por la atracción femenina causada. Notaba cómo, cuando lo miraba y éste le preguntaba si quería jugar con él, los “ojos misteriosos” de la gata parecían decirle “baja”.

Comenzó así, de este modo, lo que parecía una parada nupcial:

el ratón bajó aprisa, disparado, ebrio de felicidad, y el juego dio principio, con muchos saltos y carreras. Fingía huir la gata, escondíase entre sauces y mimbrés, y cuando el ratón se cansaba de perseguirla, ella se dejaba caer sobre la muelle alfombra del prado, y, escondiendo las uñas, recibía con las patitas de terciopelo al ratón, y ya le despedía, en broma, ya le estrechaba, retozando, en deleitosa mezcla e indescifrable confusión de tratamiento ásperos y dulces.

Nunca sabía el ratón, en aquel juego de veleidades, si iba a ser acogido con demostración tierna y mimosa o con fiero y desdeñoso zarpazo; y en los amados ojos de la esfinge tan pronto veía piélagos de voluptuosidad y relámpagos de risa, como destellos de ferocidad y chispazos sombríos y crueles. Más de una vez creyó notar que las patitas blandas y muertas se crispaban de súbito, y que bajo lo afelpado de la piel surgían uñas de acero. ¡Y cosa rara! No bien pensaba advertir síntomas tan alarmantes, el ratón cerraba los párpados y volvía gozoso y tembloroso a solazarse con la gata blanca.

Duraba aún el juego, cuando, por la tarde, regresó la ratona y vio de lejos la escena y a su hijo mano a mano con el monstruo. Llorando y desesperada, gritóle desde lejos: “¡Hijo mío, que te pierdes!” El ratón, por supuesto, no le hizo maldito caso. ¡Sí, para oír consejos estaba él! Subido al quinto cielo, nunca el juego le había encantado más. La gata, por el contrario, empezaba a fatigarse y a sospechar que había perdido bastante tiempo con un ratoncillo de mala muerte; y al notar que iba a ponerse el sol, que se hacía tarde, sin modificar apenas su actitud, siempre graciosa y juguetona, como el que no hace nada, torció la cabeza, aseguró con la boca al ratoncillo, hincó los agudos dientes ..., y lo lanzó al aire palpitante y moribundo, para recibirlo en las uñas, tendidas con violencia feroz ...

A punto que una nube de sangre cubría ya los ojos del desdichado, y el delirio de la agonía ofuscaba sus sentidos, todavía pudo oírse como murmuraba débilmente: “¿Quieres jugar conmigo, gatita blanca?” (Pardo Bazán 1895).

Éste fue el fin del incauto, inexperto y fascinado ratoncito. La moraleja: una madre que hace mal en llorar desconsolada por la pérdida de un hijo, puesto que, al fin y al cabo, “¡él expiró tan satisfecho, tan a gusto!” ...

Estamos, desde luego, ante una fábula de carácter infantil que, pese a todo, tal vez posea un tono no muy acorde con la literatura que para niños y niñas se realizaba en la España de aquel momento, aunque por otro lado perfectamente amoldado a la tónica estilística de las fábulas de Iriarte o Samaniego, referentes hispánicos de la labor de D^a Emilia en estos lares. Con todo, lo que parece una imaginería perfectamente encajada con la fabulística precedente, rápidamente se desliza por el terreno de lo modernista, de lo decadentista y, por qué no, de lo feminista. En este sentido, es curioso que este texto haya sido titulado “La sirena” y, así, propia e intencionalmente, una mujer clara, patente e incandescentemente defensora de los derechos femeninos, es quien, en concreto, lo dirige hacia un enfrentamiento genérico – donde el ratoncito simboliza a los hombres y la gatita blanca a las mujeres – en el que la mujer se define principalmente como objeto capaz de fascinar y aniquilar a un hombre. No es extraño, quizás, que ese ejercicio feminista haya sido el responsable de la pintura de una atractiva y aparentemente dulce y suave gata blanca, de encantadores ojos verde esmeralda – características asumidas con la imaginería de la sirena – , que está en las antípodas de esa pretendida dulzura, de ese simple y hueco carácter que la esfera machista acostumbraba a dar – y aún da – a las mujeres, y que, contrariamente a lo que se esperaría, descubre que la sirena es, en efecto, una dulce gatita blanca que, lejos de ese aspecto exterior, no es más que una depredadora monstruosa ³⁸⁰. Sólo busca satisfacer su placer, sus ansias y, por ende, sus instintos; de forma que no es otra cosa que la más sublime expresión e imagen de la ‘mujer-mantis’, de ‘la devoradora’, la ‘mujer-Salomé’: es la del útero carnívoro a quien lo mismo da un varón inexperto y joven que un adulto avezado pero igual de ignorante e instintivo que el menor. De esta manera, en suma, la gata blanca es el trasunto de la mujer siempre experta, incitadora, artera y engañadora, que pone en juego sus encantos para aniquilar al opuesto; mientras el ratoncito lo es del hombre joven – aunque también

³⁸⁰ La asimilación de la mujer con una gata – de fuertes resonancias machistas – bien podría estar haciendo un guiño a la tradición popular madrileña, que denomina *gatas* a sus mujeres, aunque ello nada tenga que ver ni con planteamientos machistas ni con la imaginería de la *femme fatale* que dominó en el Modernismo. Las madrileñas, las *gatas*, y por supuesto los madrileños, los *gatos*, se llaman así en honor de quien se tiene por uno de los conquistadores de un Madrid por entonces en manos de las tropas árabes: señalando tal tradición que el primero que saltó los muros de aquella población fue un caballero ourensano de nombre Johan Alvarez Gato, de ahí que se le hubiese considerado como el ‘primer madrileño’.



del adulto – , confiado, sin experiencia y que es incapaz de calibrar los posibles peligros que dejarse llevar por sus instintos pueden acarrearle. Por supuesto, la ratona madre, sabia, cauta, custodia y guardiana, simboliza la imagen de ‘la madre’, de quien siempre está al acecho – y por ser mujer se precia de ser una conocedora más profunda de este tipo de acontecimientos y situaciones; no en vano ella misma ha sido una hembra joven como la gata – y procura ofrecer sus consejos a los hijos que se puedan ver llamados por la tal pérvida fascinación femenina ³⁸¹. El resultado, no obstante, indica que todos los hombres son Ulises y que, en consecuencia, el imperio de la mujer es un hecho incuestionable, ante lo cual ningún hombre puede luchar: su propia naturaleza inferior es un indicador de la existencia de esa monarquía. Es la monarquía del Universo Prohibido, que diría René Magritte.



R. Magritte, *L'Univers interdit* (1943)

Ocho años después de la publicación de “La sirena”, la Pardo Bazán entrega a la dirección de *Blanco y Negro* una pequeña narración, “El alma de Sirena”, en que

³⁸¹ En este sentido, “La sirena” es, a la vez, un relato claramente infantil y un juego de sombras que la labor de la condesa feminista efectúa tanto hacia la imaginería modernista de la ‘mujer-mantis’ como hacia la expresión del poder de las mujeres, siempre superior al de los hombres que, en resumidas cuentas, como en este documento se apunta, son personas que se dejan llevar más fácilmente por la llamada de sus instintos, y que obran siempre sin intentar reflexionar sobre los resultados que cualquier decisión les puede implicar. Por supuesto, si mezclamos y/o unificamos ambas direcciones, el resultado no es otro que una fábula que alecciona o que muestra a niños y niñas el patente imperio de la mujer, que no duda en poner en juego sus atributos físicos, sexuales, siempre que sea para conseguir lo que pretende; y, claro, una de sus principales pretensiones es la dominación de los varones.

nuevamente se valdrá de la fascinación que un hombre siente hacia una mujer, ahora muerta, que se le manifiesta a su enamorado en vida, Leonelo. Las ilustraciones son de Narciso Méndez Bringa, una de las plumas plásticas del medio monárquico, que se hará famoso por inmortalizar a los personajes y parte de la trama de la encantadora novelita “La Serpe”, que tres años después del nacimiento del ultraísmo gallego, y del español, la coruñesa publicará en las páginas del mismo medio en que había salido “El alma de Sirena”.

Sirena es una mujer ya fallecida. Su amante, Leonelo, a quien ella “había amado tanto, hasta la última hora del vivir”, acude a visitar su tumba y se lleva, en un cestillo, las flores que brotaban sobre su fosa, que en una imagen altamente goticista acogía sus restos depuestos sin ataúd por su expreso deseo. Eran unas flores que, pensaba Leonelo, deberían “manar sangre y gotear llanto” (Pardo Bazán 1903: 5).

A su regreso a casa, nota cómo:

por la ventana abierta sobre el cortinaje movable y frondoso del jardín, entró con ímpetu algo negro, que vino á batir contra la lámpara y mató la luz, arrancándola un estertoroso gemido. La sala quedó á obscuras, y al rostro del aterrado Leonelo se adhirieron dos como palmas de manos frías, palpitantes, y unos labios glaciales, yertos para siempre. Leonelo echó atrás la cabeza y se desvaneció, de terror, de superstición, de un miedo sobrenatural al beso funerario que recibía (Pardo Bazán 1903: 5-6).

La mujer de “El alma de Sirena” ya no es la mujer carnívora que incita al varón cuando la ve. Va muchísimo más lejos. Es la mujer carnívora que, libre incluso hasta después de la muerte – por eso no quiso ser encerrada en una caja mortuoria y, así, impedirle una fusión con la tierra, amén de un modo mucho más sencillo de transmigrar del cementerio donde empezó aquella vida después de fallecer – , es capaz de subyugar y someter a un hombre, anulado cuando gozaba de su amor mientras vivía, pero igual de anulado tras su desaparición del mundo de los y las vivas.

Leonelo siente la necesidad de coger una miniatura que tenía en la cabecera de su cama, un retrato de Sirena. La miraba y, no obstante, “se esforzaba en reconstruir, con los rasgos de la miniatura, la imagen familiar de la mujer que ya iba borrándose allá dentro de su memoria”. Era, pues, la lucha por la reconstrucción de la imagen de quien tanto había amado y quien tanto lo había amado a él. Sus ojos de mujer, uno de los ingredientes literarios de más valor ya desde Bécquer, era lo que más le costaba



recuperar, pues eran irretratables, a su trasluz se veía su alma, “un alma intensa, de múltiples capas agitadas y espumantes que terminaban en sereno fondo, criadero de perlas magníficas”. Y, sin embargo, en aquel retrato, los ojos de Sirena recogían un mirar en que, “pudorosa ó fatigada, su alma se recogía al santuario, y aparecía únicamente en las anchas pupilas el agua muerta, el cendal que encubre los misterios”.

Los ojos de Sirena, pues, eran el propio misterio de su alma, femenina como ella misma, misteriosa y tenebrosa como expresión delicada de mujer. Sirena se descubre, así, como máxima de la atracción femenina, como eje de un deseo masculino. Con todo, el amante se queja de su falta, “prestando oído, involuntariamente, al ritmo de su corazón”. Éste, agitado, se quejaba asonante y arrítmico de la falta del objeto de su fascinación. Mientras, una voz le contesta a la pregunta de dónde poder encontrar el alma que añora y aún anhela: “aquí”, le dice un alma “libre ya de su cuerpo, libre de toda traba, libre en absoluto”, que se había refugiado donde había querido, en el lugar en que mejor podía oprimirle y castigarle con su eterno recuerdo. El alma de Sirena yacía en su corazón, donde:

quedamente, quedamente, zumbando de un modo sordo y fatídico, repetía:

– ¡Aquí! ¿Por qué me buscabas fuera? (Pardo Bazán 1903: 6).

Leonelo es, por lo tanto, uno de tantos Ulises que por mucho que se tapen los oídos habrá de sucumbir a los encantos de una devoradora, de una mujer que, incluso tras su desaparición física, terminará por consumir el deseo masculino en propio beneficio. A fin y al cabo, aún después de muerta, el alma de Sirena era alma de una mujer.

Cinco años después de la publicación de este texto, la condesa coruñesa publica la novela *La Sirena negra*. Su protagonista es Gaspar de Montenegro, con cuyo apellido la Pardo Bazán comienza a construir un mundo literario especialmente trazado a través de la sangre de una de las estirpes de mayor resonancia nobiliaria de la nación gallega.

Gaspar de Montenegro, un hombre joven sin muchas trazas de buscar esposa – algo a que obligaban los cánones de su sociedad y época – , se enamora perdidamente de Rita, una mujer que no pertenece a su clase social y que, con un hijo, malvive en los ambientes más empobrecidos de Madrid. Su hermana, no obstante, quiere emparejarlo con una vieja amiga de la familia, Trini, que no cumple, en nada, sus expectativas como

mujer. Es una cuestión de morbo, de erotismo, y Gaspar no está dispuesto a ceder. Para Gaspar, Rita es la encarnación de lo prohibido, siente por ella una “atracción perversaseudorromántica” (Pardo Bazán 1908: 29). Rápidamente, el joven caballero la hace trasunto más que perfecto de la imagen de una ondina que recuerda haber visto en su adolescencia.

Rita – no podía ser de otro modo – tiene unos ojos arrolladores, profundos y oscuros, son pozos donde duerme un agua tenebrosa, calenturienta, que despierta en él el más hondo y explícito deseo (cfr. Pardo Bazán 1908: 16, 18, 19, 20 y 36). Tiene, además, unos cabellos foscos, una melena poblada que, igual de arrolladoramente que los ojos, no hace más que poner de manifiesto la deuda que el protagonista establece con la imaginería de la mujer acuática en el más puro sentido becqueriano (cfr. Pardo Bazán 1908: 31). Rita, en suma, es la mejor y más elocuente traducción de la ‘mujer-muerte’ a quien tanto y tanto alabaron los bohemios españoles ³⁸². Su lividez, su blancura y su aspecto desmejorado – es el recurso de la belleza de ‘la tísica’ – nos presentan a una mujer que se transforma en objeto de adoración del ‘intelectual’, esto es, de un varón que, fuera de asombros ante la exuberancia femenina, se deja atrapar por la debilidad y por la fragilidad de una mujer que, por ello, es fácilmente cosificable y que, también por ello, ha de ser rápidamente reducida por la energía masculina ³⁸³.

En este sentido, Gaspar de Montenegro, hombre de amplia cultura y especial sensibilidad – no es más que un *dandy* y, por ello, ajeno al ajetreo de la sociedad mundana del Madrid de las clases privilegiadas – , acaba siendo presa de la fragilidad femenina de Rita, su sirena particular, y extiende ese amor y devoción hacia el hijo que tiene aquélla, un niño al que pasa a reconocer como su hijo “espiritual” (Pardo Bazán

³⁸² “Sus cabellos de tinieblas, flotando, hacen resaltar la blancura sepulcral de su cara exangüe y delicadísima” (Pardo Bazán 1908: 46-47), una imagen harto ilustradora de la predilección pardobazániana por la expresividad de la ‘mujer-muerte’ a que temían, en tropel, la horda de bohemios hispánicos (Carrère, Trigo, Correa Calderón, Hoyos y Vinent). Es, por otra parte, la edificación de una imagen que hemos de conectar con la de la ‘mujer-Ofelia’, que seduce y excita, que incita y atrae, desde el agua, con su cabellera esponjada flotando en el líquido elemento (cfr. Borda Crespo 1988: 357). Una imagen, esta de Ofelia, que bien pudo tener en cuenta D^a Emilia para trazar la compostura de su Rita y que, como ya había hecho J. E. Millais cuando pintó su célebre *Ophelia*, se apoyaba en uno de los pasajes del *Hamlet* shakespeariano de que ya se había valido el inglés y que, ahora, la coruñesa utiliza como hipertexto para componer uno de los paisajes que recrea en *La Sirena negra* (cfr. Fraga Fernández-Cuevas 2010).

³⁸³ Se trata, por lo tanto, de un juego que la Pardo Bazán efectúa con la imaginería masculina novecentista al respecto de una mujer desprovista de cualquier tipo de energía, cosificada y cosificable, desvalida, con olor a muerte y que parece esperar la acción de un varón para reconducirla, para salvarla.



1908: 29)³⁸⁴. Todo, pues, lo hará girar Gaspar en el tiovivo de un determinismo naturalista que le llevará a explicarse como nieto de un suicida y una mujer enferma de amores y a reconocerse, propiamente, como un librepensador que en tiempos había vislumbrado su aniquilamiento en aras de esa herencia genética maldita que llevaba en la sangre (cfr. Pardo Bazán 1908: 70 y 132).

Todo en *La Sirena negra* conduce al esoterismo, a un erotismo pautado e inzado por las velas de un determinismo marcado por las premoniciones, los sueños y la oscuridad misteriosa de la profundidad humana. ¿Cómo, si no, iba a dejar la Pardo Bazán al margen la magia de la ondina que apresa a un varón pletórico en salud pero enfermo de melancolía? En efecto, Rita no es consciente de su papel ni de su misión como ente capaz de desbaratar la entidad del personaje masculino que tiene enfrente. Es él quien, propiamente, la convierte en sirena y le asigna un papel castrador, sometedor, subyugador y anulador. Gracias a su atracción, Gaspar de Montenegro no podrá casarse ya, ni podrá dar continuación al linaje que implica el apellido que luce: Rafaelito, el hijo de Rita y de no se sabe quién, será su hijo, su hijo de espíritu, lo cual para un intelectual como Montenegro es mucho más importante que la simple relación biológica.

En la quinta donde quiso educar a aquel hijo, y en compañía de Solís, el preceptor que ha escogido para instruir a su pupilo, Gaspar se descubre como el amante más perfecto de una naturaleza femenina, procaz y violenta. A la orilla del río cercano, Montenegro le señala a Solís cómo en su juventud se había sentido llamado por un espíritu encarnado que habitaba en las profundidades de un curso fluvial. Primero dice ver “en el fondo del río unos ojos de tinieblas que me llamaban” (Pardo Bazán 1908: 111), para después, en otra visión, ahora acompañado por unos marineros del lugar, exponer su percepción al respecto de que la figura que surge del río adquiere formas femeninas concretas: brazos, cabello, boca y torso “flexuoso” (Pardo Bazán 1908: 130).

³⁸⁴ Un hijo que, en la película homónima, se transforma en hija. En ésta – *La sirena negra* (C. Serrano de Osma, 1947), con guión de P. Lazaga & J. A. Cabezas –, a finales del siglo XIX, Gaspar de Montenegro vive obsesionado por el recuerdo de su novia, que se suicidó porque su padre se oponía a tales relaciones. Creyéndose perseguido por un signo fatídico, deambula por la ciudad frecuentando tabernas y burdeles frente a la desesperación de su hermana Camila y de Trini, una amiga de ésta que aspira a casarse con él. Un día, mientras visita a su médico, conoce a una mujer enferma de tuberculosis que es el vivo retrato de aquella novia muerta. Gaspar comienza a visitarla para proponerle su amistad y su ayuda económica. Ella acepta, pidiéndole que tras su anunciada muerte se haga cargo de su hija Ketty, y se instala en Galiza con una institutriz inglesa y un preceptor. Finalmente, el preceptor pretende a miss Annie la institutriz quien, a su vez, está enamorada de Gaspar, provocando un enfrentamiento entre ambos hombres.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Rita es, pues, un personaje eminentemente marginal, extremadamente romántico: “se trata a sí misma de maldita y de condenada” (Pardo Bazán 1908: 18), dice Montenegro. Parte de su encanto, para un ‘redimidor de putas’ como Gaspar, reside en un pasado misterioso y oscuro – “el arcano, único atractivo de este espíritu que, de noche, vaga perdido entre las tinieblas del Miedo y del Mal” (Pardo Bazán 1908: 22) – y en una enfermedad, “tisis” (Pardo Bazán 1908: 29); que no provocan más que una intensa atracción y deseo por parte del varón. Como sirena que es, Rita vive entre la autodestrucción y el ejercicio del mal – aunque inconsciente – ; y debido a que su cuerpo no posee la entidad adecuada para despertar en un opuesto un deseo capaz de cristalizar en un proyecto sexual explícito, es su alma, profunda y oscura como sus ojos, la que procede a fagocitar la energía del hombre.



Cartel publicitario del filme *La sirena negra* (C. Serrano de Osma, 1947)

Tal que los pasos de una desmaterialización corpórea, Rita, la sirena, y sin intervención de algún tipo de fuerza visible, trasciende todas las barreras, atravesándolas, embarcándose en un aporte que se dirige hacia el otro género. En ese aporte es Montenegro, el elegido, que, las barreras rotas ya también por su confianza en la vacuidad de los convencionalismos sociales, deja penetrarse de la energía no perceptible de la sirena para convertirse en su seguidor, en el esclavo de una vida ajena. Es, por lo tanto, un útero carnívoro que se hace con el opuesto a través de una energía propiamente femenina, nada física pero que retrata parte de la alegría con que los hombres habían juzgado el encanto de las sirenas.



En 1920, como he señalado ya, la Pardo Bazán entrega a la revista madrileña *Blanco y Negro* una novelita titulada “La Serpe”, especialmente marcada por su afición a los relatos de carácter nobiliario. D^a Emilia, en esto fundamentalmente acompañada por su hijo Jaime Quiroga, como también he expuesto ya, era sabedora de la composición de sus linajes, algo de que ya su madre se preciaba en demasía, y ahora motivada por las lecturas de nobiliarios como el de Vasco de Aponte – de quien utiliza el apellido coruñés que llevaba – y el del conde de Barzelos, decide acometer la redacción de una historia que hable de la leyenda de los Marinhos, de quienes ya había escrito en 1888, cuando se publica por primera vez la compilación *De mi tierra*:

es conocida y harto popular en Galicia la tradición fabulosa que hace proceder a los Mariños de la unión de un caballero y una sirena o monstruo femenino salido de los mares (Pardo Bazán 1984: 261)³⁸⁵.

Nada, por tanto, tiene de homenaje pardobazaniano a su tierra, como ha indicado Borda Crespo (cfr. Borda Crespo 1988).

La historia de “La Serpe” comienza con la goticista visión de un castillo y palacio totalmente derruidos, poblados por la vegetación, señorío, en suma, de la madre naturaleza. Es el solar de los “señores de La Serpe”, así llamados porque:

en el pequeño escudo de armas sin adorno alguno y toscamente esculpido en piedra granítica que blasonaba el torreón, aparecía, en rudos rasgos, una especie de monstruo que aldeanos y pescadores habían calificado de “Serpe” desde tiempo inmemorial (Pardo Bazán 1920: 25)³⁸⁶.

³⁸⁵ No es nada extraño que la condesa supiese que Juana Bazán de Mendoza, hermana de un antecesor suyo, fuese mujer del capitán Juan Mariño de Lobeyra y Soutomaior, fallecido en 1713 como señor del mayorazgo pontevedrés de A Pedreira.

³⁸⁶ Un escudo en que, cuando una señora de la casa, D^a Laura de Androis, la mandó limpiar, “se pudo percibir, toscamente esculpida, una figura que tenía algo de femenible, con escamas de dragón” (Pardo Bazán 1920: 26).

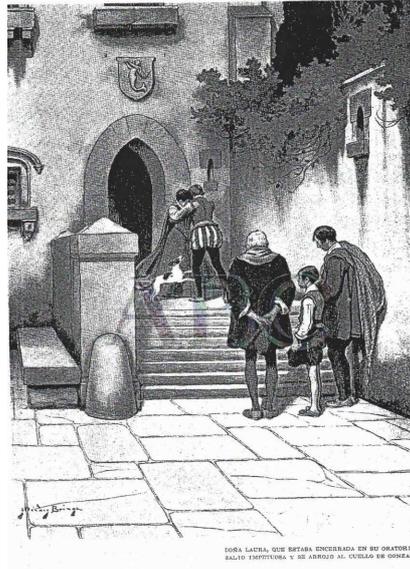
Hace mucho tiempo ³⁸⁷, los Apontes eran sus señores, y sólo tenían un hijo en cada generación, una tradición que, de interrumpirse, sería indicativo de que algo terrible iba a ocurrirles.

La imagen que se da de sus propietarios es de una simpleza y benignidad extrema. Está, por ello, claramente positivada, pues se trata de unos señores buenos, llanos y sencillos que se mezclaban con sus “feudatarios”, comían lo que ellos y “salían a redar” como y con los marineros. Sin embargo, esta imaginería feliz e infantil – prototípica de los relatos en que se magnifica a los *señores de pazo* como entes de una condición superior, incluso divina – no iba a durar mucho: así, una amenaza se ceñía sobre ellos: decían en las aldeas cercanas que cuando iba a ver tormenta, la Serpe se aparecía para anunciar los males que iban a caer sobre aquella casa.

Tras esta presentación, la voz omnisciente típicamente característica del hacer narrativo de D^a Emilia cuenta cómo los anteriores señores de La Serpe, D. Gonzalo de Aponte y D^a Laura de Androis, una dama riquísima que, amén de dinero, emparentó a los Apontes con los apellidos de más lustre y antigüedad de toda Galiza; tuvieron un solo hijo, Gonzaliño. Con todo, cargada la pareja de posibles y noblezas, ni el interés de D^a Laura por adecentar la casa y hacer del viejo palacio costero una vivienda de enorme gusto y lujo, ni el amor y dedicación que le profesaba a su esposo hicieron de D. Gonzalo da Serpe un hombre feliz: parecía perdido, parecía no amar a su mujer y únicamente pensaba en hacerse a la mar, de quien acabó teniendo celos D^a Laura da Serpe. Buscaba una “furna” que decían “de la Serpe” dónde, explicaba la tradición, moraba entre tesoros una mujer marina, “la Serpe”. A aquella cueva sólo se accedía por mar, y al acercarse a su entrada se oían los cánticos de aquella misteriosa mujer.

³⁸⁷ La condesa no explica fechas concretas, empero la alusión a los comienzos del cultivo del maíz (cfr. Pardo Bazán 1920: 32) nos da el momento exacto en que se produce la historia, señalándonos en qué época vivieron Gonzaliño da Serpe y su esposa Clarinda de Montenegro.

Sabido es que el maíz lo trajo a la Península Ibérica el almirante Gonzalo Méndez de Cancio Donlebún, dueño del palacio de los Cancios de Tapia de Casariego, allá por 1604. Después de haber sido gobernador y capitán general de La Florida en Ultramar, cuando regresó a su casa del Occidente Astur lo hizo cargado con tres cofres llenos de semillas de maíz, así como con un cuadernillo en el que se explicaba cómo se plantaba. Poco después de haberlo plantado en sus tierras de Tapia, Méndez de Cancio hizo lo propio en las de su mujer, Magdalena de Luazes Estoa y Miranda, hija del regidor mindoniense Luis de Luazes y Labrada, señor de Abadín y Lagoa de Montes de Meda. Por consiguiente, la época de que D^a Emilia se valió para situar la historia de “La Serpe” bien puede ser mediados del siglo XVII, momento en que el cultivo del maíz estaría ya extendido por las tierras de la costa coruñesa de Galiza, las de As Mariñas dos Condes, a las que por otra parte pertenecían las posesiones agrarias de las Torres de Meirás.



Una de las ilustraciones de Méndez Bringa para “La Serpe”. Recoge el momento de la llegada de Gonzaliño de Aponte tras su estancia con la Serpe, cuando abraza a su mujer, Clarinda, bajo la puerta del torreón de su palacio, lugar donde lucía el escudo de armas de la familia

Un día, D. Gonzalo de Aponte decide ir a buscar la cueva de quien sentía que lo llamaba. La jornada anterior aparece, entre la pesca, una extraña manilla de oro y perlas que D. Gonzalo recoge y deja a los pies de la imagen de la virgen de la capilla de su casa. En su intento, y con la intervención de un temporal marino, la aventura de marras se salda con la desaparición de D. Gonzalo en el fondo del océano.

Mientras, su hijo Gonzalo, Gonzaliño da Serpe, crecía hermoso y saludable. Sólo que manifestaba, como su padre, el mismo interés por el mar. Todo su afán era hacerse a la mar u observarlo desde las peñas cercanas a su pazo. D^a Laura decidió que era hora ya de buscarle una esposa, y le propone como novia a Clarinda de Montenegro, hija del “señor de Montenegro” y sobrina suya. “Es como una rosa de Mayo y no ha cumplido los veinte [...] tiene sangre de Aponte” (Pardo Bazán 1920: 30), le dice a su hijo, que accede, al menos, a conocerla.

Nada más ver su imagen, Gonzaliño consiente en su enlace, y cuando le preparan a la novia un obsequio consistente en un cofre de joyas que habían pertenecido a D^a Laura y que ella, sumida en un luto constante, no usaba; el futuro señor de La Serpe recuerda cómo había visto una ajorca de oro y perlas tirada en el fondo de una alacena. La recoge, pues, y la guarda en el cofre (cfr. Pardo Bazán 1920: 32).

Después de acordar y ajustar el enlace, que sería en el palacio que el señor de Montenegro tenía en Compostela – y al que D^a Laura, faltaría más, no iría, pues no dejaría nunca La Serpe, esperando que el mar le devolviese a su amado esposo – , la nueva pareja se instala en el viejo palacio de los Apontes. Al hacerlo, su energía y su alegría desaparecen: se hizo pensativo, taciturno, distraído. Sólo pensaba en el mar y en la Serpe; y como había hecho un día su padre, decide embarcarse en busca de la “furna” que cobijaba a quien, también parecía, estaba llamándolo incesantemente.

Todos y todas en la aldea hablaban de ella, incluso cantaban coplas alusivas a su figura, muchos la habían oído cantar, pero Gonzalo da Serpe quería verla. Fue en ese momento, cuando se recrea la historia del día de la desaparición de su padre, cuando Gonzaliño comprende el origen y la procedencia del brazalete que, desde que se lo había entregado a su mujer, ella no quitaba de uno de sus puños. Era, para él, la “manilla de la Serpe”, como “así la nombró para sí, sin querer” (Pardo Bazán 1920: 29).

Y como le había sucedido a su padre en su intento anterior, la barca de Gonzaliño zozobra, se precipita al fondo del océano llevando su cuerpo dentro, en un torbellino, hacia una cueva. Era, pensó una vez que se despertó, la “Cova da Serpe”, llena de riquezas aunque brillantemente tenebrosa. Allí, en efecto, estaba la Serpe, una sirena de inmensa belleza, que cantaba. Es ella quien se aproxima al joven hidalgo, y besándolo como si quisiese absorberlo, le dice que todos los Apontes son suyos.

Gonzalo le había prometido a Clarinda no hacerse nunca más al mar después de ese viaje, y así lo hizo, porque pudo regresar a su casa y ser sabedor de que su esposa estaba encinta, lo cual significaba la continuación del linaje de los señores de La Serpe. Cuando da a luz, la sorpresa es mayúscula. Y para todos y todas. Amén de implicar la muerte de la madre, era un parto gemelar, de dos varones, que según dijo su padre al cogerlos, olían poderosamente a mar. No en vano, sus muslos estaban cubiertos de escamas. Gonzaliño se descompuso y les deseó la muerte, ante lo cual Fray Berte, un fraile del convento cercano que lo había educado, le reprende y le pone, como penitencia, ir en peregrinación, descalzo, a Compostela. De allí nunca más volvería, decidiendo quedarse en una posesión que la familia tenía en tierras de A Ulla.

Los gemelos de Aponte quedaron al cuidado de D^a Laura, su abuela:

pero, llegada ya a los límites de la vejez, incapaz de energías y de carácter, les permitió que hiciesen su gusto libremente, y lo que los muchachos querían era vivir dentro del



mar, como los anteriores Apontes, y con mayor exageración y empeño (Pardo Bazán 1920: 34).

Los niños no hacían más que pasar horas y horas en el agua, y a los veinte años se embarcaron en travesía. Cuando regresaron lo hicieron acompañados de una “princesa india del Brasil”³⁸⁸ y un niño, que tenía escamas por el cuerpo como su padre.

Desde entonces, todos los sucesores de La Serpe vivieron más en el mar que en tierra, “y la gente del pueblo los llamó *mariños*, afirmando que sus muslos eran azulados y escamosos” (Pardo Bazán 1920: 35). Esta afición marina fue, finalmente, la responsable de la ruína de La Serpe, que empezó a descuidarse y acabó sumida en el más grave deterioro. Fue mucho más tarde cuando unos arqueólogos exhumaron el cadáver de D^a Clarinda de Montenegro, encontrando la ajorca áurea. Al preguntar si allí habría más enterramientos, un viejo marinero sentencia: “– desde debe Dios cuándo, no ha muerto en su cama ningún señor de Aponte. En el mar están todos. ¡Dios les haya perdonado!” (Pardo Bazán 1920: 35).

Puede emparentarse “La Serpe”, y quizás sea más adecuado hacerlo así, con la propuesta literaria de Torrente Ballester. Pero aunque en ambos se recree el mito propiamente legendario de la familia Marinho, es en el texto de la Pardo Bazán dónde más claramente se expresa la falta de operatividad masculina ante la fuerza y la energía de la mujer. Mucho más que en *El cuento de Sirena*, en “La Serpe. Novela” asistimos a un útero especialmente carnívoro que, no contento con nutrirse de hombres y hombres, acabará poseyendo y determinando a toda una estirpe, a la que ya había sometido a reproducirse con un único miembro en cada generación, con un único miembro varón al que, tras generar el siguiente, devorar. La sirena, pues, en esta novela obedece a la expresión más meditada del determinismo que por entonces era ya una de las predilecciones estéticas del naturalismo pardobazaniano. Ahora caminando por la vía del feminismo, además, “La Serpe” se construye como la historia de la ‘mujer-eterna’, de la hija, la madre y la señora de la naturaleza, como la historia de un océano femenino

³⁸⁸ Una imagen que no puede resultarnos en nada casual: ¿juego de D^a Emilia por lo exótico o un inconsciente deseo de emparentar Galiza con el resto de la lusofonía a la que, en realidad, pertenece? Lo cierto es que esta imagen, adscripciones políticas y/o culturales aparte, es harto significativa desde el punto de vista que es en Brasil dónde reina a *iara*, la mujer acuática tupi-guaraní por excelencia, por lo que, como vemos, el emparentamiento de un Aponte nuevo – pues desde el encuentro de Gonzalíño da Serpe con la sirena, todos sus descendientes manifestarán aquellos trazos físicos – debía efectuarse con alguien como él: nadie, mejor, que una princesa india brasileña, quizás descendiente de Iara, para generar nueva prole con un Aponte de La Serpe.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

que, poblado por varones, se nutre de ellos para rehacerse diariamente y proclamar su propio imperio.



U. LUGRÍS, *Serea alada* (1946)

El paraíso en que se mueven los personajes de “La Serpe” es el reino de lo surrealista – excelentemente trazado por LUGRÍS en su *Serea alada* –, el reino de un mar irreductible que se apoya en el elemento femenino para proclamarse en determinante para la tierra que baña. No es otro espacio, por consiguiente, que el que la compositora gallega Uxía Senlle dibuja en “A fala da Serea” (letra de U. Senlle, música de U. Senlle & P. Borges), uno de los temas musicales que componen el trabajo *Eterno navegar* (Compostela: Nordesía Producións, 2008), donde en homenaje a la Illa de Arousa, sede del trono de Marinha, se proclama:

eu son a serea boiando no mar
avisto os temporais
soa no camiñar

eu son aquela que ves sen mirar
a do distante ollar
amo o prohibido e sinto na voz
toda a calor do verán

[...]

sei dunha illa



para calmar
esta sede de alegría

nunha illa
onde agarda
o meu son.

Después de aquella tentativa fabulística pardobazaliana, tuvieron que esperar cien años los niños y las niñas gallegas para poder leer otro relato en que se recuperaba la magia de la mujer marina, pero esta vez en su idioma propio y siguiendo una temática propiamente de sirenas. Hablo de *A Serea da Illa Negra*, del vilalbés Agustín Fernández Paz, en 2008 Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, un galardón que desde 1978 convoca, distribuye y otorga el Ministerio de Cultura del Estado Español.

Con un diseño editorial de once capítulos, la historia se desarrolla en Arán, una aldea imaginaria situada en un “lugar da costa onde os altos cantís se abaixan para rodear unha breve enseada” (Fernández Paz 2003: 7). Sara es la única niña que vive allí, porque procurando una vida mejor y más cómoda, las familias jóvenes han decidido irse a la villa, a pocos kilómetros de allí.

Desde la ventana del cuarto de Sara se ve un mar “inmenso de cores cambiantes”, y a lo lejos la Illa Negra:

unha escura masa rocosa contra as que as ondas baten sempre con violencia, aínda nos días en que o mar aparece calmo e liso coma un espello (Fernández Paz 2003: 8).

Sobre ella se cuentan historias terroríficas:

historias que falan dunha cruel Serea que ten a morada entre as súas rochas, no máis profundo das augas. Un ser malvado que atrae os mariñeiros con arteiros engados, para levalos despois á súa cova e destruílos (Fernández Paz 2003: 8-10)³⁸⁹.

³⁸⁹ Como vemos, y dada la cercanía existente entre el lugar de nacimiento de Fernández Paz y la costa lucense – cercanía que históricamente ha relacionado las tierras chairegas de Vilalba con las del país de O Landro –, el escritor lucense se ha valido de la leyenda de A Maruxaina de San Cibrao para diseñar la leyenda del ser fantástico de este relato. Por ello, tanto la leyenda de la tal Maruxaina como la de la ondina de la Cova da Doncela o Cova dos Encantos (no lejos de la desembocadura del río Landrove, cerca de la aldea de S. Xoán de Covas, en Terra de Viveiro), en la que se dice que habita una hermosísima doncella encantada, de rubia cabellera y blancas vestiduras que al romper el alba, en la mañana de Sanjuán baja al acantilado para bañarse y desenredar sus cabellos con un peine de oro – leyenda en que se

El propio padre de Sara, marinero “como todos os da súa estirpe”, hubo de abandonar el oficio después de naufragar cerca de la Illa Negra, y nunca más volvió a hablar del asunto (cfr. Fernández Paz 2003: 10). Su hijo Uriel es quien continúa la dedicación paterna, mientras siguiendo el esquema tradicionalista prototípico de las sociedades gallegas del mar, su madre vende pescado, atiende la casa y los hijos y cuida de una huerta trasera a su vivienda.

Desde hace ya varias semanas, la pesca es cada vez menor. Uriel, desesperado, reúne a la familia para decirles que cerca de la Illa Negra existen unos potentes bancos de peces. Sus padres, sin embargo, lo alertan del peligro que eso implica: “alí se agocha a Serea, axexando día e noite na procura de novos mozos” (Fernández Paz 2003: 16), le dice su madre. A partir de ese momento, la barca de Uriel llegaba repleta de pescados. Él no decía de dónde lo traía, hasta que una tarde, el rapaz no vuelve del mar. Su embarcación aparecería, dos días después, “aboiando preto dos cantís da beiramar” (Fernández Paz 2003: 22), pero su cuerpo no aparece.

Sara, su hermana, es quién decide ayudarlo. Y lo hace tras despertarse, una noche, sobresaltada, oyendo lo que parecían gritos de su hermano en la oscuridad. Por eso a la mañana siguiente va decidida a la playa, con la esperanza de encontrar alguna pista de Uriel. Sólo encuentra, empero, una “buguina que chamou de contado a súa atención”. Era “especial, cun raro brillo anacarado que se facía intensamente violeta na abertura interior” (Fernández Paz 2003: 25).

Esa noche asistió a un espectáculo maravilloso. Su cuarto se inundó de un ruido atronador, marino, que venía del interior de la caracola. La concha, además, hablaba, y le dijo que llevaba horas esperándola. Era “Taír, unha das tres buguinas ao servicio da Dona das Augas” (Fernández Paz 2003: 30), y su cometido estribaba en poder ayudarla. Ella le dice que su hermano está preso en las profundas cuevas de la Illa Negra, “e morrerá se non o salvamos axiña” (Fernández Paz 2003: 32).

La caracola podía ayudarle, pero para ello, Sara debería encontrar a sus dos hermanas. Debía, pues, pasar un periplo formativo que la hiciese propietaria de tres objetos maravillosos, de tres seres mágicos beneficiosos. Una de ellas estaba en la Praia das Furnas: era “Luou, a segunda das buguinas ao servicio da Dona das Augas”

inspiró Pastor Díaz para componer “La Sirena del Norte” (Díaz 1866) – , son los dos referentes más directos de la leyenda del ser fantástico que habita la Illa Negra que Fernández Paz ha imaginado.



(Fernández Paz 2003: 37). Y la tercera caracola se le aparece, días más tarde, en la boca de un congrio que había pescado Rafael, un viejo marinero amigo de su padre. Ésta era “Druím, a terceira buguina ao servicio da Dona das Augas” (Fernández Paz 2003: 44).

Una vez reunidas las tres le señalan que a partir de ese momento contarían con veinticuatro horas para liberar a Uriel: “se non o conseguimos antes do empardecer, teu irmán morrerá” (Fernández Paz 2003: 45). Para ello debían ir a la Illa Negra. Y en la lancha de Uriel, Sara y sus compañeras emprenden viaje a la isla tenebrosa. Una tormenta se despertó en el océano, y Taín le dice que la lance al mar: los remolinos desaparecen y todo queda en calma (cfr. Fernández Paz 2003: 48).

En el centro de la isla había un pozo circular cuyo fondo parecía no acabar nunca. Bajo la sima se intuía un “mar negro, extrañamente axitado” (Fernández Paz 2003: 52), pero de pronto, del pozo sale una violenta corriente de agua que lleva a Sara varios metros lejos. La fuerza del pozo parecía querer absorberla, pero ante la inquietud de otra de las caracolas, la lanza al aire y el temporal se detiene (cfr. Fernández Paz 2003: 54).

Sara dirigió su mirada al fondo del pozo; dentro brillaban “dous puntos de potente luz verdosa”³⁹⁰. Su cuerpo se sentía atraído hacia la sima, y ante la orden de Druím, lanza la tercera concha a su interior. Del pozo sale, así, un grito inmenso y se eleva una columna de agua en cuya cúspide estaba:

unha figura terrible, un ser metade muller e metade peixe, co Corpo medio cuberto por longas guedellas verdes, que se retorecía con furia intentando librarse daquela masa líquida que a mantiña presa no aire (Fernández Paz 2003: 57).

Las tres caracolas se lanzan contra la sirena y la columna acuática se deshace, tirando a Sara al suelo y dejándola inconsciente. Cuando se despertó, todo estaba negro. A su lado había un cuerpo echado. Era Uriel. Rápidamente, ambos se dirigen al lugar en que habían fondeado la lancha y siguen las luces del puerto que, a lo lejos, veían brillar.

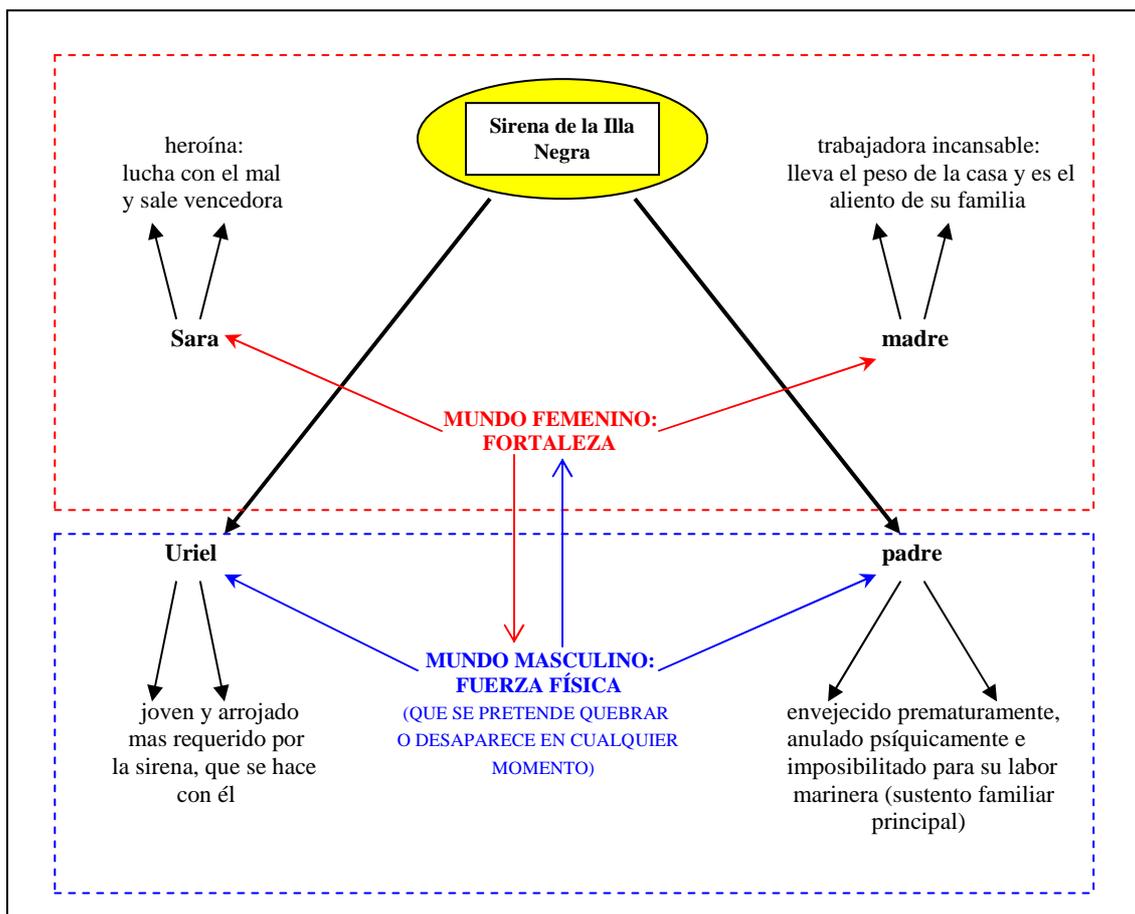
Mientras la embarcación se afastaba veloz, la niña salió para la Isla negra, ya casi borrada por las sombras de la noche, e también para el mar calmo que ahora la rodeaba. Los marineros ya

³⁹⁰ Son, pues, como los ojos verdes de la ondina que encandila al protagonista del relato becqueriano.

poderían botar as redes naquelas augas, pois tiña a seguridade de que a maldición da Serea xa rematara para sempre (Fernández Paz 2003: 63-64).

La novedad que presenta Fernández Paz es el tratamiento genérico del personaje heroico de la narración, una niña de quien no sabemos la edad pero que la adivinamos de unos diez años. El resto lo recupera de la tradición literaria, tanto oral como de autora, de una Galiza conscientemente creyente en la fuerza y la maldad de una naturaleza femenina gobernada, en este caso, por una mujer, por la sirena de la Illa Negra.

Como las sirenas mediterráneas, la sirena de la Illa Negra se dedica a buscar, en una incandescente orgía de violencia, nuevos mozos, que rapta y aniquila dentro de su también negra guarida. La sirena, por ello, atemoriza a los y las habitantes de aquel extremo costero, impidiendo que nadie se acerque a sus dominios, donde la pesca es fantástica.





Con un diseño editorial organizado en veintidós capítulos, cada uno con su título, dentro de la “Colección Árbore” de la editora gallega Galaxia, destinada a un público infantil de más de diez años, en 2010 Xosé Henrique Rivadulla, *Corcón*, publica *Amar unha serea*, una historia contada en primera persona por Varucho, un joven de diez años que vive en la villa marinera de Muxía, lugar de donde es oriunda la familia del autor. Como Sara de *A Serea da Illa Negra* de Fernández Paz, Varucho es hijo también de gentes del mar. Su padre es un trabajador de la pesca.

El primer día de clase, Varucho se queda prendado de Almudena, una nueva compañera llegada de la ciudad, de A Coruña, a la que no sabe cómo pedirle que acceda a ser su novia. Le regalará – piensa – una cola de sirena: así, seguro, querría ser novia suya. Y desde aquel momento, el rapaz comienza a verla como una mujer acuática.

Almudena iba en una silla de ruedas, por lo que Varucho pensó que una cola de sirena sería lo más adecuado. Al fin y al cabo, las sirenas no pueden andar porque no tienen piernas, pero sí nadar con sus colas de pez. Para Varucho, Almudena era una sirena tan bella como las verdaderas.

Nadie en su casa le prestó atención ni ayuda cuando les solicitó que le echasen una mano para hacer una cola de sirena. Fue “o Pulga”, marinero otrora, viejo compañero de trabajo de su abuelo y ahora quien ponía las películas en la sala de cine del pueblo, el que le propuso ayudarle. Pero antes le cuenta la historia de una sirena que ambos, él y su abuelo, habían visto en A Furna da Buserana ³⁹¹: allí les dio la vuelta la

³⁹¹ Cueva situada en las proximidades de Muxía, entre A Cala de Lourido y A Praia da Arnela, alrededor de la que se ha tejido una leyenda. Cuenta la tradición que en tiempos remotos, en la cima del Castro de Castelos existía un castillo en el que vivían una doncella de nombre Frolinda y su padre. En una de las ausencias paternas, hasta allí llega un apuesto trovador de nombre Buserán que encandila a la joven mujer y comienza con ella un apasionado idilio. Cuando regresa su padre de la guerra, enterado del romance, expulsa al trovador pero todo es en balde: los mozos continúan su relación. El señor del castillo ordena que lo apresen, lo maten y tiren su cuerpo al mar, en una cueva cercana a su casa. Poco después, Frolinda se entera y loca de amor trata de buscar a Buserán. Enloquecida ya, todas las noches vaga descalza por la playa llamándolo. Un día, uno de los servidores del caballero le cuenta cómo había visto a su hija en un acantilado gritando “onde te apotas, Buserán?”, mientras de la oquedad de la cueva inferior venía el sonido de una de las cantigas que el infortunado trovador le dirigía en vida. De repente, una gran ola deshecha en espuma sube por los cantiles marinos y, tomando la forma de Buserán, abraza a la doncella, llevándola hacia el interior de la *furna*, que desde entonces se llamaría A Furna da Buserana. Desde entonces, fueron muchos los marineros que afirmaron haber oído las encantadoras melodías que aquel trovador le dedicaba a su enamorada dama del castillo (cfr. Carré Alvarellos 1999: 204-205).

Se trata de una leyenda de caracteres y procedencia célticas – por cierto muy emparentada con la historia que Wilde retrata en su *El pescador y su alma* – (cfr. Sainero 1987: 181-182), que asimismo sería reaprovechada para el sistema literario gallego gracias a Gonzalo López Abente, autor de *Buserana: novela original e inédita*, un texto publicado por la simbólica editora coruñesa Lar en 1925.

Como vemos, Rivadulla se vale de la magia del lugar marino para situar el avistamiento y la relación de dos de los personajes de su novela con una mujer acuática, aunque en él aún brille la otra cara de la moneda: la que cuenta cómo un hombre asesinado en aquel paraje se convierte en un alma errante y,

gamela en que iban de pesca y una sirena salvó a su abuelo de morir ahogado. La sirena dijo llamarse Sofía Loren, y como premio a su milagrosa intervención les pidió que la llevasen al cine, lo cual hicieron esa misma noche, para que nadie la viese. Le pasaron la cinta *Escuela de sirenas* (cfr. Rivadulla Corcón 2010: 24). Ella, en agradecimiento, fue quien le enseñó a *o Pulga* a hacer colas de sirena.

O Pulga, pues, le hizo una cola de sirena con sacos de películas y telas azules y rojas, pero cuando Varucho se la da a Almudena, llorosa, ella lo rechaza. Elina, la limpiadora de la escuela y amiga de la abuela del niño, quiso ayudarle, dejándole un libro de poemas de Bernardino Graña y proponiéndole que le escribiese poemas de amor a Almudena, que era lo que a ella le hacía un novio que había tenido y que murió en un naufragio (cfr. Rivadulla Corcón 2003: 63-64).

Así, poco a poco le fue entregando, en secreto, poemas y poemas a su sirena, y Almudena los esperaba con devoción sin saber quién era su admirador. Fue un día de clase, cuando por intervención de Elina, el poeta Bernardino Graña les dio un recital a los niños y niñas de la escuela de Muxía, cuando Varucho se descubre como el poeta que le envía versos de amor a Almudena.

También por intervención de la poesía, Varucho consiguió que *o Pulga* se hiciese novio de Elina; mientras Almudena le enviaba versos. Varucho consigue, finalmente, que el amigo de su abuelo se case con Elina, y consigue la amistad de Almudena. El día de la boda, *o Pulga* le dio una cola de sirena “case de verdade, estaba feita co material dos mergulladores” (Rivadulla Corcón 2003: 126). Cuando se la da a Almudena, ya era verano, y pudo verla, por fin, tal y como la había imaginado: como lo que verdaderamente era para él, “unha serea á que o deus Touriñán lle concedeu pernas para virme buscar” (Rivadulla Corcón 2003: 130), dice Varucho.

Con la ayuda de su madre y al lado de su amigo, Almudena se baña con la cola de mujer marina. Varucho, por su parte, le dedica un poema en que ambos se visualizan como dos seres del agua y en el que, por encima de todo, nada el amor que un niño de ocho años siente por una niña a la que imagina como una sirena del océano gallego.

Varucho no es un Ulises que deba escapar de la energía de su sirena particular. Es un Ulises deseoso de articular sus deseos a través del cántico de quien imagina mujer del agua. Su belleza, no obstante, es lo primero que le hace imaginarla como tal. Y el

por virtud de la fuerza del amor, capaz de transformarse en corriente de agua para apoderarse del cuerpo vivo de su amada y, así, dotarla con su nueva naturaleza.



hecho de estar postrada en una silla de ruedas le ayuda a configurarla como la imagen de quien no posee extremidades inferiores y quien, con una cola de pez, podrá realizarse según la imagen que él diseña para su enamorada ³⁹².

Es la poesía el vehículo por el que, finalmente, se opera el milagro del acercamiento, que Varucho interpreta como realización de un amor compartido. Es, por lo tanto, la literatura en la literatura la milagrosa pócima que acabará dando lugar a esta historia de amor infantil. Varucho, pues, es otro de los varones fascinados por la mujer marina. Y su sirena, lejos de emparentarse con la perfidia femenina de las mujeres del mar, es un ser beneficioso, alegre, fuerte y resistente, que acaba dulcemente convertido en una imagen de sirena-niña enamorada, enamorada de su condición y aproximada, a través de la literatura, a un rapaz especial, especialmente romántico. Por ello se vuelve fascinación culminada en positivo, dirigida hacia una relación infantil en la que, ni más ni menos, el fascino masculino se establece con la imagen de una sirena buena, salvadora de marineros, y bella, muy bella. No en vano, para un hombre la atracción parece comenzar y acabar en lo visual.



Visión naïf contemporánea de una sirena tal y como la pudo imaginar Varucho.

M. Velázquez, *Sirena con flauta* (2008)

³⁹² Esta imagen de una niña impedida objeto de amor por parte de un niño de su edad se presenta como una de las mejores pruebas literarias gallegas para el tratamiento en el aula de aspectos relacionados con la no discriminación por razón de una deficiencia física; y se aleja, en consecuencia, de la prototípica imaginería que puebla buena parte de la literatura infantil, donde los niños y las niñas se amoldan a los cánones de belleza actualmente pautados por una sociedad que principalmente adora la perfección del cuerpo humano como divinidad suprema.

6. 4. La época de las sirenas o el cántico sensual de las naciones. Literatura, sirenas y nacionalismo: Catalunya, Euskal Herria y Galiza al calor de un proyecto de reconstrucción nacional

*Cuando'l diablu burlón impertinente
Atutiaba los mozos de coraxe,
Por si dalgún i arregañaba'l diente,
Qu'entós' chabai les uñes al carnaixe;
Cuntábase qu' había' n una fuente
Una Xana' ncantada con un traixe
Di oro i pelres, llabrau i resplandiosu,
Pa' l que supiés l'encantu fer dichosu*

F. González Prieto ³⁹³

En 1895, en la ciudad marítima de Xixón, Francisco González Prieto, que acabará siendo académico de la *Real Academia Asturiana de Artes y Letras*, publica, en cinco cantos, el poema *El Cuinto la Xana*, un texto compuesto por mil versos en el que, en clave asturianista, encontramos la expresión de un sentimiento ‘regionalista’ – como por entonces se decía – llevado por la imaginación de las sirenas que poblaban las aguas que bañaban arenas como el de S. Llorienzu, parte del paisaje que Gaspar Melchor Baltasar de Xove-Llanos veía desde los balcones de su palacio xixonés de Cimavila. En este texto, un joven procede a la realización de un viaje iniciático por el que, en sucesivos sueños, va a descender al averno (cfr. Mariño Dávila 2005: 67-69). En una de aquellas ensoñaciones conoce a una hermosísima *xana*, la “xana Maruxa”, que se presenta como “la Lluz i me llamen la Verdá, Fia de la Xosticia i de Xehová” (González Prieto 1993: 38) y como señora de las doncellas virtuosas. Lleva viviendo en el Vaticano desde hace dos milenios, después de haber venido de los cielos, y gobierna su basílica por propio encargo de un sabio mayordomo heredero de las llaves de san Pedro. Gracias a ella, como gracias al resto de experiencias que vive en su recorrer, el viajero comprenderá la maldad del integrista religioso católico, en este caso aprendiendo a sobrevalorar la energía y la entidad de los seres que pueblan su propio espacio, unos seres que, como la *xana* Maruxa, no son otra cosa que la traducción más directa de lo

³⁹³ González Prieto 1993: 18.



que ha de constituir una verdadera liberación para la persona: la adoración de un panteísmo regenerador que habrá de conducir a las sociedades humanas a su mismo reencuentro, a un reconfortamiento con su propia esencia, con la naturaleza que, no en balde, les ha dado generación – ella es ‘la Luz’ – y les permite existir.



Capitel románico asturiano en la parroquial de Santo Estevo de Ciaño (Llangréu) donde se recoge la prototípica figura de sirena de dos colas de la imaginería medieval

Pero al lado de la *xana* Maruxa, fiel conservadora del material verdadero que late en todo hombre enamorado de su tierra y paisaje, nuevamente vuelve a brillar la *Marinha gallega*, y lo hace tanto desde apuestas literarias dirigidas a la infancia como desde la ruta de la literatura dedicada a los y las adultas. Al primer grupo pertenece *A serea. Lenda dos Mariños ou de cando se redimiu ás sereas*, de Francisco Antonio Vidal Blanco, publicada en la serie “A Pinguela. Teatro Escolar para ler e representar” – constituye su cuaderno núm. 43 – que la editora pontevedresa Edicións Fervenza da a la luz en 2006.

Aunque se trata de un texto dramático para niños y niñas – eso se proclama desde la propia colección a la que pertenece – , su complejidad es, quizás, excesiva: se compone de un escueto *dramatis personæ* (integrado únicamente por dos personajes verdaderamente operativos: Paio, un escudero criado de un caballero delegado de la alta jerarquía eclesiástica gallega, y “o señor”, quienes recorren el escenario hablando entre sí; que se completan con un coro de voces intervinientes puntualmente y con “Mariña”, la sirena, quien no articula palabra pero que, al lado de aquéllos, se constituye como

eslabón nuclear central textual) orientado hacia una problemática expresada con un código lingüístico cuidado y complicado en demasía, y que, además, se encuentra bastante alejado, debido bien al tratamiento, bien al propio carácter, de los intereses de unos o unas escolares que todavía desconocen tanto los hechos históricos allí narrados como la proyección de personajes tal que un caballero medieval, un obispo o un plebeyo, en la Galiza medieval a que en *A serea* se hace mención³⁹⁴.

Ellos tres vienen a ser trasunto del célebre Froiã, progenitor fabuloso de los Marinhos; el obispo britoniense Gonçalo, que tanto la tradición popular como la iglesia católica reconocerían como santo; y el propio pueblo gallego. Y todos simbolizan la entidad y el proyecto territorialista de la Galiza de comienzos del siglo XI, sede de una de las monarquías más importantes de la Europa de la época. De este modo, en primera instancia, en *A serea* se presenta la proyección de un pasado perdido, de una historia gloriosa, que no hace más que exponer e insistir en la calidad de un pueblo, el gallego, del que ya nada apenas queda. Es, por lo tanto, una cuestión de acercamiento escolar de la vieja realidad escondida del reino que fraguó lo que en la actualidad es la comunidad de gallegas y gallegos. De ahí que, en resumen, el cántico de la sirena de esta pieza teatral, se rehaga según la misma música que acompañaría el sentimiento nacional independentista que ocupará la mayor parte del discurso literario gallego contemporáneo.

La historia que plantea Vidal Blanco, de hecho, situada en un impreciso “lugar da costa”, se centra en el devenir de “o señor”:

un nobre solteiro, un aburrido vixía sen actividade nunha illa situada na boca da ría. A pesar da súa aparente tranquilidade vai sempre cargando coas súas armas, como corresponde á súa condición, pero está desexoso de cambiar o destino dos seus súbditos e de borrar vellos prexuízos que estes manteñen sobre outros pobos, romper fronteiras e

³⁹⁴ De esta forma, aún pensando en que la pieza pueda servir para su consumo entre un alumnado del curso más alto de Educación Primaria, se haría de todo punto necesaria la intervención previa del o de la docente para que sus espectadores y espectadoras captasen lo mejor posible la trama argumental y diseñasen con cierta claridad la época y la realidad que allí se retrata. Así pues, antes de introducir a unos niños o niñas de 6º de E. Primaria en una representación de este tipo, convendría que quien los y las llevase al teatro les explicase algo de la Galiza de los siglos IX-XI (momento de las incursiones normandas en territorio gallego), del papel y la proyección de Afonso III y el obispo Gonçalo (quienes deciden, tras su destrucción, entre 966 y 971, por las tropas viquingas, el traslado de la capitalidad episcopal de Bretoña a Mondoñedo) y de los acontecimientos de la última *razzia* escandinava en Galiza (1008-1038, cuando se produce la famosa batalla de Catoira, en la ría de Arousa). Desde este último hecho, pues, es cómo se puede relacionar la historia de las incursiones normandas con la familia de los primeros Marinhos a quienes se alude en *A serea*.



procurar un entendemento de amizade. Rexeita o illamento, pois a medida que pasan os anos, sen adiviñar cal vai ser o seu destino neste curruncho do mundo, observa o futuro coa desesperanza de non saber que ficará detrás del (Vidal Blanco 2006: 5).

La obra comienza, verdaderamente, en la Escena II, por la que se abre con un lastimero grito, tanto del señor como de Paio, en contra del mar que tienen enfrente, y en tanto que monstruo que los separa del mundo en atención a un medio terrible que no hace más que provocar los naufragios de las naos que, por la ría, se quieren acercar a aquellas tierras, diezmadas además por la arribada de “piratas” de procedencia normanda. En su conversación insisten en cómo han llegado a aquellos lares: según delegación del obispado compostelano, que ejercía el señorío de la comarca, interesado en construir en aquel paraje de boca de ría un baluarte contra el invasor, a quien detendrían en un posible asedio a la ciudad apostólica.

En el animado parlamento que ambos mantienen, mientras el señor se queja de su todavía falta de mujer y heredero, y en consecuencia de la suerte de quien, como él, pinta en su escudo un castillo sobre un mar en calma; esto es, de quien por el contrario únicamente señorea una cabaña miserable frente a una peligrosa ría; vislumbra un bulto de mujer tumbado en la arena de la playa: tiene “as pernas cruzadas” y “semellan ó lonxe o rabo dunha serea. A súa nudez só a tapa unha longa melena loira e sobre a pel brillan unhas gotas de auga” (Vidal Blanco 2006: 14). Rápidamente, aún con la desconfianza de Paio – que piensa en la posibilidad de ser la figura de una “inimiga”, de un ser peligroso que habría que enviar a Compostela – , el señor le señala la posibilidad de ser, aquella mujer, “a recompensa que a Providencia me deixa coa marea” (Vidal Blanco 2006: 15).

Paio la examina detenidamente:

– mire, Señor, que non é este o corpo dunha calquera; non ten trazas de vilá ou plebea, as súas mans non están calosas, os seus pés non son de andar descalzos, a pel non ten as marcas da intemperie; máis parece dama de alto avoengo, desas que moven nacións enteiras cando se perden e enfrontan ós máis encarnizados exércitos [...] Ela será que me apegue a esta illa, quen algún día me dará un fillo a quen deixarlle as herdanzas que coido e protexo. Ela é un galano da Providencia para que a ansiada paz sexa duradeira, e para que me asente nestes cantís (Vidal Blanco 2006: 16).

El señor la considera ya como un ser providencial, “unha serea que o mar me trouxo para lle deixar herdeiros a esta illa”, a la par que Paio insiste en su carácter pérfido, degraciado y potencialmente peligroso: “a Igrexa as mostra como sinal de pecado, como personificación da luxuria, da beleza inútil”, como “a muller estéril” (Vidal Blanco 2006: 17). Todos son problemas para el escudero, que la juzga como lo extraño, lo infiel, la atracción hacia el averno y la perfidia de lo extranjero. A la par, en una letanía, un coro se proclama como juicio de la recién llegada tal que “estranxeira comendo o noso pan”, “leva nos beixos un bico envelenado”, “unha pagá que só nos traerá a desgraza”, “ten nos ollos a luz do amencer”, “ten os ollos da serpe pezoñenta”, “é unha loba que se alimenta do corazón do noso señor”, “nas súas mans ten as uñas da gata en celo”, “é unha ladroa roubando na casa que a acubilla”, “os seus brazos quecen de amor”, “leva nos brazos un abrazo estrangulador”, “é unha fera que espía na noite como o díaño”, “leva no peito u odio do inimigo”, “o seu sorriso fai abrir as flores”, “é a barragá destrutora do fogar”, “ten en si o mal que nos perde”, “é a bruxa que sementa a desgraza”, “é a enviada da morte en hermoso disface vestida”, “é a traidora que apuña polas costas” y “leva no seu ventre o froito da discordia” (Vidal Blanco 2006: 21). Es, en definitiva, mujer, y mujer extranjera, venida de fuera, bella, misteriosa y no es cristiana: todos los ingredientes de la maldad asumida por los varones y direccionada hacia lo opuesto.

Sin embargo, el señor ya la reconoce como una princesa del mar, como “Mariña porque veu do mar” (Vidal Blanco 2006: 20), como futura progenitora de los caballeros Mariños que “deixou de ser estranxeira cando aceptou a miña man, cando se comprometeu con esta illa” (Vidal Blanco 2006: 23). De esta forma, Mariña y el caballero unen sus destinos: en la Escena IV la vemos ya embarazada mientras se procede a la construcción de un puerto en la boca de la ría, uno de los mayores deseos del legado eclesiástico regidor de aquellas tierras. En la escena siguiente, es el fuego purificador de las “cacharelas de San Xoán” el que provoca el nuevo alumbramiento del sucesor del caballero: “o primeiro Mariño que nace con tal condición”, “o vínculo entre dúas terras unidas polo mar”, “libre de todo mal”, “para iso naceu neste día, cando ri o sol ó amencer e baila ó anoitecer” (Vidal Blanco 2006: 33). Y en el momento en que el caballero pasa a su vástago sobre el fuego de la hoguera mágica, Mariña grita “¡meu fillo!”, demostrando su capacidad de hablar, desconocida para todos y todas hasta aquel



momento, y presentándose, desde ahora, para el señor como lo mejor que podría aguantar de su blasón:

Paio colle ó neno e o SEÑOR pon o seu escudo ó lado da serea formando así o escudo dos Mariño, coa serea abrazándoo, para o que, os pregues do vestido simularán o rabo dun peixe (Vidal Blanco 2006: 34).

Finalmente, en el cierre de la pieza es cuándo se descubre la verdadera procedencia de Mariña: con la llegada de la familia política del caballero, que veían a la isla a ver a su hijo, “baixan sombras de normandos cos brazos abertos en proba de amizade. MARIÑA incorpórase co neno no colo e abrázase ó SEÑOR, saudando ós recién chegados”. La última intervención se deja en boca de Paio, ya totalmente reconvertido de sus viejos recelos contra lo foráneo:

– e eu acepto como todos, esa paz que vén, que nestes areais de decontento, ó mellor todo vai a mellor [...] E non está mal que a serea se redima e deixen de ser traidores os seus encantos e inútil a súa beleza, que humana é a reconciliación, e se un día dubidamos do forasteiro que se instala no noso fogar, sempre chegará o día no que un sorriso, unha palabra ou un crío, nos faga a todos uns e nos invite a esquecer vellas ofensas, que o forasteiro tamén é de carne e óso (Vidal Blanco 2006: 35).

Aunque *A serea* constituye un cántico hacia la aproximación de los pueblos, un verdadero grito por la reunificación de dos comunidades enfrentadas secularmente, en su paisaje late de forma insistente la intensidad del compromiso que un pueblo (el gallego) efectúa hacia la naturaleza circundante. El pueblo se simboliza a través del estrato masculino (Paio y el caballero progenitor de los Mariños son sus símbolos), mientras que la naturaleza se columpia, exultante, gracias a la entidad de un proyecto femenino (la sirena Mariña). Es, por lo tanto, la traducción de una fusión masculino-femenina en aras de la construcción de un linaje, una estirpe (los Mariños) que viene a presentarse como trasunto de todas y todos los gallegos, sólo que secularmente abocados a la relación con el elemento foráneo.

Mariña es, pues, el rasgo más evidente de esa ilusión masculina por una naturaleza francamente marítima, bella y quizás peligrosa, en nada semejante a los parámetros de la ideología asentada tras el cristianismo, pero dominadora y asumida

como tal por uno de los máximos representantes de una sociedad llevada del orden y el sometimiento a la religión cristiana, que no en vano ha capacitado a los gestores eclesiásticos como rectores, propietarios en tanto, del suelo nacional.

Se trata, por ello, de un diálogo que el nuevo orden que rige los destinos de una comunidad tradicionalista efectúa con su propia deuda anterior, inveterada y especialmente intrínseca, y en aras de la placidez, de la paz y de la construcción de una nueva sociedad, se efectúa tras el idioma del deseo, de la recomposición, del cambio y de la unificación con una naturaleza que, en resumen, ha dado origen a la propia genética de una raza. Es, de este modo, un diálogo racial basado en el antirracismo, un diálogo que busca la misma identidad comunitaria, la idiosincrasia de un pueblo, abriéndose al mar, a aquello que tiene enfrente y que le produce energía, sabor, fantasía y nuevos horizontes.

Valiéndose de una nueva relectura del mito de *Marinha* y el caballero de *Goiáns*, uno de los famosos asuntos nobiliarios presentes en la tradición hidalguista gallega desde el siglo XIV, Vidal Blanco reconduce nuevamente la historia para trazar y para edificar un sentimiento de reunión de razas, de culturas, desde la apoyatura de una fantasía llevada de la reunión genérica: hombre y mujer, persona y naturaleza, lo masculino-bélico y lo femenino-natural se conjugan espléndidamente para fusionarse en la amalgama, en la mistura, en la mezcla de contrarios, y todo para proceder a gestar una nueva raza, la raza de los y las gallegas de la Edad Moderna. Y, por supuesto, frente a los miedos y los recelos tradicionalistas exhibidos por un estrato peligrosamente racista (el que representa *Paio*), se descuelga la fuerza y el compromiso de la esfera culta y preparada, que vislumbramos en el señor, quien ningún miedo tiene a dejarse atrapar y conducir su deseo por el camino de lo marítimo, la deuda inveterada de que hablaba líneas atrás, la que mira al mar y aspira su fuerza, que se siente eminentemente atlantista mas con vocación de patria. Es, en otras palabras, la misma confianza que el mundo clerical más tradicionalista explicó en el proyecto iconográfico de uno de los claustros del monasterio de *Samos* (Lugo) cuando, en su ejercicio religioso, no dudó en dejar inmortalizar a las nereidas que poblaban los espacios acuáticos del interior lucense y, así, sin miedos, sino todo lo contrario, hacerlas partícipes y protagonistas de la intensidad de su nivel de recogimiento religioso.



Fonte das Nereidas en el Claustro Pequeno del monasterio de Samos, el edificio conventual más antiguo de Galiza, construída entre 1539 y 1583 gracias al maestro monfortino Pero Rodriguez

Otra visión, aunque estrechamente deudora del proyecto racial que rige en Vidal Blanco, es la que Ramón Otero Pedrayo edifica en “A sirena”, uno de los textos más significativos al respecto de la relación de la figura de la mujer acuática y la de la ‘madre Galiza que todo lo puede’. Como el texto teatral anteriormente citado, “A sirena” forma parte de un mismo interés racial, descubriendo, asimismo, a Barzelos como eje hipotextual en que cimentar los deseos más propiamente nacionalistas de una comunidad necesitada de la articulación estatal que le era – que aún le es – intensa e insistentemente negada por parte de la esfera españolista en que se ha visto curiosamente integrada.

Fue en plena actuación de la *xeración da República* cuando, dos meses después de proclamada la II República Española, Otero Pedrayo, uno de los padres ya del nacionalismo independentista gallego, publicaba en el núm. 90 de la revista *Nós* la narración “A sirena”. Su proceso como renovador estaba, como señaló Baliñas, en un período en que se presentaba a través de una “novela de psicología cultural; un ensayo de historia da cultura” (Baliñas 1979-1980: 35) y, por eso, hacía dos años que, tratando de explicar la grave situación en que se encontraba el y la labriega gallega, reconocía:

a funceón de crases que se chaman dirixentes será darlle forma moderna â forte espíritoalidade dos labregos para que se non topen desamparados e inferiores. Convencelos [...] que non poden morrer os sentimentos de relixión e moralidade herdada dos antepasados e que toda a vida, que mereza o nome de civilizada, ha de repousar en tales cimentos (Otero Pedrayo 1929 b: 3).

Pero como buen historiador, como antropólogo, como analista de la cultura, como ideólogo y tantos y tantos adjetivos que podrían servir para calificar a una de las figuras gallegas más interesantes del siglo XX, Otero Pedrayo también atendió a la llamada de la mitología, ya que, según expuso Piñeiro, “nil coinciden, en armónica síntese interpretativa, Galicia como país, Galicia como tradición histórico-cultural e Galicia como realidade social” (Piñeiro 1958: 195).

Como señaló Florentino López Alonso-Cuevillas, desde el balcón de piedra del “pazo de D. Ramón”:

óllase [...] a serra do Laboreiro e a Penagache, que fan raia con Portugal, os altos da divisoria da Arnoya e do Limia, o sistema case enteiro dos Castros de Trelle, a enxoita chaira da Rabeda i en primeiro lugar os rebordes dos penicháns da parte esquerda do Miño, que por aquil lado aparecen dondos como adoita pasar en todos os formados sobre vellos estratos cristañs. As costas que baixan cara o río están apenas encetadas polas canles de pequenos rigueiros e teñen no alto un perfil case seguido que soio no extremo de ocidente ergue a forte cabeza dun valente coto (López Cuevillas 1958: 139).

Así pues, si como supuso Cuevillas al ver las tierras de O Couto de Novelle desde la *solaina* de su Casa-Grande de Cima de Vila, Otero Pedrayo soñaba con la figura de Júpiter, el dios que para los y las romanas habitaba las cumbres montañosas, no es menos extraño que pensase en las leyendas de las moradoras de las *pozas do Miño*, las *xacias* o sirenas que tal vez hubiesen asombrado a algún vecino o incluso a algún Sotelo antecesor del escritor.

En “A sirena”, pues, Otero aprovechó la figura de la sirena, esta vez marina, para intentar articular con mejor claridad el discurso aristocrático y tradicionalista que por aquellas datas estaba practicando. “A sirena” descubre la historia de un hidalgo *mariñao* – no al modo que Bouza-Brey había articulado en *Cabalgadas en Salnés* – que llega a la posada de la señora Delfina, “grande matrona de tres papadas, ventre cupular, mans mimosas de taberneira grasa qu’inda gardaba da levián mocidade un fondo verdecente nos ollos e baixo o pano coorado un loiro froitoso de carrolo i-orellas feitucas”. El protagonista de la narración es D. Lionardo, un individuo que, como ella decía, es “de boa caste” y propietario de una casa palaciana en S. Breixo das Touzas, el “pazo da Mirteira, aquila casa grandisma con cinco alciprestes mouros i-unha cheminea



linda, aló, xa na montana, por riba da regata das Fervenzas”. Sin embargo, como apunta uno de los personajes de la narración, un guarda civil que se interesaba por los huéspedes alojados en la posada de la señora Delfina, pertenecía a una familia que vivía retirada en el campo, “xente que nunca baixa â vila” (Otero Pedrayo 1931 d: 100)³⁹⁵.

En D. Lionardo:

pelexaban [...] dous xéneros de impresiós: paisaxes e xentes espranzadas, un esforzo aldeán, un ensoño de vaguedás e confianzas de barcos con visións de malícia labrega, porcallada voluntaria de xentes e d’ideias (Otero Pedrayo 1931 d: 101).

Era, por lo tanto, el tipo literario más adecuado para el intelectual ourensano: hidalgo, soñador y pensador, asido a la terra aunque creyente en la necesidad de la reconversión del ideario galleguista, capaz de conducir a la liberación del pueblo de Galiza. Así, y con mucha más conciencia que en *A serea* de Vidal Blanco – desde luego de un modo más comprometido con un ideario político independentista y liberador –, en “A sirena” se encuentra un diálogo de menor intensidad hacia el nobiliario de Barzelos pero mucho más fuertemente asido a los planteamientos de una literatura capaz de constituir un *bildungsroman* articulado gracias a un hidalgo emparejado con una sirena en aras de la construcción de un nuevo linaje para una Galiza libre, dueña de sus propios destinos.

El hidalgo de *A Mirteira* rechazaba la vida de la villa, se creía un “desgrazado” ante la visión del mundo que lo rodeaba: una vida sumida en las lecturas de periódicos, en la asistencia al casino y en las tertulias dónde se comentaban las cualidades físicas de las mujeres y un invierno igual de tedioso, lleno de borrachos y rencores entre los miembros de las altas esferas sociales *vilegas* (cfr. Otero Pedrayo 1931 d: 101-102).

Es de esta forma cómo D. Lionardo buscó consuelo en el mar: “salía todol-os días pol’os arrabaldes” e iba a bañarse “n’unha deserta praya”, “gastaba horas largas ollando pr’a mar”. Sus vecinos pronto comenzaron a comentar el carácter peculiar del señorito de *A Mirteira*. Uno de ellos, hidalgo como él, confiesa entenderlo, reconoce como él mismo había sido así, pero la resaca de la tal vida del pueblo fue capaz de atraerlo y hacerlo integrante de ese mundo lleno de rutina, vacío y ruín:

³⁹⁵ Comparte D. Lionardo da Mirteira buena parte de los caracteres del propio Otero Pedrayo, constituyéndose por lo tanto como un *alter-ego* del intelectual ourensano.

na tertulia máis empingorotada das señoras finas que non baixaban ô cine, un fidalgo vello falaba d'il: - "Ise rapaz leva algo en sí e xa falará co tempo. Eu sei un pouco da sua traxedia. Ama, como eu ameí, ôs labregos i-os mariñeiros, as lândas antigas; e un pôrvir pra Galiza. Eu amolecín n'iste noxento vivir. Il non. Trunfará, pois sabe calar, desprezar i-agardar. A min matoume iste meu falar sin tino i-o gosto do viño e da priguiza" (Otero Pedrayo 1931 d: 102).

Rápidamente, los paseos de D. Lionardo a la orilla del mar acabaron por dar su fruto. Después de faltar tres días de la fonda, a su regreso, el hidalgo de A Mirteira no vino solo:

pol-a noite, despoixa de cear, baixo a chuvia desfeita, apareceu traguendo n'os brazos un longo bulto estrano, deitando auga, brillante como un ser mariño na pouca luz da taberna. Il traguía a cabeza espida, os cabelos apegados pol-a auga salada, os ollos locentes, outra voz e outro mando. Pechouse no coarto e recramou café e rhón, baixando il mesmo á recollelo no mostrador. A criada ficou cheia d'asombro. D'aquila hora non chegaba coche, nin barco. Don Lionardo, o tolo que xa tiña unha lênda entre os pesacntís, traguía aquilo da praia. E da conferencia entre a Delfina i-a criada, xurdiu a sentencia inapelabel: D. Lionardo trouxera â pousada â sirena dos mares. De fixo estaban citados.

Aún así, contra a lo que cabría esperar, la existencia y la presencia de la sirena era algo natural entre los y las moradoras de aquella villa. Todos estaban acostumbrados, todas estaban acostumbradas, a la posibilidad de verla, todos y todas sabían de su periplo, a excepción de los asistentes al casino – que estaban a medio camino entre lo rural y lo urbano –, personas que reían ante las leyendas que contaban sobre ella:

algúns mariñeiros ouvírana, con medo, cantar nas rocas verdes e perigosas. A especia, apesares das risas de rúbrica do casino, foi percorrendo a vila. Había, dend'os tempos lonxanos da navegación á vela, dos patróns heroicos, dos fidalgos temerarios e dos cregos calristas, unha gran necesidade de maravilla na pequena poboación embestada (Otero Pedrayo 1931 d: 102).



Así pues, “A sirena” reproducía la misma historia de la sirena y el caballero de Goiáns, sólo que colocada en la época contemporánea – la actual de D. Ramón – , en los mismos comienzos del siglo XX. En la villa:

o sentido común i-ata a cultura xeneral quedaran vencidos. Ademáis, elo espicaba o carácter de D. Lionardo. Il conquerira o amor da sirena fermosa e crudel, soilo rendida pol-a tola adoración do mozo calado. Il lle contaría cousas maravillosas nas furnas dos roquedos, entr’o tecer e destecer dos brancos, veos da espuma batida. Il non tivera medo, nas augas treidoras, o locir dos ollos verdes do abismo, nin o xogar enganoso da cabeleira salferida coma un mollo de sargazos, no curvar instantáneo da inda. Unha estrela tremando antr’as nebras, sinaloulle con dedos de lús o pazo mariño da súa amada. As pillaras celebraran os esponsales voando en nube desfiada i-os mouros corvos, asambreitados no areal, contaban que o home páleto roubara â terrible deidade pra se casar co ela e iren vivir xuntos no pazo da montana (Otero Pedrayo 1931 d: 102-103).

Sabidos todos y sabidas todas de la presencia del ente femenino marino y de las intenciones del hidalgo por casarse con él:

o abade, home leído, furábase os miolos lembrando cousas dos Santos Padres, lëndas dos nobiliarios, páxinas do P. Feixóo. Quén o sabe! ¿E con que rito será bautizada? Pois D. Lionardo, fillo de boa caste, se non pode casar c’un ser cuaseque diabóleco (Otero Pedrayo 1931 d: 103).

Aún así, como gente habitante de *a ribeira*, la orilla marinas, todos y todas las vecinas de aquella villa sentían cierto cariño por el mar y sus elementos:

todos, máis ou menos, tiñan algo do mar, por máis que no seu vilego vivir o desprezaran, i-agora, ca presencia da sirena, racháballes o sono un cantar de fillas da onda salgada, fermosas e crudeles.

Las viejas recordaban historias oídas a sus abuelas ³⁹⁶, el notario se dejaba llevar por su afición poética y los clérigos sentían un miedo profundo, deseando que su dios calmara las aguas. El pueblo también se alegraba:

todo il sabía con gozo, misturado de medo, cómo a sirena estaba alí, n'un coarto da pousada, collida nas redes do amor, ela que fuxía das máis fortes redes mariñeiras, abrazada cos brazos d'escuma, cinguindo o corpo tentador, envolvendo en cabelos fresqueiros e recendentes, ollando ca luz das profundidás mariñas i-azoutando apaixoada ca cauda de prata, sensoal e xogantina, a un home que era dono de namorala e tirala dos seus palacios de coral e xoias nas cavernas do fondo. O pobo sentía a maravilla i-a sadisfacción de ver comprida realidade unha crencia sua. E todo o pobo, griseiro, indifrentee servo, pasaba unhas maravillosas horas mitolóxicas, das que soilo se experimentan algunha vez en moitos séculos, como si o mundo volviera á ser novo e falara o mar, as pedras i-as aves. Había outras estrelas no ceo i-o mar saloucaba nos praias a door de verse privado – il, gran vello sinxelo e terrible – da sua raíña armoñosa e belida (Otero Pedrayo 1931 d: 103).

Por ello “A sirena” se descubre como una clara actualización de las leyendas de sirenas y caballeros y propiamente de la leyenda de Marinha y el caballero de Goiáns. Sin embargo, el relato continúa la historia del hidalgo y el elemento marino recuperando un devenir diferente al desarrollado en la leyenda del caballero de Sálvora. Mientras, con la calma, el pueblo meditaba sobre la presencia de la sirena – la señora Delfina pensaba en la posibilidad de explotar a la mujer marina y cobrar entrada a quien la quisiese visitar, el alcalde quiso dar parte al Gobierno Civil y el boticario, los médicos y los curas daban sus informes al respecto – , D. Lionardo pensó en regularizar la situación. La resolución de las fuerzas vivas de la villa fue tajante:

a sirena non se suxeita âs leis nin siquer â xurisdición do comandante da Marina. É, en certo modo, cousa dos homes da mar e ten dreito a s' enamorar cando queira.

Así pues, en solemne procesión, el sargento de la guarda civil, el de carabineros y el “xefe dos villeus”, todos “en grande uniforme e andadura marcial pr'a pousada da

³⁹⁶ Nótese la imagen oteriana por resaltar cómo el estrato femenino gallego era el principal depositario de la tradición oral.



Delfina” y con los oficios del alcalde y la autorización judicial, fueron a participar a D. Lionardo la solución adoptada. Pero mientras esperaban para entrar en el cuarto del hidalgo, éste sale del brazo con la sirena. Así, todos y todas las habitantes de la villa pudieron comprobar la belleza de la mujer marina que, bajo la observancia de los rasgos de una imagen prerrafaelita, daba cuentas de la fusión entre la vizosidad del medio marítimo y los elementos de la vida moderna, sin embargo propios del *dandismo*:

loiros e crariños os cabelos s’añudaban nun rodete sobr’o colo branquísimo e facían un pôrtico oxival alongado pol-a raia ô medeo, a frente, o doce dibuxo da cariña na que ardía a tranquía lus verde dos grandes ollos socegados e fondos; un impermeable, como d’algas mariñas, cobría e moldeaba un corpo lanzal i-apoiaba a man engantada n’un bastón craro de puño de marfin (Otero Pedrayo 1931 d: 104).

Fue a la vista de todos y todas las vecinas, desde el balcón principal de la casa del ayuntamiento, donde D. Lionardo da Mirteira anunció su ya realizado enlace con la sirena. Como buen trasunto del arquetipo de ‘hidalgo rector’, perdiendo aquel carácter esquivo y tímido, el señorito del pazo trata de presentarse como un orador, como un iluminado que anunciaba la buena nueva:

– meus veciños! Éu non sei si ésta muller que vos presento é ou non a sirena dos mares. Éu faeille en terras afastadas, máis aló do circo polar ond’as augas carrexan centileantes icebergs i-o sol brila no hourizonte às doce da noite do vrán. Ô falárlle e procurala pensaba nista probe terra de Galiza. Éu quíxena redimir da sua miseria moral mais pra elo non tiña forzas. Precisaba o apoio d’unha fada ou sirena do norte frío, do norte puro, sempre novo e purificador. Ela escoitou meus rogos e ven cabo de mín. Somos esposa i-esposo. Imos vivir no pazo da Mirteira non pra folgar na baixeza dos señoritos sinon pra loitar pol-a felicidade da montaña e da mariña. Entr’os dous daremosvos a forma d’un novo vivir. guiaremos i-aconsellaremos o labrego i-o mariñeiro, teimaremos ceibar a vila das mâs costumes noxentas i-envilecedoras. Cecáis agora non comprendades ó que vos quero dicir. xa o veredes andando o tempo i-o exempro noso. É preciso que n’ista terra brile tamén o sol da medea noite!” (Otero Pedrayo 1931 d: 104).

Finalmente, la voz narrativa desarrolla las consecuencias de esta alianza, que no eran más que las derivadas del firme compromiso de los ‘nuevos señores de A Mirteira’ hacia los miembros y miembros de las clases trabajadoras de la villa:

o certo é que dend’aquela noite trocáronse moito as maneiras da vila. Os señores da Mirteira baixan i-ensiñan sports novos, fán e dirixen escolas, tran confrenciantes, aconsellan outros tipos de vivenda, imprimen seu ronsel nos mariñeiros e nas industrias do mar e do agro. Pra xente do mar ela sigue sendo a sirena, i-un fato de rapaces que xa bulen moito presentan a candidatura do señorito da Mirteira, pr’as proisimas eleucións de Diputados (Otero Pedrayo 1931 d: 104).

Es el ya aludido Dr. Pires de Lima quien nos retrata la historia oteriana de este modo:

durante um dia inteiro, uma febre de mistério e uma excitação exuberante fizeram subir o termómetro moral da vila, e um interesse angustioso envolvia a sala que dizia para a varanda da Pousada da Delfina. Todos os hóspedes sonharam ou pensaram, nos seus leitos, vogarem num barco negro e sem guia, impelidos por um vento silencioso até um arquipélago de ilhas que, como cabeças de monstros, surgiam de águas tempestuosas; ou como un *mælstrom*, circular abismo estrondoso de perdição e naufrágio. Todos mais ou menos entendiam um tanto das coisas do mar, embora no seu viver de aldeões e não admirassem; e agora, ante a presença da sereia, cortava-lhes o sono um cantar de filhas da onda salgada, formosas e crueis. Cantar doce ao ouvido sem que desconfiasse que chamava para a viagem que não tem regresso, a não ser no trágico tombar das ondas cuspiendo na praia espantinhos de cadáveres de afogados ... Entre as senhoras idosas renasceram reminiscências de histórias esquecidas ouvidas a suas avós e aos capitães do alto mar dos tempos do escorbuto, das calmarias e dos polvos que fechavam os estreitos e aprisionavam as naus; o notário, um pouco poeta, premiado na sua mocidade, sentia nesse pesadelo um embalar de barcarola; e os padres pediam à Mãe de Deus que, rasgando as nuvens, aquietasse as águas [...] O povo sentia a maravilha e a satisfação de ver feita realidade uma crença muito dele. E todo o povo amorfo, indiferente e servil, passava fantásticas horas mitológicas, aquelas que só se experimentavam alguma vez em muitos séculos, como se o mundo voltara a ser novo e o mar falasse como falavam as pedras e as aves. Havia outras estrelas no Céu, e o mar soluçava nos areais a dor de ver-se privado da grande deidade, simples e terrível, da sua rainha harmoniosa e bela (Pires de Lima 1952: 164-166).



Así las cosas, lo que a primera vista podría parecer un simple desarrollo, una actualización, de la recurrente leyenda de la sirena y el caballero, aparece confirmando otros intereses y acaba, realmente, demostrando una ideología bien diferente a la que subyacía en la leyenda mitológica gallega. En primer lugar, a través de “A sirena”, Otero Pedrayo se descubre como uno de los prototípicos literatos loaders de la hidalguía y del sistema social tradicional de la vieja Galiza, por lo que, por medio de D. Lionardo da Mirteira desplegaba un espíritu galleguista e agrarista que, ante todo, deseaba denunciar la situación del pueblo para intentar redimirlo de su miseria moral. Por eso Otero desarrolló una visión negativa de su presente y una ponderación evidente, una *saudade* en cierto modo, de los tiempos idos del Antiguo Régimen, ejemplificados en el modo de vida y en la constitución social típicos de la Galiza anterior al siglo XIX, para él una ‘edad de oro’ reflejo de la plenitud natural y verdadera del *rus* gallego.

En este sentido, son altamente ilustrativas las consideraciones que el mismo D. Ramón Otero Pedrayo confiesa en el año de la publicación de “A sirena”:

a vida dos pequenos fidalgos dos pazos, de seguir algún tempo máis, houbera dado á nosa Galicia, conforme coas variacións dos tempos, unha xerarquía necesaria para mante-la unidade da Terra e darlle un senso de progresiva continuidade. Maila vila, engaiolando ós fidalgos, os estudos facéndose superficiais e só bos para unha carreira, e os vellos costumes non herdados por ningunha forma social superior, trouxeron, paralelamente, o mal dos fidalgos e dos labregos e crearon a posibilidade do caciquismo, a lenda negra da Galicia, e un desamparo de disección na vida de aldea, que só pode curar outro achegamento da cultura e da campía, unha nova e definitiva organización do corpo social da nosa Terra Galega (Otero Pedrayo 1931 b).

Como el señorito de A Mirteira, Otero creía en la efectividad de la tradición como en la de un lugar dónde se sostenía y por el que cobraba sentido la identidad de un pueblo. De esta forma, para él, tradición era pasado – algo realizado por medio de la obra de muchas generaciones hasta la consecución de un patrimonio comunitario cultural, espiritual y religioso – , pero también era futuro, y por lo tanto simbolizaba un

sistema readaptado que convenía – que era necesario, además – no olvidar³⁹⁷. Unos argumentos procedentes de su ideología nacionalista orgánico-historicista que tanto buscaban sus bases en la propia corriente del pensamiento galleguista novecentista del siglo XX como se proclamaban derivados de las pautas decimonónicas fundamentalmente murguianas, pautas que, como la mayor parte de la esfera independentista de aquel momento, Otero no quiso perder de vista en ningún momento. No en vano, siete años después de la aparición de “A sirena”, el ourensano seguiría confesando que la tradición:

expresa la forma esencial de nuestra cultura cristiana en el lenguaje humilde de un interior aldeano. Lo que la tradición recoge, piensa y crea es inmortal. Nació en reposos palpitantes de oraciones, con fe en las promesas que no pueden mentir, y a nosotros toca escuchar en el silencio de nuestro corazón la voz de la tradición para obedecerla y exaltarla (Otero Pedrayo 1938).

El pazo de A Mirteira, nombre posiblemente escogido debido a que, siguiendo una estética eminentemente francesa, los mirtos son uno de los elementos más característicos de la decoración de los espacios palacianos gallegos, se presenta, finalmente, como domicilio de la nueva pareja, una pareja ya compuesta por un hidalgo sensibilizado con su realidad y un ser fabuloso, la sirena, igual de propiamente gallego que aquél, y que, en realidad, se encargará de dar forma a un nuevo vivir, a un vivir en que especialmente se situaba el ideal social precapitalista oteriano. En este pazo, ambos trabajarán por la felicidad entre la montaña y las *mariñas*, medios de que procedían y que, metafóricamente, representaban las dos vertientes de la riqueza de Galiza, las dos caras de una sociedad puramente amoldada a un medio gallego.

Este resultado, pues, se bascula hacia un cierto patronazgo de los señores del pazo dirigido al elemento rural, porque si, como hidalgo, D. Lionardo era quien mejor podría ejercer la sabiduría que traía impresa su propia genética de señores, la sirena, como ser fantástico e integrante de la tradición gallega – sobre todo la de los nobiliarios y leyendas de familias hidalgas – , podría desarrollar, a la par, una otra sabiduría que, como le sucedía a la de su esposo, también le era propia. Y si él reunía en sí la herencia

³⁹⁷ Es preciso resaltar que, como Losada Diéguez y Risco, el polígrafo ourensano destacaba la “conciencia de pertenecer a unha concreta clase social que funde as súas raíces no Antigo Réxime e que se encontra en franco retroceso desde as décadas finais do século XIX” (Quintana & Valcárcel 1988: 67).



agraria gallega, la *montesía* y la de la Galiza interior, ella representaba el valor y la fuerza de los *países mariñaos*, esto es, la de la Galiza marítima. De esta manera, finalmente, es el hidalgo quien conduce al espacio de los y las humanas a una sirena procedente de los mares. La sirena, por ello, acabará viviendo y rigiendo los destinos del pazo de A Mirteira, toda vez que su pareja destacará como activista político, la misma realidad que por entonces estaba caracterizando el periplo de Otero Pedrayo, quien, en ese mismo 1931, públicamente señalaba que, propiamente, el pueblo gallego todavía no estaba capacitado para objetivar sus necesidades y, por eso, recuperar su nación para sí mismo. Sería únicamente a través de una élite preparada, capaz de conectarlo con la tradición y a la vez con el espíritu de la tierra, cómo en conexión con las ansias populares se podría llegar a una verdadera redención – “ninguén dubidará que a obra da nova Galicia ten que ser feita por unha minoría dirixente capaz, polo seu ideal, responsabilidade e sacrificio, de representa-las arelas escuras do pobo” (Otero Pedrayo 1931 a) – , y, para él, claro, sería la tal minoría social la que debía enfrentarse al pueblo para adiestrarlo:

coa mesma emoceón con que se fala diante da virxinidade do neno, hai que falar ós labregos. Coa mesma pureza de conciencia, de fito e de esguemento. Eles saben, por longa esperanza, o que lles convén para o día de hoxe, e só palabras cargadas do verdadeiro esprito da raza e da terra poden ser orballeira fecunda (Otero Pedrayo 1931 c).

Aún así, entre esa misma élite de intelectuales formados, preparados y conscientes de su papel, gestores de los anhelos del campesinado y creyentes en la capacidad de Galiza para autogobernarse, para Otero brillaban los que por su conexión familiar eran especialmente óptimos para un ejercicio rcitor. Se trata, por supuesto, de los herederos de los nobles del Antiguo Régimen; pues, creía él, y así lo proclamó, que como le sucedía al señorito de A Mirteira, los miembros de las estirpes hidalgas estaban genéticamente determinados y capacitados para el desarorollo de una autoridad moral que les era natural por conducto de la sangre. En este sentido, Otero Pedrayo evidenciaba un comportamiento neohidalguista conectado estrechamente con los parámetros de la anterior, y por otra parte ya indefectiblemente muerta, *sociedad de estados* del Antiguo Régimen. Sólo que para él, además de tener valor la ascendencia ‘esforzada’, los viejos resabios de los blasones nobiliarios, también tenía importancia la

constitución de una jerarquía aldeana capaz de dotar a Galiza de una estirpe de individuos³⁹⁸ que procediesen a una desinteresada e inmediata entrega en aras de la realización de una labor común y comunitaria; de un trabajo centrado en la constitución de una nación capaz, firme, solvente, segura y asentada en todos – absolutamente todos – los órdenes, algo de lo cual él mismo ya había hablado en 1929:

a xente fuxú dos pazos. Ten que volver á aldea para redimila e redimirse a sí mesmos. Unha xeración nova que sentira a urxencia do problema de Galicia podía face-lo milagro en poucos anos. Non abundan os poetas e os artistas. Homes de fábrica, de taller e, sobre todo, de agro. Guías e renovadoras da produción (Otero Pedrayo 1929 a).

Éste era el efecto que el mundo literario palaciano de Otero Pedrayo proponía para las personas como él, era el destino que diseñaba para quien aún creía *os fidalgos da Galiza*, para caballeros enamoradizos como el D. Lionardo del pazo de A Mirteira y, por extensión, para los señores de aldea montaraz como él mismo pretendía presentarse; no en vano, además de fusionarse con la esencia marina que en un principio les podía ser ajena, en esa altura de su labor intelectual trataba de desarrollar una actividad política que pudiese mostrar un – su – pensamiento nacionalista y colaborar de un modo patente y dedicado en la edificación de la *Nova Galiza*³⁹⁹ que todos los intelectuales de la Época Nós – pues, en realidad y en efecto, eran hombres – fervientemente deseaban.

Era, claramente, la llamada de *Marinha*, pero no sólo la llamada de una *Marinha nobiliaria*, sino la de quien se significaba como pilar indicativo de la firmeza de las

³⁹⁸ Como buen resultado de una sociedad tradicionalista especialmente llevada por un androcentrismo feroz, Otero Pedrayo, que no en balde consideraba como un valor añadido la procedencia personal de una de aquellas estirpes que en el clasista y racista mundo del Antiguo Régimen hablaban de hidalgos y pecheros, era seguidor de los cánones de un espacio ideológico en que la nobleza de sangre se transmitía de varón a varón, y que por lo tanto consideraba a la mujer como un objeto subsidiario, si acaso decorativo o coadyuvante en el acopio de una hidalguía nuevamente transmisible por vía masculina. En este sentido, en consecuencia, la ‘nueva raza’ que él proponía en “A sirena” busca una doble dirección: por un lado, el fundamental, firmemente sujeta en una nobleza agnaticia; y por otro decorada con la introducción de elementos femeninos capaces de darle lustre a una casta de varones, en este caso por medio de una mujer acuática fabulosa que acabaría haciendo brillar más aún la sangre de aquellos descendientes de los esforzados y valerosos caballeros de la Galiza pre-castellana, de la Galiza sueva en que, eso creía él, se había originado la ideología de la nación. Era, por ello, una cuestión de reconstitución del espíritu propiamente gallego.

³⁹⁹ De este modo, *Nova Galiza* es el título de un rotativo que, desde Barcelona y durante la Guerra Civil Española, Castelao alentó contando con la dirección de Dieste y la financiación del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya; una iniciativa que comenzó repartiéndose gratuitamente entre los soldados gallegos del ejército republicano, esto es, los afectos al régimen legalmente instituido en la España de 1931.



mujeres dentro de las estirpes gallegas, la de quien no únicamente ha constituido un ilusionado ejercicio imaginativo en las castas de la Galiza de la Edad Moderna. Por ello *Marinha*, además, simbolizaba la propia energía femenina de Galiza, el encanto por el elemento acuático, el amor por un atlantismo que le es propio; pues como decía Castelao, *Marinha* diseña el origen de las aventuras gallegas, la imaginería de un pueblo que, como el de Galiza, constantemente estaba dando nueva forma a la energía femenina que lle había dado aliento y a la que, indefectiblemente y en consecuencia, se ve eternamente unido. Porque como dejó escrito Marañón:

en el norte de Portugal, como en las tierras de la costa cantábrica que, en España, rodean al Finisterre [*sic*], la Sirena vive todavía. Son tierras en cuyos habitantes perduran aún los sueños de sus abuelos, para los que la playa no era, como hoy, el comienzo de un itinerario que termina en otra playa, sinó la puerta de un misterio poblado de fábulas. Una de esas fábulas era la Sirena (Marañón 1952: 7-8).

Así pues, la sirena y, en este caso, todas las mujeres gallegas, vendrían a explicar la fuerza social y psicológica que las galegas poseían propiamente. En un metafórico proceso pseudo-metonímico, o quizás por la magia que se esconde tras todo símil, la *Marinha* hace las veces de trasunto de todas las mujeres gallegas, de mujeres que, orgullosas de su realidad sexual, son ante todo personas más que activas en una sociedad en que los dictados emanan del capitalismo más feroz, por más que en el caso de la Galiza agraria se complementase con el tradicionalismo clientelar y pseudo-vasallático que, por veces, en la mayor parte de los casos, hacía de los y las ‘subalternas’, los y las ‘criadas’, frente a los ‘patrones’ – aquí prefiero dejar únicamente el término masculino – , que no eran más que ‘amos’ o ‘señores’.



R. Andrian, *Tucunaré e a sereia* (2010). Revisión plástica del mito acuático femenino en clave brasileña

Tanto Galiza como su trayectoria literaria saben mucho de mujeres especiales, de mujeres que, contraviniendo las normas androcéntricas del Antiguo Régimen, se desarrollaban con – digamos – cierta libertad, tomando decisiones propias, fuera de marcas genéricas y en ocasiones – las menos, desde luego – incluso ejerciendo una voluntad semejante a la que adoptaban los hombres en su ejercicio. Y lo sabían por la inmensidad de figuras como las de Alienor d’Aquitaine y Marie de Champagne, hija de aquélla. La condición privilegiada de la primera como heredera de un amplio y cohesionado patrimonio territorial – por desgracia una circunstancia *sine qua non* para que una mujer de aquella época pudiese controlar su propia vida – le sirvió para desarrollar una cierta autonomía que, sin embargo, fue capaz de hacerle pagar con el protagonismo en una leyenda negra que la colocaría en las puertas de la condena moral más absoluta ⁴⁰⁰. Marie de Champagne, criada por una mujer partícipe del mismo código reservado a los hombres – su pai era Louis VII Capeto, heredero de Hugo Capeto, duque de los francos y beneficiario de la legitimidad histórica de la corona de los carolingios – y por tanto representante del modelo ofrecido por su bisabuelo Guilhem de Peitieu; rápidamente decidió destacarse como protectora de la cultura – especialmente acogiendo el patronazgo de la labor de Chrétien de Troies – , presentándose ella misma como ferviente defensora del ideal de la no existencia del amor en el seno del matrimonio (cfr. Lejeune 1977; Bougain 1986); no en vano ella misma presenció cómo, tras aquella disolución del vínculo acordado por sus padres, su madre se casaba con Henri II Plantagenet, conde de Anjou y duque de Normandie, además de sucesor al trono de Inglaterra, hecho que ocurrirá en 1154. Como era de esperar, quizás por la gran atracción sexual de que era presa Alienor – once años mayor que él – , tras su boda se sometió con rapidez a la voluntad de su marido, con quien tuvo ocho hijos e hijas, siendo objeto del padecimiento de un largo cautiverio que incluso se prolongaría hasta después de la muerte de su hijo Richard I, más conocido como *the Lionheart*, en el mismo ‘paraíso’ ierosimitano que ella tan bien conocía.

⁴⁰⁰ Aunque la literatura trovadoresca haya adoptado una clara postura en su defensa, no es extraño que encontremos datos por los que se le acusa con referencias emanadas de las fuentes bíblicas. Por ellos sabemos que tras decidir marcharse a Antioquía, durante las Cruzadas, fue juzgada como indisciplinada y desobediente hacia la autoridad de su marido, con quien tuvo dos hijas, María y Alix Capeto, casadas en 1164 con sendos hermanos: Henri, conde de Champagne, y Théobald, conde de Blois, hijos de Théobald IV de Champagne. En 1152 se confirma oficialmente la disolución de su matrimonio – por repudio masculino – , lo cual va a significar una gran merma en el patrimonio capetiano (cfr. Labande 1952; Markale 1983; Bienvenu 1986).



Ésta, aunque Otero Pedrayo y Vidal Blanco quizás no lo supiesen, es la propia fuerza que late en sus sirenas, es la fuerza de *Marinha de Goiáns*, una fuerza que, finalmente, va a conducir a quienes asuman la importancia y la necesidad de su papel a la constitución de una nación libre y ya liberada, abierta y dinámica, una nación que no entiende de prejuicios por razón de razas o procedencias pero que se imagina regida por una casta de hombres y mujeres que tratarán de edificar una nueva comunidad desde y para los gallegos y las gallegas, gallegas y gallegos que, ya fuesen de *ribeira*, ya del interior, estaban bien aleccionados y aleccionadas para saber distinguir el sonido de las voces de las ondinas que habitaban por toda la geografía nacional ⁴⁰¹.

Sirenas en leyendas o leyendas de sirenas es una de las constantes de mayor operatividad en el imaginario de tradición oral peninsular. En esto sí parece haber acuerdo al respecto de un trazado unitario cultural-legendístico para todos y todas las habitantes de las naciones que componen la realidad geográfica de la vieja Iberia. Y no es para menos, pues la funcionalidad de las leyendas se organiza alrededor de la fijación en la memoria colectiva de un pueblo de aquellos acontecimientos especialmente dotados de relevancia simbólica para él, en consecuencia de la reproducción de sentimientos identitarios y, finalmente, claro que por la memoria, en el establecimiento de una relación entre el pasado recordado y la búsqueda identidad social (cfr. Cabral 1989).

Así, es debido a esta trifuncionalidad cómo la legendística ibérica acoge diferentes tinturas en según que cultura se incardine, puesto que se presenta como un espacio que principalmente lucha contra la homogeneización pero manteniendo los propios aspectos de la identidad comunitaria. Y, por supuesto, ello siguiendo un proceso que se articula de la siguiente manera: primero idealizando el pasado, posteriormente recordándolo por medio de la colectividad, esto es, gracias al imaginario compartido; y un tercer término procediendo a una marcación espacio-temporal normalizada, es decir,

⁴⁰¹ Pues hasta incluso, cómo no, en países del interior como A Estrada, se escuchaban las melodiosas y atractivas voces de sirenas que poblaban los paisajes fluviales. De este modo, en el castro de Barcia (Lalín), vivía “unha muller fermosa y loura á que lle gustaba moito peitearse no río”, cuya misión “era proteger o tesouro que estaba oculto debaixo da terra” y que castigaba “coa morte a quen a descubra”; en A Cova da Moura del castro de Bendoiro (Lalín), una mujer fantástica “nas noites de lúa baixaba a bañarse no río”; y en el castro de O Vilar de Soutolongo (también en Lalín), una mujer rubia se bañaba en el río y cuando era descubierta por los ojos de alguien, desaparecía (cfr. García Porral 2010: 30, 32 y 51).

ayudando a la comunidad en el proyecto de adquisición de una conciencia de su propia localización (cfr. Giddens 2000) ⁴⁰².

De esta forma, en Euskal Herria, como en la mayor parte de las comunidades humanas, se considera al agua como elemento primordial de la naturaleza y su génesis eterna: ella es, pues, quien principalmente oficia la creación de un hogar para todo universo terreno y viviente. Y a la par que fluido de la vida, para los vascos y las vascas, el agua es intuición, cambio y transformación, así como la misteriosa profundidad del mismo origen. No es extraño, por ello, que haya sido asimilada al principio femenino, y que, en consecuencia, se haya adscrito a formas femeninas como Erreka Mari, Mari Arrola o Mari Muruho, deidades ondínicas que, como las *kalrraden* suecas o la *Stromkarl* de Noruega, rigen con su inmensa belleza, cuidados y sabiduría en la actividad del reino de las aguas (cfr. Caro Baroja 1941), determinando principalmente a los pobres varones que nada pueden comprender del misterio y la magia femenina que acoge toda corriente fluvial o marítima ⁴⁰³. Así, recién comenzada una suerte de *transición* en el Estado Español ⁴⁰⁴, el notable crecimiento de la actividad literaria en las

⁴⁰² De este modo, las leyendas se descubren tal que nexo social que procede a una autorrealización en diálogo con el tiempo. La propia leyenda gallega de *Marinha* así nos lo confirma.

⁴⁰³ Es *Erreka Mari* el nombre que, en 1978, dos componentes del mítico grupo de títeres vascos Txotxongilo, dieron a una obra de marionetas que en octubre de 2010 fue recuperada y representada en el *Topic* de Tolosa (Goierri) (cfr. <http://www.diariovasco.com/v/20100310/tolosa-goierri/anos-erreka-mari-topic-20100310.html>). Se trata de una apuesta centrada en la edificación de un espíritu conservacionista hacia la naturaleza por parte de los niños y niñas, en la que se recupera las aventuras de una *lamiña* habitante de los ríos y su amigo un pastor, que son atacados por los y las vecinas de la población de Martín debido a que son diferentes a ellos y ellas.



Erreka Mari y su amigo el pastor, los títeres protagonistas de “Erreka Mari”, sostenidos en 2010 por Enkarni Genua y Manolo Gómez, sus creadores en 1978

⁴⁰⁴ No considero, ni muchísimo menos, que lo que se conoce como ‘la transición española’ arranque en 1975, año en que acaba el régimen fascista dictatorial del general ferrolano Franco Bahamonde, que nombra como sucesor al entonces llamado “príncipe de España” Juan Borbón, hijo de su homónimo, uno de los vástagos menores del ex rey Alfonso XIII, que le aseguraba continuidad en los principios ideológicos que rigieron en el Estado Español desde 1939. Firmemente asentado en la jefatura del Estado y apoyado por una maquinaria derivada del fascismo franquista, con la llegada de quien decidió, aconsejado por Franco, tomar el nombre de *Juan Carlos I*, los destinos unionistas e imperialistas españoles continuaron a proclamar la irreductibilidad de un Estado compuesto por varias naciones que no consideraban tales principios unificadores. Habría que esperar a la década de los 90 del pasado siglo para que, tímidamente, las instituciones del oficialmente denominado ‘Reino de España’ permitiesen, al



lenguas diferentes al castellano que se produjo en ciertas partes de la geografía del Reino de España dirigió su atención, como es lógico, hacia el mundo de los niños y las niñas. Por ello, entre la gran producción de obras literarias infanto-juveniles redactadas en euskara, gallego, catalán o asturiano, los principales vehículos lingüísticos que se hablan en las comunidades que se ven adscritas a la voluntad del Estado Español, conviene destacar el interés de Pako Aristi, uno de los autores más prolíficos del sistema literario vasco, por la recuperación del patrimonio imaginístico de la mujer del agua en su propuesta *Azken lamiaren bila*, una pequeña narración en la que, orientada hacia el público infantil, deseaba efectuar un diálogo con el tan destacado aparejo de tradición oral vasco de la mujer acuática: se trata, por lo tanto, de un *bildungsroman* en el que un grupo de niños y niñas acometen una aventura especialísima, la de la búsqueda de un ser fantástico y maravilloso, madre y origen de su propia comunidad, que es último de su especie, que es la última de las lamias (cfr. Aristi 1991).

Como ha señalado Satrústegui, “la literatura oral de las lamias está muy arraigada en el País Vasco. La geografía de testimonios contrastados abarca desde Llodio en Álava, hasta Zuberoa; y de Bayona a la Cuenca de Pamplona⁴⁰⁵,” (Satrústegui 1999: 497). En un interesante trabajo, recoge buena parte de los relatos que se han asentado en la tradición oral de Luzaide, donde, no por acaso, se asegura que “leeno erraiten zuten Archurietako Lasarra-zaarreko ehecanderia lamina zela” (cfr. Satrústegui 1999: 498). En estos parajes, aunque a veces se haya querido asociar a las lamias con seres monstruosos, brujas en definitiva, que volaban y organizaban unas estruendosas algarabías nocturnas; lo cierto es que estos seres femeninos son descritos como:

menos, que las voces disconformes con tales criterios pudiesen hacerse oír sin que fuesen castigadas con el peso restrictivo de una legislación que perseguía este tipo de manifestaciones. Esto, desde luego, y una creciente disconformidad generalizada en el Estado hacia la institución de la monarquía, asimismo traducida gracias a voces que también se hacían oír por la geografía del Estado Español, es lo que para mí actúa como indicativo de la existencia de una transición ideológica hacia el cuestionamiento del continuismo de un sistema que, siguiendo una falacia, se apoyaba en la plebiscitación de una carta constitucional en la que, de regalo, iba la nueva instauración de lo que ya desde la época de Franco era un reino, de una monarquía presidida por uno de los nietos menores del monarca expulsado por voluntad popular en 1931.

⁴⁰⁵ Por supuesto, Satrústegui ha querido aludir a Laudio, en tierras de Araba; a Baiona, que forma parte de la provincia histórica vascofrancesa de Labort; y a Iruñerria, uno de los territorios que actualmente conforman la Comunidad Foral de Navarra.

genios marginales de extraña procedencia y totalmente ajenos al vecindario. Habitaban en cuevas y se les relacionaba con el mundo subterráneo. Hacían su aparición en lugares y circunstancias excepcionales. Sus extremidades inferiores presentaban la extraña forma de pez o garras de ave (Satrústegui 1999: 500).

Existe, siguiendo la versión clásica, la figura de la “*sirena de mar*”, “mujer bella y seuctora con cuerpo de pez por debajo de la cintura [...] atrae irresistiblemente al marinero de turno, que muere en el empeño”. Así, en la literatura de tradición oral de la localidad navarra de Mendavia:

la *Xana* es una hermosa muchacha, mitad mujer mitad pez, que se acerca a las orillas del Ebro. Canta, y su voz confundida con el murmullo de la corriente se escucha en la arboleda de los sotos. Pocos la han visto, y dicen que los atrae con armoniosas melodías, ajenos a los remolinos, fangos y ‘tinajas’ (pozos bajo el agua), que ponen en serio peligro sus vidas. El lugar predilecto de la lamia del Ebro es una fuente que recuerda su nombre: *La Xana* (cfr. Satrústegui 1999: 506)⁴⁰⁶.

Como ocurre, por tanto, en el aparejo legendístico euskalherriaco, en la propuesta literaria infantojuvenil de Aristi se efectúa un acercamiento – y ciertamente dirigido con consciencia – hacia la figura de la mujer-lamia como búsqueda comunitaria – es, significativamente, el estrato infantil quien la realiza – del propio vientre materno como símbolo de una ‘tierra-madre’. Como la lamia, todo tipo de introducción en el elemento acuático o la misma procura de un ser de agua, supone una inmersión en un más allá que se prolonga lejos de cualquier percepción de lo ordinario y cotidiano, incluso de lo real en tanto que palpable. El agua, y por ende la lamia, es símbolo del inicio de la vida, y en este caso su búsqueda no explica otra cosa que el propio

⁴⁰⁶ Existe cerca de Avilés, en Asturias, una fuente, A Fonte de la Xana, asociada con una leyenda que cuenta cómo en tiempos del rey Mauregato, en el siglo VIII, cuando las tropas del monarca estaban buscando jóvenes mujeres para construir un harén que debían entregar a los musulmanes – es el famoso ‘tributo de las cien doncellas’ –, localizaron una bella doncella en el lugar de Illas. Ésta les dijo que los cautivaría con una danza que sólo realizaba en el campo, a la luz de la luna. Los hombres accedieron y, al pie de una fuente, la mujer los deleitó con su arte. En ese momento, una voz de mujer le dijo que si bebía el agua de aquel manantial, ella misma se convertiría en mujer del agua. Así lo hizo, convirtiendo a las tropas en una manada de corderos. Cuando hasta allí llegó el rey, una hermosa mujer estaba hilando a los pies de la fuente. Viendo los animales y preguntándole por sus hombres, la *xana* le dice que él también podría ser convertido en el pastor de aquel grupo, por lo que el monarca le dice a la fabulosa dama que deshaga el encantamiento y le pida lo que ella quiera: así, ella le solicita que la libere y que renuncie al tributo de las cien mujeres (cfr. Abella 2000: 43-45; Cabal 1943: 106-108).



seguimiento de unos y unas jóvenes por su identidad como pueblo, con todo lo que ello implica. De este modo, en consecuencia, ha de ser entendida la obra de Pako Aristi, como la imagen de un pueblo que ha de recuperar su esencia vital para rehacerse como comunidad: la lamia, en tanto, es la misma espiritualidad del Euskal Herria, y en ese sentido actúa y orienta su verdadera calidad.

De un modo semejante actúan las *dones d'aigua* en la literatura catalana. Quince años después de la publicación de *Canigò*, del osonense mossèn Jacint Verdaguer i Santaló, en el *Teatre Catalunya* ubicado en la Plaça de Catalunya barcelonesa, se estrena la ópera *La dona d'aigua*, según libreto de Trias i Fàbregas, que debemos a Casademont i Busquets, que traducía, en clave modernista, el interés de la intelectualidad catalana por la recuperación de su acervo literario popular propio, en este caso cristalizado en la santificación de la figura de la mujer acuática, concretamente en una de las leyendas de Vallderròs, la del Gorg de les Donzelles de Riells del Fai, que hablaba de una mujer del agua habitante de la cueva de Sant Miquel.

Se trata, por ello, de una de las presencias femeninas más características de la literatura de tradición oral de los *països de cultura català*, que nos informa de la fuerza y del misterio que, en clave de mujer, representan espacios de paso como las fuentes, los caminos o las cuevas.

Según ha recogido Rovira i Morgado, la magia de *les goges d'aigua* es algo ciertamente recurrente en las manifestaciones literarias de la geografía nacional de los espacios lingüísticos que componen los países de lengua catalana, situados en la ribera occidental del Mediterráneo ⁴⁰⁷. Éste es el mapa que ha elaborado (cfr. Rovira i Morgado 2011):

⁴⁰⁷ Hablo de territorios enclavados dentro del Estado Español, Catalunya, País Valencià, Illes Balears y Franja de Ponent, así como de la Catalunya del Nord, adscrita al Estado Francés, el Estado independiente de Andorra y L'Alguer, una de las ciudades de la isla de Sardenya.



En la misma línea se encuentra la célebre canción “La dona d’aigua”, escrita por el rossellonés Josep Sebastià Pons y popularizada por Teresa Rebull, que dice:

clar de lluna en l’alta nit
La dona d’aigua que ha eixit
Amb ses fines estisores,
Tot vagant ha repetit
paraules encisadores:
“La ribera del Cadí,
la que de vespre i matí
va seguint la comalada,



en tot salt fa resplendir
una escuma platejada”.
“A sa vora dormireu,
vós, dels nostres cants l’hereu,
i jo, vestida amb roselles
coronada amb flocs de neu,
us clucaré les parpelles”.
“I per prova de l’amor,
vos deixaré com record
ma mirada d’esmaragda
i les estisores d’or
que perlegen dins ma falda”.
Clar de lluna en l’alta nit
La dona d’aigua que ha eixit (Pons 2004) ⁴⁰⁸.

Se trata, al igual que la ópera referida, de una propuesta musical, y como aquélla apoyada por una pieza literaria, en que se recupera la entidad de la mujer acuática pirenaica como eje y objeto en que poner en valor la realidad propiamente catalana: no en vano, como en su desarrollo se recoge, siguiendo la estela de unas manifestaciones literario-musicales inteligentemente dirigidas a la utilización del acervo popular en aras de un catalanismo fervientemente comprometido con una nación puntera en cuanto al arte se refiere – como era la Catalunya de tránsito del siglo XIX al XX – ; en “La Dona d’aigua” de Pons se dibujan los beneficios de una *goja* heredera de los cantos específicamente catalanes que, como la simbología y la poética centrada en este tipos de seres aconsejaba, la hace manifestación de la naturaleza en el sensual y atrayente momento del claro lunar. En esta pieza, la voz poética se proclama como seguidora de la fascinación de la mujer de agua como trasunto de la energía nacional que late en la propia naturaleza, una naturaleza benigna y en que se ha de apoyar, necesariamente, la recuperación catalana de un espíritu propio y delimitado desde sí mismo.

⁴⁰⁸ Puede escucharse en <http://www.youtube.com/watch?v=1MQXCbh1Ts8> [consulta el 22/07/2011].

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada



Fachada modernista de Can Blaxart i Estapé (Granollers), de la autoría de J. Martorell. Se trata de una expresión modernista que recrea elementos propiamente catalanes, en este caso una *dona d'aigua*, para reformular una arquitectura nacional

Pero, como he señalado, 1886 marca una inflexión en la simbología que las *dones d'aigua* han representado para la recuperación de una literatura especialmente nacional en el seno de los *països de cultura català*. Hablo, por lo tanto, de la edición de *Canigò* de Verdaguer i Santaló.



Portada de la primera edición de *Canigò* de Verdaguer (1886)



Canigò resume el interés romántico del catalanismo decimonónico por la recuperación de los motivos y las leyendas que, latentes, parecían estar deseosas de salir a la luz para ayudar en la conformación de una *Renaixença* que dará lugar a un sentimiento nacional definitivo para Catalunya y su marco lingüístico. De esta forma, Verdaguer i Santaló construye la visión de una Catalunya fiel al cristianismo, opuesta en consecuencia a la fe musulmana – se trata de la eterna problemática de la imaginaria, sobre todo española, del odio y el rechazo ‘al moro’ –, que se vale de la simbología de la mujer acuática para demostrar la efectividad y la validez de un territorio sabedor de su calidad y esencia nacional.

En su historia, repleta de fantasía (cfr. Cerdà i Surroca 2002), mossèn Verdaguer narra las desventuras de unos caballeros preocupados ante la toma de varias ciudades cercanas por los ejércitos de los musulmanes. Después de ser armado caballero, en el Cant II, uno de sus protagonistas, Gentil, hijo del conde Tallaferro, elabora un sentido cántico de amor a la patria en el que, cómo no, desata una marcada intensidad hacia el elemento acuático; no en vano, es tras conocer a Flordeneu, reina de las hadas, ya obligado a renunciar al amor de Griselda, una campesina con la que, como caballero, no podía relacionarse; cuándo la *dona*, que lo seduce, lo conduce en una carroza por los paisajes del Pirineu, contándole las historias y las leyendas que jalonan aquel territorio:

en ella veu la fesomia hermosa,
és lo seu aquell front, seus aquells llavis
que servirien a l'amor de copa;
però sa galanesa és de regina
i ell a Griselda conegué pastora.
Temerós i pensívol acostant-s'hi,
sent florir en ses galtes la vergonya:
– Perdonau-me – li diu – , real princesa,
del gran pitxer d'esta muntanya rosa:
no fos una poncella que us retira,
vós de mon cor seríeu robadora.
– Gentil, ingrati Gentil, ja no em coneixes?
Jo só, jo só eixa flor de ta memòria;
ton cor era lo gerd que jo cercava
quan veres-me, allí baix, gerdera hermosa,
amb ma falda vessanta de maduixes,

de gessamins endormiscada a l'ombra.
Astre del cel, tan sols per l'amor teva
deixí l'atzur de l'estelada volta;
fada, per tu me retallí les ales;
per tu em lleví, regina, la corona,
i de mes mans deixí esmunyir lo ceptre
sols per posar-te a tu cadenes dolces,
dolces cadenes per l'amor forjades,
manilles d'argent fi, grillons de roses.
Si vols volar pel cel, tindràs mos somnis;
si pel fil de les serres, ma carrossa.
En Canigò tu ets presoner des d'ara,
mes Canigò l'Olimp és de les goges. –
Gentil, lligat per invisibles llaços,
va seguint l'encantada, que, traidora,
estrafà la figura de Griselda,
son caminar suau i sa veu dolça,
son mig riure de verge que somia,
son aire de palmera que es gronxola,
sos rinxos de cabell esbulladissos,
son llavi coral·lí i galtes de rosa:
sobirana que deixa son imperi
i esclava es fa de qui l'amor li roba (Verdaguer 1886: 31-32).

La imagen que Verdaguer procura ofrecer en *Canigò* no es otra que la del nacimiento de la nación catalana a los valles pirenaicos en época carolingia (siglo XI), desatándose gracias a la figuración de uno de los seres más hábiles para la constitución de una espiritualidad territorial incluso anterior a la expansión caballerescas⁴⁰⁹: una *goja* que representa la verdadera energía de la Catalunya propiamente consciente de su proyecto nacional.

Gentil, el protagonista del poema, se ve inmensamente atraído por la sensualidad de la propia Catalunya – transmutada en Flordeneu – , hasta el punto de abandonar su

⁴⁰⁹ En este sentido, Verdaguer se valió de una tupida red de manifestaciones populares del acervo literario tradicional catalán para efectuar una propuesta de cántico por la identidad catalana (cfr. Roviró, Roviró Alemany & Aiats 1987).



cometido como guerrero y abandonarse a la constatación de la magia que emana de la misma nación a que pertenece. ¿Qué mejor cántico, por ello, que el de un hombre abstraído ciegamente por la solidez del encanto natural de su patria para ayudar al mantenimiento de su nación? *Canigò*, de este modo, se presenta como una mitificación del paisaje, un cántico dirigido hacia la demostración del triunfo del cristianismo contra el paganismo, por más que, en suma, la imagen de la mujer del agua sea el vínculo creador de un espíritu propiamente catalán.

Es éste el espíritu que late en la que se considera ‘la sardana’ por excelencia: hablo de *L’Empordà*, de Maragall i Gorina, un símbolo catalán y catalanista de igual magnitud de la famosa pieza *Els segadors*. En ella, estrenada, con música de Enric Morera, el 6 de setiembre de 1908 en Barcelona, Maragall efectúa una aproximación lírica a la magia de uno de los paisajes de mayor entidad para la demostración del catalanismo que haría de su nación una de las entidades más y mejor empeñadas en la Península Ibérica por explicar su calidad como comunidad propia. La leyenda, recogida asimismo del acervo de la legendística popular, narra los amores entre un pastor y una sirena, un amor mediatizado, cómo no, por el encanto del agua y del paisaje de *L’Empordà*, un emblemático país catalán considerado como la cuna de la sardana.

De este modo, y siguiendo, claro que más que mossèn Verdaguer, los dictados de la imaginería romántico-modernista tan típicamente catalana, Maragall efectúa un claro paralelismo que rápidamente lleva al lector, a la lectora, al oyente, a la oyente, a la Catalunya más auténtica, a la Catalunya empordaniana, un mundo construido por los pastores y las sirenas, y todo para expresar que la nueva nación catalana había de realizarse al amparo de una melodía surgida de la intensidad de la fusión entre la naturaleza y la propia magia femenina que latía en ella: para Maragall, por lo tanto, la edificación de la nueva Catalunya se habría de establecer gracias al vínculo entre la fuerza del campo, de la monumentalidad inveterada del paisaje, y la proveniente del espacio uterino de esa misma naturaleza, ahora trasunto de la energía femenina de la *dona d’aigua* como símbolo, como imagen prístina y primigenia, de una entidad exclusivamente catalana.

Ésta es la pieza poética que, con el título “Per l’Empordà”, Maragall escribe en 1909:

cap a la part del Pirineu

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

vora els serrats i arran del mar
s'obra una plana riallera,
és l'Empordà!
Digueu companys per on hi aneu,
digueu companys per on s'hi va.
Tot és camí, tot és drecera
Si ens dem la mà.
Salut! Noble Empordà
Salut! Palau del vent!
Portem el cor content i una cançó.
Pels aires s'alçarà
Pels cors penetrarà
Penyora's nirà fent de germanor: Una cançó!
A dalt de la muntanya hi ha un pastor,
A dintre de la mar hi ha una sirena,
ell canta al dematí que el sol hi és bo,
ella canta la nit de lluna plena ...
Ella canta: - Pastor me fas neguit.
Canta el pastor: - Me fas neguit sirena.
la, la-la, la, la-la, la ...
- Si sabesses el mar com n'és bonic!
- Si sabesses la llum de la carena!
- Si baixesses series mon marit!
- Si hi pujasses ma joia fora plena!
- Si sabesses el mar com n'és bonic!
- Si sabesses la llum de la carena!
La sirena se feu un xic ençà,
i un xic ençà el pastor de la montanya.
Fins que es trobraren al bell mig del pla,
i de l'amor plantaren la cabanya: Fou l'Empordà! (Maragall 2010) ⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Su versión musical, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Londres, puede escucharse en <http://www.youtube.com/watch?v=uRFaiRzcFpA&NR=1>; y su versión con la letra maragalliana, ahora interpretada por la *Coral Knox College* "L'Empordà", en <http://www.youtube.com/watch?v=WRUEEYdfcww> [consulta el 18/06/2011].



Ha sido, pues, Maragall, quien mejor ha sabido expresar el mito de L'Empordà, a la vez que trascenderlo, desde el cántico de aquel país, hacia la construcción de una mitología catalana, catalanista, por la que sobrevalorar la figura de la mujer acuática como eje y como útero desde el que practicar un espíritu fiel a la nación que la cobija.

Este mismo útero es el que alentó la labor de una pareja de intelectuales sin precedentes en la trayectoria del modernismo de corte catalanista, el tándem Eusebi Güell i Barcigalupi – Antòni Gaudí, el primero mecenas del segundo y éste el principal responsable de un movimiento artístico esencial para la constitución de una arquitectura propia y especialmente catalana. Fue cuándo Güell – poseedor de una inmensa fortuna amasada por su padre gracias a un indigno tráfico esclavista que posteriormente emplearía en la consolidación del aparataje industrial barceloní – , creado I conde de Güell por un Alfonso XIII muy fácil de asombrar ante los grandes patrimonios dinerarios que recorrían los territorios adscritos a la corona que no tardaría en perder, accede, por compra, a un irreal ejercicio señorial, el de la Quadra de Garraf, una vieja masía y torre nobiliaria que su nuevo propietario convertiría en símbolo de catalanismo gracias a la labor de Gaudí y Berenguer i Mestres, su discípulo más aventajado; como digo, cuándo Güell se quiere presentar en la sociedad catalana como uno de sus aristócratas más esclarecidos, lo hará, entre otras cosas, valiéndose de su ya conocida práctica del mecenazgo, en este caso orientándola hacia la literatura. Así, conociendo el proyecto de Picó i Campamar y García Robles por la creación de un documento operístico incardinado en el proyecto del *noucentisme* catalán, no cejó hasta que la temática se estableció alrededor de su nuevo ‘señorío de Garraf’.

En la pieza, desarrollada en clave dramática, se produce la búsqueda de una *dona d'aigua* por parte del caballero Garraf, habitante de un sensual paraje regado por multitud de fuentes y corrientes acuáticas donde se localizan no pocas cuevas en que, según retrataba la propia tradición oral de Sitges y Vilanova, moraban *encantades* cuya acción benéfica se entendía como polo que completaba la labor por entonces únicamente considerada masculina: el sustento del hogar, el trabajo o la industria (que es la clave burguesa que subyace en la actividad tanto del mecenas como del autor de la pieza teatral). Garraf, el protagonista masculino, como el Adán bíblico, se encuentra solo en su paraíso, aislado entre un paisaje acogedor no obstante, y por eso decide emprender la búsqueda de su opuesto, la *dona d'aigua* que, desaparecida, habitaba en sus tierras. De este modo, y no por acaso, la pérdida de su propio paraíso real, gracias a

la inexistencia del ser femenino, hace que Garraf se lamente, siguiendo la tónica de la *Renaixença*, identificando la consecución del edén con la de una nación *plena i rica*:

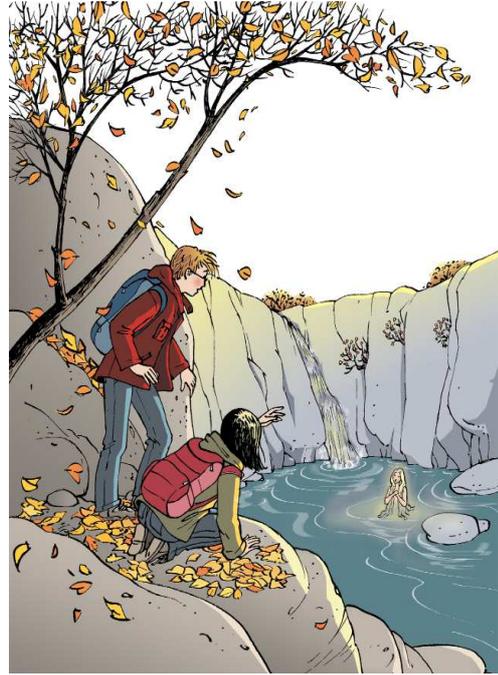
FADA – Paradis! .. Llum! Ignocencia ... Verdor que no passa may! ... Camins planers sens'espines! ... [. ..]

GARRAF – Paradis! ... Jo't recort! ... ¿Perque't perderm? ... Perqu'es que avuy hem de plorar, oh Patria! Lluny de tu, sepultats dins eixa trista vall fonda y tenebrosa! ... (Picó i Campamar 1892: 74-75).

Es, por lo tanto, el propio mito del 'paraíso perdido' en clave catalanista, en el que Eva se transmuta en la *encantada* del lugar, y lo hace siguiendo la iconografía clásica de más paganismo para cualquier creyente cristiano o cristiana. En resumen, se trata de, como en los casos anteriores, resaltar la energía de la naturaleza siempre femenina para elaborar un cántico capaz de concitar la ideología y el pensamiento más puramente catalanista del momento.

Si, principalmente, el hipotexto que domina en la literatura gallega de sirenas se encuentra firmemente asentado en la tradición oral y especialmente nobiliaria recogida en el siglo XIV por el conde de Barzelos; tanto en la euskalherriaca como en la catalana – éste un sistema en el que la presencia de las *goges* es una constante – , su dimensión hipotextual se establece con la literatura de tradición oral, concreta y ricamente poblada de historias de *dones* y *encantades* por la mayor parte de la geografía nacional. No es extraño, por lo tanto, que una de las últimas propuestas literarias infantiles que se han visto determinadas por la recuperación de este tipo de mujeres acuáticas, de la autoría de Gonçal Luna, se haya originado en un programa “Viu el Parc del Parc Natural del Montseny”, organizado por el Àrea d’Espais Naturals de la Diputació de Barcelona y el Àrea de Medi Ambient i Territori de la Diputació de Girona: entre 2008 y 2011 se han distribuido entre los y las escolares de 5º de Educación Primaria dos títulos, *La Xara i el Pau i l'àliga perdiguera* (dedicado al Parc del Garraf) y *La Xara i el Pau i la dona d'aigua* (dedicado al Parc Natural del Montseny).

En una tirada de 3000 ejemplares, las aventuras de un niño, Pau, y una niña, Xara, esta vez por el paisaje del Parc del Montseny, viene determinada por la presencia y la habitación que las *fades d'aigua* tienen de inveterado en la comarca.



Tres de las ilustraciones de *La Xara i el Pau i la dona d'aigua*, de la autoría de S. Campillo

La historia comienza, pues, con el recorrer del joven y la joven por el parque natural, iniciándose con el recordatorio que Xara realiza de la huella de las mujeres acuáticas del lugar. Así, en el primer capítulo, titulado “La dona d’aigua”, se cuenta cómo:

al Montseny viuen uns ocells petits de ploma fosca i pit blanc que sobrevolen els Torrents amunt i avall. Les nits d'estiu, aquests ocells es transformen en noies i es banyen a la claror de la lluna mentre es pentinen els cabells. Són les dones d'aigua.

El jove Capdefocs era l'hereu d'una rica masia del Montseny. Li deien així perquè tenia el pèl roig com una posta de sol. Una nit, el xicot prenia la fresca assegut al peu d'una alzina, a tocar del riu. De sobte, de darrere d'una cascada, en va sortir una noia d'aigua. Era tan maca que, de seguida, els joves es van enamorar i van acceptar de casar-se, però la noia li va posar una condició: que mai no li retragués que era una dona d'aigua. Van tenir una filla i un fill, el mas va prosperar i tots quatre van ser molt feliços.

Un capvespre, una tempesta amenaçava d'arruïnar la collita. Encara que el blat no era madur del tot, la dona va ordenar segar-lo per por que no es perdés. Però, al final, la tempesta va passar de llarg. El marit, en tornar a casa i veure el blat fet malbé va cridar, enfadat: dona d'aigua havies de ser! En un no res, la noia va desaparèixer, i l'home no la va tornar a veure mai més... Però els fills asseguraven que mentre dormien la mare els venia a pentinar i els deixava una perla... (Luna 2009: s.p.).

La noche la pasan en la masía de Capdefocs, donde vivía una familia compuesta por un padre y sus hijos e hijas. Rápidamente pensaron, ante la falta de madre, que aquellos niños y aquellas niñas quizás lo serían de la *dona d'aigua* de la leyenda; lo cual se constata cuándo, a la mañana siguiente, ellos y ellas les solicitan ayuda: les piden que busquen a su madre.

En el nuevo caminar mañanero descubrirán oficios como el de un carbonero y espacios como el del Observatori del Montseny y el castillo gótico del Montsoriu. Finalmente, llegarán al Salt de la Dona, donde van a ser testigos de la visión de la mujer acuática:

els va treure de la concentració va ser una veu bonica de noia, que cantava aquesta cançó:

“Si l'aigua és plata, la mia amor, / la mia amor, menina, / la mia amor, / no pas mon cor, menina, / no pas mon cor, / que tot és or.”

“És ella, segur, la dona d'aigua”, va decidir la Xara, i sense pensar-s'ho dues vegades li va dir:



– Dona d'aigua! Escolta'ns! Jo sé que tens bon cor. Però els teus fills estan tristos perquè no ets amb ells. Potser el teu company et va retreure un dia que eres una dona d'aigua. Però segur que no ho volia fer. I els teus fills encara et diuen mare ...

Quan va haver sentit això, la noia d'aigua va deixar de cantar, i per les galtes li van regalar un parell de llàgrimes. Tot seguit va desaparèixer.

El Pau i la Xara s'hi van apropar. No van entendre de cap manera per on havia marxat la noia. Però, al fons del torrent, hi van trobar dues perles molt boniques, blanques com una llàgrima. La Xara les va agafar. Van seure a mirar-se-les al peu d'una alzina. Estaven tan cansats que es van adormir. Quan es van despertar, ja era capvespre. El Sol s'havia amagat i gairebé no s'hi veien. Van mirar al seu voltant. L'aigua del torrent seguia cantant (Luna 2009: s.p.).

Finalmente, la madre regresa a aquel hogar, y Pau y Xara emprenden viaje hacia la ciudad, no sin percartarse ella, en su viaje de vuelta, de lo que llevaba consigo: cuando mete la mano en su bolsillo estaban aquellas maravillosas perlas de la *encantada* con las que – pensó ella – iba a hacerse unos pendientes. Son éstos los símbolos más explicativos de la incursión de la *dona d'aigua* en el medio urbano catalán al que, con todo, siempre y constantemente hay que seguir recordándole su deuda con una naturaleza vizosa y armónica, eternamente femenina e insistentemente catalana.

7. Educación Literaria y literatura de sirenas. La Enseñanza de la Literatura a través de la imaginaria de la mujer acuática

Casi ninguno de los estudiantes que encuentro hoy en día practica lo que, en mi formación, se había considerado crítica literaria. Al igual que el arte de hacer techumbres de paja o el del baile de los zuecos, la crítica literaria parece un arte abocado a desaparecer. Y dado que muchos de esos estudiantes son bastante competentes y brillantes, la culpa podría imputarse en gran medida a sus profesores. La verdad es que una proporción nada desdeñable de estos profesores no practican la crítica literaria ya que a ellos tampoco se les enseñó

T. Eagleton ⁴¹¹

En 1938, Rosenblatt daba a la prensa su célebre trabajo *Litterature as Exploration*, que en 2000 fue incluido en una de las publicaciones del MusCastells of Education de la Universidad de South Carolina, titulada *Books of the Century*, como una de las obras más importantes del siglo XX (cfr. Kridel 2000). En él, la pedagoga, responsable de la revolucionaria ‘teoría de la transacción’, exponía su innovadora visión de la lectura literaria desde la experiencia lectora, y lo hacía entendiendo por ‘lectura literaria’ la cultura escrita (las prácticas, los productos y la tradición literario-cultural), el lugar en que se construye el hogar de la sociedad, dónde las personas han de convivir en aras del goce de la diversidad de su experiencia; y por ‘experiencia lectora’ el establecimiento del espacio de la literatura en el seno de la educación, esto es, considerando leer literatura literariamente, por lo tanto como vivencia política, es decir, viviendo vicariamente vidas y sentimientos propios y enfrentándose a cualquier tipo de dilema vital.

Se trata, por ende, de un planteamiento pura y simplemente didáctico, como podemos comprobar. Sin embargo, Rosenblatt pone de manifiesto el recelo que por entonces existía hacia un análisis o una preocupación literaria en clave didáctica, y lo hace así:

⁴¹¹ Eagleton 2010: 9.



la exigencia de que la enseñanza de la literatura tenga alguna relación con las inquietudes humanas inmediatas del estudiante ha sido atacada con frecuencia al señalar los horrores del acercamiento didáctico, moralista, a la literatura (Rosenblatt 2002: 30).

Denuncia, por ello, Rosenblatt la miopía de los y las docentes de literatura al respecto de que afectan al sentido que el y la estudiante posee acerca de la personalidad de las sociedades humanas. No han sabido ver qué deben tratar, pero en términos mucho más vitales, problemas que suelen considerarse del dominio de la Historia, la Psicología, la Sociología o la Filosofía ⁴¹². Han obviado que la agudeza y la intensidad del arte es lo que en realidad determina que la literatura emerge de una experiencia íntima, de situaciones humanas específicas (cfr. Rosenblatt 2002: 30-31): “¿acaso la sustancia de la literatura no es todo lo que los seres humanos han pensado, sentido o creado?” (Rosenblatt 2002: 31). Por ello:

no importa cuánto más pueda ofrecer el arte, ni importa cuánto pueda enfrascarse el escritor en solucionar los problemas técnicos de su labor: al crear con palabras nuevas formas de la experiencia estética no puede descartarse el elemento humano (Rosenblatt 2002: 32).

Y, en consecuencia:

el proceso de cambio social (del cual el cambio literario no es más que un aspecto), la influencia de las condiciones tecnológicas sobre la vida social e intelectual de una sociedad, los factores que llevan a la gente de una época a estar obsesionada por aspiraciones diferentes a aquellas de otra época, son problemas implícitos de modo inevitable en cualquier estudio de la historia de la literatura (Rosenblatt 2002: 45).

Al ignorar todo esto, el docente o la docente, afecta, y no positivamente, a la capacidad del alumnado para comprender, ya que la literatura, en primerísimo término,

⁴¹² Pues, dice Rosenblatt:

en vista de que la literatura abarca la gama total de intereses humanos, es imposible no asumir alguna actitud ante ellos. Más aún, puesto que las actitudes morales implícitas y los sistemas tácitos de valores sociales son reforzados por la persuasión del arte, el profesor debería sacarlos a la luz para escudriñarlos con todo cuidado (Rosenblatt 2002: 34).

“trata la gama total de elecciones, aspiraciones y valores con los cuales el individuo debe tramar su propia filosofía personal”, y consecuentemente, el profesor o la profesora que trate de ser consciente de la absorción o del rechazo potencial de las actitudes sociales “se verá llevado a investigar su propio papel en este proceso” (Rosenblatt 2002: 46)⁴¹³.

¿Cuáles son – entonces – los beneficios del desarrollo de la comprensión literaria? Por una parte:

el estudio de la literatura debería dar al alumno la forma de liberación emocional que todo arte ofrece y, al mismo tiempo, sin esfuerzo ni presión, ayudarle a obtener siempre múltiples satisfacciones con la literatura (Rosenblatt 2002: 99);

y por otra:

en la experiencia de la literatura, libre de las demandas de la vida práctica que reclaman respuestas y reacciones rápidas y económicas, sin duda hay que ejercitar y ampliar esta capacidad de ser flexible. La meta es, fundamentalmente, lograr el desarrollo de individuos que funcionen menos como manojos de hábitos automáticos, y más como personalidades flexibles, capaces de discriminar. Ya que sólo estas personalidades pueden gozar y comprender a plenitud nuestra gran herencia de experiencias literarias (Rosenblatt 2002: 129).

De modo que, y nada más apropiado, considerar finalmente que, tanto como medio para conseguirlo como, asimismo, fin prístino del propio desarrollo de la comprensión literaria:

el alumno debería ir a la escuela y a la universidad, no con el propósito de que le enseñen fórmulas ya hechas y actitudes fijas, sino para que pueda desarrollar el deseo de aprender [...] en lugar de aceptar juicios preestablecidos como absolutos debe adquirir curiosidad acerca de las causas de las acciones humanas y las condiciones sociales, debe estar dispuesto a revisar hipótesis aceptadas a la luz de información nueva, debe aprender adónde acudir en busca de esa información. En suma, lo que necesita el

⁴¹³ Por ello considero más que necesaria la actuación de todo y toda docente de Didáctica de la Literatura en el mundo de la investigación: así pues, este trabajo reflexiona – al menos eso pretende – sobre la Enseñanza de la Literatura, sobre el propio hecho literario en clave didáctica.



alumno es desarrollar un sentido dinámico de la vida, un sentimiento de que la comprensión de las causas lleva a un mayor control de las condiciones (Rosenblatt 2002: 155-156) ⁴¹⁴.

Así, los asuntos verdaderamente importantes para la educación de los y las jóvenes no pueden enseñarse siguiendo las pautas de lo que Frank denominó “Formal Didactics”, sino que deberían ser absorbidos, aceptados, incorporados a la personalidad por medio de experiencias emocionales y estéticas (cfr. Frank 1931: 214).

Dentro de este panorama, ¿en qué lugar se encuentra la figura del artista, de la artista? Si nuevamente recurrimos a los criterios de Rosenblatt:

el artista ordena y clasifica los datos que le ofrece la vida al igual como lo hace el científico ⁴¹⁵. El artista se propone hacernos experimentar imaginariamente esos patrones comunes, esas cualidades especiales; el científico procura descubrir un marco de ideas acerca de lo que es general y lo que es único que podamos aplicar a esas experiencias. Este marco de conocimiento, este conjunto de principios guía que nos brinda el científico, nunca son irrelevantes para la experiencia que se deriva de la vida que del arte (Rosenblatt 2002: 161).

Hemos de proceder, pues, a la institución de un espíritu científico que, en esencia, ponga la fe en el esfuerzo cooperativo hacia una sempiterna persecución de la exactitud y la universalidad. Pero, atendiendo a este condicionante, ¿qué es la ciencia?, se pregunta Rosenblatt, que con una lógica aplastante critica la acepción del diccionario que la señala como “conocimiento sistematizado” destacando que la mayor parte de las veces, los diccionarios establecen definiciones basadas en derivaciones, “lo que equivale a decir que descuidan demasiado los últimos pasos en la evolución de los significados” (Rosenblatt 2002: 163, n. 3). ‘Ciencia’, por lo tanto, viene a ser el *corpus* de certezas vivas y en conocimiento, es el método correcto o el resultado científico, mientras ‘espíritu científico’ es el decidido a no contentarse con las opiniones

⁴¹⁴ ¿Qué mejor definición – aunque no por ello deje de ser totalmente utópica – de la verdadera actitud escolar que ésta?

⁴¹⁵ No deja de extrañar, y mucho, que en las palabras de Rosenblatt no existan alumnas, científicas o artistas mujeres: la invisibilización de la mujer es algo fuertemente constante en sus apreciaciones, y eso que su género era femenino.

existentes, sino a avanzar en pos de la verdad real de la naturaleza (cfr. Peirce 1935: 302)⁴¹⁶.

De este modo, atendiendo a la realidad científica y a la capacidad humana de toda persona, es cómo debemos recuperar la entidad de la literatura para nuestros fines educativos: fijándonos, pues, en el espacio de la literatura encontraremos una de las vías con mayor fuerza e idoneidad para la comprensión de la propia esencia del ser humano y, en consecuencia, para formar y/o educar a los miembros y miembros de la sociedad; no en vano:

el hecho de que una obra [literaria] pueda poner en juego, y relacionarse con, necesidades y preocupaciones profundamente personales la convierte en una fuerza educativa potencialmente intensa, porque es a partir de estas necesidades y actitudes básicas que surge el comportamiento. De ahí que la literatura pueda auspiciar el vínculo entre la percepción intelectual y el ímpetu emocional, indispensable para cualquier proceso vital de aprendizaje (Rosenblatt 2002: 206).

En este caldo es donde se localiza y delimita la célebre ‘teoría de la transacción’ rosenblattiana (cfr. Rosenblatt 2002: 329-330), o lo que es lo mismo, el establecimiento del papel activo que tienen en toda interpretación textual tanto el lector o lectora como el texto mismo, reconociendo finalmente que la interpretación es un evento producido en un momento particular, en un contexto social o cultural específico y particular. Así, cuando la obra ha sido evocada estéticamente es cuando puede convertirse en objeto de reflexión y análisis, puede atender a los diversos enfoques crítico-académicos.

Por ello, aún reconociéndole una interpretación crucial a la cultura, debemos señalar que la elección personal, y la misma variedad, ante una obra literaria, es algo que se deriva de una internalización individual de las convenciones culturales. El individuo, la persona, por lo tanto, se encuentra atrapada en la cárcel del lenguaje y la cultura; lo que ha llevado a la referida Rosenblatt a asegurar en 1995:

⁴¹⁶ Pues siguiendo nuevamente a Rosenblatt:

el profesor de literatura debería aferrarse a esta comprensión de la naturaleza flexible e inquisitiva del espíritu científico, es decir, su disposición a emplear las percepciones que el esfuerzo colectivo ha alcanzado hasta hoy y su dinámico sentido de la verdad (Rosenblatt 2002: 164).



no me engaño pensando que las escuelas, por sí mismas, puedan cambiar la sociedad. Pero puedo reafirmar la creencia expresada tantos años atrás: los profesores de lengua y literatura, tenemos un papel fundamental que desempeñar como educadores y como ciudadanos. Expresamos nuestras metas fomentando el desarrollo de la capacidad para una experiencia literaria personalmente autocrítica, significativa. El proceso educacional que mejor alcance esta meta cumplirá un propósito más amplio: la formación de hombres y mujeres capaces de construir una sociedad plenamente democrática (Rosenblatt 2002: 332).

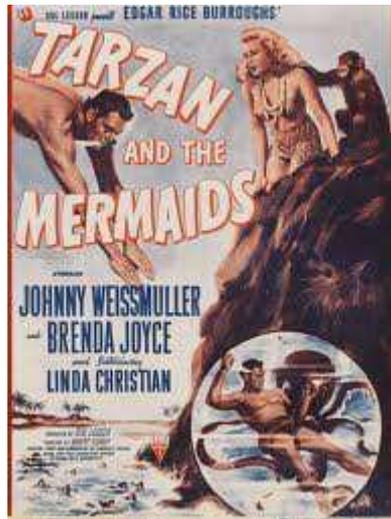
Así las cosas, en suma, a través de la vivencia de la literatura bien podremos edificar una Enseñanza de la Literatura encaminada a una formación integral e integralista, a una didáctica pautada según argumentaciones abiertas y aperturistas, a una propuesta encarrilada hacia un destino claramente dialogante. Y nada mejor que comenzar este camino buscando uno de los mitos, una de las imágenes, de mayor repercusión y efectividad en aras del tal ejercicio didáctico integral: con una lectura artístico-literaria centrada en la *Wasserfrau* o mujer acuática – ora sirena, ora náyade, ninfa o *rusalka*, ora *xana*, *lamia* o *dona d'aigua*, ora personificada en Melusina, en Marinha u Ondina – podremos acercarnos, y además perfectamente, a una literatura fuera de invisibilizaciones genéricas, asida a la tradición oral y, sobre todo, a una literatura excelentemente explicativa en dirección a una Enseñanza Literaria hábil y elocuente con la diferencia: con un ejercicio ciudadano democrático, sensibilizado hacia la igualdad de géneros e involucrado con la búsqueda de una sociedad plural fuera de la tradicional ruta clasista de Occidente.

Gracias a la dimensión de la mujer del agua en las literaturas ibéricas, pues, apostaremos por una alternativa pedagógica asentada en un acercamiento a la literatura en su dimensión puramente activa, en una didáctica de las modalidades literarias – capaz de dialogar entre la literatura de autor o autora y la folclórica⁴¹⁷ – y, por supuesto, en una enseñanza abierta entrelazada a la lectura y al comentario literarios, a una lectura artístico-estética y, finalmente, a un activismo extraescolar íntimamente ligado a la vida y, cómo no, a un proyecto de análisis y desarrollo de las distintas formas de vida social y comunitaria.

⁴¹⁷ Como ha señalado García Rivera, un currículo asentado en la socioliteratura es altamente formativo tanto en Educación Primaria como en Secundaria: no en vano, “el hecho social es fundamental” (García Rivera 1995: 153)

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada



Cartel del filme *Tarzan and the Mermaids* (R. Florey, 1948)



7. 1. Literatura y lectura artística: el hipertexto de la ‘mujer del agua’ y el robo de la llave

Es en un mismo círculo cultural donde hay que buscar aquellos puntos de contacto que la tradición, consciente o inconscientemente, ha conservado en el pensamiento, en el sentir y en las facultades creadoras de sus gentes y que al aparecer casi simultáneamente podríamos denominar courants communs

U. Weisstein ⁴¹⁸

Hace unos cinco mil años, debido a un movimiento de tierra del que resultó la precesión de los equinoccios, el Sol llegó al signo de Tauro en los días de la primavera. Esto provocó la sacralización del toro como símbolo solar que regenera la naturaleza: en Egipto se procede a subir a los altares a un buey sagrado, Apis, el padre, figura donde los sacerdotes comienzan a considerar que se ha introducido el alma de Osiris.

Ya hacia el período delimitado entre 8500-6750 AEC, en las colinas de Nazareth, en la Baja Galilea, existió una comunidad neolítica adoradora del falo como origen de la vida humana ⁴¹⁹, lo cual nos demuestra cómo en plena extensión del culto a la mujer se empezaba a apostar por un cambio de rumbo en la mentalidad de unos hombres y unas mujeres que, al menos inicialmente, aún asociaban la vida únicamente al principio femenino, imaginado con claridad en el extendidísimo culto a la Gran Madre parece que iniciado ya hace 280000 años, en pleno achelense, la época de esplendor del *homo heidelbergensis*, que es cuando se datan tanto la venus de Tan-Tan como la discutida venus de Berekhat Ram.

Era, pues, el traslado de la llave de la procreación, desde su lugar legítimo, la mujer, al espacio masculino, que produciría el sometimiento de las mujeres, por entero, a los designios del varón: desde este momento, pues, se inventaron conceptos como la

⁴¹⁸ Cfr. Mendoza Fillola 2000: 13.

⁴¹⁹ En 2008, gracias a unas excavaciones organizadas por la Hebrew University de Israel, sale a la luz la noticia del hallazgo de un templo galileo neolítico dedicado al falo. La noticia rápidamente se colgó en el diario electrónico *Science Daily* el 2/09 de aquel año (cfr. <http://www.sciencedaily.com/releases/2008/09/080901085355.htm>; consulta el 4/07/2011).

filiación agnada y la importancia de la transmisión del nombre familiar, clánico, de varón a varón. A la mujer se la despojaba, así, de su poder en el sistema de creación de nuevos y nuevas miembros para las comunidades.

Por eso he decidido hablar el ‘robo de la llave’ siguiendo la imagen del *cinturón de castidad*⁴²⁰, que ilustra perfectamente tal sustracción: una mujer, otrora soberana en todo tipo de acontecimiento y medio humano, ahora sometida, hasta en lo más íntimo, a los deseos de los hombres, quienes han procedido a dar un golpe de estado a la situación precedente y sentar sus reales en lo que constituía el asunto de mayor importancia para los seres humanos, el origen del nacimiento de nuevos hombres y nuevas mujeres capaces de asegurar la misma continuidad de toda comunidad. Es en este momento cuándo se produce el robo de la llave de la procreación, en poder del estrato femenino, transmutándose entonces en llave de un cinturón que sólo habrá de someter a quien hasta hace poco tiempo era productora, dueña, rectora y señora de la vida de las personas.

En la imaginaria de la mujer acuática, con todo, es donde mejor queda afirmado el viejo poder y la señalada soberanía de las mujeres: en ella, por lo tanto, late la fuerza de la Gran Madre, de la señora del agua, de la desconocida, de la misteriosa y de quien, igual que dadora de vida, es capaz de anular la vida de cualquier hombre, el nuevo propietario de la transmisión vital de los y las humanas. Así las cosas, cuando Ulises se ve atraído por los cánticos de las sirenas, no hace más que dar cuentas de un peligro ajeno al estrato masculino, desconocido y casi imposible de afrontar, que a la par está informando de aquella vieja soberanía femenina como proyecto totalmente indomitable y sojuzgable a través de lo masculino.

Mientras el hombre consolida su posición como jefe de clan, como figura en quien se resume la seguridad del grupo – he ahí su carácter belicoso y guerrero⁴²¹ – ,

⁴²⁰ Un polémico artilugio que sólo parece haber existido, en momentos ciertamente puntuales, por propia voluntad femenina, ante los abusivos deseos masculinos: pues cuando un grupo de mujeres se quedaba sin la protección de quienes sabían utilizar la violencia y las armas, se calzaban una suerte de bragas sólidas que impidiesen las tan extendidas violaciones de mujeres por parte de salteadores y criminales. Será en la Inglaterra del siglo XIX cuando la imagen del *cinturón de castidad* sea considerada la de un artilugio de metal que el marido, celoso, ponía a su esposa ante la posibilidad de que ésta yaciese con otros hombres durante, por lo general, las numerosas y necesarias ausencias militares que daban a los varones su calidad caballeresca (cfr. Bonneau 1892).

⁴²¹ Resulta de una enorme operatividad aular el visionado y comentario del documental *As silenciadas* (66', guión: A. Marco & P. Ces, dir: P. Ces, produc.: X. L. Ces; Compostela: MrMisto Films, S.L., 2011), donde, tras una detenida y compleja investigación llevada a cabo durante más de cuatro años por Marco, se aborda el fenómeno, totalmente inédito hasta el momento, de la figura de la mujer en la



como rector y dueño de todo tipo de personas – otros hombres, todas las mujeres y todos los niños y niñas –, la mujer, por tanto, aparece relegada a su aún vigente papel de madre amantísima, nodriza, cuidadora, motor del trabajo físico del hogar y mantenedora de una ‘tradición’ que nada tenía de tradicional, sino que era un asunto de nuevo cuño.

Las manifestaciones artísticas, como es lógico, configuran un espacio en que mejor y más claramente se deja patente esta realidad, y con la ayuda de la también nueva ideología judeo-cristiana, es en tal medio dónde la imagen de la mujer acabará siendo reformulada, traducida de nuevo y, así, pervertida y/o socavada hasta extremos más que remotos e intensos: las mujeres, en consecuencia, liberadas o transidas de una devoción particular, van a ser sacralizadas como lo más abyecto, como los elementos más peligrosos de toda comunidad humana. Es así cómo nace la Eva, la Pandora, la pérfida, la castradora, la dominadora; la maldad hecha carne, la personificación del averno. Y con la música de esta reconversión, a la mujer se le reserva el medio que se consideraba más peligroso y misterioso, un medio difícilmente dominable por los hombres, el de las aguas, bien estancadas, bien fluentes.

En ellas, en las aguas, reside una mujer – más bien *la mujer* – y lo hace atendiendo a parte de los semas de la ‘mujer-Salomé’ prototípicamente bíblica, como receptáculo de todas las iniquidades, una mujer, *la mujer*, que se desarrolla a través de un hipertexto original que, como Antonio Mendoza Fillola ha destacado, atiende a un hecho que:

surge de complejos procesos de construcción, de reproducción, de transformación de modelos más o menos implícitos de los que resulta el texto artístico (Mendoza Fillola 2000 b: 14).

guerrilla antifranquista (cfr. Marco 2011). De este modo, es altamente interesante considerar cómo por esta ‘usurpación’, la mujer participante en la guerrilla de resistencia acabó siendo estigmatizada y grandemente denostada: no en vano, estaba desarrollando – ‘ocupando’ según la terminología masculina del momento – un papel únicamente asignado a los varones; y si, a la par de multitud de hombres y mujeres torturados y torturadas, asesinados y asesinadas durante el franquismo, ésta era objeto de apresamiento por la facción de los fascistas españoles, la mujer de la guerrilla era castigada con una especial dureza, convirtiéndola en presa de las mayores aberraciones con que unas mentes masculinas enfermas eran capaces de actuar. En este sentido, la historia de Carmen Rodríguez Nogueira, *a guerrilleira de Montefurado*, es especialmente aterradora; aunque no menos que la de la enlace Carmen Jérez Rodríguez, de A Fervenza en Valdeorras, quien fue apresada por una brigada de franquistas que la encerraron durante meses, violándola repetidamente hasta que la preñaron, momento en que, en un estado de gestación muy avanzado, decidieron sacarla del zulo en que la tenían presa y matarla junto al hijo o hija que de uno de aquellos maltratadores, violadores y finalmente asesinos, estaba esperando.

Por ello, cuando hablamos de intertextualidad, en tanto que fenómeno de reelaboración, recreación a partir de unos referentes determinados, como señala Campàs Montaner hablamos de “un document hipertextual” que:

no posseeix ni principi ni fi, ni successió temporal definida. S’inscriu en una estructura multidimensional; el principi fonamental d’aquest pensament i d’aquesta escriptura és la retroactivitat: ja no hi ha inici (més exactament, la noció d’inici del text és purament formal, cronològica, però ni lògica ni ontològica) ni final, ni forma finita del pensament, sinó un procés dinàmic i dialèctic continu en què el pensament es construeix i s’enriqueix sense parar a partir de les noves informacions que ha d’integrar i que selecciona (Campàs Montaner 1997-2000).

Por ello, ante la pregunta ‘¿qué es un hipertexto?’, claro que en clave tecnológica, Campàs explica que:

l’hipertext és una tecnologia de la informació, la principal característica de la qual és la seva capacitat per a emular l’organització associativa de la memòria humana. La possibilitat de construir una memòria sense limitacions ni obliats confereix un gran potencial a sistemes d’aquest tipus, que es poden aplicar a tota classe d’activitats relacionades amb el processament de la informació o amb el pensament.

L’hipertext és una tecnologia que organitza una base d’informació en blocs discrets de contingut anomenats nodes, connectats per mitjà d’un seguit d’enllaços, la selecció dels quals provoca la immediata recuperació de la informació de destinació.

L’hipertext és el text que, visualitzat en un espai tridimensional, està format per un seguit de plans que es tallen en tots aquells punts que representen una relació entre els conceptes que inclouen. Aquests punts d’intersecció constitueixen bifurcacions en la lectura, cruïlles en què s’ofereixen al lector diferents camins per a explorar la informació. L’organització hipertextual permet d’enllaçar informació que hi estigui relacionada.

La innovació principal de l’hipertext no és el mètode d’organització en si, fidel reflex de l’estructura associativa utilitzada per la ment humana per a relacionar conceptes, sinó la seva automatització.

Es parteix de la idea que en qualsevol procés de presa de decisions, la nostra memòria no porta a terme una recerca seqüencial de conceptes, sinó que el procés seguit



és identificable com un joc d'associació d'idees: de la mateixa manera que un record n'evoca un altre, i les idees van prenent cos incrementalment, en l'hipertext un fragment d'informació evoca els conceptes relacionats a partir d'enllaços automàtics.

Com a eina de lectura, l'hipertext ha de tenir present els estils diferents que poden seguir els usuaris: seqüencial (la mateixa actitud que davant d'una novel·la, del principi al final), navegació (consulta d'enciclopèdia, pas aleatori d'un concepte a un altre; es pot fer segons la perspectiva de l'autor, que imposa un o diferents recorreguts implícits, o segons la perspectiva del lector, que pot seguir el camí de l'autor o un altre), o cerca (serveix si es coneixen algunes característiques de la informació, però no és capaç d'identificar-la o localitzar-la) [...] Contràriament al text imprès que està paginat de manera lineal i concebut per a ser llegit en aquest ordre, l'hipertext es presenta com a pàgines o pantalles accessibles a partir de qualsevol tipus de relacions o de seqüències pertinents per al lector. Tots els lectors tenen la llibertat de llegir un text normal sobre paper de manera lineal o no lineal, és a dir, saltant directament als fragments pertinents. El lector d'hipertext conserva aquesta llibertat, però, contràriament al llibre, la lectura lineal, de pantalla a pantalla, no és sinònim d'estructura o de seqüència. El lector d'hipertext està constantment cridat a viatjar fins a un altre node a causa d'un tipus particular de relació i no perquè sigui la pàgina següent. El lector d'un hipertext està, doncs, interactivament invitat a transformar-se en autor cada vegada que ha d'enllaçar, de manera significativa, els elements de la informació (Campàs Montaner 1997-2000);

una explicación que se amolda, y además con suma perfección, a la noción que debemos desarrollar de cualquier tipo de hipertexto, fuera incluso de los márgenes de las TICs.

De este modo, aparte de los cibertextos, el estudio de la hipertextualidad en literatura es una labor más que óptima para el establecimiento de una propuesta meramente interdisciplinar: nada, por ello, es más didáctico que considerar que todo sistema literario es un espacio de cohesión y conexión que concita las creaciones artístico-culturales, presentándose como un enlace en que se ligan, donde se empatan, manifestaciones culturales compartidas. Es, por tanto, un medio eminentemente social, un medio en que, fuera de cualquier tipo de criterio historicista, las secuencias se organizan en virtud de un interés curricular, vinculando obras y documentos según sus afinidades y relaciones. ¿Y la estética? Por supuesto, así considerada, la literatura viene a incidir en una educación estético-personal altamente definida, incluso fomentando abiertamente la consolidación del hábito lector: ya no digamos que, además, ayuda a un aprendizaje constructivista, personalista y autónomo; que ahonda en el desarrollo de las

competencias clave y que se dirige hacia el paraíso de la metaliteratura, de la intertextualidad propia y puramente hecha carne.

¿Cómo actúa, pues, el hipertexto de la mujer del agua en las manifestaciones artísticas? Considerando, como vengo haciendo, los medios artísticos de la literatura y la plástica – y por ello he ido salpicando el texto de este trabajo con imágenes de obras (principalmente plásticas, aunque no todas pertenezcan a este mundo) que resultan interesantes para mantener viva la llama del diálogo arte-literatura – considero que, aunque en realidad, cuando hablemos de o sobre literatura debemos apelar siempre y constantemente a lo que conocemos como ‘el arte’; lo cierto es que dentro de la literatura se encuentra el de la plástica y otras artes paralelas, mientras que dentro de éste último habita el de la literatura, y lo hace siguiendo un sistema de correlación que delata la intensidad de una interacción entre artes que se manifiesta claramente por medio de la interpretación tanto de un documento literario como de lo que se suele denominar un ‘documento artístico’. Por ello, nuevamente siguiendo las aclaradoras propuestas de Mendoza, una lectura artística interdisciplinar, en especial una que contemple la literatura y la plástica, pasa por el desarrollo de las siguientes capacidades:

- que al [*sic*] alumno aprecie en diversos textos **la similitud, proximidad o variaciones y/o transformaciones** (en temas, intención, significado, recursos formales y convencionalismos artísticos).
- Que se aprecien los elementos y los recursos que marcan la vinculación y la correlación creativa entre distintos textos y/o autores.
- Que en su proceso de recepción aplique las estrategias pertinentes para detectar la intencionalidad del texto.
- Que exponga (y justifique, en su medida) sus opiniones sobre la posible conexión real o casual de los textos relacionados.
- Justificación del efecto que suscita la recepción/lectura paralela de los textos interrelacionados.
- Aportación de la opinión personal y sistematización de apreciaciones sobre los contrastes y los paralelismos detectados entre los diversas [*sic*] textos u obras que incluya la propuesta.
- Comentario del valor de las coincidencias intertextuales, según la diversa funcionalidad que coherentemente se les pueda atribuir.



- Realización de diversas actividades que pongan de manifiesto la actividad cognitiva desarrollada durante el proceso de recepción y de conexión (encuentro del intertexto de la obra y el intertexto lector), así como de las habilidades o estrategias aplicadas.
- Sistematización de datos a partir del análisis y comentario personales de las asociaciones que la recepción de los términos o elementos de la comparación haya suscitado en el lector.
- Conclusiones: Archilectura y síntesis de sistematización de los distintos tipos de apreciaciones y de las distintas interpretaciones planteadas por el grupo de aula (Mendoza Fillola 2000 c: 19-20).

Así las cosas, cuando “en caso contrario [...] un curriculum desvincula las distintas muestras de la literatura y soslaya sus evidentes conexiones – exponentes de una cultura compartida”, dice Mendoza Fillola, incide en el no favorecimiento de la comprensión, en la no aceptación de la “contigüidad cultural”, falseando la concepción “y la apreciación de la esencialidad de la creación artística que resulta de las estrechas relaciones culturales” (Mendoza Fillola 2000 c: 20) ⁴²².

De modo que, volviendo a la propuesta intertextual que me ocupa, a través del estudio de la imaginería artística de la mujer acuática podremos construir uno de los mejores medios, desde luego uno de los más aleccionadores, para la construcción de un espacio literario basado en el elemento atractivo con el que poder jugar en un abierto diálogo hacia la reformulación de una sociedad finalmente nueva, en tanto que liberada de las penosas y graves cargas que implica la figura de un género sometido al otro de forma inveterada, o lo que es peor, siguiendo unos argumentos que proclaman un visado atendiendo a la validez del aparejo tradicional. Se trata, en consecuencia, de analizar y efectuar un acercamiento a las pruebas artísticas con el fin de apostar por una Enseñanza Literaria distinta a la que, aún hoy, justificándose así, se llama deudora de tales postulados tradicionales ⁴²³. Porque, ¿qué mejor ejercicio que comparar el episodio

⁴²² Por ello, secuencias, esto es, lecturas como las que Marco propone al respecto del tratamiento del mito de Fausto – aquí traspasando las fronteras del arte y la literatura en dirección a la música – o al hilo de la guerra – por medio de la comparativa entre las obras de Barros Pardo, Castelao y Celso Emilio Ferreiro – vienen a ser ejemplares (cfr. Marco 2000 a y b). Se trata, en suma, como esta misma investigadora ha indicado, de utilizar la imagen con una finalidad didáctica (cfr. Marco 2000 c: 46).

⁴²³ En este sentido, cuando redacta la introducción a una célebre antología poética de literatura gallega y portuguesa medieval, ya Correia apostó por señalar que los argumentos platónicos triunfantes en la Edad Media al respecto de la inferioridad mental de la mujer constituían, simplemente, una “reação contra uma cultura pré-helénica de estrutura matriarcal” (Correia 1978: 23).

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

homérico de las sirenas con, por ejemplo, *El Cuento de Sirena* de Torrente Ballester y, finalmente, incardinarlos en un hábitat compartido con apuestas plásticas como las de Benoît de Sainte-More:



Draper:





Chagall:



o incluso Miguelanxo Prado:



el ilustrador de *A Serea da Illa Negra* de Fernández Paz? O, por poner otro exemplo, ¿qué mejor exercicio didáctico que acercarnos a “La Serpe” de Pardo Bazán o a “A sirena” de Otero Pedrayo tratando de contraponer ambos textos con la simbología imaginística de la heráldica familiar de los Marinhos gallegos?

7. 2. La mujer acuática y el currículo educativo. Propuestas didácticas

A partir de las decisiones tomadas por el Consejo de Europa en Lisboa (marzo 2000) se ha ido explicando desde distintas instancias europeas el interés por el aprendizaje a lo largo de la vida. A partir de ahí, pedagogos y psicólogos adoptaron recomendaciones y normativas para avanzar rápidamente en el desarrollo de las competencias garantes de la empleabilidad y la mejora de la calidad en la enseñanza y en el trabajo

M. L. Rodríguez Moreno, P. Serreri & A. del Cimmuto⁴²⁴

Desde los propios orígenes de la actividad artística humana, el mar ha sido considerado, por hombres y mujeres, como uno de los espacios que concitaban mayor atracción, misterio e incluso devoción. No es extraño que una pluma como Rosalía de Castro, perteneciente a una estirpe, la gallega, que en época prerromana sabía buscar vivienda en los abrigos marítimos, comenzase su periplo literario con *La hija del mar*, una historia autobiográfica en que una de sus protagonistas es Esperanza:

la hija del mar, la que arrojada sobre una pelada roca, no sabemos si es aborto de las blancas espumas que sin cesar arrojan allí las olas, o un ángel caído que vaga tristemente por el lugar de su destierro (Castro 1996: 29).

Esperanza, presa de un determinista destino que, como hija de padres desconocidos, parece sesgar su existencia, va a ser objeto de un proléptico viaje hacia la inmensidad marina: en la playa, finalmente, la encontrará Teresa, su amante madre adoptiva. Pero el mar, en la novela rosaliana, no es cárcel ni castigo, no inspira terribilidad, algo que sí representa el estrato masculino personificado en Alberto Anso, quien no había sabido ser padre, ni esposo, ni incluso congénere de nadie. El mar, pues,

⁴²⁴ Rodríguez Moreno, Serreri & Cimmuto 2010: 163. Nótese que aún subsiste un alto grado de lenguaje machista, pues es a partir de las normativas emanadas del Consejo de Europa de Lisboa cómo “pedagogos y psicólogos” elaboran recomendaciones para el avance en educación.



en *La hija del mar*, es último destino, es *acubillo* encantador, de quien, en realidad, a él pertenece:

el mar que ruge a mis pies me muestra su blanca espuma, semejando lecho de descoloridas flores azotadas por el vendaval en donde duerme el último sueño la virgen melancólica (Castro 1996: 110);

son las palabras que salen de la conciencia de Esperanza, transmutada en Ofelia, abandonada a la soledad y a un destino claramente programado desde las primeras páginas de la novela. Es, por lo tanto, *berce primixenio* y útero salado al que la protagonista decide regresar; no en vano es mujer y sabe del elemento marino. Cuando su amante cuidadora, Teresa, descubre aquel cadáver abandonado a su suerte en la ribera, como una verdadera madre se siente rota en su energía y esencia femeninas; la besa amorosamente y deja que la naturaleza, reina y señora de los destinos de todas las personas, continúe un curso imparable que, asimismo, sólo una mujer es capaz de comprender. De esta forma es cómo:

el mar del Rostro dejaba oír allá sus eternos bramidos; la *Hija del mar* volvió a ser arrastrada por las olas sus hermanas, hallando en su lecho de algas una tumba que el humano pie no huella jamás (Castro 1996: 111).

La observación y el análisis de la naturaleza y su actividad constituyen, para la formación de cualquier persona, uno de los mejores acercamientos educativos; y sobre todo en una sociedad y un momento como los actuales, principalmente pautados por la presencia y la proyección de los grandes núcleos urbanos. Galiza, con ese pasado y esa devoción eternamente rurales, con una realidad urbana continuamente matizada por la fuerza de la llamada del agro, de un medio campesino que constantemente viene a tocar la puerta de todos sus espacios y paisajes urbanos; es quizás uno de los lugares más adecuados para el trazado de una Unidad Didáctica relativa a la mujer del agua. Porque, como he señalado, como le ocurría a Rosalía, quizás en todos y en todas las gallegas sigue latiendo ese pasado céltico que nos conecta a aquellas y a aquellos pobladores de campamentos tribales como los de Fazouro, en A Mariña luguesa, y Baroña, en A Mariña dos Condes herculina; hombres y mujeres que, aún con los misterios inherentes a la inmensidad de una balsa como la marina, consideraban que habitando los lugares

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

costeros estarían mucho más abrigados y abrigadas, mucho más protegidas y protegidos; a fin de cuentas, los verdaderos peligros siempre venían por tierra y de la mano de otros y otras semejantes, y nunca conducidos por el océano, por un mar al que, ya lo sabían muy bien, ellos y ellas les debían la propia existencia.

Es por esta realidad – llámesele vocación, devoción, apego o fidelidad – por lo que he querido situar la propuesta didáctica que ahora ofreceré en la cultura gallega, un espacio en que especialmente, y todavía hoy, habitan sirenas, *xanas* y *lamias*; un espacio íntimamente determinado por el recuerdo de la *Marinha* del mar de Arousa, por la presencia de las *xacias* que pueblan las pozas de los países que riega el Miño y por la magia femenina que late en manantiales como A Fonte do Ídolo bracarense.



Casa de la Sirena en Jabaloyas (Albarraçín, Teruel), s. XV



7. 2. 1. Unidad Didáctica “Cantamos a las sirenas”, propuesta para 3º curso de Educación Infantil

Centro esta Unidad Didáctica en el Segundo Ciclo de Educación Infantil, dirigiéndola a niños y niñas de cinco años de edad, por lo que servirá para el 3º curso de este tramo educativo obligatorio.

He optado por la elección del Centro Público Integrado “Tino Grandío” de Guntín de Pallares (Lugo) ⁴²⁵, en el ayuntamiento que hoy ocupa lo que tradicionalmente se denomina Terra de Pallares. Es éste un país que, colinda con el de Terra de Lugo, un espacio urbano y periurbano que, sin embargo, está altamente vinculado con el medio rural de la Galiza interior, especialmente con la de países como el de Pallares.

⁴²⁵ En mi elección simplemente ha operado el hecho de que mi hija está escolarizada en este centro. Y, por supuesto, tanto en esta actual elección como en el propio interés que a mi mujer y a mí nos llevó a escolarizar a nuestra hija en esta escuela, ha sido determinante la circunstancia de que, considerando la especialísima situación lingüística que se vive en la Escuela gallega, en centros públicos como el de Guntín de Pallares se apuesta directamente por un uso, un mantenimiento y una defensa constante del idioma gallego – así, el gallego es la lengua que, en todo momento, se utiliza en el centro tanto para la comunicación con niños y niñas como para el diálogo con padres y madres –, debido a que los alumnos y las alumnas asistentes proceden de familias y de un medio en que el vehículo lingüístico propio y utilizado es la lengua de Galiza. De este modo, por ejemplo, los libros utilizados, bien los de Unidades Didácticas, bien los que se usan tanto para las primeras lecturas de Educación Infantil como para trabajar los primeros textos literarios, son en su totalidad obras gallegas. En este sentido, la legislación educativa que actualmente rige en la Comunidad Autónoma de Galiza prevé que cuando el medio, esto es, cuando las familias de los y las escolares sean mayoritariamente gallego-hablantes, los centros podrán optar por una enseñanza que utilice el idioma propio de la comunidad, así como recomendar toda la bibliografía necesaria para el aprendizaje escolar en lengua gallega; no en vano, un CPI no es otra cosa que un colegio público que, desde 1999, existe para garantizar una mejor adaptación educativa a las peculiaridades de la distribución geográfica de la población.

Por otra parte, debido a que la realidad lingüística del CPI “Tino Grandío” de Guntín de Pallares nos indica que vamos a trabajar en una comunidad educativa gallego-hablante de un modo mayoritario, por lo tanto el fomento del uso de la lengua gallega, entre los alumnos y alumnas, de un modo oral no es imperiosamente necesario. Así, según los datos sacados del *Proxecto Educativo de Centro* elaborado en el curso académico 2004-2005, desde el punto de vista de las madres y padres se destaca que el 81% tiene la lengua gallega como la de uso habitual y el 65% considera muy adecuado que esa sea la lengua que mayoritariamente use la comunidad educativa. Desde el punto de vista del alumnado del 3º curso de Educación Infantil, el 91% usa el idioma gallego como vehículo habitual en casa y el 97% lo usa con los compañeros y compañeras, mientras que un 86% es favorable a que le impartan en gallego la mayoría de las materias. De cualquier modo, existe en este centro un pequeño grupo de alumnos y alumnas – claro que principalmente matriculados en los cursos de Educación Primaria – que, procedentes del medio urbano de Lugo, su lengua materna no es la gallega, un alumnado al que, de manera individualizada, se atiende formativamente al respecto de una educación en la lengua materna predominante.

7. 2. 1. 1. Introducción

La presente Unidad Didáctica se dirige al último curso de Educación Infantil del Centro Público Integrado “Tino Grandío” de Guntín de Pallares ⁴²⁶.



CPI “Tino Grandío” de Guntín de Pallares (Lugo)

Aunque en 3º de Educación Infantil, en el curso 2011-2012 se han matriculado únicamente cinco escolares, el grupo recibe su formación solo, mientras que los alumnos y las alumnas de 1º y 2º cursos de Infantil comparten una misma clase. De esta forma, la casualidad – más bien el despoblamiento del espacio rural gallego ⁴²⁷ – ha querido que la atención formativo-educativa que recibe el grupo de 3º de Infantil en que sitúo esta Unidad Didáctica sea mucho más directa y personalizada que en cualquier otro centro escolar gallego – y hablo de los que se localizan en el medio urbano – , y a la vez sea exactamente igual de comprometida y entregada a la de los centros rurales a que, como éste de Guntín de Pallares, asisten muy pocos alumnos ⁴²⁸.

⁴²⁶ Su dirección postal es:

Estrada, s/n

27211 GUNTÍN DE PALLARES (Lugo)

Página web: <http://www.edu.xunta.es/centros/cpitolinograndio/>

⁴²⁷ Según se recoge en una nota de prensa publicada el 23/08/2011 en *La Voz de Galicia*, además de las 1338 aldeas despobladas existentes, en solo un año, 77 se han quedado sin residentes y 8070 tienen menos de diez vecinos (cfr. <http://www.lavozdegalicia.es/participa/2010/02/20/01031266704019142829524.htm>; consulta el 10/09/2011). El 19/09/2009, el medio periodístico *Galiciaé* ya constataba cómo en quince ayuntamientos de la geografía nacional gallega, el número de viviendas superaba al de vecinos y vecinas (cfr. <http://www.galiciae.com/nova/39230.html>; consulta el 10/09/2011).

⁴²⁸ En este caso los y las necesarias para que se lleve a cabo la marcha del curso escolar en esta franja de edad, ya que en otros muchos casos de la realidad educativa gallega, debido a la falta de matriculaciones



A la hora de realizar esta programación para el Segundo Ciclo de Educación Infantil, se ha tenido en cuenta la legislación vigente para esta etapa, Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación; el Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas de Educación Infantil, y el Decreto 132/2010, de 12 de febrero, por el que se establece el currículo del 2º ciclo de Educación Infantil en Galiza, así como el Proyecto Educativo del Centro y la Programación General Anual, documentos en los que el centro adapta y contextualiza el currículo a su propia realidad ⁴²⁹.

Al respecto de las señas de identidad del PEC considero fundamental una educación basada en la jerarquía de valores que de sentidos a la vida por encima de la mera instrucción, por lo cual nos definimos como una escuela solidaria, democrática, participativa, respetuosa y tolerante. De este modo, en nuestra tarea diaria entendemos como prioritaria la educación para la igualdad de oportunidades y por ello actuamos eliminando cualquier tipo de trato diferencial por razón de sexo, raza o creencias y nos adaptamos a las distintas capacidades, aptitudes y destrezas que posee el alumno o la alumna. Debemos considerar importante tener una línea metodológica común, teniendo en cuenta para ello principios como el respeto a los diferentes ritmos de aprendizaje y capacidades del alumnado, la actitud crítica, curiosa, investigadora y creativa del alumno o alumna; un aprendizaje significativo y por descubrimiento, así como el hecho de intentar que el o la escolar adquiriera una visión positiva de la vida sintiéndose como una persona contenta consigo misma, respetándose, aceptando sus posibilidades y valorando sus producciones. La escuela se declara y se manifiesta como una escuela abierta en la que participación, comunicación y colaboración de todos los miembros sea una realidad. De este modo, pues, nos implicamos como comunidad educativa en los problemas del medio ambiente, tratando de inculcar en el alumnado el respeto y la defensa de su entorno.

en alguno de los cursos de Infantil, todos y todas las alumnas de este ciclo están agrupadas en un único grupo.

⁴²⁹ Quiero agradecer en este punto la desinteresada colaboración de las profesoras Teresa García Crecente, actualmente la directora del CPI “Tino Grandío” de Guntín de Pallares, M^a Carmen Varela Abelairas y Loli Lastra Álvarez, que se alternan en la tutorización de los niños y niñas de 3-4 y 5 años de aquel centro. A todas ellas debo el acceso a la documentación del CPI referido.

7. 2. 1. 2. Características del alumnado de Segundo Ciclo de Educación Infantil

Los niños y las niñas de 3 a 6 años presentan una serie de características cognitivas, afectivas, psicomotoras, de lenguaje o de hábitos de conducta, que hay que tener en cuenta a la hora de planificar la acción educativa. Aunque existan unas pautas comunes para un mismo intervalo de edad, esto no quiere decir que todos los niños y las niñas evolucionen de la misma manera. Así, los y las de 5 años de edad:

1. corren ágilmente y pueden cambiar bruscamente de dirección en la carrera.
2. Ejercen control sobre los movimientos del cuerpo.
3. Clasifican los colores de claro a oscuro.
4. Diferencian al tacto las diferentes superficies.
5. Botan la pelota con una mano.
6. Son hábiles en el uso del lápiz y de las tijeras.
7. Modelan figuras y monigotes en arcilla y plastilina.
8. Colorean las figuras sin salirse del contorno.
9. Les gusta copiar dibujos, letras y números.
10. Dibujan una persona con detalle, de la cabeza a los pies.
11. Se visten por completo y se desvisten sin ayuda.
12. Se lavan solos y solas sin mojarse la ropa.
13. Pueden atarse y desatarse los cordones de los zapatos.
14. Mueven sin titubeos las partes del cuerpo que se les indican.
15. Aprendan su número de teléfono.
16. Saben decir las señas personales y la dirección.
17. Aprenden canciones de memoria.
18. Expresan sentimientos a través de la palabra.
19. Imitan roles.
20. Disfrutan escuchando narraciones y canciones.
21. Guardan los juguetes.
22. Cuentan en casa lo que han hecho en el colegio.
23. Preguntan para qué sirven las cosas y de qué están hechas.
24. Se interesan por el origen y el nacimiento de los niños y niñas.



25. Conocen el significado de mañana, tarde, noche, verano, invierno, etc.
26. Conocen los días de la semana y saben en qué día están.
27. Empiezan distinguir la mano derecha de la izquierda.
28. Se entretienen con rompecabezas y juegos didácticos.
29. Recitan mecánicamente los números hasta el 20 o 30.
30. Intervienen en juegos de mesa sencillos.
31. Establecen algunas relaciones elementales de causa-efecto.
32. Asimilan ciertas normas de conducta y se comportan de acuerdo con ellas.
33. Empiezan a distinguir el juego del trabajo.
34. Intentan concluir la tarea comenzada.
35. Escriben y leen las vocales y algunas consonantes.

7. 2. 1. 3. Objetivos

7. 2. 1. 3. 1. Objetivos generales del Segundo Ciclo de Educación Infantil

- a) Descubrir y construir a través de la acción, el conocimiento de su propio cuerpo y el de los otros, actuar con seguridad y aprender a respetar las diferencias.
- b) Observar y explorar el mundo que les rodea a través del juego y de la acción y desarrollar actitudes de curiosidad y conservación.
- c) Adquirir hábitos de higiene, alimentación, vestido, descanso y protección.
- d) Construir una imagen ajustada de si mismo o misma y desarrollar las capacidades afectivas.
- e) Establecer relaciones positivas con los y las iguales y los y las adultos; adquirir las pautas elementales de convivencia y relación social; regular la conducta, así como ejercitarse en la resolución pacífica de los conflictos.
- f) Desarrollar las habilidades comunicativas a través de distintos lenguajes, incluida la lengua extranjera, y formas de expresión a través del movimiento, el gesto y el ritmo.
- g) Iniciarse en el manejo de las herramientas lógico-matemáticas, la lectoescritura y las tecnologías de la información y de la comunicación.
- h) Descubrir el placer de la lectura a través de cuentos y relatos.

- i) Conocer y participar de forma activa en las manifestaciones sociales y culturales de Galiza.

7. 2. 1. 3. 2. Objetivos de Áreas

7. 2. 1. 3. 2. 1. Objetivos generales del Área de Conocimiento de Sí mismo(a) y Autonomía

Este Área de Conocimiento y experiencia contribuye de forma significativa al desarrollo de las capacidades relativas al descubrimiento y dominio del cuerpo a través de su uso, a tener iniciativa y confianza en las propias posibilidades, a tolerar el fracaso y aplazar las demandas, a la práctica de los hábitos de higiene, alimentación, vestido, descanso y protección y a establecer relaciones con los demás basadas en el respeto a las normas de convivencia. Por ello son relevantes:

- 1) conocer, representar y utilizar el cuerpo, sus elementos, funciones, posibilidades de acción y de expresión de una forma controlada y coordinada.
- 2) Formarse una imagen ajustada de si mismo o misma en la interacción con los y las otras y en el desarrollo de la autonomía personal.
- 3) Identificar, dominar y comunicar los sentimientos, emociones, necesidades o preferencias propias y conocer, comprender y respetar las de los y las otras.
- 4) Realizar con autonomía y seguridad los hábitos personales, las actividades habituales y tener iniciativa para resolver las nuevas tareas y problemas que presenta la vida cotidiana.
- 5) Desarrollar actitudes y hábitos de respeto, ayuda y colaboración con los y las demás, de promoción de la salud y de protección del entorno.

7. 2. 1. 3. 2. 2. Objetivos generales del Área de Conocimiento Interacción con el entorno

Esta Área de Conocimiento y experiencia contribuye de forma particular al desarrollo de las capacidades relativas al descubrimiento del mundo que les rodea en



general, y en particular, al conocimiento y participación en las manifestaciones sociales y culturales de Galiza. Así, es conveniente:

- 1) observar y explorar con interés el entorno natural para conocer y valorar los componentes básicos e interpretar algunas de sus relaciones y desarrollar actitudes de cuidado, respeto y responsabilidad en su conservación.
- 2) Iniciarse en habilidades matemáticas actuando sobre los elementos y colecciones, identificando sus atributos y cualidades y estableciendo relaciones de agrupamiento, clasificación, orden y cuantificación.
- 3) Relacionarse con los y las demás de manera cada vez más equilibrada y satisfactoria, interiorizando progresivamente las pautas de comportamiento social y ajustando su conducta a ellas.
- 4) Conocer distintos grupos sociales cercanos a la experiencia propia, así como algunas de sus características, producciones culturales, valores y formas de vida, generando actitudes de confianza, respeto y aprecio.

7. 2. 1. 3. 2. 3. Objetivos generales del Área de Conocimiento de los Lenguajes: Comunicación y Representación

Esta Área de Conocimiento y experiencia contribuye de forma particular al desarrollo de las capacidades referidas a la construcción del pensamiento y a la comunicación mediante el uso de los distintos lenguajes, al conocimiento de la realidad cultural, al control del comportamiento y el establecimiento de relaciones positivas con las y los demás y a la construcción del autoconcepto. Es necesario, además, destacar el descubrimiento del placer por la lectura, el uso de las TICs y el inicio de la comunicación en otra lengua diferente de la propia. De esta forma, es interesante:

- 1) utilizar el lenguaje oral para expresar sentimientos, deseos e ideas y valorar su uso como herramienta de relación con los y las demás, de regulación de la convivencia y como instrumento de aprendizaje tanto en lengua propia como en otras lenguas.

- 2) Comprender las intenciones y mensajes de otros niños o niñas y de otros u otras adultas, adoptando una actitud positiva hacia la lengua, tanto propia como ajena.
- 3) Iniciarse en los usos sociales de la lectura y la escritura explorando su funcionamiento y valorándolas como instrumento de comunicación, información y disfrute.
- 4) Comprender y disfrutar escuchando, interpretando y leyendo textos literarios mostrando actitudes de valoración, disfrute e interés hacia ellos.
- 5) Comprender y representar ideas y sentimientos empleando el lenguaje plástico, corporal y musical mediante el empleo de diversas técnicas y acercarse al conocimiento de obras artísticas expresadas en esos lenguajes.
- 6) Utilizar el ordenador para acceder al uso del lenguaje multimedia para mejorar o reforzar habilidades y conocimientos.

7. 2. 1. 4. Secuenciación de objetivos generales de Área dirigidos al 3º Curso de Educación Infantil

ÁREA DE CONOCIMIENTO DE SÍ MISMO(A) Y AUTONOMÍA

- Objetivo 1: conocer, representar y utilizar el cuerpo, sus elementos, funciones, posibilidades de acción y de expresión de una forma controlada y coordinada.
- Objetivo 2: formarse una imagen ajustada de sí mismo o misma en la interacción con los y las otras y en el desarrollo de la autonomía personal.
- Objetivo 3: identificar, dominar y comunicar los sentimientos, emociones, necesidades o preferencias propias y conocer, comprender y respetar las de los otros y las otras.
- Objetivo 4: realizar con autonomía y seguridad los hábitos personales, las actividades habituales y tener iniciativa para resolver las nuevas tareas y problemas que presenta la vida cotidiana.
- Objetivo 5: desarrollar actitudes y hábitos de respeto, ayuda y colaboración con los y las demás; de promoción de la salud y de protección del entorno.



ÁREA DE CONOCIMIENTO DE INTERACCIÓN CON EL ENTORNO

- Objetivo 1: observar y explorar con interés el entorno natural para conocer y valorar los componentes básicos e interpretar algunas de sus relaciones y desarrollar actitudes de cuidado, respeto y responsabilidad en su conservación.
- Objetivo 2: iniciarse en las habilidades matemáticas, actuando sobre elementos y colecciones, identificando sus atributos y cualidades y estableciendo relaciones de agrupamientos, clasificación, orden y cuantificación.
- Objetivo 3: relacionarse con los y las demás, de forma cada vez más equilibrada y satisfactoria, interiorizando progresivamente las pautas de comportamiento social y ajustando su conducta a ellas.
- Objetivo 4: conocer distintos grupos sociales cercanos a la experiencia propia, algunas de sus características, producciones culturales, valores y formas de vida, generando actitudes de confianza, respeto y aprecio.

ÁREA DE LOS LENGUAJES: COMUNICACIÓN Y REPRESENTACIÓN

- Objetivo 1: utilizar el lenguaje oral para expresar sentimientos, deseos e ideas, y valorar su uso como herramienta de relación con los y las demás, de regulación de la convivencia y como instrumento de aprendizaje tanto en lengua propia como otras.
- Objetivo 2: comprender las intenciones y mensajes de otros niños(as) y adultos(as), adoptando una actitud positiva hacia la lengua, tanto propia como ajena.
- Objetivo 3: iniciarse en los usos sociales de la lectura y la escritura explorando su funcionamiento y valorándolas como instrumento de comunicación, información y disfrute.
- Objetivo 4: comprender y disfrutar escuchando, interpretando y leyendo textos literarios mostrando actitudes de valoración, disfrute e interés hacia ellos.
- Objetivo 5: comprender y representar ideas y sentimientos empleando el lenguaje plástico, corporal y musical mediante el empleo de diversas técnicas y acercarse al conocimiento de obras artísticas expresadas en esos lenguajes.

- Objetivo 6: utilizar el ordenador para acceder al uso del lenguaje multimedia para mejorar o reforzar habilidades y conocimientos.

7. 2. 1. 5. Secuenciación de contenidos, criterios de evaluación y criterios relacionados con las competencias

Voy a efectuar una secuenciación comparatista entre los diversos cursos que componen todo el ciclo de Educación Infantil con el fin de delimitar más nítidamente el devenir de los contenidos, los criterios de evaluación y los propiamente relacionados con las competencias del curso al que va dirigida la presente Unidad Didáctica:

ÁREA DE CONOCIMIENTO DE SÍ MISMO Y AUTONOMÍA

OBJETIVO N° 1: Conocer, representar y utilizar el cuerpo, sus elementos, funciones, posibilidades de acción y de expresión de una forma controlada y coordinada.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Exploración e identificación de la imagen corporal global y segmentaria del cuerpo humano: -Cabeza -Tronco -Extremidades	X X X	X X X	X X X	1.- Dar muestra de un conocimiento progresivo de su esquema corporal, de las destrezas motoras y habilidades manipulativas y un control creciente de su cuerpo.	a)Autonomía e Iniciativa Personal: - Identificar y nombrar las distintas partes del cuerpo y utilizarlas de forma adecuada para realizar diferentes acciones. b) Aprender a aprender: - Resolver tareas con seguridad y confianza - Desarrollo de la autoestima - Poner en práctica actitudes de respeto, aceptación, ayuda y colaboración.
Características propias y de los compañeros.	X	X	X		
Los sentidos y sus funciones. Sensaciones a través de los sentidos: - Tacto: liso-rugoso, suave-áspero - Vista: colores - Gusto: dulce-salado, ácido-amargo - Olor: agradable-desagradable - Oído: silencio-ruído-sonido	X X X X	X X X X	X X X X	2.- Realizar las tareas con seguridad y confianza y valorar las actuaciones propias y de los otros.	
Iniciativa para llevar a cabo autónomamente las actividades cotidianas.		X	X		
Identificación y expresión de sentimientos, emociones, vivencias, preferencias e intereses propios y de los demás.	X	X	X		
El esquema corporal - Conocimiento del propio cuerpo. - Distintas posturas corporales: -De pie, tumbado y sentado. -De frente-de espaldas. -Funciones de las distintas partes del cuerpo: -Grandes partes. -Pequeñas partes. - Diferencias físicas niños y niñas.	X X X X X X	X X X X X X	X X X X X X		



OBJETIVO N° 2: Formarse una imagen ajustada de sí mismo en la interacción con los otros y en el desarrollo de la autonomía personal.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
El cuerpo humano. -Cabeza -Tronco -Extremidades	X X X	X X X	X X X	1.- Dar muestra de un conocimiento progresivo de su esquema corporal, de las destrezas motoras y habilidades manipulativas y un control creciente de su cuerpo.	a)Autonomía e Iniciativa Personal: - Identificar y nombrar las distintas partes del cuerpo y utilizarlas de forma adecuada para realizar diferentes acciones. - Control de la postura, el equilibrio... - Coordinación motriz en los desplazamientos y actividades manipulativas
El esquema corporal - Conocimiento del propio cuerpo. - Distintas posturas corporales: -De pie, tumbado y sentado. -De frente-de espaldas. -Funciones de las distintas partes del cuerpo: -Grandes partes. -Pequeñas partes.	X X X	X X X	X X X		
La identidad sexual: Diferencias físicas entre niños y niñas	X	X	X		
Percepción de los cambios físicos propios y de las posibilidades de actuación con el paso del tiempo.			X		
Valoración y aceptación de las propias características y posibilidades.	X	X	X		
Iniciativa y progresiva autonomía en actividades de la vida cotidiana.	X	X	X		

OBJETIVO N° 3: Identificar, dominar y comunicar los sentimientos, emociones, necesidades o preferencias propias y conocer, comprender y respetar las de los otros.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Actitud positiva para establecer relaciones de afecto con los adultos y con los iguales.	X	X	X	3.- Expresar sentimientos y emociones, comprender e interpretar los de los otros y contribuir a la convivencia.	a)Competencia Emocional: - Conseguir lo que pretenden después de un proceso basado en el esfuerzo y de tolerar la frustración en juegos y otras actividades - Contribuir, desde el respeto, a una práctica adecuada de la convivencia en las situaciones habituales de juego, tareas en casa y en la escuela
La identificación y expresión de sentimientos, emociones, vivencias propias y de los demás.	X	X	X		
Control progresivo de los propios sentimientos y emociones.	X	X	X		
Valoración y aceptación de las propias características y posibilidades.	X	X	X		
Iniciativa y progresiva autonomía en actividades de la vida cotidiana.	X	X	X		

OBJETIVO N° 4: Realizar con autonomía y seguridad los hábitos personales, las actividades habituales y tener iniciativa para resolver las nuevas tareas y problemas que presenta la vida cotidiana.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Identificación, manifestación, regulación y control de hábitos de alimentación, descanso, higiene y vestido.	X	X	X	4.- Realizar autónomamente y con iniciativa actividades habituales para satisfacer necesidades básicas, consolidando progresivamente hábitos de cuidado personal, higiene, salud y bienestar. 5.- Colaborar con los otros a crear un entorno agradable y un ambiente favorecedor de salud y bienestar.	a)Autonomía e Iniciativa Personal: - Realizar con autonomía las actividades habituales relacionadas con la higiene, la alimentación y el descanso. - Realizar rutinas de forma independiente. - Contribuir a ofrecer un aspecto personal cuidado. b) Competencia Social y Ciudadana: - Mantener el aula y los materiales limpios y ordenados. - Iniciativa y autonomía para llevarlos a cabo.
Hábitos elementales de planificación, organización, constancia, atención, iniciativa, esfuerzo y de relación con los demás.		X	X		
Iniciativa y progresiva autonomía en actividades de la vida cotidiana.	X	X	X		
Conocimiento y adaptación de comportamiento a las normas de convivencia que regulan la vida cotidiana.	X	X	X		
Gusto y satisfacción por el trabajo propio o compartido bien hecho.	X	X	X		
Aceptación de las propias posibilidades y limitaciones en la realización de tareas.	X	X	X		
Actitud positiva para establecer relaciones de afecto con los adultos y con los iguales.	X	X	X		

OBJETIVO N° 5: Desarrollar actitudes y hábitos de respeto, ayuda y colaboración con los demás; de promoción de la salud y de protección del entorno.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Las necesidades y hábitos básicos: hábitos de alimentación, descanso, higiene y vestido.	X	X	X	4.- Realizar autónomamente y con iniciativa actividades habituales para satisfacer necesidades básicas, consolidando progresivamente hábitos de cuidado personal, higiene, salud y bienestar. 5.- Colaborar con los otros a crear un entorno agradable y un ambiente favorecedor de salud y bienestar.	a)Autonomía e Iniciativa Personal: - Realizar con autonomía las actividades habituales relacionadas con la higiene, la alimentación y el descanso. b) Competencia Social y Ciudadana: - Mantener el aula y los materiales limpios y ordenados. - Iniciativa y gusto para llevarlos a cabo.
Respeto por las normas de comportamiento en el desarrollo de los hábitos y gusto por un aspecto personal cuidado.	X	X	X		
Acciones y situaciones que favorecen la salud y generan bienestar propio y de los demás; uso adecuado de espacios, elementos y objetos.	X	X	X		
Colaboración en el mantenimiento de ambientes limpios y ordenados	X	X	X		
Prevención y seguridad ante el riesgo.	X	X	X		
Adaptación del comportamiento a las normas de convivencia en la vida cotidiana.	X	X	X		



ÁREA DE CONOCIMIENTO E INTERACCIÓN CON EL ENTORNO

OBJETIVO N° 1: Observar y explorar con interés el entorno natural para conocer y valorar los componentes básicos e interpretar algunas de sus relaciones y desarrollar actitudes de cuidado, respeto y responsabilidad en su conservación.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Los objetos y materias del medio natural: funciones, cualidades y usos cotidianos. Recogida de información mediante la exploración, medida y clasificación. Actitud de curiosidad, respeto y cuidado hacia objetos propios y ajenos.	X	X	X	1.- Identificar y nombrar componentes del entorno natural estableciendo relaciones sencillas e interesándose por su conocimiento. 2.- Participar de forma activa en actividades de conservación de la naturaleza.	a) CONOCIMIENTO E INTERACCIÓN CON EL MUNDO FÍSICO: - Conocimiento directo y a través de otros medios de los elementos de la naturaleza (vivos e inertes). - Descripción de algunas de sus características y funciones. - Relaciones entre el medio físico y las personas y las modificaciones que se producen en el intercambio entre ambos. - Cuidado y respeto hacia la naturaleza participando en actividades para conservarla.
Observación de fenómenos del medio natural: lluvia, viento....	X	X	X		
Curiosidad, respeto y cuidado hacia los elementos del medio natural (animales, plantas...)	X	X	X		
Disfrute en la realización de actividades en contacto con la naturaleza. Valoración de su importancia para la salud y el bienestar.	X	X	X		
Identificación de seres vivos y la materia inerte (el sol, los animales, las plantas, las nubes, los ríos...)	X	X	X		
Características y funciones en los seres vivos. Valoración de su importancia para la vida humana y consecuencias del comportamiento de las personas en su conservación.	X	X	X		

OBJETIVO N° 2: Iniciarse en habilidades matemáticas actuando sobre los elementos y colecciones, identificando sus atributos y cualidades y estableciendo relaciones de agrupamiento, clasificación, orden y cuantificación.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Representación de la realidad desde el punto de vista matemático: Cuantificación, conteo, estimación y aproximación a la serie numérica y a los números ordinales.	X	X	X	1.- Agrupar, clasificar y ordenar elementos del entorno natural según distintos criterios e iniciar su cuantificación e interpretación.	a) Matemática: - Organizar la información a partir de las cualidades y características de los objetos, su cuantificación y representación numérica ordinal y cardinal. Ordenación y clasificación siguiendo distintos criterios (forma, color, tamaño y peso) - Valorar el manejo de las nociones básicas espaciales y temporales. - Utilización de nociones matemáticas para resolver sencillos problemas de juntar, separar y quitar a través del conteo.
Situación de sí mismo y de los objetos en el espacio y en el tiempo. Posiciones relativas. Medida del tiempo.	X	X	X		
Formas sociales del tiempo: calendario, estaciones, días de la semana. Ubicación temporal de actividades de la vida cotidiana.	X	X	X		
Iniciativa para llevar a cabo autónomamente las actividades cotidianas.	X	X	X		
Identificación y formas del entorno natural: formas planas y tridimensionales en elementos del entorno. Su ordenación según distintos criterios.	X	X	X		

OBJETIVO N° 3: Relacionarse con los demás de manera cada vez mas equilibrada y satisfactoria, interiorizando progresivamente las pautas de comportamiento social y ajustando su conducta a ellas.					
CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Identificación de los primeros grupos sociales de pertenencia: familia y escuela.	X	X	X	1.- Conocer, identificar y describir personas y colectivos de su entorno identificando su comportamiento y las características de su actuación en la comunidad. 2.- Participar en la elaboración de normas verbalizando las consecuencias de su comportamiento para una convivencia positiva.	a)Social y Ciudadana: - Identificar las características de los grupos sociales mas cercanos. - Identificar las necesidades de la comunidad y su respuesta a través de los servicios comunitarios (mercado, atención sanitaria, transporte...) - Conocer y participar en las manifestaciones culturales del entorno. - Participar y colaborar en las tareas de clase, cumpliendo encargos y llevándolos a cabo de manera correcta, ordenada y de acuerdo con las normas. - Usar adecuadamente los objetos, pedirlos por favor, dar las gracias, jugar con todos, no usar la violencia, saber esperar, compartir y tolerar el fracaso y la frustración. - Analizar situaciones conflictivas, tratarlas de manera adecuada para buscar su resolución.
Identificación de algunos grupos sociales significativos y cercanos a su experiencia: el barrio, el mercado, el pueblo, el transporte...		X	X		
Observación y participación en fiestas, tradiciones culturales, costumbres y ocupaciones de la comunidad a la que pertenece.	X	X	X		
Valoración de las relaciones afectivas que en ellos se establecen.	X	X	X		
Incorporación progresiva de pautas adecuadas de comportamiento, disposición para compartir y para resolver conflictos mediante el diálogo.	X	X	X		
Respeto por otras lenguas y culturas.	X	X	X		

OBJETIVO N° 4: Conocer distintos grupos sociales cercanos a su experiencia, algunas de sus características, producciones culturales, valores y formas de vida, generando actitudes de confianza, respeto y aprecio.					
CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Identificación de los primeros grupos sociales de pertenencia: familia y escuela.	X	X	X	1.- Conocer, identificar y describir personas y colectivos de su entorno identificando su comportamiento y las características de su actuación en la comunidad.	a)Social y Ciudadana: - Identificar las características de los grupos sociales mas cercanos. - Identificar las necesidades de la comunidad y su respuesta a través de los servicios comunitarios (mercado, atención sanitaria, transporte...)
Componentes, funciones y costumbres de los primeros grupos sociales.	X	X	X		
Valoración de las relaciones afectivas que en ellos se establecen.	X	X	X		
Identificación de algunos grupos sociales significativos cercanos a su experiencia: el barrio, el mercado, el pueblo, el transporte...	X	X	X		
Los componentes del entorno no escolares (barrios, amigos en tiempo de ocio, compañeros de otros padres...)	X	X	X		
Valoración y respeto por otras lenguas y culturas generando actitudes de confianza y aprecio.	X	X	X		



ÁREA DE LOS LENGUAJES: COMUNICACIÓN Y REPRESENTACIÓN

OBJETIVO N° 1: Utilizar el lenguaje oral para expresar sentimientos, deseos e ideas y valorar su uso como herramienta de relación con los demás, de regulación de la convivencia y como instrumento de aprendizaje tanto en lengua propia como extranjera.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Comprensión de órdenes relacionadas con rutinas, tareas y saludos.	X	X	X	1.- Utilizar la lengua oral propia y extranjera para interactuar con iguales y con adultos y participar en conversaciones.	a) Lingüística: - Comunicarse oralmente en lengua propia y extranjera - Valorar el interés y el gusto por la utilización del lenguaje oral, relatar vivencias, comunicar sus estados de ánimo y compartirlos con los demás. - Uso de las convecciones sociales del lenguaje. - Aceptar a las distintas personas sea cual sea su lengua.
Vocabulario básico de conceptos del cuerpo, entorno, acciones...	X	X	X		
Curiosidad e interés por el descubrimiento y conocimiento progresivo del funcionamiento de la lengua oral.	X	X	X		
Uso progresivo de léxico preciso y variado, estructuración gramatical correcta, entonación adecuada y pronunciación clara.	X	X	X		
Uso de las normas que rigen el intercambio lingüístico, respetando el turno de palabra, escuchando con atención y respeto...	X	X	X		
Utilización del lenguaje oral para regular la propia conducta e influir en la de los demás.	X	X	X		
Actitud positiva hacia la lengua propia y la extranjera.	X	X	X		
Participación en diálogos de temas conocidos, hacer preguntas y contestar las respuestas.	X	X	X		

OBJETIVO N° 2: Comprender las intenciones y mensajes de otros niños y adultos, adoptando una actitud positiva hacia la lengua, tanto propia como extranjera.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Comprensión de órdenes relacionadas con rutinas, tareas y saludos.	X	X	X	1.- Comprender mensajes orales diversos, mostrando una actitud de escucha y comunicación atenta y respetuosa.	a) Lingüística: - Escuchar y comprender mensajes que le permitan participar en conversaciones.
Comprensión de la idea global de un mensaje relativo al vocabulario tratado.	X	X	X		
Actitud positiva hacia la lengua propia y la extranjera.	X	X	X		
Participación y escucha activa en situaciones habituales de comunicación.	X	X	X		

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

OBJETIVO N° 3: Iniciarse en los usos sociales de la lectura y la escritura explorando su funcionamiento y valorándolas como instrumento de comunicación, información y disfrute.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Diferenciación entre las formas escritas y otras formas de expresión gráfica.	X	X	X	1.- Mostrar interés por los textos escritos presentes en el aula y en el entorno próximo, iniciándose en su uso, en la comprensión de sus finalidades y en el conocimiento de algunas características del código escrito. Interesarse y participar en las situaciones de lectura y escritura que se producen en el aula.	a) Comunicación Lingüística: - Aproximarse a la lectura y escritura como medio de comunicación, de información y de disfrute. - Se observará el uso adecuado de material escrito. - Se valorará el interés por explorar los mecanismos básicos del código escrito - Conocimiento de algunas características y convenciones de la lengua escrita.
Aproximación al uso de la lengua escrita como medio de comunicación, información y disfrute.	X	X	X		
Uso de diferentes soportes de la lengua escrita (libro, revistas...)	X	X	X		
Escritura de palabras muy significativas y usuales asociadas a imágenes, personas y objetos.	X	X	X		
Uso del vocabulario para referirse a elementos básicos que configuran el texto escrito.	X	X	X		
Acercamiento al placer de la lectura a través de la escucha y comprensión de cuentos, poesías, rimas, relato de pequeñas historias a partir de sus vivencias, cuentos, imágenes...	X	X	X		
Interés y atención en la escucha de narraciones, explicaciones leídas por otras personas.	X	X	X		
Valoración y uso de la biblioteca como espacio de entretenimiento y disfrute y actitud de colaboración en su cuidado.					

OBJETIVO N° 4: Comprender y disfrutar escuchando, interpretando y leyendo textos literarios mostrando actitudes de valoración, disfrute e interés hacia ellos.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Acercamiento al placer de la lectura a través de la escucha y comprensión de cuentos, relatos, leyendas, poesías, rimas o adivinanzas.	X	X	X	1.- Disfrutar compartiendo la audición y la lectura de textos literarios.	a) Comunicación Lingüística: - Escuchar, lectura de textos, memorizar poemas y disfrutar leyendo. b) Competencia social y ciudadana: - prestar atención, escuchar a los demás, respetar el turno de palabra. c) Competencia Cultural y Artística. - Disfrutar en las dramatizaciones.
Relato de pequeñas historias a partir de sus vivencias, cuentos, imágenes.	X	X	X		
Recitado de algunos textos poéticos.	X	X	X		
Dramatización de textos literarios y disfrute e interés por expresarse.	X	X	X		
Interés por compartir interpretaciones y emociones.	X	X	X		
Interés y atención en la escucha de narraciones, explicaciones o descripciones leídas por otras personas.	X	X	X		
Valoración y uso de la biblioteca como espacio de entretenimiento y disfrute y actitud de colaboración en su cuidado.					



OBJETIVO N° 5: Comprender y representar ideas y sentimientos empleando el lenguaje plástico, corporal y musical mediante el empleo de diversas técnicas y acercarse al conocimiento de obras artísticas expresadas en esos lenguajes.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Experimentación y descubrimiento de los elementos del lenguaje plástico.	X	X	X	1.- Expresarse y comunicarse utilizando medios materiales y técnicas propias de los diferentes lenguajes artísticos y audiovisuales, mostrando interés por explorar sus posibilidades, por disfrutar con sus producciones y por compartir con los demás las experiencias estéticas y comunicativas.	a) Comunicación Cultural y Artística: - uso de diferentes materiales, instrumentos y técnicas propias de los lenguajes musical, plástico y corporal. - se observara el gusto por experimentar y explorar sus posibilidades expresivas, del gesto, los movimientos, el color, la textura o los sonidos. - se valorará el desarrollo de la sensibilidad estética y actitudes positivas hacia las producciones artísticas en distintos medios. - interés por compartir las experiencias estéticas.
Expresión y comunicación de hechos, sentimientos, emociones vivencias o fantasmas mediante el dibujo y producciones plásticas.	X	X	X		
Acercamiento al uso de distintos materiales y técnicas.	X	X	X		
Valoración progresiva de diferentes tipos de obras plásticas.	X	X	X		
Exploración y uso de la voz, el propio cuerpo, de objetos cotidianos y de instrumentos musicales.	X	X	X		
Reconocimiento de sonidos cotidianos y por contraste (largo-corto, fuerte-suave, agudo-grave).	X	X	X		
Uso de recursos corporales, el mimo, gestos y movimientos al servicio de la expresión, representación y dramatización de los sentimientos y vivencias.	X	X	X		
Participación en actividades de dramatización, danzas, juego simbólico y otros juegos de expresión corporal.	X	X	X		

OBJETIVO N° 6: Utilizar el ordenador para acceder al uso del lenguaje multimedia para mejorar o reforzar habilidades y conocimientos.

CONTENIDOS	3 años	4 años	5 años	CRITERIOS DE EVALUACIÓN	CRITERIOS RELACIONADOS CON COMPETENCIAS BÁSICAS.
Iniciación en el uso del ordenador, cámaras digitales y DVD: encendido y apagado, abre y cierra ventanas, ejecuta un programa, seguir un itinerario con el ratón, uso del teclado, utilización de programas sencillos de dibujo.	X	X	X	1.- Usar el ordenador como vehículo de expresión y comunicación.	a) Tratamiento de la información y Competencia Digital: - acceder al ordenador - manejar el ratón para seleccionar programas con cierta autonomía para obtener información o para realizar representaciones.
Acercamiento a producciones audiovisuales: películas, dibujos animados, videojuegos...	X	X	X		
Valoración crítica de sus contenidos	X	X	X		
Distinción progresiva entre representación y realidad.	X	X	X		
Concienciación de la necesidad de un uso moderado de los medios audiovisuales y de las TIC'S	X	X	X		

7. 2. 1. 6. Las Áreas de Lengua Gallega y Lenguas Extranjeras

El objetivo primordial de la Educación Infantil es contribuir al desarrollo óptimo de los alumnos y alumnas, así como en la preparación para la vida social y cultural y la comprensión y colaboración con otros pueblos. Este objetivo persigue la necesidad de contribuir a fomentar las capacidades de relación y expresión de los alumnos con los y las demás, posibilitando una interpretación abierta en la que tengan cabida no sólo los aprendizajes de la lengua materna sino los de otras lenguas extranjeras para fomentar el entendimiento de diversas culturas y la formación para la paz.

Esta área está englobada en el área del segundo ciclo de Educación Infantil: comunicación y representación los lenguajes, mediante esta área se pretende que el niño o la niña se relacione y pueda representar el entorno que le rodea así como verbalizar sus experiencias a través de los distintos lenguajes que se le presentan en su vida cotidiana: el lenguaje verbal, el lenguaje artístico, el lenguaje corporal, el lenguaje audiovisual y de las tecnologías de la información y de la comunicación.

El lenguaje verbal es especialmente relevante en esta etapa es el elemento de excelencia de aprendizaje. Por ello se hace necesario el desarrollo de actitudes positivas hacia la propia lengua y la de los y las demás, despertando sensibilidad y curiosidad por conocer otras lenguas. Por lo que la introducción de una lengua extranjera suscitará la valoración y el acercamiento progresivo a los significados de mensajes en contextos comunicativos conocidos, fundamentalmente en las rutinas del aula.

Evidentemente, el empleo de idiomas extranjeros como el inglés, en esta Unidad Didáctica no resulta de mucha relevancia. Sí lo es, sin embargo, una buena dirección hacia el idioma propio de Galiza, de ahí que se haga necesario establecer una serie de objetivos relacionados con el gallego, y que de modo general podrían centrarse en:

- unos objetivos a largo plazo:

1. potenciación del uso de la lengua gallega en el centro.
2. Mejorar la competencia lingüística entre los miembros de la comunidad educativa.
3. Desarrollar actividades orientadas a eliminar posibles prejuicios detectados en el uso de la lengua gallega.
4. Fomentar el uso del idioma gallego tanto en las clases como en todos los



ámbitos del centro.

5. Asesorar al profesorado sobre los materiales existentes en lengua gallega para incrementar su presencia en la actividad docente.
6. Propiciar el uso del gallego en todas y cada una de las áreas del currículo.
7. Potenciar y valorar el uso de la lengua gallega en todos los aspectos de la vida.

- Unas medidas para potenciar el uso del idioma gallego:

- Referidas a aspectos visuales y documentales del centro:

1. tener en gallego todo tipo de carteles, letreros, avisos, etc.
2. Emplear el gallego en los documentos de relación con las familias y con el contorno social: correspondencia, boletines de notas, publicaciones, comunicados, etc.
3. Redactar en gallego toda la documentación administrativa y pedagógica.
4. Tener en gallego los cuños empleados en la vida administrativa: el oficial del centro, los de registros de entrada y salida, el de la biblioteca de centro, etc.

- Referidas al empleo del gallego en los usos cotidianos:

1. empleo de la lengua gallega por parte del profesorado en las conversaciones que mantengan con las familias, con el alumnado y con el personal no docente.
2. Uso de la lengua gallega en todos los actos que organice el centro: reuniones de padres y madres, festivales, conferencias, etc.
3. Empleo del gallego en la megafonía, en las actividades extraescolares, etc.

- Referidas al fomento del uso del gallego:

1. editar en gallego la revista y otras publicaciones del centro.
2. Tener bien dotada de libros gallegos la biblioteca del centro y las bibliotecas de aula, fomentando su uso y su lectura.
3. Tener, en cada aula de Infantil, además, juegos en gallego.
4. Fomentar, a través de juegos y otras actividades lúdicas, el uso del gallego en las actividades informales del alumnado.

5. Realizar carteles, adhesivos, eslóganes, etc., promoviendo el uso del gallego en todos los ámbitos.
6. Poner al alumnado en contacto con las raíces culturales de Galiza y con la realidad actual de la nación:
 - recuperando y potenciando las fiestas y los juegos populares,
 - recogiendo y promocionando la literatura popular,
 - realizando visitas de carácter didáctico que les permitan conocer la presencia de la lengua en la Galiza de hoy y, sobre todo, en las actividades socialmente prestigiadas;
 - participando activamente en los actos de celebración de *as Letras Galegas*.
7. Promover encuentros e intercambios con el alumnado de otras zonas.
8. Impulsar la formación de grupos de teatro, musicales, etc., que desarrollen su actividad en gallego.
9. Promocionar entre el profesorado, el alumnado y los restantes miembros de la comunidad educativa todas aquellas noticias que supongan un avance para la urgente recuperación del prestigio social de la lengua.
10. Proporcionar información sobre a normativa que regula el uso de la lengua, indicando en qué medida nos afecta a todos y cada uno o una de nosotras.
11. Utilizar todo aquel material en gallego que, además de su carácter formativo, contribuya a hacer desaparecer los referidos prejuicios aún existentes: vídeos, canciones, películas, publicaciones impresas, etc.
12. Realizar charlas de todo tipo (con creadores o creadoras, con personajes públicos que empleen el gallego en su actividad profesional, etc.) para promover una efectiva utilización social de la lengua.
13. Buscar la colaboración de los distintos Equipos de Normalización Lingüística, de otros centros, que ayuden a enriquecer la cultura de Galiza.
14. Fomento de la participación en certámenes y concursos vinculados con la realidad gallega.



No debemos olvidar nunca que éste es un trabajo que convendría abordar con la mentalidad de una carrera de fondo: es, pues, un proceso a largo plazo, como cualquier trabajo educativo, y los resultados de lo que ahora hagamos quizás no los veamos nosotros. Pero es un trabajo inaplazable: como decía Florentino López Alonso Cuevillas (Ourense, 1886-1958), uno de los patriarcas de la Galiza de la Época Nós:

se se vos ocorre pensar acaso, se sementades ou se só esparexedes, desbotade ese pensamento e tede por seguro que calquera traballo, grande ou pequeno, duro ou levián, que emprendades en nome de Galicia, é sempre sementeira ⁴³⁰.

7. 2. 1. 6. Competencias básicas del Segundo Ciclo de la Educación Infantil

La Ley de Educación que rige actualente establece la siguiente clasificación de competencias básicas:

- **competencia en la comunicación lingüística:** se refiere a la utilización del lenguaje como instrumento tanto de comunicación oral y escrita como de aprendizaje y de regulación de conductas y emociones. Supone la utilización activa y efectiva de habilidades lingüísticas y no lingüísticas y de las reglas propias del intercambio comunicativo en diferentes situaciones para producir textos orales adecuados a cada situación de comunicación.

- 1 Expresar y comprender mensajes orales en diferentes situaciones comunicativas.
- 2 Describir, narrar, explicar, etc., diversos dibujos, carteles, fotografías, pictogramas, etc.
- 3 Recrear en el aula situaciones de la vida cotidiana.
- 4 Saber dialogar sobre los diferentes temas.
- 5 Utilizar textos diferentes con intenciones comunicativas diversas: cuentos, revistas, fotografías, carteles, etc.
- 6 Interpretar imágenes en voz alta.
- 7 Conocer y utilizar las reglas básicas del funcionamiento de la lengua.
- 8 Saber expresar opiniones, ideas, sentimientos, emociones, necesidades, vivencias y opiniones, y aceptar y realizar críticas con sentido constructivo.

⁴³⁰ L. Cuevillas, F. (1982): *Prosas galegas*, Vigo: Galaxia. La cita está en la p. 73.

9 Ser capaces de situarse en el lugar de los otros, de escuchar y tener en cuenta opiniones, deseos, necesidades e intereses diferentes a los propios con sensibilidad y sentidos crítico.

10 Utilizar las destrezas necesarias para iniciarse en la escritura y en la lectura.

11 Disfrutar leyendo o expresándose de forma oral y escrita.

12 Desarrollar la autoestima y la confianza en sí mismo/a.

13 Establecer vínculos y relaciones constructivas con los demás y con el entorno a través de la comunicación y de la conversación.

• **Competencia matemática:** habilidad para utilizar números y sus operaciones básicas, los símbolos y las formas de expresión y razonamiento matemático para producir e interpretar informaciones para conocer más sobre aspectos cuantitativos y espaciales de la realidad y para resolver problemas relacionados con la vida diaria.

1 Utilizar el lenguaje matemático en situaciones de la vida cotidiana.

2 Utilizar las matemáticas para comprender e interpretar el entorno.

3 Comenzar a aplicar operaciones matemáticas para resolver problemas cotidianos mostrando seguridad y confianza en las capacidades propias.

4 Ser capaz de conocer el proceso que se ha seguido y las soluciones que se han obtenido en la resolución de problemas.

5 Ser capaces de analizar, razonar y comunicar progresivamente sus ideas de forma adaptada a la edad.

6 Desarrollar la curiosidad, la confianza en sí mismo/a y el deseo de hacer bien las cosas.

7 Ser capaces de utilizar progresivamente el conocimiento que posee para generar nuevos conocimientos.

8 Realizar, progresivamente, estimaciones de algunas magnitudes.

9 Realizar diferentes agrupaciones y establecer relaciones entre objetos y situaciones.

10 Aprender a actuar, a reaccionar y a tomar decisiones en situaciones diversas.

11 Utilizar el lenguaje matemático para expresar ideas.

12 Utilizar métodos elementales para calcular distancias.

13 Emplear el conocimiento de las formas y figuras geométricas para describir y resolver situaciones cotidianas que lo requieran.

14 Comenzar a identificar y utilizar los cuantificadores básicos de cantidad, tamaño, espaciales, temporales, los números, etc.



• **Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico:** habilidad para interactuar con el mundo físico, tanto en sus aspectos naturales como en los generados por la acción humana, de modo que facilite la comprensión de sucesos, la predicción de consecuencias y la actividad dirigida a la mejora y a la preservación de las condiciones de vida propia, de los demás hombres y mujeres y del resto de los seres vivos.

- 1 Comprender las relaciones que se establecen entre el ser humano y el resto de los seres vivos.
- 2 Conocer los cambios que la actividad humana puede producir en el medio.
- 3 Observar la naturaleza e interactuar con ella.
- 4 Iniciarse en la comprensión de los sucesos que acontecen en el medio siendo capaces de predecir progresivamente algunas consecuencias.
- 5 Aprender a observar el medio físico.
- 6 Percibir y conocer el espacio físico en el que desarrolla su actividad cotidiana.
- 7 Desarrollar la capacidad para lograr una vida saludable en un entorno saludable.
- 8 Aprender a desenvolverse adecuadamente con autonomía progresiva e iniciativa personal en los diferentes ámbitos de la vida.
- 9 Interactuar con el medio próximo resolviendo problemas.
- 10 Desarrollar actitudes de responsabilidad y respeto hacia los y las demás y hacia uno o una misma.
- 11 Aprender a utilizar responsablemente los recursos naturales y a cuidar el medio ambiente.
- 12 Desarrollar hábitos de consumo racional y responsable.
- 13 Conocer la influencia que tienen los avances científicos y tecnológicos sobre el medio ambiente, la salud y la calidad de vida.
- 14 Comenzar a desarrollar el pensamiento científico-técnico.
- 15 Plantear preguntas, razonar sobre los fenómenos que se producen en el medio ambiente.
- 16 Localizar y orientarse en espacios cotidianos.
- 17 Situarse en el tiempo.
- 18 Identificar y definir por su utilidad los elementos representativos de la realidad más cercana: grupos sociales, profesionales, elementos urbanos y naturales, animales, medios de comunicación y transporte, manifestaciones culturales y artísticas.

• **Tratamiento de la información y competencia digital:** habilidades para buscar, obtener, procesar y comunicar la información y transformarla en conocimiento. Incluye aspectos diferentes que van desde el acceso y selección de información hasta el uso y la transmisión de ésta en distintos soportes, incluyendo la utilización de las tecnologías de la información y de la comunicación como un elemento esencial para informarse y para comunicarse.

- 1 Adquirir los conocimientos, las habilidades, y las destrezas básicas necesarias para la utilización del equipamiento informático disponible en el aula, en el centro o en el hogar (encendido y apagado del ordenador, manejo del ratón, etc.).
- 2 Dominar programas informáticos.
- 3 Ser capaz de comunicar la información y los conocimientos adquiridos empleando diversos recursos, soportes y técnicas.
- 4 Saber aprovechar la información que facilita las nuevas tecnologías, aprendiendo con ellas.
- 5 Adquirir progresivamente habilidades que le permitan razonar, organizar, relacionar, analizar de una manera adaptada a su edad.

• **Competencia social y ciudadana:** permite vivir en sociedad, comprender la realidad social del mundo en que se vive y ejercer la ciudadanía democrática. Incorpora formas de comportamiento individual que capacitan a las personas para convivir en una sociedad cada vez más plural, relacionarse con los demás, cooperar, comprometerse y afrontar los conflictos. Supone ser capaz de ponerse en el lugar del otro, aceptar las diferencias, ser tolerante y respetar los valores, las creencias, las culturas y la historia personal y colectiva de los y las otras.

- 1 Saber escuchar a los compañeros, a las compañeras y a los adultos, buscando siempre el diálogo y la negociación como medios para resolver los conflictos que se le planteen.
- 2 Saber relacionarse queriendo ampliar el círculo de amistades y de conocidos.
- 3 Saber convivir con los demás y de vivir en una sociedad plural y diversa.
- 4 Aprender a tolerar la frustración en diferentes situaciones de juegos y de la vida cotidiana.
- 5 Ser capaces de ponerse en el lugar del otro, de aceptar las diferencias, las creencias, las culturas y la historia personal y colectiva de los demás.
- 6 Desarrollar las habilidades necesarias para trabajar en equipo mostrándose siempre tolerante con las opiniones de sus compañeros y de sus compañeras, aceptando que los demás tienen sus propios puntos de vista.



- 7 Desarrollar hábitos de comportamiento adecuados y adaptados a los diversos contextos sociales en los que se desenvuelve.
- 8 Aprender a responsabilizarse ante las consecuencias de las propias decisiones.
- 9 Aceptar las normas de convivencia de los diferentes grupos con los que se relaciona.
- 10 Tomar decisiones con progresiva autonomía.
- 11 Aprender a conocerse, a valorarse y a desenvolverse en los diferentes contextos.
- 12 Comenzar a asumir los deberes, las obligaciones y los derechos.
- 13 Conocer el patrimonio artístico y cultural del lugar al que pertenece, aprendiendo a valorarlo y a respetarlo.
- 14 Aprender a convivir en una sociedad cada vez más plural compartiendo, participando, colaborando, tolerando y aceptando las diferencias individuales.
- 15 Rechazar la desigualdad valorando, poco a poco, la diversidad como medio para el enriquecimiento personal y social.

• **Competencia cultural y artística:** supone apreciar, comprender y valorar críticamente diferentes manifestaciones culturales y artísticas, utilizarlas como fuente de disfrute y enriquecimiento personal y considerarlas como parte del patrimonio cultural de los pueblos. Supone igualmente apreciar la expresión de ideas, experiencias o sentimientos de forma creativa, a través de diferentes medios de expresión (la música, las artes visuales, las artes escénicas, el lenguaje verbal, el lenguaje corporal, las artes populares, etc).

- 1 Aprender a apreciar y a valorar las producciones plásticas de sus compañeros y de sus compañeras.
- 2 Desarrollar habilidades de cooperación, apoyo y aprecio por las iniciativas y contribuciones de sus compañeros y compañeras.
- 3 Utilizar diferentes medios de expresión (música, artes visuales, artes escénicas, el lenguaje verbal o el lenguaje corporal) para expresar ideas, sentimientos, necesidades, emociones e intereses.
- 4 Desarrollar la imaginación, la creatividad y la iniciativa personal como medios para desenvolverse de manera cada vez más autónoma en el entorno próximo.
- 5 Ser capaces de emocionarse y de sentir ante las manifestaciones y producciones culturales.
- 6 Aprender a expresarse y a comunicarse.
- 7 Aprender a apreciar, comprender y valorar críticamente diversas manifestaciones culturales y artísticas.
- 8 Conocer diversas manifestaciones artísticas y culturales del lugar en el que viven.

9 Iniciarse en el conocimiento de las técnicas, los recursos y los materiales de los diferentes lenguajes artísticos.

10 Aprender a utilizar el ocio de forma activa desarrollando valores de esfuerzo personal solidarios.

• **Competencia para aprender a aprender:** supone iniciarse en el aprendizaje y ser capaz de continuarlo de manera autónoma. Implica poder desenvolverse ante las incertidumbres tratando de buscar respuestas que satisfagan la lógica del conocimiento racional. Consiste en admitir diversidad de respuestas posibles ante un mismo problema y encontrar motivación para buscarlas desde diversos enfoques metodológicos. Requiere ser consciente de lo que se sabe y de lo que queda por aprender, de cómo se aprende y de cómo se gestionan y controlan de forma eficaz los procesos de aprendizaje para optimizarlos según las propias capacidades orientándolas a las necesidades personales. Es decir, conocer las propias potencialidades y carencias sacando provecho de las primeras y esforzándose para superar las segundas a fin de sentirse seguro ante nuevos retos de aprendizaje y motivado a emprenderlo ante la perspectiva de éxito.

1 Aprender a resolver los pequeños problemas que se le planteen en su vida cotidiana, desenvolviéndose de manera cada vez más autónoma.

2 Iniciarse en el aprendizaje de diferentes destrezas y conocimiento siendo capaz de continuarlo de manera progresivamente autónoma.

3 Conocer diversas formas para resolver un determinado problema escogiendo el medio más adecuado.

4 Desarrollar progresivamente habilidades para recoger información y transformarla en conocimiento.

5 Aprender a aplicar los nuevos conocimientos que adquiere en diferentes situaciones.

6 Desarrollar progresivamente hábitos de constancia y de esfuerzo personal.

7 Sentir el deseo y la curiosidad por aprender.

8 Conocer y valorar, progresivamente, las posibilidades y las limitaciones personales, aceptando los errores y equivocaciones y aprendiendo a superarse.

9 Conocer las cosas que puede hacer por sí mismo(a) y las que puede hacer con ayuda de los demás.

10 Pedir ayuda cuando no puedan realizar determinadas acciones por ellos mismos o mismas.

11 Desarrollar estrategias que favorezcan el desarrollo de la atención, la concentración, la memorización y la resolución de problemas.



12 Aprender a utilizar la observación, la manipulación y la exploración para conocer mejor el mundo que le rodea.

13 Establecer relaciones sencillas de causa y efecto en función de las consecuencias.

• **Autonomía e iniciativa personal:** se refiere a la posibilidad de operar con criterio propio y llevar adelante las iniciativas necesarias para desarrollar la opción elegida y hacerse responsable de ella, tanto en el ámbito personal como en el social. Exige el desarrollo de valores personales tales como la dignidad, la libertad, la autoestima, la seguridad en uno mismo, la demora de la satisfacción y la capacidad para enfrentarse a los problemas, la honestidad y la comprensión de las normas que permiten crear un código moral propio.

1 Tener iniciativa y criterio propio para desenvolverse de manera cada vez más autónoma en la vida cotidiana.

2 Controlar progresivamente el tono, la postura, el equilibrio y la respiración.

3 Coordinar sus movimientos en sus desplazamientos, marcha, carrera, saltos y en las actividades manipulativas de motricidad fina.

4 Ser responsable ante las decisiones personales siendo consecuente con ellas.

5 Adquirir progresivamente una serie de valores: responsabilidad, perseverancia, conocimiento de sí mismo o misma, autoestima, creatividad, control emocional, saber afrontar los problemas, aprender de los errores...

6 Desarrollar habilidades sociales que le permitan relacionarse, cooperar y trabajar en equipo: respeto por las ideas de los demás, capacidad de diálogo y trabajo cooperativo, ponerse en el lugar del otro, valorar las ideas de los demás...

7 Mostrarse seguro de su propia eficacia a la hora de manejar útiles, de contribuir en las rutinas cotidianas de alimentación, aseo, descanso y vestido y de abordar nuevas tareas, asumiendo pequeños riesgos que pueda controlar.

• **Competencia emocional:**

1 Manifestar afecto hacia los demás y asumir el de las personas que le rodean.

2 Tolerar la frustración de no obtener lo que quiere.

3 Desarrollar valores personales como la autoestima.

4 Interesarse por los problemas de sus compañeros y compañeras.

5 Empezar a construir confianza en sí mismo o misma.

6 Contribuir, desde el respeto, a una convivencia adecuada en situaciones de juego.

7 Adaptarse a la rutina de la vida escolar.

- 8 Identificar las emociones propias y ser capaz de comprender las de los y las demás.
- 9 Expresar diferentes emociones: alegría, tristeza, enfado, entusiasmo, placer, etc.
- 10 Desarrollar habilidades sociales conducentes a fomentar la sociabilidad y la convivencia: compartir, cooperar, participar, ayudar, respetar, tolerar, aceptar, etc.

7. 2. 1. 7. Evaluación

La evaluación es un elemento curricular imprescindible que contribuye a la mejora de la calidad educativa. Nos permitirá obtener información sobre cómo se está desarrollando el proceso educativo de los alumnos y de las alumnas para poder intervenir adecuadamente. De esta forma, se podrá dar una respuesta adaptada a las necesidades particulares de cada alumno y de cada alumna.

La evaluación ha de tener un carácter global, porque se referirá al conjunto de capacidades expresadas en los objetivos generales del nivel de la Educación Infantil, objetivos que se adecuarán a cada contexto concreto y a cada alumno; continua, porque se considerará un elemento inseparable del proceso de aprendizaje de los niños y de las niñas; formativa, porque proporcionará una información constante que permitirá adaptar la intervención educativa; y abierta, ya que se podrá adaptar a los diferentes contextos.

Los momentos de evaluación, y estrategias para realizar dicha evaluación son los siguientes:

- **EVALUACIÓN INICIAL**, que se realiza al inicio del nivel a partir de la observación de los niños y de las niñas durante los primeros días, de una entrevista con los padres y de la información proporcionada por el centro anterior, caso de haber estado escolarizados.

- **EVALUACIÓN PROCESUAL**, que será constante y regular a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje y permitirá ir constatando los logros y dificultades. Se llevará a cabo a través, principalmente, de la observación directa de sus aportaciones, de la revisión de sus producciones y de su expresión oral.

- **EVALUACIÓN FINAL**, que es necesaria como culminación de cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje. Con ella valoraremos el grado de consecución respecto a los objetivos marcados obtenidos por cada alumno y cada alumna. Para llevar a cabo la evaluación final se realizará:

- un registro de evaluación al final de cada unidad didáctica.
- Un registro de evaluación trimestral.



- Un registro de evaluación de cada nivel.
- Posteriormente, un registro de evaluación de toda la etapa de la Educación Infantil.

Al respecto de la evaluación de la propia tarea docente, algunos de los criterios para poder abordar esta evaluación serán los siguientes:

- si se ha intercambiado opiniones con los compañeros y compañeras de ciclo.
- Si se ha partido de los conocimientos previos de los alumnos o alumnas
- Si se ha promovido un aprendizaje significativo.
- Si se han organizado los contenidos en torno a un enfoque globalizador.
- Si se ha logrado una adecuada organización espacial y temporal.
- Si se ha creado un clima de confianza y afecto.
- Si se han tenido presentes los cauces de participación familiar.

Y al respecto de la evaluación del niño o niña de cinco años, podrían tenerse en cuenta aspectos como:

dar muestra de un conocimiento progresivo de su esquema corporal.

Identificar y nombrar las diferentes partes del cuerpo.

Ubicar espacialmente las distintas partes del cuerpo en relación a sí mismo o misma y en el de los y las demás.

Controlar progresivamente su cuerpo, global y sectorialmente.

Progresar en la adquisición de destrezas motoras y habilidades manipulativas.

Utilizar las posibilidades motrices, sensitivas y expresivas del propio cuerpo.

Identificar los sentidos y las principales sensaciones asociadas a cada uno de ellos.

Confiar en las propias posibilidades.

Respetar y aceptar las características de los demás.

Mostrar actitudes de ayuda y colaboración.

Formar una imagen personal positiva y ajustada de sí mismo o misma.

Conocer sus propias posibilidades y limitaciones.

Realizar las tareas de la vida cotidiana con seguridad, confianza, iniciativa y autonomía progresiva.

Valorar las actuaciones propias y las de los y las demás.

Participar en los juegos.

Comprender y utilizar adecuadamente las normas que rigen los juegos.

Progresar en la coordinación y control de las habilidades manipulativas de carácter fino.

Expresar sentimientos y emociones.

Comprender e interpretar los sentimientos y emociones de los y las demás.

Contribuir a la convivencia.

Adquirir hábitos de cuidado personal, higiene, salud y bienestar.

Controlar progresivamente sus necesidades básicas.

Colaborar en la creación de un entorno agradable y de un ambiente favorecedor de salud y bienestar.

Identificar y nombrar objetos y elementos del entorno inmediato y actuar sobre ellos.

Agrupar, clasificar y ordenar elementos y colecciones según semejanzas y diferencias.

Iniciarse en la cuantificación e interpretación de los elementos del entorno natural.

Cuantificar colecciones de elementos mediante el uso de la serie numérica.

Resolver sencillos problemas matemáticos de su vida cotidiana.

Manejar nociones espaciales y temporales básicas.

Interesarse por el medio natural.

Manifestar actitudes de cuidado y respeto hacia la naturaleza.

Participar en actividades encaminadas al cuidado de la naturaleza.

Identificar algunos de los cambios naturales que afectan a la vida cotidiana de las personas.

Conocer, identificar y describir personas y colectivos de su entorno.

Identificar las características de los grupos sociales más cercanos.

Conocer diferentes servicios comunitarios: mercado, atención sanitaria, medios de transporte...

Conocer algunas manifestaciones culturales de su entorno.

Participar en la elaboración de normas en los diferentes grupos con los que se relaciona.

Analizar situaciones conflictivas de la vida cotidiana resolviéndolas adecuadamente.

Identificar otras culturas presentes en el entorno.

Establecer relaciones de afecto, respeto y generosidad con todos sus compañeros y compañeras.

Utilizar la lengua oral para comunicarse positivamente con sus iguales y con las personas adultas.

Comprender diferentes mensajes orales, relatos, producciones literarias, descripciones, explicaciones e informaciones.

Mostrar actitud de escucha atenta y respetuosa.

Participar en diferentes conversaciones.

Mostrar una actitud positiva hacia las lenguas.

Expresarse y comunicarse oralmente con claridad y corrección.

Resolver situaciones conflictivas mediante el diálogo.

Comunicar sus estados anímicos y compartirlos con los y las demás.



- Mostrar interés por los textos escritos presentes en el aula y en el entorno próximo.
- Iniciarse en el uso de los textos escritos.
- Conocer algunas características del código escrito.
- Interesarse y participar en las situaciones de lectura y escritura que se producen en el aula.
- Disfrutar compartiendo la audición y la lectura de textos literarios.
- Expresarse y comunicarse utilizando medios, materiales y técnicas propios de los diferentes lenguajes artísticos y audiovisuales.
- Mostrar interés por explorar las posibilidades de los diferentes lenguajes.
- Compartir experiencias estéticas y comunicativas.
- Experimentar y explorar las posibilidades expresivas del gesto, los movimientos, la voz, el color, la textura y los sonidos.
- Desarrollar la sensibilidad estética.
- Mostrar una actitud positiva hacia las producciones artísticas en distintos medios.
- Utilizar el ordenar y otros instrumentos tecnológicos como vehículos de expresión y comunicación.

7. 2. 1. 8. Metodología

Teniendo en cuenta los principios psicopedagógicos que contempla el currículo, esta programación se apoya en los siguientes que se señalan a continuación:

- basada en el principio de aprendizaje significativo que parta de los conocimientos previos de los niños y niñas, que conecte con los intereses y necesidades de éstos y que les proponga actividades suficientemente atractivas, de tal manera que los alumnos puedan establecer relaciones significativas entre su experiencia previa y la nueva información que se le presenta, modificando los esquemas de conocimientos para que evolucionen hacia estructuras cada vez más elaboradas y complejas.
- Concebida bajo una perspectiva globalizadora que nos permita propiciar actividades que contribuyan al desarrollo integral del niño y de la niña, creando un clima de seguridad y afecto. Para ello, trataremos los contenidos de forma global, interrelacionando las tres áreas o ámbitos de experiencia que forman el currículo, organizándolos en unidades didácticas significativas para el niño y la niña, quienes, partiendo de sus propios intereses, vinculan debida y ordenadamente los elementos informativos nuevos con los que ya poseen.

- La actividad como fuente de aprendizaje y desarrollo de los niños y las niñas. Por ello, la enseñanza ha de ser activa, utilizando estrategias que les estimulen a ser creativos, alentando el desarrollo de la imaginación y la capacidad de observación. La enseñanza activa se llevara a cabo con una amplia propuesta de actividades individuales y de grupo, en las que los niños y las niñas podrán desarrollar sus capacidades de manipular, explorar, observar, experimentar o crear, que les permitirán aplicar y construir sus propios esquemas de conocimiento.
- El trabajo en grupo que potencia la participación y mejora la capacidad de expresión, siendo, sin duda, uno de los ejes principales para un buen desarrollo cognitivo y emocional.
- Teniendo en cuenta que el juego es la actividad principal de los niños a estas edades, es necesario dotar de carácter lúdico cualquier actividad que vayamos a realizar evitando la división entre juego y trabajo, ya que el juego es el trabajo de los niños y de las niñas.
- Potenciaremos el juego autónomo, tanto el individual como el realizado en equipo, por la seguridad afectiva y emocional, por la integración de los alumnos entre sí y con los adultos. No hay que olvidar que la interacción con otros niños y otras niñas constituye un importante recurso metodológico que les ayuda en su proceso social, afectivo e intelectual.
- Ofrecer espacios y materiales que ayuden a crear un ambiente de juego estimulante y que tenga en cuenta las necesidades de los alumnos y de las alumnas.
- Atenderemos también al principio de socialización con el fin de que el niño abandone el estado de egocentrismo en que se encuentra en esta etapa. Propondremos gran cantidad de actividades de grupo en las que los niños y las niñas aprenderán comportamientos y normas, así como a compartir, a respetar, a participar y, en definitiva, a relacionarse con los demás.
- La participación de la familia en la escuela es fundamental, ya que el aprendizaje de los niños y de las niñas de 3 a 6 años está muy centrado en sus vivencias y en las rutinas de la vida cotidiana. Debe existir una continuidad entre lo que hacen dentro de la escuela y lo que hacen fuera de ella. Los docentes deben ser conscientes de ello y requerir la colaboración de la familia para conseguir esta continuidad.
- Integramos las nuevas tecnologías informáticas. El ordenador es un medio que enriquece el contexto de aprendizaje de los niños y de las niñas, ya que hace que el proceso de enseñanza sea más motivador.



7. 2. 1. 9. Recursos

Entiendo que los recursos son los ‘puntos de apoyo’ que utilizaremos en nuestra labor escolar para que los alumnos o las alumnas alcancen sus ‘techos discentes’, entendiendo como tales los límites superiores de todas sus capacidades. Así, hablamos de recursos personales entre los que el más importante es el tutor o tutora de los niños o niñas a quienes que va dirigida la actividad docente, pero además podremos contar con los especialistas (de inglés, religión, pedagogía terapéutica, audición y lenguaje y la orientadora u orientador), el profesor o la profesora de apoyo, los servicios sociales de la zona en caso de que hubiese algún niño o niña con situación de riesgo social, las familias, padres y madres, abuelos y abuelas de nuestros alumnos, y, por supuesto, los propios alumnos y alumnas.

Son muchos los recursos materiales que se necesitan para llevar a cabo toda programación, entre ellos están los MATERIALES FUNGIBLES tales como fichas para el alumnado, folios blancos y de colores, cartulinas, papel continuo, papel de seda, celofán, charol, pinocho, cartón ondulado, pintura de dedos, témpera líquida, ceras blandas, ceras duras, lapiceros de tres cantos, rotuladores gruesos y finos, rotuladores permanentes, rotuladores para escribir en la pizarra, tijeras de punta redonda, tijeras para zurdos, punzones de punta de plástico y de punta de metal, alfombrillas, catálogos, folletos de los supermercados, catálogos de juguetes, de ropa, de carnaval, revistas, periódicos, recetas, menús, tinta para la impresora, negra y de color, plásticos para plastificar, tóner, etc. Y los MATERIALES NO FUNGIBLES como juegos y juguetes para psicomotricidad y grandes espacios, juegos didácticos, juegos para ejercitar la motricidad fina, juegos y juguetes para el juego simbólico, materiales para las rutinas, materiales para ejercitar los sentidos, materiales para el desarrollo de las capacidades lógico-matemáticas, materiales para la iniciación en la lectura y la escritura, material de expresión musical, material de expresión corporal. También están los DE ELABORACION PROPIA, tales como Internet, plastificadora, encuadernadora, fotocopiadora, bibliografía sobre las diferentes áreas, cuadernillos de fichas y guías didácticas de diferentes editoriales, etc.

7. 2. 1. 10. “Cantamos a las sirenas”: desarrollo de la Unidad Didáctica

Hechas las anteriores y extensas consideraciones – considero que el mundo de la Educación Infantil es, quizás, más complicado que el de la enseñanza en los siguientes tramos del currículo educativo – , una vez claramente situado el espacio escolar en que se va a intervenir, así como atendiendo a las necesidades y exigencias del ciclo en que se localiza, pasaré a desarrollar la propia Unidad Didáctica “Cantamos a las sirenas”, y lo haré teniendo en cuenta el propio desenvolvimiento de la serie de actividades que se van a realizar para conseguir un acercamiento de los alumnos y las alumnas de 3º curso de Educación Infantil al hecho estético-literario que se implica bajo la figura de la sirena. Y como el medio en el que se va a operar – el de la Galiza interior – es en principio ajeno a la magia marina de las ondinas que pueblan las costas de los Océanos Gallego y Atlántico, delimitaré este viaje didáctico a través de la música.

7. 2. 1. 10. 1. Sesiones y temporalización

Siguiendo, como he seguido hasta ahora, la legislación que rige en este tramo educativo de Educación Infantil, y especialmente en este ciclo, el Segundo ⁴³¹; es necesario resaltar cómo la presente Unidad Didáctica se corresponde con los objetivos referidos al conocimiento del cuerpo, los sentidos, las funciones y los sentimientos; a la autonomía infantil, al saber establecer relaciones sociales, a la aceptación de normas, a la colaboración y a la prevención (del Área de Conocimiento de sí mismo(a) y Autonomía); a la información, a la situación de objetos en el espacio y en el tiempo, al conocimiento de la sociedad y al respeto por la diferencia (del Área de Interacción con el entorno); al manejo de vocabulario, a las normas que rigen en el intercambio lingüístico, al uso de distintos soportes en lengua escrita, a la comprensión y a la lectura de cuentos y pequeñas historias, a la recitación y la memorización, a la dramatización, a los elementos del lenguaje plástico, al manejo de juegos de expresión corporal, a la ejecución y uso de programas informáticos sencillos, al acercamiento a las producciones audiovisuales y a la elaboración crítica de contenidos (del Área de Lenguajes).

⁴³¹ Hablo del “Real Decreto 1630/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas del Segundo Ciclo de Educación Infantil”, publicado en las pp. 474-482 del *BOE* núm. 4, de 4/01/2007.



Presentando, por supuesto, y lo más detalladamente posible, esta Unidad Didáctica, su finalidad y sus intereses, a los alumnos y alumnas del grupo, creo oportuno que en un primer anuncio de la actividad se les deberá señalar el tiempo global que nos va a implicar. Con un título como “Cantamos a las sirenas”, el alumnado accederá, desde los primeros momentos de su desarrollo a una actividad que se encamina hacia una puesta en escena: hacia una función musical que, por caso, bien podría ser la que se celebra anualmente antes del cierre de las clases para el período vacacional de Navidades o, incluso, en el festival de fin de curso. Dependiendo, pues, del festival escogido – algo que también se puede dejar a la elección del grupo-clase –, la temporalización de esta Unidad Didáctica será en el mes de noviembre y parte del de diciembre o en el de junio.

Las actividades incluidas en esta unidad, pues, ocuparán una serie de siete sesiones, que distribuiremos en clases de 90 minutos:

PRIMERA SESIÓN:

presentación de la Unidad Didáctica. Anuncio de la serie de sesiones. Charla sobre qué es una sirena, su presencia en la cultura ibérica y gallega. Presentación de Mercedes Peón, de su tema “Serea” y presentación de unos pequeños apuntes sobre la música gallega folk. Se atenderá a preguntas y a posibles sugerencias. Y se dará el anuncio de que las actividades de esta unidad van a conducir a una puesta en escena en el festival pactado.

SEGUNDA SESIÓN:

en el aula-net o en la clase de informática del centro, haremos una búsqueda de imágenes de sirenas en Google, buscaremos Mercedes Peón y descargaremos el tema “Serea”⁴³², e imprimiremos alguna imagen de sirenas, así como la letra de la canción que van a tener que memorizar. La leeremos varias veces, explicando su significado, tratando la problemática lingüística que allí se encuentra⁴³³ y conectándola con alguna

⁴³² Perteneciente a su primer álbum, *Isué* (2000), es su tema 9. Puede descargarse a través del programa Ares y puede escucharse en <http://www.ghastaspista.com/mpeon.php#9>. Es un tema de música tradicional, con letra de M. Peón y arreglos de N. Muñoz, P. Carrera & M. Peón.

⁴³³ Como el uso aberrante de perífrasis como ‘botar en falta’, castellanismo de “achar en falla”, el posible uso escrito de la contracción ‘preposición + artículo’ o el uso dialectal de la –e epentética.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

manifestación literaria de sirenas, concretamente con un relato de xanas del río Miño y con la leyenda del caballero de Goiáns.

Letra de “Serea”

Hoxe eu recoñecín
a quen eu botaba en falta,
hoxe eu recoñecín
a quen eu botaba en falta,
dende a infancia,
dende a infancia, ailalala.

Ela é ben bonitiña,
cinguidiña da cintura
parece unha serea,
loira, feitiña e salgada
ailalala, ailalala.

Para quen entrou na miña vida especial,
para ela será toda regalía,

señoriña desta casa,
coa luz laranxa ó entrare,
coa música tan dondiña,
olores por todas partes, ailala.

E se non fora por ti,
meu caravel encarnado,
e se non fora por ti,
aínda estaría esperando, ailalala.

Para quen entrou na miña vida especial,
para ela será toda a regalía.

Finalmente, se propondrá la recogida de algún tipo de material sobre el mundo de las sirenas, con lo que se involucrará ya a los padres y a las madres, al núcleo



familiar del alumnado, tanto con esta actividad como con la propia educación de sus menores.

TERCERA SESIÓN:

con la música de “Serea” de fondo, que se escuchará varias veces siguiendo la letra, se procederá a la lectura y explicación de tres historias literarias de sirenas:

- la de *A serea da Illa Negra* de A. Fernández Paz,
- la del conde de Barzelos y
- la que Fole recoge en *Terra brava*.

También se compartirán las historias que hayan traído los y las alumnas y se mandará la realización de un dibujo de sirena, uno dibujo que acabará formando parte de una exposición que se colgará en el aula.

CUARTA SESIÓN:

comienzo de la memorización de “Serea”, insistiendo en que traten de ayudarse en sus domicilios. Diseño de un disfraz de sirena (tanto para niños como para niñas), con el fin de escenificar la canción en el festival mencionado. Para ello se usarán tijeras, lápices de colores, lana amarilla, cartones, papel charol y papel de plata. Se construirán dos secciones, una cuadrada para el pecho, en la que se dibujará un busto de mujer, y una con forma de cola para colgar desde la cintura, con escamas. Se hará asimismo una peluca rubia.

QUINTA SESIÓN:

con “Serea” como melodía, se procederá a acabar de hacer los disfraces para el festival.

SEXTA Y SÉPTIMA SESIONES:

ensayos de la actuación, el último en el salón de actos del centro.

7. 2. 1. 10. 1. Evaluación

Se realizará, a través de un cuestionario oral, en la propia clase, incluso proponiéndoles que traten de escribir sus impresiones y una posible actividad futura.

7. 2. 2. Unidad Didáctica “El mundo de las sirenas, ¿mito o realidad?”, propuesta para 6º curso de Educación Primaria

Propongo a continuación una Unidad Didáctica orientada a los niños y niñas de 6º curso de Educación Primaria que he querido centrar en un colegio gallego de la zona marítima, el CEIP de Aguiño, una de las localidades costeras de la franja atlántica de Galiza⁴³⁴.

7. 2. 2. 1. Introducción

La Unidad Didáctica que se propone a lo largo de estas páginas se incluye en el “Área de Lingua Galega e Literatura” y ha sido elaborada para ser llevada a cabo con el alumnado perteneciente al segundo curso del Ciclo Tercero de Educación Primaria – concretamente con el de 6º curso – del CEIP de Aguiño, siendo ésta la Unidad núm. 3 de un total de cuatro Unidades Didácticas reservadas a la programación prevista para el primer trimestre.

La Unidad Didáctica se dirige, pues, hacia un alumnado que ya se ha vuelto más realista y que ha abandonado los juegos cuyo contenido era absolutamente fantástico, un momento importante para la reafirmación de la personalidad humana, y que además ya es capaz de reflexionar y de resolver los conflictos que se le presentan gracias a una recientemente adquirida lógica interna.

Puesto que las horas semanales para trabajar la asignatura “Lingua Galega e Literatura”, en 6º curso son tres, esta propuesta se desarrollará a lo largo de seis sesiones de cincuenta minutos, y como he dicho en el primer trimestre del curso escolar. El eje central de la presente Unidad Didáctica es el conocimiento de la cultura del mundo marino tanto de la Comunidad Autónoma de Galiza como de los pueblos con que se comparte.

⁴³⁴ Se trata de una Unidad Didáctica que, como uno de los ejercicios interactivos, yo mismo he propuesto a los alumnos y alumnas de la asignatura “Lingua e Literatura Galega e a súa Didáctica” de 2º curso del Grado de Educación Primaria durante el curso académico 2010-2011. Por supuesto, en origen se realizó en lengua gallega, aunque he preferido, aquí, traducirla al castellano, dado que es el idioma que rige en el presente trabajo.



Se ha buscado este tema atendiendo a una adaptación hacia los contenidos y objetivos de la Programación General Anual (PGA) y el Programa de Actividades y Tareas (PAT) que se siguen por parte de los tutores y tutoras del centro referido. Además, considero que los seres mitológicos son uno de los elementos del entorno infanto-juvenil más atractivos para los niños y niñas, sirviéndoles como elemento de consulta, juego y, por lo tanto, de aprendizaje significativo. Por una parte, en la presente Unidad Didáctica se trata la cultura marinera y las tradiciones y leyendas populares de Galiza como centro de interés a partir del cual se podrá articular todo el proceso didáctico de las diferentes áreas curriculares y desarrollar las competencias básicas establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Por otra parte, se plantea un proyecto para ser llevado a nivel del centro partiendo de la base de una cultura común, la cultura atlántica.

Y ya que las horas semanales para trabajar la materia “Lingua Galega e Literatura” en 6º curso son tres, esta propuesta se conducirá a lo largo de seis sesiones de cincuenta minutos, teniendo en cuenta que el trabajo del alumno o alumna se ha de llevar a cabo tanto en el aula como en casa. En esta Unidad Didáctica, pues, se aborda el mundo marino como centro y eje a partir del que se podrá articular todo el proceso didáctico de las diferentes áreas curriculares y desarrollar las competencias básicas establecidas en la referida Ley, por lo que las actividades se realizarán tanto de forma individual como grupal o en equipos.

La finalidad de esta Unidad Didáctica estriba en conseguir que el alumnado al que va dirigida adquiera un conocimiento generalizado de un tema determinado, para lo cual se proponen una serie de tareas que deberá desarrollar para alcanzar un fin determinado. No en vano, tal y como se delimita en la legislación referente a la Educación Primaria en Galiza – hablo del Decreto 130/2007, de 28 de junio, por el que se establece el currículo de Primaria gallego – , las enseñanzas se organizan alrededor de un uso social de la lengua diversificado en diferentes contextos: en él, sus contenidos se reparten en tres bloques (Bloque 1: “Escoitar e falar”, Bloque 2: “Ler e escribir” y Bloque 3: “Reflexionar sobre a lingua” ⁴³⁵), lo que no presupone que la actividad

⁴³⁵ A través de los imperativos recogidos en el documento oficial, pues, debe hacerse hincapié en que:

aprender lingua non é só apropiarse dun sistema de signos e das regras que rexen a súa combinación, é tamén apropiarse dos significados culturais que estes transmiten, e xunto con eles, dos modos en que as persoas do contorno entenden e interpretan a realidade. Aprender lingua significa acadar a competencia necesaria para desenvolverse con facilidade e éxito nas diferentes situacións da vida [...] o obxecto de aprendizaxe é a lingua, unha lingua real e contextualizada, unha lingua que é un instrumento multifuncional

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

docente deba corresponder a esta ordenación; al contrario, se debe producir gracias a la multiplicidad de conexiones entre todos ellos.

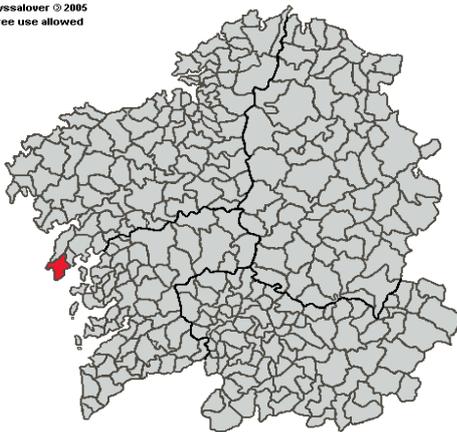
7. 2. 2. 2. Contextualización

El CEIP de Aguiño es un colegio público que se encuentra en el lugar de Aguiño, dentro de la parroquia de A Nosa Señora do Carme de Aguiño – aunque hasta 1959 formaba parte de las tierras de la feligresía de S. Paio da Carreira – , perteneciente al ayuntamiento de Ribeira, situado en el extremo occidental de la Península de O Barbanza.



CEIP de Aguiño

Myssalover © 2005
free use allowed



Localización de Aguiño en la comunidad autónoma de Galiza y en la Península de O Barbanza

e que é útil para solicitar algo, para agradecer, para queixarse, para saudar, para dar información, para protestar, para convencer, para acadar um acordo, para crear, para falar das emocións, para debater, para planificar ... [“Decreto 130/2007, do 28 de xuño, polo que se establece o currículo da Educación Primaria na Comunidade Autónoma de Galicia”, *Diario Oficial de Galicia*, 132, 7/07/2007, pp. 1166-11760; disponible en Internet: [http:// www.educacion.gob.es/creade/IrASubSeccionFront.do?id=1392](http://www.educacion.gob.es/creade/IrASubSeccionFront.do?id=1392); consulta el 5/02/2011].



Su dirección postal es Rúa Falcoeiro, núm. 10, Aguiño, 15965 Ribeira (A Coruña), la electrónica es ceip.aguinho@edu.xunta.es y el número de su teléfono es 981 840 700. Dispone de jornada continuada con entrada a las 09:00 horas y salida a las 14:00 horas, y dispone de un servicio de transporte escolar.

En la actualidad, al CEIP de Aguiño acuden diariamente ciento noventa y dos niños y niñas de edades comprendidas entre los tres y los trece años. En él se imparten dos niveles de formación: Educación Infantil, con cincuenta y siete alumnos y alumnas, y Educación Primaria, con ciento treinta y cinco.

Su alumnado procede en su gran mayoría de la parroquia que da nombre al lugar en que se enclava el centro. Las características socioeconómicas de las familias de los niños y niñas allí escolarizados y escolarizadas están relacionadas con la industria pesquera y la transformación de productos del mar, incrementándose en los últimos años la población que trabaja en el sector de servicios.

La mayor parte de las familias son jóvenes, con estudios de Graduado Escolar, Certificado de Escolaridad y Formación Profesional en gran parte de los casos. Las mujeres están en buena medida incorporadas a la vida laboral remunerada, y debido al trabajo en el mar de los padres de los niños y niñas, muchos y muchas de ellas pasan temporadas sin ver a os sus progenitores, siendo las madres, las abuelas y los abuelos las y los principales encargados de su educación en el ámbito familiar.

La población posee una calidad de vida buena en general, su nivel sociocultural familiar es medio y la lengua empleada mayoritariamente en este medio es el idioma gallego. Por último, los servicios con que cuenta Aguiño son diversos, y no todas las parroquias del ayuntamiento, ni mucho menos, cuentan con los que la capital dispone. Aguiño posee un CEIP, una guardería, un centro médico, una oficina de correos, una casa de cultura, una biblioteca, un conservatorio de música, puerto de mar, una lonja, dos supermercados, panaderías, un campo de fútbol, varias fábricas, parques habilitados tanto para el uso y goce de los más pequeños y las más pequeñas como de personas mayores, playas y locales destinados a las labores que realiza alguna asociación cultural local. Por ello se puede decir que el centro educativo cumple con todo lo establecido en el Real Decreto 132/2010, de 12 de febrero, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que imparten enseñanzas de Segundo Ciclo de Educación Infantil, Educación Primaria y Educación Secundaria Obligatoria.

La clase de 6º curso de Educación Primaria del CEIP de Aguiño está formada por veinte alumnos y alumnas, doce niñas y ocho niños. Este grupo se relaciona bien tanto dentro como fuera del ambiente escolar. Cuando se les propone realizar alguna tarea en grupo no ponen ningún inconveniente, aunque siempre se da el caso de alguien que se escapa del resto y trata de hacer las tareas con quien mejor se lleva dentro del grupo-clase, a pesar de que suelen comprender que toda tarea aular tiene sus reglas, por lo que para formar los grupos de trabajo se pondrá en práctica una dinámica. De esta manera, los grupos se establecerán de forma democrática, integrando en el aula aspectos lúdicos y haciendo las actividades más dinámicas y participativas.

Todos los niños y niñas de este curso van bien académicamente, siguen un ritmo igualitario y constante, y no existe ninguno o ninguna que presente alteraciones significativas en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

7. 2. 2. 3. Concreción curricular

7. 2. 2. 3. 1. Objetivos

- Contribuir a que el alumnado pueda llegar a ser competente lingüísticamente.
- Comprender y expresarse tanto oralmente como por escrito de manera adecuada en los diferentes contextos de la actividad social y cultural cotidiana.
- Utilizar los medios de comunicación social y las tecnologías de la información y de la comunicación para obtener, interpretar y valorar informaciones y opiniones diferentes.
- Utilizar adecuadamente la biblioteca como fuente de recursos variados para el disfrute y el placer de leer, así como para la obtención de informaciones variadas.
- Emplear la lectura como fuente de placer y de enriquecimiento personal y aproximarse a obras relevantes de la tradición literaria gallega para desarrollar hábitos lectores.



- Comprender textos literarios de géneros diversos procedentes de la literatura infantil y juvenil gallega adecuados en cuanto a la temática y complejidad.
- Valorar y estimar la lengua gallega como lengua propia y como muestra de identidad de Galiza.
- Hacer uso de los conocimientos sobre la lengua y sobre las normas de uso lingüístico para escribir y hablar de manera adecuada, coherente y correcta.
- Reflexionar sobre los diferentes usos sociales de las lenguas para evitar estereotipos lingüísticos que supongan juicios de valor y prejuicios clasistas, racistas o sexistas.

7. 2. 2. 3. 2. Contenidos

- Comprensión de textos procedentes de los medios de comunicación social.
- Producción de textos tanto orales como escritos.
- Conocimiento de las normas ortográficas, apreciando su valor social y la necesidad de remitirse a ellas en los escritos.
- Distinción entre los diferentes tipos de textos (literarios, periodísticos, etc.).
- Esquematización de la información relevante de un texto.
- Realización de diferentes tipos de lectura: de investigación, de aprendizaje o de gozo personal.
- Utilización de elementos gráficos y paratextuales para facilitar la comprensión de los textos (ilustraciones, gráficos, tablas, etc.).

- Utilización de estrategias para potenciar la expresividad de los mensajes orales (gestos, miradas, posturas corporales, etc.)

- Uso dirigido de las tecnologías de la información y la comunicación para la localización, selección, interpretación y organización de la información y los conocimientos.

- Uso de la biblioteca del centro, provocando la adquisición de conocimientos sobre su organización.

- Creación de una biblioteca de aula.

- Invención y dramatización de una obra de teatro innovadora.

- Valoración de la escritura como instrumento de relación social, de obtención y de reelaboración de la información y los conocimientos.

- Actitud de atención adecuada ante situaciones comunicativas (tolerancia hacia las opiniones, escuchar atentamente, respeto de las opciones de quien habla sin interrupciones, etc.).

- Participación y cooperación en las situaciones comunicativas de relación social (coloquios, debates, conversaciones).

- Valoración y aprecio del texto literario oral como vehículo de comunicación, fuente de conocimiento de la cultura – especialmente la gallega – y como recurso de gozo personal.

- Valoración de los medios de comunicación social como instrumento de aprendizaje y de acceso a la información y a las experiencias de otras personas.



- Uso de documentos audiovisuales como medio de obtención, identificación, selección, clasificación, comparación y relación con progresiva autonomía de las informaciones relevantes para aprender.
- Actitud de cooperación y de respeto en situaciones de aprendizaje compartido.
- Uso de un lenguaje no discriminatorio y respetuoso con las diferencias.

7. 2. 2. 4. Competencias básicas

El currículo de Educación Primaria se estructura en áreas, y en ellas es dónde se deben buscar los referentes que permitan el desarrollo y la adquisición de las competencias básicas en las diferentes etapas que lo componen.

La lengua gallega constituye un área curricular con un marcado componente sociocultural. En la Educación Primaria se pretende que todas las áreas curriculares estén y se relacionen entre sí, por lo que los contenidos en ellas impartidos deben tener conexión recíproca en las diferentes áreas. Así, cuando un contenido se trabaja desde distintas asignaturas, es conveniente hacerlo en todas ellas al mismo tiempo, de esta forma se incentiva que el profesorado de las distintas áreas y asignaturas esté coordinado y se programe de modo global, lo que favorece que el alumnado perciba los aprendizajes como parte de un todo, relacionados, cohesionados y con coherencia y no como compartimentos estancos independientes entre sí. Estructurar los aprendizajes en virtud a centros de interés constituye una buena alternativa para afianzar los conocimientos y garantizar cierta calidad educativa.

De este modo, las competencias básicas ⁴³⁶ que se asocian a esta Unidad Didáctica son:

⁴³⁶ Para la elaboración de las competencias es interesante acercarse a unas de las últimas publicaciones con que, en este sentido, contamos. Por ello, cuando hemos realizado esta Unidad Didáctica hemos trabajado con estas obras:

- Rodríguez Moreno, M. L.; P. Serreri & A. del Cimmuto (2010): *Desarrollo de competencias: teoría y práctica. Balance, proyecto profesional y aprendizaje basado en el trabajo*, Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones.
- Maya Otero, J.; F. Luengo Horcajo (coords.); Asociación Proyecto Atlántida (2011): *Teoría y práctica de las competencias básicas*, Barcelona: Graó.
- Jiménez Rodríguez, M. A. (2011): *Cómo diseñar y desarrollar el currículo por competencias*, Boadilla del Monte, Madrid: PPC, Editorial y Distribuidora, S.A.

- **Competencia en comunicación lingüística**, ya que la utilización del lenguaje, tanto oral como escrito, es fundamental para la transmisión de contenidos de cualquier tipo, para que el alumnado pueda comprender e interpretar la realidad, construir y comunicar sus conocimientos y organizar y autorregular sus propios pensamientos, emociones y conductas.

- **Competencia matemática**, puesto que los y las educandas deben ser hábiles para interpretar y expresar con claridad y precisión informaciones, datos y argumentaciones (tablas, gráficos, etc.), lo cual aumenta la posibilidad real de seguir aprendiendo a lo largo de la vida, tanto en el ámbito escolar o académico como fuera de él. Además, esta competencia implica el conocimiento y manejo de los elementos matemáticos básicos (distintos tipos de números, medidas, símbolos, elementos geométricos). Tal competencia se vincula con la presente Unidad Didáctica debido a que el alumnado debe ser capaz de organizar su trabajo por puntos y entender las calificaciones numéricas tanto para la autorregulación de su aprendizaje como para la puesta en práctica de diferentes estrategias didácticas.

- **Competencia en el conocimiento e interacción con el mundo físico**, por la que el alumnado debe incorporar habilidades para desenvolverse adecuadamente en la sociedad, con autonomía, ya que los conocimientos y habilidades sociales deben formar parte de la cultura básica de la ciudadanía para una adecuada inserción en la sociedad, gozar solidariamente de los logros de la humanidad y para participar en la toma de decisiones fundamentales en torno a los problemas locales y globales a los que se debe hacer frente. Las habilidades asociadas al conocimiento de la propia cultura así como de otras diferentes a la propia propician interés y conciernen tanto a su explicación como a la mejora y preservación tanto del medio natural como de las demás personas y del resto de seres vivos.

- **Tratamiento de la información y competencia digital**, que nos habla de ser competente en la utilización de las tecnologías de la información y de la



comunicación como instrumento de trabajo intelectual. Ello incluye utilizarlas en su doble función de transmisoras y generadoras de información y de conocimientos.

- **Competencia social y ciudadana**, a través de la cual se hace posible comprender la realidad social en que vive el alumnado fomentando la cooperación, la convivencia y el ejercicio de la ciudadanía democrática en una sociedad plural como pretendidamente se presupone que es la nuestra. Por lo tanto, por medio de esta competencia, el alumnado de 6º curso del CEIP de Aguiño será capaz de compartir experiencias personales bien dentro del propio grupo-clase, bien hacia el alumnado de otros centros escolares con el fin de poner en común las semejanzas y diferencias que existen entre ellos y ellas.

- **Competencia cultural y artística**, a través de la que el alumnado conocerá, comprenderá, apreciará y valorará críticamente las diferentes manifestaciones culturales, artísticas y deportivas utilizándolas como fuente de enriquecimiento y goce y considerándolas como parte de nuestro patrimonio, así como, por otro lado, aprendiendo a valorar las características de otras culturas diferentes a la propia.

- **Competencia para aprender a aprender**, por la que se procederá a fomentar en el alumnado la curiosidad de formularse preguntas, identificar y manejar la diversidad de posibles respuestas ante una misma situación o problema utilizando estrategias variadas y metodologías que permitan afrontar una toma de decisiones de forma crítica, racional y consensuada, por lo que esta habilidad debe estar muy presente en el espacio aular poniendo a nuestro alumnado a prueba hacia cuestiones sin resolver y que, de este modo, puedan expresar sus opiniones e inquietudes fomentando la capacidad para aprender teniendo en cuenta la variedad de opiniones y generando una opinión crítica propia contrastando información variada.

- **Autonomía e iniciativa personal**, pues nuestro alumnado debe ir adquiriendo paulatinamente la responsabilidad, la perseverancia, el conocimiento de sí

mismos y mismas, la autoestima, la creatividad, la autocrítica, el control emocional, la capacidad de elegir y calcular riesgos y afrontar problemas así como la capacidad de demorar la necesidad de satisfacción inmediata, de aprender de los errores y de asumir posibles contratiempos.

7. 2. 2. 5. La relación con otras áreas del currículo

Esta Unidad Didáctica presenta interdisciplinariedad con prácticamente todas las áreas del currículo de Primaria:

- Conocimiento del medio natural, social y cultural

Conociendo la tradición popular gallega (costumbres, leyendas, etc.) y comparándola con otras zonas geográficas, así como recogiendo e interpretando información de diversas fuentes (abuelos y abuelas, libros, la red, etc.).

- Educación Física

A través de la puesta en práctica de diversos juegos populares y tradicionales gallegos, en esta área el alumnado de 6º curso del CEIP de Aguiño podrá ser partícipe de la cultura popular de Galiza así como de reconocer activamente que existen muchas semejanzas con respecto a otras culturas.

- Educación plástica

A través de esta área del currículo se podría hacer hincapié en la elaboración de diversos materiales que pongan de manifiesto la propia cultura y la comparación con culturas vecinas respetando siempre la expresión plástica individual de cada educando y educanda.



- **Educación musical**

Contribuiremos a esta área teniendo en cuenta las diferentes canciones populares, leyendas musicadas, conjuros, etc.

- **Idioma extranjero (inglés)**

Será necesario un conocimiento básico de este idioma puesto que en la red está muy presente, y también para poder comunicarnos con otros colegios que no comparten nuestra lengua, de ahí que, dada su extensión y su implementación como idioma de la mundialización, podamos valernos del inglés como lengua de acercamiento a otros espacios y realidades escolares foráneas.

7. 2. 2. 6. Tratamiento de los temas transversales

Esta Unidad Didáctica se relaciona fundamentalmente con:

- **Educación para la ciudadanía**

Trabajando el respeto, fomentando más la cooperación que la competitividad mal entendida, empleando material de desecho para la elaboración de material utilizable en el aula y fomentando la autonomía y la autoafirmación personal, así como ayudándole a entender al alumnado que los conflictos son procesos naturales que les ayudan a clarificar posturas, intereses y valores, promoviendo un verdadero clima de colaboración y solidaridad durante la práctica de los juegos, sabiendo actuar en cada momento en las actividades de grupo, dándoles las nociones más básicas sobre compensación de desigualdades, reconociendo las diferentes situaciones y promoviendo actividades al servicio de la tolerancia y la no violencia, estaremos fomentando una educación para la ciudadanía.

- Coeducación

Llevando a la práctica las diferentes actividades en igualdad de oportunidades sin discriminación por cuestiones de sexo, identidad sexual, raza, religión, etc., y formando equipos mixtos de un modo dinámico, se estará procediendo a una verdadera coeducación.

7. 2. 2. 7. Metodología

La escuela es, junto con la familia, la institución social que mayor repercusión tiene para los niños y niñas, tanto en los fines explícitos que persigue el currículo académico como en los no planificados (currículo oculto). La escuela influye en todos los aspectos relativos a los procesos de socialización e individualización del alumnado como son el desarrollo de las relaciones afectivas, la habilidad para participar en situaciones sociales, la adquisición de destrezas relacionadas con la competencia comunicativa y el desarrollo de los diferentes roles y de la identidad personal.

Las pautas que se han pretendido seguir a la hora de establecer la presente Unidad Didáctica en la clase de 6º curso de Educación Primaria del CEIP de Aguiño son aquellas que permitan contribuir al desarrollo integral del alumnado, es decir, se realizarán actividades con los niños y niñas de esta clase que se adapten a sus características individuales y al ritmo de progreso de cada alumno o alumna, que motiven al grupo-clase intrínsecamente, que se produzcan en un ambiente relajado y de cierta libertad, que permitan que el alumnado conozca sus progresos y que de lugar a una transferencia con otros ámbitos y aprendizajes, fomentando de este modo la paulatina consecución de las competencias básicas en el proceso de enseñanza-aprendizaje, así como intentar formar futuros ciudadanos y futuras ciudadanas capaces de actuar de forma integrada, en contextos y situaciones diversas, los conocimientos, las habilidades y las actitudes personales adquiridas.

Existen múltiples maneras de que el profesorado ayude a su alumnado a construir el conocimiento pero, de cualquier modo, para diseñar las actividades educativas que se presentan en el siguiente punto de este documento bien podríamos basarnos en las célebres teorías de Piaget, que durante décadas fue la figura más relevante en la Psicología del Desarrollo. La formulación de los estadios del Desarrollo



piagetiano ayuda a comprender cómo evoluciona el ser humano y a interpretar las potencialidades y salvar las dificultades del alumnado en las diferentes etapas de su desarrollo.

Por ello considero que la metodología adecuada para trabajar con los niños y niñas de este curso de 3º ciclo de Educación Primaria deberá tener como referente la medida en que los citados niños y las niñas referidas han adquirido o no las principales características del período que conocemos como ‘de las operaciones concretas’, relativo a los 7-12 años, que se postula en las teorías de Piaget teniendo en cuenta que en esta etapa, la imaginación florece y el lenguaje se convierte en un medio importantísimo de autoexpresión y de influencia de los otros y otras. Los niños y niñas, a estas edades comienzan gradualmente a descentrarse, esto es, a hacerse menos egocéntricos o egocéntricas y a entender y coordinar múltiples puntos de vista, además de entender y aplicar operaciones lógicas o principios para ayudar a interpretar las experiencias objetiva y racionalmente en lugar de hacerlo de forma intuitiva.

Considero fundamental para llevar a cabo toda labor docente seguir estos seis principios metodológicos:

- **Globalización:** entendida no como una técnica didáctica sino como una actitud frente al proceso de enseñanza. Estimular el desarrollo de los niños y niñas de todas las capacidades tanto físicas como afectivas, intelectuales y sociales de un modo global, ya que cualquier actividad realizada por ellos y ellas pone en juego los mecanismos afectivos, psicomotores, comunicativos, cognitivos, somáticos, de imaginación, de creatividad, de atención, etc.

- **Aprendizaje significativo:** se refiere a la posibilidad de establecer vínculos sustantivos entre lo que hay que aprender (el nuevo contenido) y lo que ya sabe el niño o la niña (conocimientos previos).

Aprender significativamente supone la posibilidad de atribuir significado a lo que se debe aprender partiendo de lo que ya se conoce. Este proceso desemboca en la realización de aprendizajes que puedan ser integrados en la estructura cognitiva de la persona que aprende, con lo que se asegura su memorización comprensiva y su funcionalidad.

- **Afectividad:** los niños y las niñas estructuran su mente a través del amor. Necesitan saber que son queridas y queridos para sentirse seguros y seguras. La seguridad que les da el hecho de saber que son objeto de cariño contribuye de modo positivo a la formación de una autoimagen ajustada y positiva de sí mismos y mismas.

Habría, por lo tanto, que promover actitudes de seguridad derivadas del control hacia nuevas situaciones, favoreciendo su adaptación. También la relación entre el maestro o la maestra y el alumnado se realizará dentro de un ambiente democrático, con relaciones de comprensión, amor, aceptación, confianza mutua y respeto.

- **Socialización y comunicación:** a pesar del egocentrismo que presentan en estas edades, los niños y niñas de primer ciclo son sociables, cooperan con los y las adultas, se van adaptando a las normas, son capaces de seguir órdenes verbales y mostrar un creciente deseo de jugar con otros y otras, por lo que habrá que valerse de situaciones de aprendizaje en que se provoquen momentos para agruparse con sus iguales, compartir el material y sentir el apoyo de los y las demás, quienes le ayudarán a socializarse y a comunicarse.

- **Metodología activa:** entendida como el conjunto de estrategias didácticas que permiten y estimulan al alumnado a participar realmente como sujeto propio de su aprendizaje, elaborando así sus apreciaciones de la realidad.

El alumnado, por ello, debe ser el verdadero protagonista del proceso de enseñanza-aprendizaje, por lo cual se debe de mantener activa su mente a través de las diferentes situaciones de aprendizaje que se le presenten para estimular su participación. Un niño, una niña, en esta etapa adquiere gran cantidad de conocimientos manipulando los objetos. Las actividades manuales estimulan la mente en la aprehensión interna de los mismos y de los mensajes pero no nos podemos quedar en la simple manipulación, sino que siempre, la actividad debe ser mental, por ello el o la niña debe analizar y verbalizar las actividades manipulativas y motoras.



- **Tratamiento de la diversidad:** es necesario aludir a que cada niño, cada niña, tiene sus peculiares características y que sus ritmos de aprendizaje suelen ser distintos; por eso deberán realizarse actividades que refuercen los aprendizajes de unos o unas y se amplíen los de otras u otros. Estas actividades de refuerzo y ampliación se realizan en todo momento respetando la evolución individual de cada niño o niña y su ritmo de trabajo.

Un factor fundamental que debemos tener presente es que en la Comunidad Autónoma de Galiza coexisten dos lenguas en contacto estrecho y cotidiano ⁴³⁷. Es necesario, pues, encontrar fórmulas apropiadas para reflexionar sobre las estructuras comunes de las dos lenguas y recoger el tratamiento de las interferencias idiomáticas valiéndonos sobre todo del análisis de textos orales y escritos de diversa procedencia, soporte y/o tipología, con la finalidad de mejorar en la expresión de cada una de las lenguas partiendo siempre de la existente en el contorno inmediato ⁴³⁸.

Así, lo que se pretende a través de esta Unidad Didáctica es que el alumnado de 6º curso del CEIP de Aguiño lleve a cabo un aprendizaje significativo partiendo de los conocimientos previos que ha adquirido e interiorizado, pero hay que tener presente que esta tarea requiere conocimiento, observación y una relativa paciencia. Después de todo, la construcción del conocimiento es una tarea progresiva y continua. Debemos, por lo tanto, considerar que es algo fundamental globalizar todos los contenidos a través del centro de interés que estemos trabajando, en este caso el mundo marino, y desarrollar a partir de este tema estructuras orales (conversaciones, preguntas y respuestas, debates, etc.), actividades plásticas y de distensión (dibujos, fichas, murales, juegos) y actividades teórico-prácticas (fichas, libros, soportes digitales) para contribuir a la consecución de las competencias básicas independientemente del área en que nos encontremos.

⁴³⁷ Aunque, en realidad, tal coexistencia no existe, por lo menos en factores de igualdad. En Galiza, y tras la llegada del actual gobierno a la Xunta da Galiza, la situación lingüística nos remite directamente a una penosa diglosia.

⁴³⁸ Evidentemente, el acercamiento y estudio del castellano constituye un arma eficaz para todo alumno o alumna, así como el que se efectúe a cualquier otra lengua. Y, por supuesto, en el medio rural gallego, pese a los intentos del reaccionarismo político que suele triunfar siempre en las urnas gallegas, el vehículo de comunicación sigue siendo el gallego.

7. 2. 2. 8. Atención a la diversidad

Tras una observación ante la posibilidad de que existan personas que deban ser objeto de ciertas necesidades educativas especiales, se ha de dedicar especial atención en el tratamiento coeducativo de las diferentes actividades de esta Unidad Didáctica, rechazando abiertamente las discriminaciones, intentando eliminar los estereotipos que puedan surgir en cuanto al sexo, raza, procedencia, religión o cualquier otro condicionante que pueda ser objeto de rechazo por parte del grupo o la sociedad.

En un aula de este tipo podemos encontrarnos, y es algo de lo cual debemos ser conscientes, distintas tipologías de alumnos y alumnas: aquellos o aquellas que poseen dificultades de aprendizaje o desfases en el desarrollo de sus capacidades que podrían comprometer la consecución de los objetivos de etapa y, por consiguiente, su promoción; aquellos o aquellas que sufren desmotivación y son presa de un ánimo escaso de trabajo, lo cual podría conducir a un desajuste en el proceso de aprendizaje normalmente procedente de situaciones familiares o personales desfavorables; y aquellas o aquellos que vienen con un informe positivo del Equipo de Orientación Educativa y Psicológica (EOEP) o del de Adaptación Curricular Individualizada (ACI), donde se señala una deficiencia pequeña o significativa, cuya realidad indica que necesitan necesidades educativas especiales derivadas de un déficit psíquico, físico o sensorial y que, por lo tanto, requieren apoyo del profesorado de Pedagogía Terapéutica (PT). En el primero de los casos, desde la evaluación inicial y en colaboración con todo el equipo educativo, deberá determinarse claramente el nivel competencial y el estilo de aprendizaje de cada alumno o alumna en tal situación para proceder a la adecuación de la metodología, recursos, procedimientos e instrumentos de evaluación. Como medida inmediata se hará un seguimiento y atención altamente personalizados: se les facilitarán textos y actividades adecuadas, se observarán los tiempos de aprendizaje con la relación de tareas específicas dentro de su grupo de trabajo, se corregirán completamente sus actividades haciendo hincapié en las dificultades ortográficas y de expresión y se favorecerá su participación permitiéndoles que finalicen sus exposiciones. En el segundo caso, la respuesta va a depender de la coordinación del tutor o tutora y los acuerdos que se hayan tomado por parte del equipo educativo. De todos modos, en una materia como ésta sería indicada la realización de entrevistas personales a cada alumno o alumna que se encuentren en esa situación, con el fin de llegar a su situación y,



mediante acuerdos, llegar a corregir los hábitos y las actitudes inadecuadas o poco o nada operativas. En estos casos también será necesario adecuar los procedimientos y las actividades, eligiendo aquellos y aquellas en que mejor se manejen y reforzándolos o reforzándolas cuando los resultados sean mínimamente positivos: así, buscando dar alguna tarea de responsabilidad al grupo y de colaboración directa con el profesorado se podría encarrilar esta situación. Por último, las actuaciones en el tercer caso se determinarán desde la coordinación con el Departamento de Orientación, el tutor o tutora, el equipo educativo y, en su caso, el profesor o profesora de PT. Una vez clarificados los criterios y procedimientos con que se va a elaborar cada ACI, si es poco significativa se adoptarán las medidas indicadas en el primer apartado – con la modificación de la metodología, los procedimientos, instrumentos de evaluación y recursos personales, por supuesto –, y si por el contrario es significativa se procederá a establecer los objetivos, contenidos y criterios de evaluación mínimos.

7. 2. 2. 9. Las TICs

Puesto que las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) están adquiriendo ya una relevancia cada vez mayor dentro de nuestra sociedad y avanzan a pasos agigantados, nos es preciso estar constantemente actualizándonos para no quedar atrás. Para desarrollar las capacidades de nuestro alumnado en las tecnologías, en esta Unidad Didáctica llevaremos a cabo una tarea que consistirá en la realización de una *webquest* sobre las sirenas y además se propondrá a nivel del centro un proyecto educativo que consistirá en el intercambio de información, experiencias o tradiciones entre varios centros educativos con que se comparte una cierta ‘cultura marinera’. Se pretende, a través de este proyecto, que el alumnado del CEIP de Aguiño tenga presente las manifestaciones sociales, culturales, artísticas, propias y/o relativas a otras zonas geográficas distintas.

El trabajo se realizará por grupos y el objetivo primordial será el conocimiento del patrimonio natural, cultural e histórico, además de contribuir a su conservación y mejora. También se pretende a través de esta actividad que los niños y niñas aprendan a seleccionar la información críticamente y a saber organizarla de un modo coherente para emplearla posteriormente.

7. 2. 2. 10. Recursos espaciales y materiales

Tanto los materiales como las instalaciones se detallarán al inicio de cada sesión correspondiente a esta Unidad Didáctica y podrán sufrir modificaciones de acuerdo con lo requerido en cada momento pero los recursos espaciales serán siempre o la clase ordinaria o bien el aula de informática del centro.

En cuanto a los recursos materiales, trabajaremos fundamentalmente con ordenadores, proyectores, lápices, papel, material reciclado, etc. También emplearemos material impreso como fichas de evaluación y seguimiento, bibliografía perteneciente a esta área y la cámara digital del colegio.

7. 2. 2. 11. Temporalización

La presente Unidad Didáctica consta de seis sesiones de cincuenta minutos que se pretenden desarrollar en la primera quincena del mes de febrero en un horario de 10:40 horas a 11:30 horas los lunes, miércoles y jueves. Esta Unidad Didáctica se incluye en la programación para el primer trimestre que se detalla a continuación:

TEMPORALIZACIÓN	NÚMERO DE SESIONES	CONTENIDOS
Primera quincena de enero	5	Nuestra <i>wiki</i>
Segunda quincena de enero	5	Trabajamos en la expresión oral y escrita
Primera quincena de febrero	6	El mundo de las sirenas, ¿mito o realidad?
Segunda quincena de febrero	7	Afianzamiento de los contenidos trabajados
Período de evaluación	2	Evaluación final

7. 2. 2. 12. Actividades

Con respecto a las actividades propuestas para el desarrollo de esta Unidad Didáctica se procurará que sean claras, es decir, fáciles de entender y realizar, lo que implica que el alumnado, antes de poner en práctica cualquier actividad debe saber bien



que es lo que tiene que hacer y cómo ha de hacerlo. Esta claridad tiene que garantizarse por el empleo de un lenguaje sencillo y preciso con instrucciones breves, detalladas y secuenciadas paso a paso, para facilitar de este modo la comprensión y realización de las mismas. Estas actividades también habrán de adecuarse tanto a las características psicológicas del alumnado al que está destinado (el segundo curso del tercer ciclo de Educación Primaria, en este caso) como a los contenidos curriculares que en ella se trabajan. Es decir, las actividades tendrán un carácter progresivo que afectará tanto a la complejidad de los contenidos como a las estrategias para la resolución de los conflictos que se puedan dar.

Por otro lado, la variedad de actividades que aquí se proponen bien puede ayudar a evitar que en el alumnado sobrevenga la sensación de cansancio que deriva de la monotonía y se convierta en un buen estímulo para aumentar los niveles de motivación en la trilogía aprendizaje-adquisición-apropiación.

En cuanto al número, las actividades han de ser suficientes para conseguir los aprendizajes previstos, lo cual supone, además, que deberán ser proporcionalmente equilibradas en relación a los objetivos y contenidos propuestos, por lo que seis sesiones de cincuenta minutos son suficientes para desarrollar los objetivos propuestos. Finalmente, hemos de tener en cuenta que las actividades han de resultar lo suficientemente gratificantes para el alumnado pero teniendo siempre presente que el carácter lúdico de algunas de ellas ha de hacerse compatible con la eficacia didáctica y el rigor científico de la misma y, por lo tanto, el elemento lúdico incorporado a las actividades estará siempre ligado al intento de involucrar estrategias de enseñanza-aprendizaje para con los contenidos curriculares.

- Sesión 1:

En esta primera sesión se les pondrá a los niños y niñas de 6º una presentación en Power Point sobre el tema en que se va a trabajar: las sirenas en Galiza, la cultura marinera y los lazos que les unen a otras culturas atlánticas ⁴³⁹.

⁴³⁹ Evidentemente, cuando se programa una serie de actividades hay que encarrillarlas, hilarlas una con las otras, y por supuesto renunciar a muchas otras que también, por qué no, podrían resultar de interés. Aún así, en esta primera sesión, siempre que el tiempo lo requiera, si no es algo que se podría hacer en alguna clase vespertina de actividades extraescolares, se podría establecer otra actividad consistente en hablarles a los niños y niñas de los tres objetos que, tradicionalmente, han sido asociados a las sirenas: el peine, el espejo y la cuerna, así como de una de las características más destacadas: su hermoso canto. Para ello



- . Las sirenas son seres mitológicos como las hadas, los unicornios o los dragones
- . Sabemos que, por lo general, tienen cuerpo de mujer y cola de pescado
 - . Tienen una voz muy hermosa que sojuzga a los marineros
 - . Existen en nuestras leyendas, historias, filmes, dibujos animados, etc., pero en realidad yo nunca he visto a ninguna
 - . Así ... siempre nos quedará la duda de si existen o no, ya que el mar es un gran e inmenso mundo sin descubrir y nadie puede asegurar con certeza que existan.
- . ¿Qué pensáis vosotros?

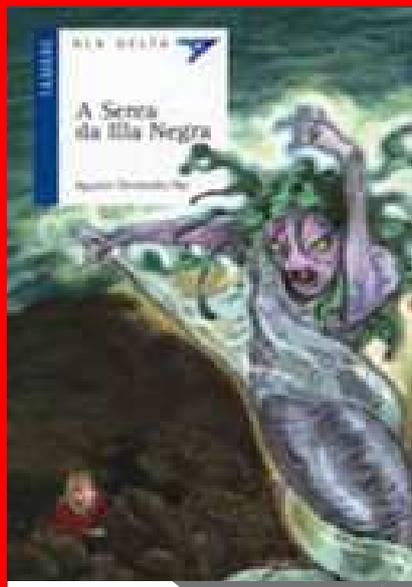
podría utilizarse una caja decorada que simule un cofre de un tesoro submarino y que contenga un peine, un espejo, una cuerna, un CD de música y un pergamino.

Se podría imaginar que se trata de una caja que ha dejado una sirena en la puerta del aula, y en el pergamino ella misma explicaría qué hace con aquellos objetos. Se dividiría la clase en tres grupos: uno deberá hacer el peine de oro con papel de periódico, cola y pintura; otro hará el espejo con cartulina, papel de aluminio, pintura, pegamento y tijeras (su proceso puede verse en <http://www5min.com/Video/Como-Hacer-un-Espejo-de-Juguete-496799546>; consulta el 27/07/2011); y por último otro realizará la cuerna, usando cartón y pintura. Mientras se está trabajando, se escuchará la música del CD que ha dejado la sirena en el cofre, música que bien podría ser cualquiera de los últimos discos de Uxía, Susana Seivane u otra apuesta de música gallega actual.



La Casa dos Peixes de A Coruña

Aínda que os primeiros relatos sobre a existencia de sereas e tritóns son mesopotámicos, logo se estenderon ó mediterráneo e ás augas atlánticas. Segundo unha lenda galega, o primeiro de tódolos mariñeiros, chamado Xoán, foi froito do casamento entre unha bela serea, á que lle chamaban Mariña, e o conde Don Froilán. Pero a serea con máis sona do Océano Atlántico é a que protagonizou o conto de Hans Christian Andersen, e que permanece inmortalizada en forma de escultura na cidade de Copenhague.



FERNÁNDEZ PAZ, A.
(2003): *A serea da Illa Negra*, Zaragoza: Edelvives

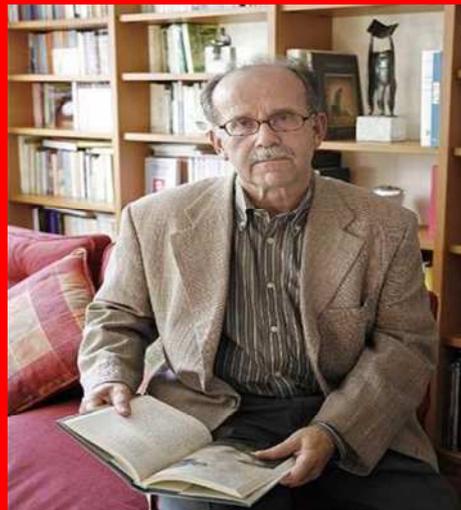
- La historia de este libro sucede en Arán, una aldea marinera donde vive Sara, la única niña del lugar
 - El padre de Sara naufraga con su barca cerca de la Illa Negra: pierde una pierna y no vuelve al mar, pero quien sí sigue faenando es su hijo Uriel, que está tentado de ir a la Illa Negra, pues allí hay mucha pesca ...
 - ¿Queréis saber qué les pasó a los protagonistas?
 - Lo descubriréis tras la lectura de este libro ...
- Espero que os guste

AGUSTÍN FERNÁNDEZ PAZ
Vilalba, Lugo, 1947

- Escritor y pedagogo gallego

- Escribe:

literatura infanto-juvenil
narrativa
ensayo
ha ganado muchos premios





Después se les presentará el libro que deben traer leído para la semana siguiente, *A serea da Illa Negra*, se les explicará el argumento y se les situará con respecto a su autor, el escritor gallego Agustín Fernández Paz. El recurso espacial que se empleará será el aula de audiovisuales y los materiales serán un ordenador, la pizarra digital, una presentación y un ejemplar del libro mencionado.

A continuación, se les propondrá al alumnado la realización de una exposición sobre el mundo marino en la biblioteca de aula. Esta actividad consistirá, en primer lugar, en ordenar la biblioteca de aula de forma dinámica, y en segundo lugar aprender a escoger los libros que puedan servir y los que no para la exposición, así como, del mismo modo, participar activamente aportando bibliografía que ellos o ellas tengan sobre el tema para que todos y todas podamos gozar de la investigación. Al mismo tiempo, se aprovechará para explicarles a los niños y niñas en qué consiste una exposición; y, por supuesto, además se podrá disfrutar de la exposición consultando cuando se quiera los diferentes libros que se vayan aportando entre todos y todas mientras se esté tratando este tema.

- Sesión 2:

Puesto que para esta segunda sesión, los niños y niñas ya tienen que haber leído el libro antes propuesto, ahora se efectuará un pequeño control de lectura sobre su contenido para comprobar que realmente ha sido leído por todos y todas las integrantes del aula. Para realizar este control se realizará un coloquio en que poner en común la existencia de la relación entre la sirena del libro al que nos hemos acercado, las sirenas tal y como la gente las imagina y describe y como es la evolución de estos seres, apoyándonos siempre en fuentes de información como la tradición popular, los recursos bibliográficos del centro y la red como herramientas indispensables para llevar a cabo esta tarea. El recurso espacial empleado será el aula ordinaria.

- Sesión 3:

Se dividirá la clase en cinco grupos de cuatro personas cada uno (los grupos se establecerán a través de dinámicas para que no siempre vayan juntas las mismas personas). En esta sesión se les presentará a los niños y niñas una *webquest* sobre las sirenas elaborada por el maestro o maestra pero para ser llevada a cabo por ellos y ellas.

[Introducción](#) | [Tarea](#) | [Proceso](#) | [Recursos](#) | [Evaluación](#) | [Conclusión](#) | [Créditos](#)

<p>Las sirenas, ¿mito o realidad? Autor: Profesor/Profesora encargado/a de curso E-mail: -----</p>	<p>“Área de lingua galega e literatura” Nivel: 6º curso de Educación Primaria</p>
<p>INTRODUCCIÓN</p>	<p>En esta actividad vamos a indagar sobre las sirenas y el asombroso mundo marino tan misterioso del que somos partícipes Trabajaremos buscando fotografías, leyendas, relatos, historias ... ¿Cómo es su cuerpo? ¿En todas las mitologías son iguales? ¿Son bondadosas o malévolas? ¿Qué características las identifican? Éstas son algunas de las preguntas a las que intentaremos dar respuesta a través de este trabajo Intentaremos descubrir si son un mito o una realidad ¿Estáis listos y listas? ¡ÁNIMO!</p>
<p>TAREA</p>	<ol style="list-style-type: none">1. Leed el libro que comentamos en clase, <i>A serea da Illa Negra</i> de Agustín Fernández Paz2. Buscad y cotejad información sobre las sirenas en las páginas que se proponen a continuación3. Haced un pequeño resumen sobre los contenidos que aparecen en estas páginas para tener el trabajo organizado y listo para usar4. Recoged fotografías, leyendas e historias que encontréis sobre las sirenas
<p>PROCESO</p>	<p>Haced grupos de trabajo de cuatro personas. A continuación, descargad de Internet un mapamundi para colocar en él los lugares en que haya constancia sobre historias, leyendas o mitos sobre las sirenas. Seguidamente, elaborad una presentación con la información recogida (y que no tenga mucho texto pero sí material gráfico: ilustraciones o imágenes). Por último, PRESENTADLA EN CLASE PARA TODOS Y TODAS</p>



RECURSOS

A través de los enlaces que os propongo a continuación podréis llevar a cabo vuestra investigación. También podréis buscar en otras fuentes como libros o audiovisuales para completar la información

¡SED CAUTAS Y CAUTOS A LA HORA DE HACERLO!

MONSTRUOS MARINOS DE LA ANTIGÜEDAD:

<http://club.telepolis.com/gvb/monsantics.htm>

Todo sobre las sirenas, verdades y mentiras: <http://tejiendoelmundo.wordpress.com/2009/01/16/las-sirenas-verdades-y-mentiras/>

SIRENAS:

http://mundogifsyjpg.geoscopio.net/gmmsg/mundogifsyjpg/INFORMACION_E_IMAGENES_DE_SIRENAS_67242.htm

¿Las Sirenas existen?: <http://www.youtube.com/watch?v=6xc2x3om7oU>

Especial Animal Planet: ¿Las sirenas son reales? (Parte 1 de 6): <http://www.youtube.com/watch?v=cbFZI7tLL-0>

Sirenas - Fenómenos Paranormales II: <http://www.youtube.com/watch?v=yIov5APLYvo>

La sirenita [Cuento infantil. Texto completo] Hans Christian Andersen:
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/sirenita.htm>

La sirenita: http://es.wikipedia.org/wiki/La_sirenita

La Atlántida: <http://es.wikipedia.org/wiki/Atl%C3%A1ntida>

Leyendas de sirenas en A Mariña lucense: http://www.galiciaspallada.com.ar/lendas_sreas_marinha.htm

Aquí en la costa abundan las leyendas de sirenas, serpientes marinas y ballenas:

http://www.lavozdegalicia.es/amarina/2009/06/27/0003_7811370.htm

Lendas que poderían ser: <http://lendasquepodrianaser.soopbook.es/chapter/a-serea-das-furnas/>

<http://homesdepedraenbarcosdepau.lacoctelera.net/post/2007/01/09/de-sereas-e-ondinas>

<http://homesdepedraenbarcosdepau.lacoctelera.net/post/2007/01/09/de-sereas-e-ondinas>

La leyenda de las Sirenas: <http://unmardecoral.obolog.com/leyenda-sirenas-347054>

Mapamundi: http://www.google.es/search?q=mapa%20mundi&rls=com.microsoft:gl:IE-SearchBox&oe=UTF-8&rlz=1I7SHCN_es&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&tbnm=isch&source=og&sa=N&hl=gl&tab=wi&biw=1003&bih=451

EVALUACIÓN	Para evaluar vuestro trabajo se tendrá en cuenta: 1. Que la presentación esté ordenada, sea coherente y esté bien preparado por todos y todas las miembros del grupo 2. Que os hayáis interesado por el trabajo y hayáis participado activamente en él 3. Que no os hayáis inventado información: haced referencia siempre a una fuente, ya sea impresa, digital o audiovisual 4. Que la presentación esté bien rematada, con fondos y buena organización de textos e imágenes 5. Que hayáis sido creativos y creativas, así como innovadoras e innovadores
CONCLUSIÓN	Muchas culturas y pueblos fueron pasando por Galiza y fueron dejando en ella su legado, ¿somos deudores y deudoras de ella?
CRÉDITOS	Quisiera mostrar mi agradecimiento a todas las páginas que nos permiten obtener tan variada información para poder trabajar en proyectos como éste. ¡Gracias!

Cada grupo de trabajo realizará una presentación sobre los diferentes contenidos que se ha propuesto. El trabajo se llevará a cabo en el aula de informática del centro y las dudas que puedan surgir se resolverán por medio del gran grupo; y puesto que no les dará tiempo a acabar la actividad, se les propondrá que la finalicen en sus casas y la traigan acabada ya el día siguiente.

- Sesión 4:

Los cinco grupos de trabajo presentarán sus exposiciones para el resto de la clase. Si tenemos dudas, preguntas o sugerencias sobre el tema podremos formularlas ordenadamente, en voz alta, aguardando que sean las propias niñas o los propios niños quienes las resuelvan.

El recurso espacial empleado será el aula ordinaria y los recursos materiales un proyector, un ordenador y los diferentes trabajos del alumnado, además de todos los recursos que los alumnos y las alumnas crean oportuno introducir, ya que ellos y ellas serán quienes particularmente organicen su trabajo.



- Sesión 5:

En esta quinta sesión se inventará una pequeña obra de teatro – podría ser de guiñol – sobre el mundo marino para representarla ante los niños y niñas de primer curso de Educación Primaria. Para su desarrollo será el grupo-clase el que se encargue tanto del texto (descripciones, diálogos) como de la ambientación (escenario, personajes), pasando siempre por las manos del maestro o maestra antes de ser llevada a cabo. Así, después de adaptar la obra de teatro para el alumnado de 1º curso de Educación Primaria, conviene ponerse de acuerdo con el responsable o la responsable de aquella clase para fijar un día y representarla.

- Sesión 6:

En esta última sesión, aprovechando la red como herramienta de comunicación, se pondrá en marcha un proyecto de centro que consistirá en invitar a algunos colegios de las zonas con que se comparte una misma ‘cultura marinera’ a participar en una actividad conjunta que gire alrededor del conocimiento de otras culturas, modos de vida, festividades, etc., fomentando en la comunidad escolar, de esta forma, el intercambio de información, las experiencias o unas actividades comunitarias y compartidas. Todo ello se llevará a cabo en estrecha colaboración con el equipo docente por entero para que planifiquen y programen actividades relativas a este proyecto educativo en cada una de las áreas que imparten involucrando a todos los cursos del colegio y fomentando, de esta forma, la adquisición paulatina de las competencias básicas, así como trabajando estrechamente en colaboración con los diferentes departamentos de los centros con que se estará en continuo contacto tanto vía Internet como postal.

7. 2. 2. 13. Criterios de evaluación

La evaluación empleada será global, continua y formativa, llevándose a cabo mediante cuatro niveles de concreción:

7. 2. 2. 13. 1. Evaluación inicial

Concebida como la recogida de datos que aporta la observación y análisis de las actividades introductorias de la unidad para conocer los niveles cognitivos que tiene cada alumno o alumna y saber el conocimiento previo que poseen de los mismos. Así, es necesario tener en cuenta los intereses y las necesidades del alumnado de 6º curso del CEIP de Aguiño para que el desarrollo de esta Unidad Didáctica sea realmente satisfactorio y para que logren un aprendizaje significativo y se interesen en el tema y en futuras propuestas didácticas. Para llevar a cabo esta evaluación, se hará, con los niños y niñas de 6º, un pequeño coloquio, en la primera sesión, donde demostrarán estos conocimientos a través del diálogo.

7. 2. 2. 13. 2. Evaluación formativa

Servirá para evaluar los progresos y dificultades del alumnado y si es necesario, aplicar cambios modificando o reorientando el proceso educativo. Se tendrán en cuenta muchos criterios clave como la atención, el interés, la participación, la expresión, la integración en el grupo-clase o la realización de las actividades propuestas.

Para llevar a buen puerto este trabajo se buscará base en la observación directa del alumnado, en el día a día de las clases, y al finalizar cada clase se anotará aquello que se considere importante: bien sobre aspectos generales o bien al respecto de las particularidades de cada alumno o alumna.

7. 2. 2. 13. 3. Evaluación final

Al final de la Unidad Didáctica se tendrán que evaluar los conocimientos, habilidades, destrezas, actitudes o hábitos de trabajo y de respeto al grupo de los niños y niñas mediante una hoja de registro con los criterios de evaluación; es



decir, un seguimiento personalizado de la consecución de los objetivos propuestos al comienzo de la presente Unidad Didáctica ⁴⁴⁰.

7. 2. 2. 13. 4. Evaluación de la propia Unidad Didáctica

Al finalizar la Unidad Didáctica, sería oportuno comprobar si las estrategias y actividades llevadas a cabo durante el tiempo que se ha trabajado el tema fueron adecuadas para conseguir los objetivos propuestos inicialmente. Para conducir esta tarea se le pasará al alumnado de 6º curso un cuestionario individual anónimo con el fin de poseer, por parte del o de la docente, más criterios que los propios para analizar su papel como educadores o educadoras tanto en el aprendizaje de los niños y niñas como en la reflexión sobre las actividades, los recursos empleados en su desarrollo o el interés demostrado.



Escultura *A Serea*, Praia d'O Matadoiro (A Coruña)

⁴⁴⁰ Éste podría ser un cuadro evaluador sencillo:

	siempre	nunca	a veces
Trabaja con gusto, motivación, entusiasmo y confianza			
Participa activamente y se esfuerza			
Respeto la expresión de opinión de otros compañeros y otras compañeras			
Lee con fluidez y corrección			
Comprende el sentido global de los textos y responde a cuestiones de reflexión relacionadas con sus comentarios			
Se interesa por participar en las actividades propuestas			
Se suelta y se desinhibe en la representación teatral de una obra			
Comprende algunas de las palabras pertenecientes al léxico marino			

7. 2. 3. Unidad Didáctica “Mujer, sirena y bruja: aproximación desde el audiovisual”, propuesta para 1º curso de Bachillerato

Creo que para intentar ofrecer una visión lo más completa posible de la realidad práctica educativa que se desarrolla en el seno universitario de la Didáctica de la Lengua y la Literatura, debo abordar una ejemplificación ahora centrada en el espacio de la Educación Secundaria Obligatoria. Por ello, a continuación pasaré a desarrollar y exponer una propuesta didáctica orientada para alumnos y alumnas de Enseñanza Secundaria, concretamente para un grupo, asimismo gallego aunque en este caso sin apostar especialmente por ningún curso relativo a un centro y a una localización determinadas, perteneciente al 1º curso de Bachillerato ⁴⁴¹.

7. 2. 3. 1. Introducción

El propósito general de este proyecto es desarrollar la Unidad Didáctica “Mujer, sirena y bruja: aproximación desde el audiovisual”, pensada para 1º curso de Bachillerato: en este caso sin apostar por ningún Instituto de Enseñanza Secundaria concreto, aunque opino que sería más adecuado, en este caso, llevarla a un centro urbano ⁴⁴². Como en el caso anterior, su diseño responde, en primera instancia, a la legislación vigente, esto es, al Decreto 126/2008, de 19 de junio, que es el documento que rige la ordenación y el currículo de las enseñanzas del Bachillerato en Galiza ⁴⁴³.

⁴⁴¹ Como en el caso anterior, esta Unidad Didáctica ha sido objeto de trabajo, durante el curso académico 2010-2011, en mis clases de “Proyectos de Educación e Innovación Educativa en Lingua e Literatura Galega e Lingua e Literatura Castelá” del *Máster Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria e Bacharelato, Formación Profesional e Enseñanza de Idiomas* de la Universidade da Coruña. Y, como en el caso anterior, también ha sido traducida al castellano, aunque en realidad se trata de una Unidad Didáctica interdisciplinar que, dado el carácter de la asignatura, relaciona tanto la literatura gallega como la española.

⁴⁴² Pues si en la Unidad Didáctica anterior había apostado por un centro rural, ahora creo que esta propuesta bien podría ser más adecuada para su experimentación en un Instituto de la zona urbana gallega. Quizás el acercamiento infantil al mundo de las sirenas y la literatura sea más fácil de llevar en un país determinado tradicionalmente por la presencia de estos seres marinos, como ocurre en las localidades costeras de Galiza; mientras que una propuesta centrada en una temática semejante, mas dirigida desde el audiovisual y la literatura, en este caso tanto gallegos como españoles, puede resultar de mayor aprovechamiento en un espacio urbano.

⁴⁴³ “Decreto 126/2008, do 19 de xuño, polo que se establece a ordenación e o currículo de bacharelato na Comunidade Autónoma de Galicia”, *Diario Oficial de Galicia*, 120, 16/06/2008, pp. 12183-12335 [disponible en Internet: <http://ciug.cesga.es/PDF/ReferenciasLegais/Decreto126-2008curriculoBacharelatoLOEGalicia.pdf>; consulta el 7/01/2011].



La planificación de esta Unidad Didáctica, pues, trata de amoldarse a la mencionada documentación ordenatoria, pese a que lo que verdaderamente la pauta y la organiza son las actividades que vehiculan propiamente sus contenidos, por lo que, si bien se debe tener en cuenta el marco pautado por el Decreto referido ⁴⁴⁴, son las actividades colectivas o individuales las que condicionarán la organización, el desarrollo previsto para las sesiones y, en mayor medida si cabe, la evaluación final de los contenidos de la Unidad Didáctica; en fin, todo el desarrollo de este proyecto.

Por otra parte, es necesario tener en cuenta la rápida evolución de las nuevas tecnologías y los avances en cuanto a los medios audiovisuales, que no en vano fomentan en las personas un conocimiento multimedia y, consecuentemente, multisensorial. Desde un punto de vista actual, pues, la utilización de material audiovisual en el aula es enormemente relevante desde la perspectiva del proceso de enseñanza-aprendizaje debido a que el alumnado gana en motivación y en interés cuando éstos se utilizan. Por ello resume un instrumento útil para la consecución del aprendizaje al tiempo que genera actitudes positivas en alumnos y alumnas, dado que el hecho de que las clases integren otros soportes distintos al papel atrae su atención e incluso la participación activa.

Así, después de seleccionar el tema de este proyecto alrededor del cine, uno de los aparejos didácticos más interesantes a la hora del estudio y las implicaciones aulares que resume la Didáctica de la Literatura – como se ha apuntado desde nuestra Área de Conocimiento ⁴⁴⁵ –, identificando uno dos problemas más interesantes para este estudio

⁴⁴⁴ Teniendo en cuenta la legislación reseñada, pues, los objetivos deben centrarse en el conocimiento de la realidad multilingüe del mundo, de Europa y del Estado Español, valorando positivamente la riqueza que presenta y fomentando el desarrollo de la competencia pluricultural – en especial el de la plurilingüe –; conociendo, analizando y reflexionando sobre la situación social de la lengua, así como de los factores y procesos que a lo largo de la Historia han conducido a la situación actual; analizando los distintos usos sociales de la lengua, valorando sus variedades para superar estereotipos lingüísticos que supongan juicios de valor y prejuicios, especialmente los referidos a las mujeres, para evitarlos; planificando, realizando y corrigiendo las producciones propias de modo que la persona usuaria de una lengua sea agente social en su ámbito, contribuyendo a consolidar las funciones sociales del idioma, y, finalmente, apreciando y valorando la corrección y precisión formal como condición para que la comunicación funcione de forma óptima. Por supuesto, aunque no sea específico, es innegable la importancia de la concienciación de que una lectura crítica y de calidad mejora la competencia comunicativa, puesto que posibilita la formación, la información y el placer.

⁴⁴⁵ Hablo en concreto del trabajo de Romea Castro, para quien:

la escuela es el lugar de los aprendizajes formalizados. Debería añadirse, con frecuencia atomizados, y se espera que el destinatario o destinataria de la educación los globalice y adapte a una realidad concreta, a su mundo y manera [...] ha de facilitar la comprensión y asociación del máximo número de conceptos habituales por medio del aprendizaje formalizado asociado: lo intangible y lo conceptual ha de estar ligado

y acercamiento, hemos apostado por detectar uno de los aspectos menos conocidos en este área temática, procurando que sirva para establecer una investigación capaz de solucionarlo y, de este modo, reformulándolo en llave de Didáctica de la Literatura Gallega – aunque relacionado con la castellana –, dirigirlo hacia el cine gallego y español y a la literatura tanto de Galiza como de España según un viaje que, como se suele hacer, contemple cuatro destinos por los que afrontar el problema, el marco teórico, el metodológico y los aspectos administrativos que tal investigación ha de implicar, enfocar y concebir.

Ya he señalado cómo son muchos los estudios que se han centrado en el análisis de la importancia del aparejo cinematográfico en el aula (cfr. Romea Castro 2005, 2006 y 2007); y cómo no por acaso, el cine, como certeramente ha expresado Ballester i Roca, produjo una nueva dirección para las nuevas rutas de la Educación Literaria (cfr. Ballester i Roca 2007: 204). Así, una apuesta escolar perceptiva y consciente, metalingüística y metaliteraria – es, pues, aquella que sea capaz de enseñar a mirar, a ver, a descubrir y a analizar ⁴⁴⁶ –, como ha expuesto Cèlia Romea, es la que incida en una presentación lo más atractiva posible para su incardinación en un proyecto eminente y firmemente aposentado en una enseñanza integral e integradora de la persona en la comunidad humana a la que pertenece (cfr. Romea Castro 1993: 3). Por consiguiente, si apostamos por una Educación Literaria extensiva y completa, deberemos incorporar, y no por casualidad, aquel material cinematográfico que ayude a comprender la entidad que se esconde tras cualquier documento literario, o que en todo caso lo planifica, lo matiza y lo devuelve nuevamente a una determinada comunidad individual.

Ya desde el propio currículo de Educación Primaria y Secundaria – ahora el que nos interesa es el de la Enseñanza Secundaria – se reseña una más que suave

con lo intangible o, dicho de otro modo, con la ejemplificación por medio de casos prácticos, que aparecen a cada paso (Romea Castro 2001: 17-18).

Así las cosas, como sigue apuntando la profesora catalana, conviene que apostemos por un acercamiento interdisciplinar a través de la asociación de materiales de índole literaria y cinematográfica; no en vano, por medio de la explotación didáctica del diálogo ‘cine – Literatura’ estaríamos relacionando dos de los hablantes de las manifestaciones artísticas humanas, lo cual implica una visión formativa y una finalidad culturizadora no vampirizante al respecto del hecho que comento (cfr. Romea Castro 2001: 19).

⁴⁴⁶ Y siempre con plena conciencia de que la Didáctica de la Literatura debe sustentarse abiertamente en la intertextualidad, en el aprovechamiento de la relación que establece con las demás manifestaciones artísticas humanas, como es conocido que ha proclamado Mendoza Fillola (cfr. Mendoza Fillola 2000 y 2003).



intencionalidad en dirección al trabajo aular del lenguaje visual y la comunicación de masas, lo cual implica que:

en caso de que exista un interés personal y voluntarista del docente o del centro por trabajar el cine en el aula, queda la posibilidad de incluirlo a partir de los rincones , el trabajo por proyectos y los talleres (Ambròs & Breu 2007: 36) ⁴⁴⁷.

Se habla, pues, de interés por la introducción del cine en una Didáctica de la Literatura plenamente consciente de su vocación educativa integral. En este sentido, propuestas didácticas como “Cine e Intercultura” de Barrios Vicente, dictada en el II Congreso Internacional “Comunicación 3.0” inciden en el desarrollo aular de parte del articulado de la LOE de 2006, especialmente de la:

educación en el ejercicio de la tolerancia y de la libertad dentro de los principios democráticos de convivencia, así como en la prevención de conflictos y la resolución pacífica de los mismos,

de la “formación para la paz, el respeto a los derechos humanos, la vida en común, la cohesión social, la cooperación y solidaridad entre los pueblos”, así como de la “interculturalidad como un elemento enriquecedor de la sociedad” (cfr. Barrios Vicente 2010: 2). Así, la apuesta se efectúa hacia el empleo de los medios audiovisuales como parte esencial en la formación escolar: con la incardinación de este tipo de material en el currículo – y nunca como motivo aparte, como premio o entretenimiento – podremos proyectar y trabajar con uno de los más atrayentes aspectos y medios con que contamos en Didáctica de la Literatura, el de la transposición.

Desde enero de 2005, en la Universidad Nacional de Córdoba de la República Argentina, Trisquell dirige un Proyecto de Investigación que, a pesar de estar centrado en el cine argentino, viene a demostrar las preocupaciones que la enseñanza universitaria despliega hacia el tratamiento del lenguaje cinematográfico como puente para entender la sociedad que produce y consume un proyecto textual donde

⁴⁴⁷ En Educación Secundaria, sólo tres de los objetivos generales de etapa hacen referencia a los medios de comunicación de masas y a las tecnologías de la información y comunicación, y los Decretos de Mínimos siguen esta tónica, por lo que el medio idóneo para introducir el cine en las aulas de los IES es a través de los créditos variables, por los que el referido Decreto permite cierta libertad de actuación didáctica.

fundamentalmente recoge el establecimiento del dispositivo de enunciación y el contrato comunicacional o de lectura que, como ha señalado Charaudeau⁴⁴⁸, edifican un doble circuito donde van a intervenir sujetos sociales – productores(as) y receptores(as) – y figuras textuales – enunciador(a) y destinatario(a) (cfr. Trisquell 2005).

Pero si nos atenemos a los proyectos especialmente centrados en el ámbito de la educación y el cine, cabe aludir al taller que en 2002, en Brasil, dictó Rojas Gordillo al respecto de la validez del uso del cine español en el tratamiento didáctico de la enseñanza del castellano como LE (cfr. Rojas Gordillo 2002). En él, y a pesar de recuperar definiciones, aunque interesantes ancladas en el reduccionismo pseudo-imperialista tan característico de la cultura española más tradicionalista y retrógrada⁴⁴⁹, se contiene una meditada propuesta de Educación Lingüística a través de la magia que se encuentra en el empleo de la lengua en el cine⁴⁵⁰.

Por otra parte, ciñéndome ahora al campo de la investigación en materia de innovación educativa centrada en la utilización del multimedia, es destacable el proyecto llevado a cabo por el equipo de M^a Cristina Durando, por el que el multimedia se recupera como hipertexto con sesgo educativo (cfr. Durando *et alii* 2004): no en vano, como en él se retrata, merced a la interacción de imágenes, sonidos, espacios, objetos y movimiento se desarrollará y posibilitará una experiencia educativa explicada desde y para la interpretación artística⁴⁵¹: ¿qué medio mejor que éste, por tanto, para afrontar la literatura?

⁴⁴⁸ Cfr. Charaudeau 1982.

⁴⁴⁹ ¿En qué sentido podríamos interpretar argumentos como “el Cine, [sic] es pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y sus regiones” (cfr. Rojas Gordillo 2002)?

⁴⁵⁰ En otro Proyecto de Investigación, asimismo procedente de la República Argentina, “El cine y la Literatura Infantil”, ahora destinado a niños y niñas de 6-11 años de edad, se incide en el comparatismo intergenérico cine-Literatura, y a través de la novela y el filme *Charlie y la fábrica de chocolate* de Dahl y Tim Burton respectivamente (cfr. Gallardo & Veliez 2010). Finalmente, en “Clásicos del cine en Educación Infantil”, Cascales apostó por la integración de tres cintas (*Cleopatra*, *Casablanca* y *Lo que el viento se llevó* [sic]) en las aulas de Lengua (cfr. Cascales Martínez 2007).

⁴⁵¹ Las llaves que se resumen en la red de objetivos generales y específicos de este proyecto se organizan alrededor de la reflexión sobre las posibilidades educativas que ofrece el hipertexto en el marco de modelos capaces de superar el conductismo en Educación y la de los grandes problemas que este medio dirige hacia la formación de sujetos productores(as) y transformadores(as) conscientes de determinadas formas de vida social. Así pues, en él se compilan actividades como la revisión crítica de las obras multimediales con intereses e intencionalidad educativas existentes en el mercado, la elaboración de una metodología de producción de multimedia educativa y el inicio de la formación de docentes en relación al empleo y/o producción de este tipo de recursos educativos (cfr. Durando 2004).



Es de esta manera cómo aproximamos el cine tal que medio de difusión y acercamiento a la literatura: imágenes y palabras, palabras e imágenes en suma. Los alumnos y las alumnas de 1º de Bachillerato, ya preparados y preparadas para una reflexión sobre el hecho didáctico, serán, así, conscientes de cómo el proyecto literario sabe cristalizar en un proyecto cinematográfico, comprendiendo, además, que el cine no es otra cosa que una de las vías de plasmación de la capacidad artística humana, al igual que la literatura o la plástica.

7. 2. 3. 2. Competencias

La incorporación de competencias básicas en el currículo fortalece el aprendizaje que se considera imprescindible, orientado a la aplicación de los saberes adquiridos. Su finalidad, por tanto, es integrar diferentes aprendizajes y ramas en relación con distintos tipos de contenidos para utilizarlas en diferentes contextos ⁴⁵².

Las competencias básicas se presentan como una forma eficaz y útil de usar el conocimiento. Permiten aprender a ‘saber hacer’, a ‘saber ser’ y a ‘saber estar’ en múltiples contextos y ocasiones, de ahí su carácter integrador. Por eso siempre debemos tener presente la necesidad de que todas las asignaturas y todo el centro de estudios se implique en la adquisición de lo que se considera una parte importante de las enseñanzas mínimas, al lado de los objetivos, los contenidos y los criterios de evaluación. Con todo, tanto en los objetivos como en la propia selección de los contenidos se debe buscar asegurar el desarrollo de algunas de las competencias que se incluyen en el anexo I del Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria en el Estado Español ⁴⁵³.

⁴⁵² Y si en la anterior Unidad Didáctica hablé del interés que tiene la consulta de obras como las de Rodríguez Moreno, Serreri y Cimmuto; Maya Otero y Luengo Horcajo, y Jiménez Rodríguez, en ésta apuesto por la explicación, al alumnado del nuevo concepto de establecimiento curricular en virtud de competencias, incluso entregándoles material extraído de las obras referidas (cfr. Rodríguez Moreno, Serreri & Cimmuto 2010; Maya Otero & Luengo Horcajo 2011; Jiménez Rodríguez 2011).

⁴⁵³ “Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria”, *Boletín Oficial del Estado*, 5, 5/01/2008, pp. 677-773 [disponible en Internet: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/01/05/pdfs/A00677-00773.pdf>; consulta el 6/08/2011].

7. 2. 3. 2. 1. Competencia en comunicación lingüística

Éste es el verdadero eje de asignaturas como Lengua y Literatura Española o Lingua e Literatura Galega. Se trata de una competencia referida a la utilización del lenguaje como instrumento de comunicación oral y escrita. Comunicarse y conversar son acciones que suponen habilidades para establecer vínculos con los y las demás y con el entorno próximo, y debe ser motor de resolución pacífica de conflictos en la comunidad escolar. Así, a través de esta competencia, la presente Unidad Didáctica pretende trabajar con el ejercicio de la capacidad lingüística por medio de la práctica de la comprensión y la expresión de diferentes textos artísticos, posibilitar la explicación de conceptos y contextualizar lo aprendido, utilizar la lengua como herramienta para analizar problemas, elaborar planes, intercambiar ideas y tomar decisiones, y tener capacidad de considerar la lengua como objeto de observación y posterior análisis.

7. 2. 3. 2. 2. Autonomía e iniciativa personal

Competencia relacionada con la capacidad de elegir proyectos con criterio propio, afrontar los problemas y encontrar soluciones. Ello obliga a disponer de habilidades sociales para la relación, la cooperación y el trabajo en equipo. En esta Unidad Didáctica se pretende potenciar la reflexión y la argumentación de la opinión personal al respecto de un tema dado, así como la aceptación, con educación y tolerancia, de ideas diferentes; la elaboración de textos donde se exprese de forma razonada la valoración personal sobre cualquier tema, la elaboración de exposiciones orales sobre un asunto, con iniciativa, argumentos y autonomía personal, y la intervención en situaciones de comunicación reales o simuladas.

7. 2. 3. 2. 3. Competencia social y ciudadana

Desde asignaturas como “Lengua y Literatura Española” o “Lingua e Literatura Galega” resulta obligado facilitar, a través del trabajo con diferentes tipos de textos y situaciones de comunicación, la aproximación crítica a la realidad, así como el conocimiento y ejercicio de los valores democráticos y de los derechos civiles. Con el trabajo de esta competencia, pues, se intentará favorecer la comprensión crítica de la



realidad histórica y social para afrontar la convivencia y los conflictos, empleando un juicio ético tanto en el ámbito personal como en el social. Entre las habilidades de esta competencia, esta Unidad Didáctica se dirige hacia la valoración de la tradición popular como manifestación colectiva de un pueblo y como base para la creación de documentos artísticos de diversa índole, la adquisición de destrezas para compartir y respetar saberes y referencias culturales, la mejora en la práctica de normas sociales de convivencia y el empleo del diálogo y la negociación para llegar a acuerdos y resolución de conflictos, y el ser consciente de la existencia de diferentes perspectivas para analizar la realidad.

7. 2. 3. 2. 4. Competencia cultural y artística

El conjunto de destrezas que configuran esta competencia se refiere tanto a la habilidad para apreciar y gozar con el arte y otras manifestaciones culturales, como aquellas relacionadas con el empleo de algunos recursos de expresión artística para la elaboración de creaciones propias. En asignaturas como las referidas, la competencia cultural y artística se concreta sobre todo en el ámbito literario. A lo largo de esta Unidad Didáctica se trabajará con la valoración del esfuerzo vital realizado por los y las escritoras para defender, recuperar o conservar la lengua y la cultura que consideraban propia, con el empleo de algunos recursos para realizar creaciones propias, con la valoración de la lengua gallega y de la castellana como manifestaciones culturales colectivas y con el interés por las lenguas y las literaturas de Galiza y España.

7. 2. 3. 2. 5. Tratamiento de la información y competencia digital

La relación de esta competencia con las lenguas y las literaturas gallega y española posee dos dimensiones complementarias: en primer lugar se potencia la utilización de una serie de herramientas que actualmente se presentan en soportes variados y que les permitirán a los alumnos y alumnas mejorar sus habilidades y obtener información; en segundo lugar se aprecia la lengua misma como un instrumento de selección y análisis de la información. Con todo, específicamente podríamos desarrollar: la ampliación de la información sobre determinados autores o autoras, así como temas de interés, consultando las tecnologías informativas; la utilización de herramientas en

soportes variados para la mejora en habilidades de obtención/selección de información como diccionarios, correctores ortográficos, enciclopedias, periódicos digitales, bibliotecas virtuales, catálogos y fondos bibliográficos, etc.; y la adquisición de los conocimientos adecuados para seleccionar, analizar críticamente, organizar, relacionar y sintetizar el material con el fin de transformarlo en conocimiento.

7. 2. 3. 2. 6. Competencia para aprender a aprender

Se trata de una competencia que se desarrolla al trabajar con la estructuración del pensamiento y el control del aprendizaje, en concreto al perfeccionar la lectura comprensiva y la composición de resúmenes y esquemas que puedan organizar las ideas. En esta Unidad Didáctica se trabajará con aspectos como la lectura y la interpretación correcta de cuadros y esquemas, la elaboración de esquemas, resúmenes y cuadros sinópticos que sintetizen la información, el manejo del diccionario para búsquedas de significados contextualizados de determinadas palabras de un texto, la planificación y la revisión de las propias producciones escritas y, finalmente, el análisis del propio proceso de aprendizaje a través de ejercicios de autoevaluación con el fin de detectar posibles problemas.

7. 2. 3. 3. Objetivos

La presente Unidad Didáctica recoge los objetivos, tanto generales como específicos de las áreas en que se incardina, que se desarrollan en el Decreto 126/2008, de 19 de junio, por el que se establecen y ordenan las enseñanzas del Bachillerato en Galiza ⁴⁵⁴. De este modo, en cuanto a los primeros, hablamos de asumir responsablemente los deberes, conocer y ejercer los derechos al respecto de las otras personas, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos; ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática, desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual

⁴⁵⁴ “Decreto 126/2008, de 19 de xuño, polo que se establece a ordenación e currículo de bacharelato Comunidade Autónoma de Galicia”, *Diario Oficial de Galicia*, 120, 23/06/2008, pp. 12183-12335 [disponible en Internet: <http://ciug.cesga.es/PDF/ReferenciasLegais/Decreto126-2008curriculoBacharelatoLOEGalicia.pdf>; consulta el 2/08/2011].



y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas de aprendizaje y como medio de desarrollo personal; valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos, así como rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres; fortalecer las capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en las relaciones con otras personas, así como también rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y la resolución pacífica de conflictos; desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos; adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, en especial las de la información y la comunicación; desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo y misma, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades; comprender y expresar con corrección, oralmente y por escrito, tanto en idioma gallego como en castellano, textos y mensajes completos, e iniciarse en el conocimiento, la lectura y el estudio de la literatura; conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propia y de las demás personas, así como el patrimonio artístico y cultural, conocer hombres y mujeres que realizaron avances importantes en las culturas gallega, española y de otros lugares del planeta; conocer el cuerpo humano y su funcionamiento, aceptar el propio y el de otras personas, aprender a cuidarlo, respetar las diferencias, afianzar los hábitos del cuidado y salud corporales e incorporar la educación física y la práctica del deporte para favorecer el desarrollo personal y social; conocer y valorar la dimensión humana de la sexualidad en toda su diversidad, valorar críticamente los hábitos sociales relacionados con la salud, el consumo, el cuidado de los seres vivos y el ambiente, contribuyendo a su conservación y mejora; apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones del arte, usando diversos medios de expresión y representación, conocer y valorar los aspectos básicos del patrimonio lingüístico, cultural, histórico y artístico gallego y español; participar en su conservación y mejora y respetar la diversidad lingüística y cultural como derecho de los pueblos y las personas, desarrollando actitudes de interés y respeto hacia el ejercicio de este derecho; y conocer y valorar la importancia del uso del idioma gallego y del español como elemento fundamental para el mantenimiento de una identidad común.

Entre los específicos están comprender discursos orales y escritos en diversos contextos de la actividad social, cultural y académica; expresarse oralmente y por escrito de forma coherente, creativa y adecuada a los distintos contextos de la actividad social, laboral y cultural, adoptando mediante el diálogo actitudes de respeto y de colaboración con los y las demás; utilizar eficazmente la lengua en la actividad escolar para buscar, procesar y analizar la información, así como para redactar o exponer textos propios del ámbito académico; utilizar críticamente y con progresiva autonomía las bibliotecas, los medios de comunicación social y las TICs para obtener, interpretar, elaborar y valorar información de diversos tipos y opiniones diferentes; aplicar con cierta autonomía los conocimientos sobre la lengua y las normas de uso lingüístico para comprender textos orales y escritos, además de escribir y hablar con adecuación, coherencia y corrección; comprender las circunstancias que condicionaron la historia social de la lengua gallega afirmándola como propia de Galiza, así como las que actualmente condicionan su uso, de forma que se esté en disposición de superar las que suponen obstáculos para su uso en cualquier contexto y situación; conocer y respetar la realidad plurilingüe y pluricultural del Estado Español, de Europa y del mundo actual, haciéndose consciente de la riqueza que representa y entender las situaciones que provoca el contacto de lenguas; analizar los diferentes usos sociales de las lenguas para evitar los estereotipos que suponen juicios de valor y prejuicios clasistas, racistas o sexistas; leer con fluidez, consolidando el hábito lector y hacer de la lectura fuente de placer, de enriquecimiento personal y de conocimiento del mundo; comprender textos literarios usando los conocimientos sobre las convenciones de cada género, los temas y motivos de la tradición literaria y los recursos estilísticos; y, finalmente, aproximarse al conocimiento del patrimonio literario y valorarlo como un modo de simbolizar la experiencia individual y colectiva en diferentes contextos histórico-culturales.

Por último, como objetivos con los cuales se pretende conducir el desarrollo de esta Unidad Didáctica, estarían la lectura de textos literarios y el goce subsiguiente que ellos implican, el reconocimiento de la importancia que la regeneración cultural pasada tuvo sobre las culturas española y gallega, identificar los elementos que propiciaron unos contextos y estilos determinados tanto en Galiza como en España, desarrollar de forma pautada la técnica del debate, emplear de forma adecuada las tecnologías de la comunicación y la información y comprender el sentido artístico del cine, y en especial en su vertiente de relación con la literatura.



7. 2. 3. 4. Contenidos

La enseñanza de cualquier área como la que refiere esta Unidad Didáctica parte del principio de que el aprendizaje de una lengua es algo progresivo, lo cual significa que la adquisición de nuevas habilidades debe ir paralela al mantenimiento y a la reactivación del trabajo realizado en cursos anteriores.

Seleccionar contenidos implica primar el grado de profundidad con que éstos se van a abordar. Para conseguir los objetivos generales, pues, el Diseño Curricular Base establece una serie de contenidos que aseguran el nivel de contenidos que el alumnado debe haber adquirido al finalizar cada etapa educativa. Los contenidos conceptuales se basan en datos relevantes para dotar de significado los conceptos, mientras que los procedimentales son acciones orientadas a la construcción de una meta, esto es, para llevar a cabo correctamente la consecución de un objetivo. A su lado, deben ser tomados en cuenta, asimismo, los contenidos que construyen un sistema de actitudes, valores y normas. Así, desde esta Unidad Didáctica se prestará atención a éstos últimos por su valor tanto para el desarrollo personal e integral del alumnado como para cubrir las necesidades de una sociedad más justa y mejorada. Al ser contenidos relativos a los valores y actitudes, se pretenderá siempre que las alumnas y los alumnos elaboren juicios propios a partir del análisis y la comprensión de la propia realidad. De esta forma, los que se desarrollan en esta Unidad Didáctica se recogen y estructuran según una serie de contenidos conceptuales como el contexto histórico de la Galiza de la Época Nós y la España del novecientos, las características de los debates y la lectura de los documentos fílmicos; procedimentales como el análisis y el reconocimiento del contexto histórico de la España y la Galiza de comienzos y mediados del siglo XX, la lectura y el análisis de textos narrativos de las épocas referidas, el análisis de los trazos propios del Modernismo español y el vanguardismo republicano gallego, el establecimiento de textos de análisis cinematográfico, la búsqueda de información en la red, la exposición de trabajos y conclusiones personales y la organización y participación en debates; y, finalmente, contenidos actitudinales como el interés por las lenguas y las literaturas española y gallega, la valoración de la obra de autores y autoras como Otero Pedrayo o la Pardo Bazán, el goce de la literatura por su dimensión estética y como medio de expresión, el interés por organizar debates y mesas redondas, así como por la participación en ellos y ellas desde el respeto a las normas, la valoración de las

actividades grupales como forma de mejorar la relación con las y los demás, el respeto por la normativa básica de conducta que rige en todo intercambio comunicativo, y la búsqueda de obtención de placer y aprendizaje a la hora del visionado de una cinta de cine.

7. 2. 3. 5. Metodología

Las materias relacionadas con la lengua contribuyen especialmente al desarrollo y al aprendizaje del currículo porque son instrumentos de comunicación y un soporte básico de conocimiento, funcionando como vehículo para las relaciones sociales y la expresión de las emociones. Es de esta forma cómo podemos centrar los aspectos metodológicos que rigen en esta Unidad Didáctica atendiendo a adoptar un enfoque comunicativo en la enseñanza y aprendizaje de la lengua que haga del texto la unidad comunicativa fundamental para favorecer el empleo del idioma en diferentes contextos, a promover la utilización de la diversidad de fuentes y recursos para la obtención de información, a la promoción de actividades individuales y grupales que favorezcan el intercambio de ideas y el trabajo cooperativo y a ofrecer actividades abiertas que impliquen la búsqueda, la selección y el tratamiento de la información.

La metodología empleada será, fundamentalmente, comunicativa. Se intentará, pues, la creación de una atmósfera de participación que posibilite la implicación del alumnado, aunque eso también exija el desarrollo de destrezas comunes de interacción y el respeto de los valores y normas básicas de conducta. En general, es importante que las sesiones se basen en contenidos relacionados con los previos, ya que es interesante que el alumno y la alumna tenga que aprender por sí misma y mismo, siendo conscientes de lo adquirido para después poder utilizar tales conocimientos en diferentes contextos. Y por ello es conveniente, asimismo, basarse en una dinámica poco o nada lineal, una dinámica que provoque que en cada sesión se intente sorprender al alumnado, promoviendo coloquios interaccionales.

La adquisición de nuevas habilidades debe ir paralela al mantenimiento y a la activación de lo trabajado en unidades anteriores, de ahí que uno de los principales objetivos que rigen en esta Unidad Didáctica explique cómo los conceptos son elementos relacionados y relacionables siempre, lo cual evita que todo el proceso se convierta en una serie de concepciones dispersas y sin conexión. Por último es



importante el fomento de la investigación, tanto individual como en grupo, el trabajo colaborativo del alumnado y el hecho de aprovechar los recursos que ofrece la biblioteca de centro, así como las tecnologías de la información y la comunicación que pueda ofrecer el centro de estudios.

7. 2. 3. 5. 1. Materiales empleados

Para el desarrollo de la unidad propuesta se necesitan diferentes elementos que complementen los contenidos expuestos a lo largo de las sesiones. Pero como se trata de una Unidad Didáctica en que el principal material es tanto el texto literario como el cinematográfico, la dimensión material de las sesiones estará principalmente pautada por ambas realidades. Además, para algunas actividades será necesario que cada alumno o alumna trabaje con un ordenador personal: así, será preciso valerse de los recursos que oferte el centro, como las aulas NET y los computadores. El apoyo en los recursos audiovisuales e informáticos hará que el alumnado descubra nuevas posibilidades de trabajo.

Además de la utilización del cuadro digital, proyectores y/o dispositivos que, tanto alumnos y alumnas como el profesor o la profesora utilizarán para presentar diversos conceptos, la metodología se puede basar en la entrega de guiones, esquemas o resúmenes para el seguimiento de las exposiciones. También resulta de interés el uso del debate y las mesas redondas, con lo que, teniendo en cuenta el visionado de audiovisuales, no sería desajustado, sino todo lo contrario, que las clases se llevaran a cabo en una sala grande.

7. 2. 3. 5. 2. Atención a la diversidad

Es posible que en aula encontremos personas con dificultades en el aprendizaje, altas capacidades, casos de incorporación tardía al centro, integración de inmigrantes, etc., que sean necesidades que debemos atender. La diversidad del alumnado, pues, es una de las claves metodológicas de cualquier Unidad Didáctica, claro que entendida como las necesidades educativas que van desde las derivadas de las diferencias individuales hasta las derivadas de las necesidades educativas especiales como la

superdotación: el alumno, la alumna, es diverso y diversa en cuanto a la motivación, intereses, capacidades, ritmos y estilos de aprendizaje.

Según la normativa vigente, las medidas de atención a la diversidad deben responder a las necesidades individuales del alumnado; por ello siempre se deberá intentar que las personas que precisasen estas medidas puedan seguir el currículo estipulado, pero adaptado a sus circunstancias. De esta manera adquirirán las competencias y objetivos que exige la Educación Secundaria.

Entre las medidas que podremos adoptar están aquellas que se relacionan con las actividades de refuerzo o apoyo, ejercicios diseñados para que el alumnado no vaya acumulando dificultades que le impidan progresar y para que refuerce la comprensión de cualquier tipo de contenido; y con las de ampliación de conocimiento, ejercicios que intentan satisfacer la curiosidad de alumnos y alumnas y las diferentes dudas que puedan surgir en el desarrollo de las sesiones.

En general, las actividades se diseñan teniendo en cuenta las necesidades individuales de cada alumno o alumna, por lo que en esta Unidad Didáctica se incluyen una serie de actividades que podrían aplicarse de forma general: actividades de apoyo como el refuerzo de contenidos derivado de la confrontación de dos textos literarios y dos documentos cinematográficos, además de comentarios textuales literarios y fílmicos.

Si consideramos que las necesidades educativas son mínimas y casi no afectan al desarrollo del aprendizaje, las medidas que podríamos adoptar basculan entre la modificación del tiempo previsto para determinados contenidos y la prioridad de determinados elementos curriculares (sobre todo los objetivos específicos y contenidos).

En cuanto a los alumnos o alumnas con necesidades educativas especiales, después de evaluar la situación con el Departamento de Orientación del centro educativo y valorar las medidas precisas con la ayuda de los o las especialistas necesarias, se realizarán las adaptaciones curriculares significativas que afecten a las necesidades del currículo educativo en cada caso. Todo ello, por lo tanto, no hace más que proclamar la importancia de un tratamiento individualizado que pretenda una aprendizaje significativo asimismo individual.



7. 2. 3. 6. Temporalización de las sesiones

La presente Unidad Didáctica está pensada para un total de doce sesiones, que se articularán de este modo:

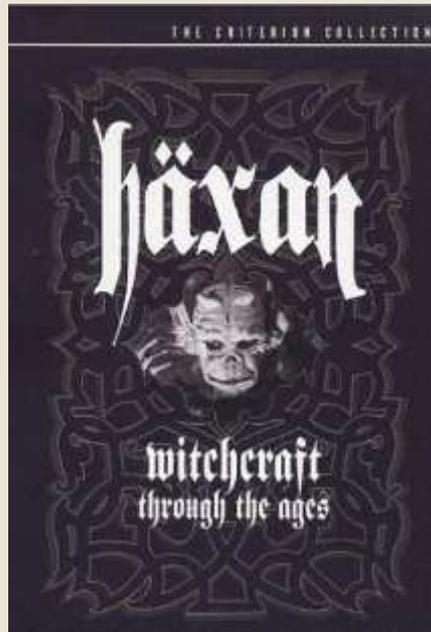
1ª sesión	- Presentación de la Unidad Didáctica - Visionado de <i>Häxan</i>
2ª sesión	- Introducción sobre las relaciones cine-Literatura - Análisis de <i>Häxan</i>
3ª sesión	- Búsqueda de información sobre <i>Häxan</i> - Elaboración de un trabajo de aproximación al film
4ª sesión	- Introducción a la dimensión expresionista del cine - Análisis del vanguardismo español y gallego y su relación con el cine - Debate sobre la película, el arte de vanguardia y la relación cine-Literatura
5ª sesión	- Emilia Pardo Bazán y la literatura española: naturalismo y modernismo. Imaginería pardobazaniana de la mujer - Aproximación a “La Serpe” y <i>La Sirena negra</i>
6ª sesión	- Ramón Otero Pedrayo y la literatura gallega. <i>La xeración da República</i> - Líneas estéticas oterianas y discurso político nacionalista - La imaginería de la mujer-sirena y su relación con la literatura popular y la tradición literaria autorial (especialmente con Pardo Bazán): “A sirena”
7ª sesión	- Visionado de <i>La sirena negra</i>
8ª sesión	- Debate sobre la cinta, especialmente centrado en la relación entre la película y <i>La Sirena negra</i> pardobazaniana
9ª sesión	- Relación Literatura-cine a través de la imagen de la mujer sirena y bruja - La sirena en los textos literarios aproximados al aula - La bruja a través de la cinta expresionista
10ª sesión	- Mesa redonda sobre un tema específico elegido por el alumnado en relación a la temática general de la Unidad Didáctica - Establecimiento de las líneas y las pautas para la realización de una serie de trabajos en grupo centrados en algún aspecto particular de los tratados ⁴⁵⁵
11ª sesión	- Exposición en el aula de los trabajos realizados. 1ª parte
12ª sesión	- Exposición en el aula de los trabajos realizados. 2ª parte

⁴⁵⁵ Uno de ellos podría centrarse en el análisis comparativo de las imágenes (fotogramas, carteles) que se aproximarán en el aula.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Entre las actividades que se propondrán en el aula sobresaldrán las gráficas, además de una somera información sobre las fichas técnicas de las películas. Así, antes de cada pase, entregaremos su ficha:



***Häxan. Witchcraft through the Ages* (B. Christensen 1922)**

Dirección: Benjamin Christensen

Producción: Aljosha Production Company, Svensk Filmindustri

Guión: Benjamin Christensen

Fotografía: Johan Ankerstjerne

Música: Launy Grøndahl (original), Emil Reesen (1941), Daniel Humair (1968), Matti Bye (2006)

Montaje: Edla Hansen

Dirección artística: Richard Louw

Intérpretes: Maren Pedersen, Clara Pontoppidan, Elith Pio, Oscar Stribolt, Tora Teje, John Andersen, Benjamin Christensen, Poul RCastellsert, Karen Winther, Kate Fabian, Else Vermehren, Astrid Holm, Johannes Andersen, Gerda Madsen, Aage Hertel, Ib Schønberg, Emmy Schønfeld

Nacionalidad y año: Suecia, 1922

Duración y datos técnicos: 104/87/67 min. B/N con tintado sepia 1.33:1.

<http://www.pasadizo.com/index.php/component/peliculas/?view=peliculas&id=1575>



La Sirena Negra (C. Serrano de Osma 1947)

Director: Carlos Serrano de Osma

País: España

Año: 1947

Sinopsis: A finais do século XIX, Gaspar de Montenegro vive obsesionado polo recordo da súa moza, que se suicidou porque o pai de Gaspar se opoñía ás súas relacións. Créndose perseguido por un signo fatídico, deambula pola cidade frecuentando as tabernas e os bordeis fronte á desesperación da súa irmá Camila e de Trini, unha amiga desta que aspira a casar con el. Un día, mentres visita ao seu médico, coñece a unha muller enferma de tuberculose que é o vivo retrato da súa moza morta. Gaspar visítala para propoñerlle a súa amizade e a súa axuda económica. Ela acepta e pídelle que á súa morte se faga cargo da súa filla Kitty, e instálase en Galicia cunha institutriz inglesa e un preceptor, o señor Solís. Alí o preceptor pretende a miss Annie - a institutriz- quen, á súa vez, está namorada de Gaspar. Miss Annie, alarmada pola chegada de Camila e Trini, queima os seus últimos cartuchos. Diante dos continuos desdéns de Gaspar, provoca unha pelexa entre este e Solís ...

Ficha Técnica

Producción: Producciones Boga, S.A.

Director: Carlos Serrano de Osma

Argumento: Segundo a novela homónima de Emilia Pardo Bazán

Fotografía: Salvador Torres Garriga

Música: Jesús García Leoz

Montaxe: Antonio Graciani

Decorados: José González Ubieta

Script: Francisco Illera

Maquillaxe: Antonio Turel

Vestuario: Altas Modas Artísticas

Zapatería: Arbós

Perruquería: Elisa Aspachs

Atrezzo: Ramón Miró

Son: Francisco Gómez Méndez

B/N | 2.108 metros

Ficha Artística

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (Gaspar de Montenegro)

ISABEL DE POMÉS (Miss Annie)

JOSÉ MARÍA LADO (Solís)

ANITA FARRA (Camila)

GRACIELA CRESPO (Rita)

MARÍA ASQUERINO (Trini)

KETTY CLAVIJO (Ketty, a nena)

Ramón Martori, Fernando Sancho, Modesto Cid, Pilar Olivar, Carmen Navarro, Alberto Roxi, Antonio Mas, Carlos Serrano de Osma

<http://rodadoengalicia.galiciafc.org/pelicula.php?id=83>

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Y al respecto del material gráfico que se entregará en el aula, es destacable la utilización de otros carteles publicitarios y, fundamentalmente, fotogramas de los filmes:



Benjamin Christensen



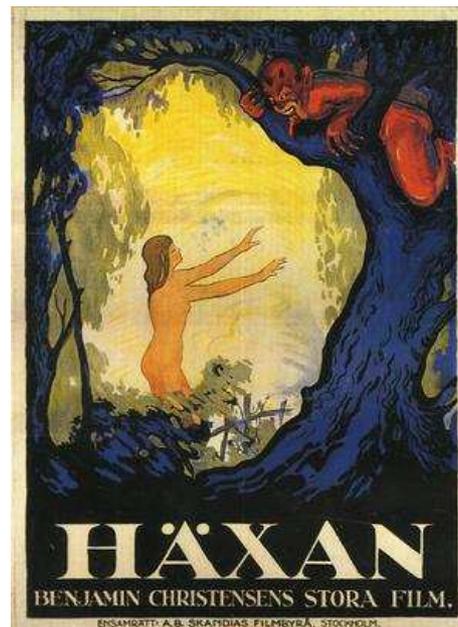
Emilia Pardo Bazán



Escena de *Häxan*



Escena de *La Sirena Negra*



Carteles de Häxan, el primero pertenece a su estreno danés, el segundo fue realizado por la industria cartelística para su pase en Suecia

7. 2. 3. 7. Criterios de evaluación

El proceso de evaluación de los y las estudiantes se entiende como un continuo a lo largo de las sesiones impartidas. Los procedimientos de evaluación deben tener en cuenta múltiples instrumentos y se realizarán a través de la observación y del análisis de actuación del alumnado al respecto de su trabajo e implicación en el aula y fuera de ella. Gracias a ello conseguiremos hacer una evaluación más completa y justa, que no sólo se base en el aprendizaje memorístico. En esta Unidad Didáctica, por lo tanto, se contemplará un proceso evaluador en tres fases: la inicial, la formativa y la evaluación de competencias. Así, en primer lugar trataremos de evaluar los conocimientos previos a través de una actividad inicial que nos ayude a la hora de transmitir y estructurar los conocimientos a lo largo de las sesiones y a la hora de trabajar con el alumnado que conforma el aula.

La evaluación formativa se refiere al desarrollo del aprendizaje del alumnado durante las sesiones. Entre los instrumentos que se van a utilizar para este proceso se tendrán en cuenta los ejercicios, la interacción y participación de chicos y chicas, además de la actitud colaboradora y el respeto hacia las contribuciones realizadas por

compañeras y compañeros. Esta parte contará un 20% en el porcentaje total de la evaluación.

Por ello, como ya se ha señalado, los criterios de evaluación tratarán de determinar el grado de aprendizaje conseguido por los alumnos y alumnas en cada momento, y siempre en referencia al avance en la adquisición de las habilidades establecidas en el currículo. Para esta unidad, por lo tanto, podrían fijarse en puntos como la identificación de los elementos y del momento que caracteriza parte de la literatura española finisecular del tránsito del siglo XIX al XX, el reconocimiento de la literatura gallega de vanguardia republicana, especialmente la que aproxima el arte con un compromiso y vocación políticas; el de la mitología de la imaginaria de la mujer-bruja y la mujer-sirena, el de la importancia del cine para el estudio del arte y de la literatura (esto es, el reconocimiento del valor del cine y la relación cine-Literatura), el desarrollo de la técnica del debate, la comprensión de su complejidad organizativa, el uso adecuado de distintos soportes de información, el de la gestión de la información y el de la selección informativa a través de las TICs y, por supuesto, el tratamiento de esta información de forma autónoma.

A partir de estos criterios se hará un seguimiento global del desarrollo de los contenidos y objetivos de esta Unidad Didáctica por parte de cada alumno o alumna, que contará con un 30% en el porcentaje total. No se realizará ninguna prueba escrita en atención a que se trata únicamente de un pequeño tramo de aproximación al hecho literario, por lo que simplemente se utilizará el método de la observación sistemática, en este caso fijándonos en la marcha del grupo en el aula y en los resultados conseguidos en las actividades ordinarias.

En la última fase se tendrá en cuenta el desarrollo de las actividades. Bajo el epígrafe “Evalúa tus competencias”, prestando atención principalmente a las exposiciones. Para éstas, se puede diseñar un documento de control que determine el grado de competencias adquiridas, puesto que el hecho de que formen parte de la evaluación resalta el valor y la importancia que despliegan y refieren⁴⁵⁶. Sus resultados,

⁴⁵⁶ Podrían elaborarse fichas individuales siguiendo ejemplos como éste:

ALUMNO O ALUMNA:	sí	no
Muestra claridad en la exposición de los argumentos		
Utiliza correctamente la lengua para analizar problemas e intercambiar opiniones		
Sintetiza la información en cuadros y esquemas		
Comprende la información de esos cuadros y esquemas		
Muestra una buena actitud frente al trabajo grupal		



pues, contarán con un porcentaje mayor en la evaluación definitiva (50%), y en ellos conduciremos aspectos como la claridad en la exposición de los argumentos, el lenguaje usado para la presentación, la actitud frente al trabajo en grupo, la creatividad, la disposición hacia el trabajo individual, el uso eficaz de las TICs y el respeto por la opinión ajena.

Con todo, los y las docentes precisan de una evaluación. Por esto se puede elaborar un documento anónimo para que, propiamente, sea el alumnado quien determine si el desarrollo de las actividades ha sido adecuado y para que opine sobre aquellos aspectos que considera posible objeto de modificación y mejora ⁴⁵⁷. Como es evidente, evaluar la propia Unidad Didáctica permitirá orientarnos para posteriores aplicaciones y será un punto esencial para conocer la opinión global del grupo discente. Los grupos, como es sabido, no funcionan siempre del mismo modo, y con este documento se podría delimitar, en parte, la selección de ejercicios que puedan ser más productivos, así como la forma de presentación de los contenidos.

Su trabajo es creativo		
Tiene una buena disposición hacia el trabajo individual		
Realiza un uso eficaz de las TICs		
Aplica lo aprendido en el aula en diferentes situaciones		
Es tolerante con la opinión de las y los demás		

⁴⁵⁷ Éste podría ser un modelo:

PROFESOR O PROFESORA:					
CURSO:					
ASIGNATURA:					
Puntúa de 1 (muy en desacuerdo) a 5 (muy de acuerdo) las siguientes cuestiones	1	2	3	4	5
El trabajo realizado me ha ayudado a comprender la asignatura					
El profesor (la profesora) ha proporcionado una guía docente previa					
El profesor (la profesora) resuelve con claridad las dudas formuladas					
El profesor (la profesora) procura saber si los alumnos o alumnas entienden lo que se les explica					
El profesor (la profesora) posibilita la participación en el aula					
Los recursos técnicos de los que el centro dispone son adecuados para el desarrollo de esta Unidad Didáctica y el trabajo					
El profesor (la profesora) parece ilusionado (ilusionada) e interesado (interesada) por la docencia					
Me he sentido evaluado (evaluada) correctamente					
Con esta Unidad Didáctica he conseguido los objetivos y conocimientos que esperaba					
Considero que las clases han estado bien organizadas					
Observaciones y sugerencias:					

8. Balanço e conclusões

Obviamente, na dimensão estética não pode ser válido nenhum princípio de realidade. Como a imaginação, que é sua faculdade mental constitutiva, o campo da estética é essencialmente “irrealista”: tem conservado livre sua relação com o princípio da realidade ao preço de carecer de uma realidade efetiva

H. Marcuse⁴⁵⁸

Segundo Marcuse, a concepção da estética vem sempre a ser o resultado de uma repressão cultural de conteúdos e verdades opostos ao princípio de atuação. Assim, pois, diante da falta da razão teórica e prática que tem dado forma ao princípio de atuação do mundo, a existência estética está condenada (cfr. Marcuse 2010: 153). A função da estética, portanto, move-se entre o prazer, a sensualidade, a beleza, a verdade, a arte e a liberdade. Na História, no entanto, a relação entre estes elementos revela-se ao redor do vocábulo ‘estética’, que implica um espaço preservado da verdade dos sentidos e que reconcilia na realidade da liberdade, as faculdades consideradas superiores e inferiores da pessoa. Falo, porém, de sensualidade e intelecto, de prazer e razão.

Em toda sorte de culturas, espalhadas ao longo do planeta, a presença da mulher como objeto recheado de mistério, mesmo se constituindo como símbolo da escuridão e do terror, receptáculo da maior parte dos medos masculinos, é uma constante: já em época do *huei tlatoani* Moctezuma, no recinto cerimonial do Tenochtlám erguia-se o templo de Cihuacoatl, dedicado a esta deusa, representação do lado feminino da própria divindade, metade serpente e metade mulher, deusa da terra e protetora das mulheres que estavam em trabalho de parto. Na Europa, como é sabido, a Mélusine ocupou um dos espaços mais atraentes a respeito da imaginária da mulher-serpente.

⁴⁵⁸ Marcuse 2010: 153. Tradução própria a partir do texto castelhano.



Representação azteca da deusa Cihuacoatl

Ainda que, como tem assinalado Adorno e Horkheimer, falar de cultura foi sempre contra a cultura (cfr. Adorno & Horkheimer 1981: 118), o certo é que especialmente para os estudos literários, o emergir das análises culturais é algo que não podemos subestimar. E, a pesar de ter produzido mais desestabilização que benefícios, contribuiu para elevar a crítica a uma concepção ontológica de literatura: assim, abalou os cânones vigentes e, em consequência, incluiu no campo de análise literária todo um conjunto de práticas culturais que se podiam associar à cultura de massas ⁴⁵⁹.

O objeto dos estudos literários é, no entanto, um objeto de fronteira. E com Bakhtine, bem podemos qualificá-lo deste modo: não deveria conceber-se o domínio da cultura como um todo espacial que é delimitado por fronteiras porque nele não existe um território interior. Situa-se por inteiro nas fronteiras e por toda a parte, por cada um dos seus elementos. Supomos que todo o ato cultural vive, no essencial, nas fronteiras (cfr. Bajtín ⁴⁶⁰ 1979: 111). É, assim, algo que nos leva ao próprio conceito de descentramento, de caráter fugidio, inerente ao feito literário. E, por isso, falamos de uma Didática da Literatura ampla e extensiva, descentrada mais amarrada a uma visão de ensino propriamente integral e integradora de saberes, de conceitos e de dimensões que a conduzem, finalmente, ao interesse de um ensino que exige diariamente um constante reformular-se.

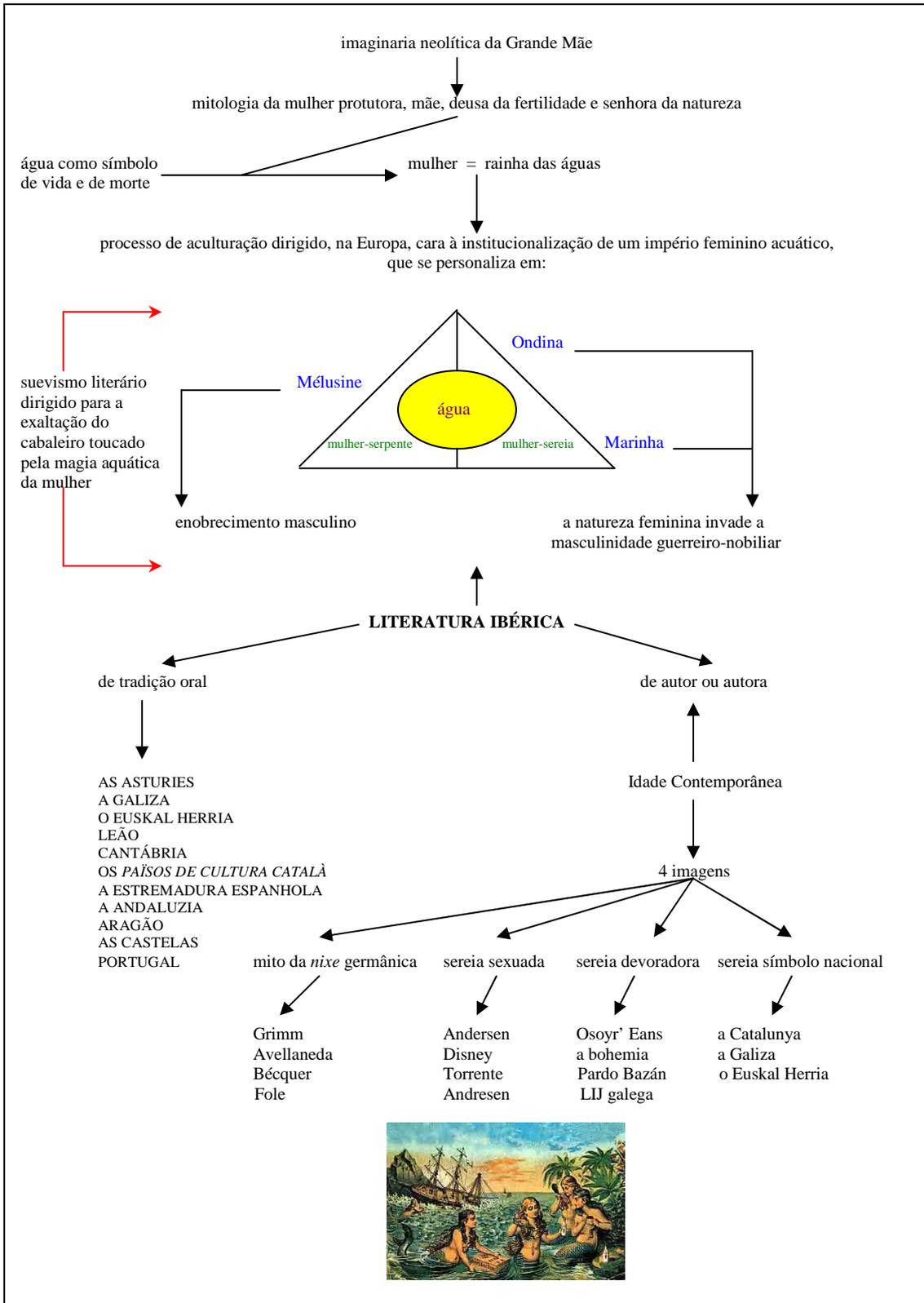
⁴⁵⁹ Trata-se de uma visão que emprego em causa da consideração da ansiedade de contaminação tipicamente modernista, ao qual obrigou a pôr na ordem do dia uma abertura altamente transdisciplinar.

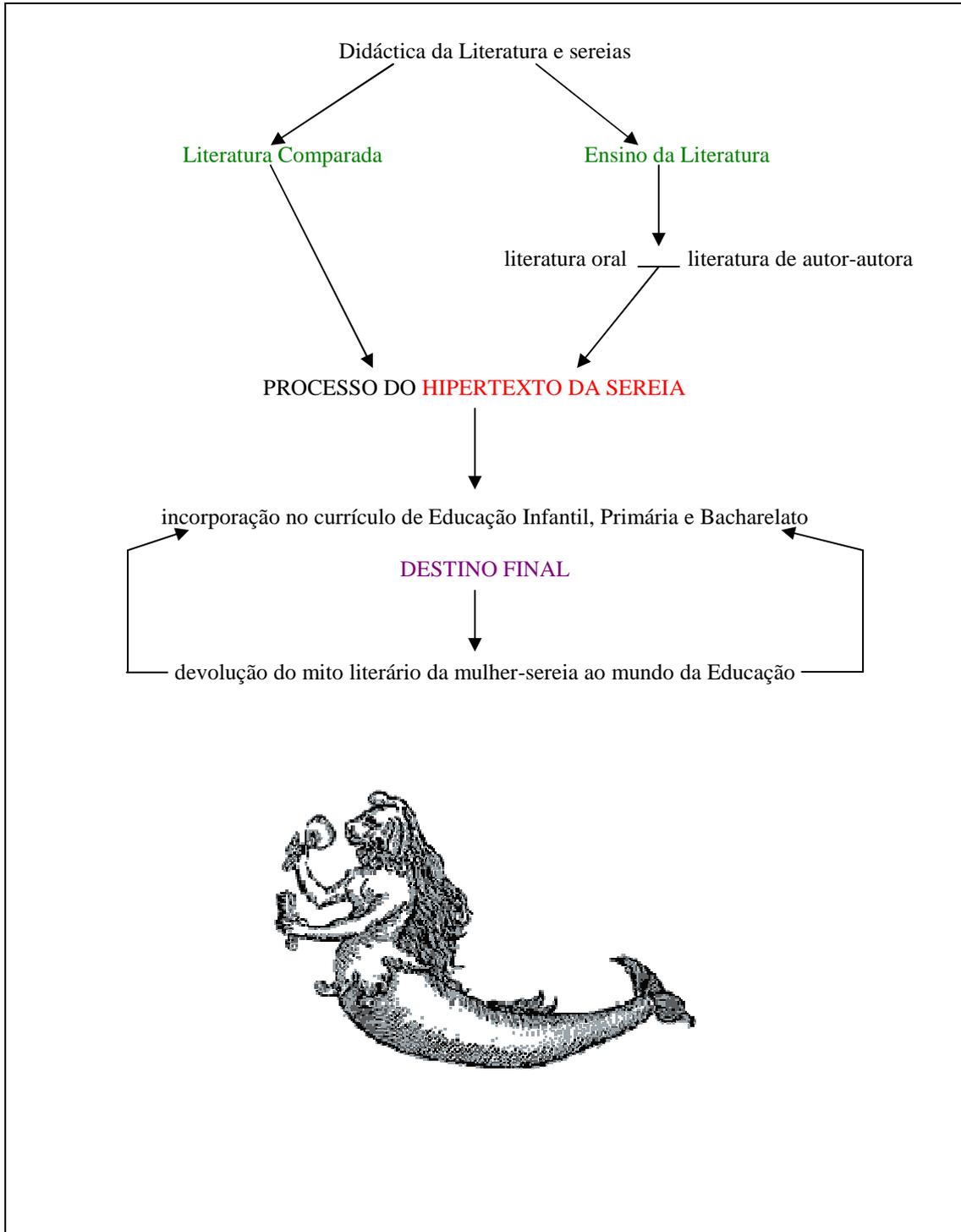
⁴⁶⁰ Ainda que na lusofonia, muito mais respeitosa para os sobrenomes pessoais, o crítico soviético é citado Bakhtine, ponho aqui a forma empregada na cultura espanhola por motivos de respeito – veja-se! – à forma empregada nas edições espanholas.

Dessa forma, defendo um ensino que se baseia na aproximação da literatura na perspectiva das direções temáticas que regem os estudos comparativos. Nela, na literatura, pois, nos parece mais que evidente a existência de temas, e o que há de problemático é o emprego da abordagem analítico-teórica, assim como os critérios da sua própria atribuição designativa. O vínculo com o ensino, julgo eu, estabelece-se a respeito dos códigos pragmático-semântico e literário que fazem dos documentos da literatura elos de uma cadeia grandemente estruturada. Além disso, se refere à existência de uma ‘corporização’ que vai redundar em entrecruzamentos, configurações, reinterpretações e/ou dinamizações que formam a ideia de que a literatura é, sobretudo, diálogo através da intertextualidade. Nesta ordem de conceitos surge, pois, um dos interesses da Didática da Literatura na qual se centra esta Tese de Doutorado. Uma das aproximações mais significativas desta Didática viaja pelo oceano do multimodismo e, por meio da questão temática, se dá excelente visão quando abordamos o estudo da literatura em relação às demais artes, como também é o caso deste trabalho de investigação. É, pois, um assunto de tensão entre o pedagógico e o performático. E nele prima um especial caráter visual, o da recuperação das provas artísticas que, para além da literatura, podem relacionar-se diretamente com o tema que conduz e rege no texto.

Assim, diante do esquema conceitual em que reside a caminhada que se apresentam as palavras que configuram a proposta do presente documento, propus a discutir a história de um dos mitos mais exitosos de todas as culturas do planeta, aquele que fala da mulher como cópia e traslado das águas e, em consequência, como centro e eixo de um dos medos mais fortemente desenvolvidos pela maior parte das comunidades humanas. Falamos da Grande Mãe do imaginário do neolítico, da deusa das origens, que rapidamente conduziria, nesses tempos do Neolítico, para à figuração de uma mulher responsável pela produção e regeneração, como mãe por antonomasia, como imperatriz da natureza e, portanto, como divindade da fertilidade. Das venus neolíticas, pois, emergiu a força da mulher das águas, assim como o mistério – ora medo, ora fascinação – que o homem lhe reservou a que cria única responsável e feitora do grande mistério da eterna regeneração da própria pessoa.

A natureza, desde então, um dos espaços claramente definidos graças à magia emergida do feminino, transtornar-se-á a vontade das sociedades em chave de mulher, e rapidamente, quererá vir, pelos meandros de uma corrente aquática, identificada com os princípios do feminino, em feitos terríveis e em benéficas ocorrências.







Diante do exposto, poderia apontar a seguinte rede como conclusões gerais:

- 1) trata-se de contemplar o desenvolvimento da cosmologia imaginária da mulher aquática desde o seu nascimento até as mostras literárias mais recentes, as de começos do século XXI.

Em literatura, e muito mais nas artes plásticas, não deve haver nada de inexprimido (cfr. Voloshinov 1981: 200); portanto, os estudos culturais são um campo interdisciplinar, transdisciplinar e por vezes contradisciplinar, que operam na criação de uma concepção de cultura ampla e estreitamente humanista. Neles, todas as formas de produção cultural têm de ser estudadas em relação com outras práticas culturais e com estruturas sociais e históricas. Assim, do ponto de vista desta visão, este trabalho contempla os estudos culturais como dedicados ao estudo de toda a panóplia das artes, crenças, instituições e práticas comunicativas de uma sociedade (cfr. Grossberg *et alii* 1992: 4). Certamente, como em toda arte, em literatura a diversidade temática apresenta-se como virtualmente inesgotável.

- 2) Nesse desenvolvimento creio, pois, reside a verbalidade do mito da mulher aquática para a explicação de uma sociedade que quer caminhar para a complementaridade, nunca enfrentamento, de sexos.

Podemos começar por aludir a uma conhecida cita de Woolf, que falava de que as mulheres pensavam através das suas mães sendo mulheres e de que não vale de nada recorrer aos grandes escritores por muito prazer que proporcionem (cfr. Woolf 1981: 72-73). Daí, pois, sem lançar as bases, ainda que presentes nos argumentos da Woolf, das teses da *écriture féminine* e características após, meio século volvido, da crítica feminista francesa (Kristeva, Cixous, Irigaray ou Wittig), trataria-mos de apelar, volvendo citar Woolf, de considerar o livro, a frase, como algo adaptado ao corpo (cfr. Woolf 1981: 74). E deste ponto de vista focámos uma perspectiva que seja igualitária para os dois sexos, sem esquecer que toda identidade é construída *na e pela* linguagem.

3) Destaco a importância do estudo da cultura assentado na análise do imaginário mitológico, neste caso por conduto da mulher da água. E partilhando do nomadismo e políglotismo que opera no seio de uma mesma língua e cultura, mas redefinindo fronteiras e limiares na busca de um discurso em nada homológico que, porém, desestabilize a natureza sedentária das palavras e as suas significações, deconstruindo as formas de consciência estabelecidas, como disse Braidotti (cfr. Braidotti 1994: 15). Em suma, trataria-se de considerar, como já fizemos com o ‘roubo da chave’ e a imaginaria do ‘cinto de castidade’, o ‘roubo da palavra’ ou o assalto à hegemonia discursiva, agarrando a palavra e fazê-la dizer aquilo que pretendemos dizer (cfr. Ostriker 1986: 315). Neste caso, ademais, deliberada e ‘impertinentemente’ estaríamos a escrever ‘do avesso’ os mitos e as tradições em que assenta a cultura partilhada, em especial o da mulher aquática, de tanta relevância para a cultura do Ocidente.

4) E aposto por um uso literário de carácter comparativo através de uma leitura dirigida por meio de uma das visões mais antigas das mitologias humanas.

Portanto, o trabalho dos professores e professoras julgo que se deve estabelecer desde a hermenêutica fenomenológica; e, à ricœuriana, considerando a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do auditor ou auditora, do leitor ou leitora – em que se refazem as tais visões mitológicas. Embora, o que verdadeiramente é comunicado, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projecta e que constitui o seu horizonte. E estes e estas auditor e leitor, auditora e leitora, recebem-no de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento, que também é definida por uma situação ao mesmo tempo limitada e sempre aberta a um horizonte do mundo, que é onde se construi o aparelho mitológico das comunidades.

5) Considero, assim, a imagem da água como elemento feminino e ademais hábitat da energia da mulher, tanto benéfica como prejudicial, como excepcional e como elemento constante na literatura da Península Ibérica, o qual deve ser aproveitado com eficácia.



Trata-se, porém, em chave didáctica, de considerar os efeitos benéficos que a atitude da recepção da literatura pode trazer consigo, e sobretudo quando falamos de um *corpus* notoriamente estabelecido e fixado, como é o caso de que trato: com a tal recepção, pois, favoreceram-se os estímulos de cooperação da parte do alunato no processo docente. Assim o sugeria o prof. Schmidt quando falava de que a possível atitude passiva dos alunos e alunas devia ser combatida, quando acontecer, precisamente em virtude das funções activas como receptor(a) e pós-processador(a) que o sistema literário lhe confere (cfr. Schmidt 1979: 565).

- 6) E, finalmente, insisto na habilidade do aparelho mitológico para a Educação, caracterizado no destino final de uma viagem didáctica que se subdivide em tres Unidades Didácticas, estabelecidas ao redor do mundo das sereias, e uma encarreirada pelo mundo da Educação Infantil, outra pelo da Primária e, finalmente, a outra pelo do Bacharelato.

Partindo de que o sistema educativo é um campo, à bourdieuana (cfr. Bourdieu 2002 e 2008), todo e toda agente educativa tem de considerar a organização social que lhe permite actuar como definidora e definidor da educação em tal sistema. Hoje, em pleno pós-estruturalismo, no Ensino predomina o que Booth chamou ‘pluralismo’ (cfr. Booth 1986 b) – Feyerabend denomina-o ‘proliferação’ (cfr. Feyerabend 1986) – , isto é, a necessidade de trabalhar não com uma só teoria, paradigma ou sistema de pensamento, mas com vários: o que nos conduz para a introdução aular de diversos tipos de interpretações, de diversos tipos de materiais, à hora de afrontar a leitura literária; não em vão, Booth falava de individualidade dos indivíduos, das pessoas, o que resulta muito mais valioso nas actividades humanas como a arte, como a literatura.

E como se trata de uma dimensão artística, aposto por uma estilística afectiva – que disseram Culler, Fish e Holland, este inspirador da ‘Escola de Búfalo’ (cfr. Culler 1981: 219; *New Literary History* 1983: 429) – que tem sabido harmonizar a crítica psicanalítica com a perspectiva da recepção, de modo que aproveite e favoreça, e mesmo afete, a utilização consciente do *eu*, da própria identidade, como instrumento de análise. Claro que sem que isto

signifique, evidentemente, a arbitrariedade absoluta, a denúncia na aula de leituras incompletas, pois o padrão que as mede e revela é o próprio texto, mas o texto lido e contrastado nas suas múltiplas leituras, tal e como se tem vindo a fazer academicamente desde muito antes da aparição da Universidade medieval ⁴⁶¹. Pois como disse Man, um dos mais lúcidos deconstrutivistas de Yale, um bom ponto de partida seria o que ele chama essencialmente filológico, entendendo-o portanto como didáctico, é dizer, orientado para o texto e o aluno e a aluna (cfr. Man 1990: 180).

Por outro lado, o emprego de recursos audiovisuais que aqui se postula serve para o ensino do ponto de vista que apresenta o material directamente (no caso dos filmes) e faz centrar a atenção no verdadeiramente fundamental. Resulta de enorme operatividade, antes e depois, a elaboração de fichas de trabalho e buscas em Internet, com o fim de analisar mais claramente os documentos fílmicos empregados. Ambas questões representam, ademais, um fomento dos processos cognitivos, afectivos ou de relação com os e as demais, que afetam o desenvolvimento específico das concorrências de aprendizagem. E interessa-me o também aludido trabalho autónomo por médio das TICs, especialmente através das *WebQuest*, que basicamente são um plano de actividade que utiliza a rede como material de aprendizagem.

Aposto por incidir, portanto, nos níveis de desenvolvimento curricular das actividades com possíveis itinerários que marquem a referência final de Unidades Didácticas integradas. E, desde logo, desde um enfoque ‘integrador’ das concorrências ⁴⁶², em aberta pugna e luta contra um possível desenho curricular fragmentado. Por suposto, todo isso de acordo com o “Projecto Tuning” que em 2000 define ‘concorrência’ como a combinação dinâmica de atributos (a respeito do conhecimento e sua aplicação, das atitudes e as responsabilidades) que descrevem os resultados da aprendizagem de um determinado programa ou como os e as estudantes vão

⁴⁶¹ Eis, portanto, um dos melhores argumentos para a introdução do comparatismo literário nas aulas de Didáctica da Literatura. Neste sentido, porém, nada quiçás é tão ilustrativo que a imagem de Steiner a respeito de uma aula de literatura como um lugar no que há uma mesa com umas cadeiras à volta onde possamos voltar a aprender a ler, a ler juntos e juntas (cfr. Steiner 1990: 130).

⁴⁶² Vejam-se as concorrências básicas pautadas pela União Europeia, neste caso estudadas comparando-as com as ditadas pelo Estado Espanhol por Maya Otero e Luengo Horcajo (cfr. Maya Otero & Luengo Horcajo 2011: 227-231).



ser capazes de desenvolver-se ao finalizar o processo educativo ⁴⁶³. Segundo o referido projecto, pois, as Unidades Didácticas aqui apresentadas concitam as concorrências instrumentais, as que combinam habilidades manuais e concorrências cognitivas que possibilitam a concorrência profissional; as interpessoais, expressão apropriada dos sentimentos e aceitação dos alheios, para facilitar a colaboração mútua; e as sistémicas, que combinam imaginação, sensibilidade e habilidade para permitir ver como é que se relacionam as partes de um tudo ⁴⁶⁴. Finalmente, não se podem perder de vista os Reais Decretos 1630/2006, 1513/2006 e 1631/2006, que regem os ensinos da Educação Infantil, a Primária e a Educação Secundária Obrigatória, e pelos que o currículo se estabelece, no primeiro e no segundo dos casos em torno de áreas de conhecimento – nelas têm de se procurar os referentes que permitirão o desenvolvimento das concorrências – , e no terceiro estruturado em matérias – em cada uma delas incluem-se referências explícitas a respeito de sua contribuição para as concorrências básicas às que e nas que se orienta em maior medida.

Quero rematar aludindo o romance *El col.leccionista de fades*, a história de um segredo inconfesável, o de um jovem professor de matemáticas obsedado pelas meninas de sete a treze anos, um buscador de fadas que so queria transitar pela ternura da cartografia de uma pele suave, fresca e doce: de fada, em definitiva. Um homem jovem que, como os que se tinham deixado atrapar pela fascinação das sereias, confessava que:

necessite un beuratge, un ungiënt, un bàlsam que pugua travessar la cartografia del somni, per a reunir-me amb la meua fada d'avellana, per a somiar el mateix somni que ella, per a formar part del seu pensament, per a transformar-me en la

⁴⁶³ Veja-se <http://tuning.unideusto.org/tuningeu/>. [pagina consultada o 2/08/2011].

⁴⁶⁴ Instrumentais são a capacidade de analisar e sintetizar, organizar e planejar, os conhecimentos gerais e básicos, a comunicação oral e escrita em ambas as línguas (castelhano e galego), as competências básicas de gestão de informática, a gestão da informação, a resolução de problemas e a tomada de decisão. As interpessoais falam da capacidade crítica e auto-crítica, da de trabalhar em equipe, do trabalho interdisciplinar, da valorização da diversidade e do multiculturalismo e de um compromisso ético. Finalmente, as sistémicas vão mostrar como tomar conhecimento na prática, as habilidades de pesquisa, a capacidade de aprender e se adaptar a novas situações, a de gerar novas idéias (criatividade), a de conhecer outras culturas diferentes da própria, a capacidade de trabalhar autonomamente, a de desenhar e gerenciar projetos, a iniciativa e espírito empreendedor, a preocupação pela qualidade e a motivação para a realização.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

seua pell. Em cal aquest beuratge que em faça transitar pels seus desitjos i pels seus somnis (Ballester i Roca 2008: 19).



Siren, A. Coterell



9. Fuentes documentales y referencias bibliográficas

La enfermedad es una mujer

M. Rollinat⁴⁶⁵

- Abad, F. (1986): *Diccionario de lingüística de la escuela española*, Madrid: Gredos.
- Abarquero Moras, F. J.; A. L. Palomino Lázaro & M. J. Negrodo García (2005): “La Cueva de la Revilla, un enterramiento colectivo del Bronce Protocogotas en la Sierra de Atapuerca (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 71, 1, Valladolid: 89-136.
- Abella, R. (2000): *Mitos y leyendas de España*, Madrid: Ediciones Martínez Roca.
- Abraham, K. (1973): *Rêve et mythe*, París: Payot.
- Adorno, T. & M. Horkheimer (1981): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort del Meno: Fischer.
- Aguiar e Silva, V. M. Pires de (1977): *Competência lingüística e competência literária*, Coimbra: Almedina.
- _____ (1984): *Teoria da literatura*, Coimbra: Almedina, 6ª ed.
- _____ (1990): *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.
- Aguilar, C. (2009): “¿Por qué es importante el género en la Pedagogía Crítica?”, *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 64, Zaragoza: 121-138 [disponible en Internet: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/22972/33302.pdf?sequence=1>; consulta el 26/05/2011].
- Albano García-Abad, P. (1984): *Leyendas leonesas*, León: Everest.
- Albert i Corp, E. (1987): *Els Menairons de Castellbó, Vilamur i les Valls d'Andorra*, Andorra la Vella: Pirene.

⁴⁶⁵ Cfr. Zamora Pérez 2000: 321.

- Albó, X. (2002): *Iguales aunque diferentes. Hacia unas políticas interculturales y lingüísticas para Bolivia*, La Paz: Ministerio de Educación - UNICEF – CIPCA, 4ª ed. actualizada.
- Almeida, C. A. Ferreira de (1974): *Escavações no Monte Mozinho*, Penafiel: Concelho de Penafiel.
- Alonso Girgado, L. (1993): *Cuentos populares*, Noia, A Coruña: Tambre.
- Alonso Ponga, J. L. (1982): *Tradiciones y costumbres de Castilla y León*, Valladolid: Nueva Castilla.
- Alvar, C. (2008): “Introducción”, in J. d’Arras, *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*, ed. y trad. de C. Alvar, Madrid: Siruela: 9-17.
- Álvarez Calleja, A. (1991): *Estudios de traducción. Teoría, práctica y aplicaciones*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- Álvarez Peña, A. (s. a.): *Mitología asturiana*, Uviéu: Picu Uriellu.
- Amades, J. (1982): *Folclore de Catalunya*, Barcelona: Selecta.
- Ambròs, A. & R. Breu (2007): *Cine y Educación. El cine en el aula de Primaria y Secundaria*, Barcelona: Graó.
- Amigos da Maruxaina* (2010): “Lenda da Maruxaina: imaxinación ou realidade”, <http://www.amigosdamaruxaina.com/galego/leyenda.php> [consulta el 15/04/2011].
- Amo Sánchez-Fortún, J. M. de & D. Sarmiento Diez (2008): “El mito en la Educación Literaria”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona: Horsori Editorial: 105-117.
- Amor Meilán, M. (1928): *Geografía General del Reino de Galicia dirigida por F. Carreras y Candi. Provincia de Lugo*, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín.
- Andersen, H. C. (2005): “La sirenita”, in *Cuentos completos*, ed., trad., intr. y notas de E. Bernárdez, Madrid: Cátedra: 130-147.
- Andina Yanes, J. (1993): *Leyendas bercianas*, León: Caja España.
- Andolz Canela, R. (1991): *El nacer en Aragón: mitos y costumbres*, Zaragoza: Mira Editores.



- _____ (1995): *Cuentos del Pirineo para niños y adultos*, Huesca: Editorial Pirineo, 20ª ed.
- Andersen, S. de Mello Breyner (2004): *A Menina do Mar*, ed. de M. Andresen de Sousa Tavares, Porto – Lisboa: Figueirinhas [adapt. de la 1ª ed.: Lisboa: Ática, 1958].
- Anzieu, A. (2010): *La mujer sin cualidad. Para un psicoanálisis de la feminidad*, trad. de S. Vidaurrezaga Zimmermann, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Aparicio Casado, B. (2004): *Mouras, serpientes, tesoros y otros encantos. Mitología popular gallega*, Sada: A Coruña: Edición do Castro, 2ª ed.
- Aracil, M. G. (1995): *Hadas, Gnomos, Sílfiles, Ondinas*, Madrid: Ediciones Karma.
- Aristi, P. (1991): *Azken lamiaren bila*, Donostia: Erein.
- Armengou i Marsans, J. M. (1990): *Guía de la Catalunya misteriosa, mágica y paranormal*, Barcelona: Obelisco.
- Arquivo da Pousa de Dumia (APD): Secc. “Táboas de filiación dos señores do couto de Vilardomonte”, Secc. “Varelas do Pazo de Vilardomonte”.
- Arras, J. d’ (2008): *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*, ed. y trad. de C. Alvar, Madrid: Siruela.
- Arrieta Gallastegui, M. (1995): *Gentes y seres mágicos de la mitología de Asturias*, Xixón: Trea.
- Ashley, R. (1989): *The Study of Popular Fiction*, Londres: Pinter.
- Asociación folclórica Onís (2010): *Danzatradicional.com*, http://danzatradicional.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=1865&te=50&idage=1894&vap=0 [consulta el 10/04/2011].
- Aubert, J. M. (1975): *La femme. Antiféminisme et Christianisme*, París: Cerf-Desclés.
- Aumont, J. & M. Marie (1990): *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- Ayala, M. A. (2006): “Amor y erotismo en *La ondina del lago azul*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, in *Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico “Ermanno Caldera”, Romanticismo 9. El Eros romántico. Actas del IX Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico “Ermanno Caldera” (Saluzzo, 17-19*

- de Febrero de 2005*), Bolonia: Il Capitello del Solle: 13-23 [disponible en Internet: http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_9/ayala.pdf; consulta el 9/07/2011].
- Ayala-Carcedo, F. J. (2001): “El azar y la selección natural: de Copérnico a Darwin”, *Pasajes*, 7, València: 125-136.
- _____ (2002): “Catástrofes naturales, mitos, religiones e historia”, in F. J. Ayala-Carcedo & J. Olcina Cantos (coords.), *Riesgos naturales*, Barcelona: Ariel: 103-124.
- Azorín [J. Martínez Ruiz] (1948): “La sirena sin voz”, in *Obras completas*, vol. VII, Madrid: Editorial Aguilar: 122.
- Bachelard, G. (1943): *L’Air et les songes*, París: Corti.
- Bajtín, M. [M. Bakhtine] (1979): “Das Problem von Inhalt, Material und Form in Wortkunstschaffen”, in *Die Ästhetik des Wortes*, ed. y org. de R. Grübel, Fránkfort del Meno: Suhrkamp: 95-153.
- _____ (1994): *El método formal en los estudios literarios*, trad. de T. Bubnova, Madrid: Alianza Editorial.
- Balboa Salgado, A. (2007): *A Galicia celta*, Compostela: Lóstrego.
- Baliñas, C. (1979-1980): “Otero Pedrayo, intelectual”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, 93-94-95, Compostela: Instituto “Padre Sarmiento” de Estudios Gallegos, C.S.I.C.: 25-94.
- Ballester i Roca, J. (1998): “Teorías literarias y su aplicación didáctica”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, SEDLL – Institut de Ciències de l’Educació, Universitat de Barcelona – Horsori Ediciones: 297-322.
- _____ (2007): *L’educació literària*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València [2ª ed.].
- _____ (2008): *El col·leccionista de fades*, Alzira, València: Edicions Bromera [XX Premi de Novel·la Ciutat d’Alzira 2008].
- _____ & N. Ibarra (2011): “Escenarios textuales de la alteridad: literatura y viaje”, *Lenguaje y Textos*, 33, Barcelona, mayo: 127-134.



- _____ & J. A. Mas Castells (2003): “A propòstit de la literatura comparada: una eina eficaç en la educació literària”, in V. Martines (coord.), *Lengua, Societat i Ensenyament*, vol. III, Alacant: Institut Universitari de Filologia Valenciana “Symposia Philologica”: 5-13 [disponible en Internet:
<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/LD84608001729426348.pdf>;
consulta el 17/06/2011].
- Barandiarán, J. M. (1960): *Mitología vasca*, Madrid: Minotauro.
- _____ (1984): *Diccionario de mitología vasca*, Donosti: Txertoa.
- _____ (1988): *Mitos y leyendas vascos*, Madrid: Colobrí.
- Barrau-Dihigo, L. (1989): *Historia política del reino asturiano (718-910)*, Xixón: Silverio Cañada, Editor.
- Barrios Vicente, I. M. (2010): “Cine e Intercultura. Una propuesta didáctica de los Temas Transversales con producciones audiovisuales”, *II Congreso Internacional Comunicación 3.0. Salamanca, 4 y 5 de octubre de 2010*, “Agenda de Comunicaciones”:
<http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/091.pdf>.
[consulta el 16/05/2011].
- Barthes, R. (1980): *Mitologías*, trad. de H. Schmucler, Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.
- _____ (1988): *Lição*, trad. de A. M. Leite, Lisboa: Edições 70 [existe ed. francesa en audio: *Sémiologie Littéraire*, París: Le Livre Qui Parle, 2007].
- _____ (2001): *O prazer do texto*, trad. de M. M. Barahona, Lisboa: Edições 70.
- Barton, G. A. (1902): *A sketch of Semitic Origins. Social and Religious*, Londres: McMillan & C°.
- Bascom, W. (1965): “The Forms of Folklore: Prose Narratives”, *Journal of American Folklore*, 78, Nueva York: 3-20.
- Basilio, R. (2000): *Sirene siciliane. L'anima esiliata in “Lighea” di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Bérghamo: Moretti & Vitali.
- Bastide, R. (1960): *Les religions afro-brésiliennes. Contribution à une sociologie des interprénétations de civilisations*, París: Presses Universitaires de France.

- Baudelaire, C. (1968): “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, in *Œuvres complètes*, París: Les Éditions du Seuil: 516.
- Bazin, J. (1979): “Production d’un récit historique”, *Cahiers d’Études Africaines*, 73-76, Congo: 435-483.
- Beauvoir, S. de (1972): *El segundo sexo*, vol. I (*Los hechos y los mitos*, trad. de P. Palant), Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Bécquer, G. A. (1970): “Los ojos verdes”, in *Rimas y leyendas*, Madrid: Editorial Libra, S.A.: 116-122.
- Bédier, J. (1911): *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d’Histoire littéraire du Moyen Âge*, París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 3ª ed.
- Beiras Torrado, X. M. (1982): *El atraso económico de Galicia*, Vigo: Xerais.
- Beloso Gómez, J. (2001): “El mito de las sirenas en ‘El cuento de sirena’ de G. Torrente Ballester”, in J. A. Fernández Roca & J. A. Ponte Far (coords.), *Con Torrente en Ferrol: un poco después. Actas del Congreso Internacional “A obra literaria de Torrente Ballester” (1999, Ferrol)*, A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña: 297-316.
- Benedict, R. (1957): *Patterns of Culture*, Londres: A Mentor Book.
- Benoist, L. (1999): *Signos, Símbolos e Mitos*, Lisboa: Edições 70.
- Benwell, G. & A. Waugh (1965): *Sea Enchantress*, Nueva York: The Citadel Press.
- Berges, C. [dir.] (1967): *Enciclopedia Biográfica de la Mujer*, Barcelona: Ediciones Garriga, S. A., 2 vols.
- Bergson, H. (1933): *Les deux sources de la morale et de la religion*, París: F. Alcan.
- Berlioz, J. (1987): “Il seno nel medioevo, tra erotismo e maternità”, *Storia e Dossier*, 12, Florencia, diciembre: 33-48.
- _____ (1989): “Donne senz’ anima”, *Storia e Dossier*, 33, Florencia, octubre: 22-27.
- Bermejo Barrera, J. C. (1979): *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid: Akal.
- _____ (1988): *Los mitos griegos y sus interpretaciones*, Madrid: Akal.



- Bernal Labrada, H. (1972): *Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Casona*, Uviéu: Instituto de Estudios Asturianos del Patronato “José M^a Quadrado”, CSIC, Diputación de Asturias.
- Bettini, M. & G. Guidorizzi (2008): *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, trad. de M. A. Castiñeiros González, Madrid: Akal.
- Bidney, D. (1953): *Theoretical Anthropology*, Nueva York: Columbia University Press.
- Biedermann, H. (1996): *Diccionario de símbolos*, trad. de J. Godó, Barcelona: Ediciones Paidós Iberoamérica, S.A.
- Bienvenu, J. M. (1986): “Alienor d’Aquitaine et Fontevraud”, *Cahiers de Culture Médiévale*, XXIX, París: 18-29.
- Blake Tyrrell, W. M. (1984): *Amazons*, Baltimore – Londres: The John’s Hopkins University Press.
- Bleiberg, A. (1972): *Diccionario de literatura española*, Madrid: Revista de Occidente.
- Bloch, M. (2002): *La sociedad feudal*, trad. de E. Ripoll Perelló, Madrid: Akal Ediciones.
- Blumenberg, H. (1990): *Work on Myth*, trad. de R. M. Wallace, Cambridge – Londres: The MIT Press, 2^a ed.
- _____ (2001): *La inquietud que atraviesa el río. Ensayo sobre la metáfora*, trad. de J. Vigil, con la colab. de M. García Serrano, Barcelona: Ediciones Península.
- Bonal, X. (1993): “La discriminación sexista en la escuela primaria”, *Signos. Teoría y práctica de la educación*, 8-9, Madrid: 140-147.
- Bondeson, J. (2000): *La sirena de Fiji y otros ensayos sobre historia natural y no natural*, México D.F.: Siglo Veintinuno Editores.
- Bonneau, A. (1892): *Padlocks and Girdles of Chastity: An historical and descriptive notice*, París: Isidore Lideux.
- Booth, W. C. (1974): *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch.
- _____ (1986 a): *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.
- _____ (1986 b): “Pluralism in Classroom”, *Critical Inquire*, 12, Nueva York: 470-486.

- Borda Crespo, I. (1988): “La tradición de la sirena en Emilia Pardo Bazán: *La Sirena negra*”, *Analecta Malacitana*, 2, Málaga: 349-362.
- Borges, J. L. (1991): *Obras completas, II (1941-1960)*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Borgonha, P. de [conde de Portugal y señor de Barzelos] (1640): *Nobiliario de D. Pedro conde de Bracelos hijo del rey D. Dionis de Portugal, ordenado y ilustrado con notas y índices por Juan Bautista Lavaña coronista mayor del reyno de Portugal*, Roma: Estevan Paolinio.
- Bornay, E. (2001): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 4ª ed.
- _____ (2010): *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid: Cátedra, 2ª ed.
- Bougain, P. (1986): “Alienor d’Aquitaine et Marie de Champagne mises en cause par André Chapelain”, *Cahiers de Culture Médiévale*, XXIX, París: 31-47.
- Bordieu, P. (2002): *Lección sobre lección*, trad. de T. Kauf, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2008): *Los usosociales de la ciencia*, trad. de H. Pons & A. Busch, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bouza-Brey Trillo, F. (1973): *La mitología del agua en el Noroeste hispánico. Discurso de ingreso en la Real Academia Gallega*, A Coruña: Publicaciones de la Real Academia Gallega [sic] [anteriormente publ. in *Boletín de la Real Academia Gallega*, 265, A Coruña, 1/01/1941: 1-5; 206, A Coruña, 1/06/1941: 34-41 y 268, A Coruña, 1/01/1942: 89-104].
- _____ & A. R. Castelao (1933): “Escudos de Rianxo”, *Nós*, 113, Ourense, 17/05: 77-120.
- Braga, T. Fernandes (1885): *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. II, Lisboa: Livraria Ferreira Editora.
- Braidotti, R. (1994): *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nueva York: Columbia University Press.
- Brasey, E. (2001): *Sirenas y Ondinas. El universo féerico III*, trad. de E. Serra, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, Editor.



- Brea, M. [coord.] (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Xunta da Galiza, 2 vols.
- Bredella, L. (1989): *Introdução à Didáctica da Literatura*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Brenan, G. (1962): *El laberinto español*, París: Ruedo Ibérico.
- Brioschi, F. & C. di Girolamo [con la colab. de A. Blecua, A. Gargano & C. Vaíllo] (1988): *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel.
- Brousté, U. (1942): *La légende du Lac Bleu*, París: Éditions Denoël.
- Bueno, M. (1933): “Espíritu y materia”, *Abc*, Madrid, 3/03: 3.
- Buess, E. (1953): *Geschichte des Mystischen Erkennens wider sein Missverständnis in der “Entmythologisierung”*, Munich: Christian Kaiser Verlag.
- Buffière, F. (1956): *Les Mythes d’Homère et la Pensée Grecque*, París: Les Éditions du Seuil.
- Burkert, W. (1983): *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, San Francisco: University of California Press.
- Bulteau, M. (1997): *Mythologie des filles des eaux*, París: Éditions du Rocher.
- Buxó Rey, M. J. (1988): *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona: Anthropos.
- Cabal, C. (1943): *Alfonso II el Casto*, Madrid: Ediciones La Cruz.
- _____ (1983): La mitología asturiana (los dioses de la muerte – los dioses de la vida. El sacerdocio del diablo), Uviéu: Instituto de Estudios Asturianos, CSIC.
- _____ (1993): *Mitología Ibérica*, Uviéu: GEA.
- Caballero Guiral, J. (2002): *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Cabral, J. de Pina (1989): *Filhos de Adão, Filhas de Eva. A visão do mundo camponês no Alto Minho*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Cabria Gutiérrez, J. C. (1997): *La mitología cántabra a través de los mitos europeos*, Santander: Torrelavega.
- Cadalso, J. de (1970): *Cartas marruecas*, ed. de L. Dupuis & N. Glendinning, Madrid: Ediciones Castilla.
- Cadogan, L. (1959): *Ayvú Rapyta. Textos míticos dos Mbyá-guarani do Guairá*, boletín 227, separata de la revista *Antropologia*, 5, São Paulo.
- Callejo Cabo, J. (2004): *Hadas. Guía de los seres mágicos de España*, Madrid: Editorial Edaf, S.A., 12ª ed.
- Camajari, G. (1921): *Dizionario Araldico*, Milán: Hoepli.
- Camarena, J. (1997): “El cuento folklórico en la Península Ibérica”, in VV.AA., *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal. I Seminario Internacional. Facultad de Educación de Badajoz (21 y 22 de noviembre de 1996). Universidade de Évora (18 e 19 de Dezembro de 1996)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura – Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio: 47-54.
- Camões, L. de (1997): *Ser em Portugal*, coord. de A. Veríssimo, Porto: Areal Editores.
- Campàs Montaner, J. (1997-2000): “Hipertextualitat”, *Auradigital. Estudis de Cibercultura Digital*, in <http://www.auradigital.net/web/Escriptures-hipertextuals/L-hipertext/hipertextualitat.html> [consulta el 9/07/2011].
- Campbell, J. (1983): *Way of the Animal Powers. Part 1: Mythologies of the Primitive Hunters and Gatherers*, Nueva York: Alfred van der Marck Editions.
- _____ (1999): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. F. (1872): *Leabhar na Feinne: Heroic Gaelic Ballads*, Londres: Spottiswoode.
- Cardigos, I. (1991): “La Dame de la Mer: Dona Marinha, une Mélusine portugaise”, in C. G. Dubois (org.), *L’imaginaire de la Nation*, Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux: 185-192.
- _____ (1997): “O conto tradicional português: um segredo que o mundo desconhece”, in VV.AA., *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal. I Seminario Internacional*.



- Facultad de Educación de Badajoz (21 y 22 de noviembre de 1996). Universidade de Évora (18 e 19 de Dezembro de 1996)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura – Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio: 39-46.
- Caro Baroja, J. (1941): *Algunos mitos españoles (Ensayo de mitología popular)*, Madrid: Editora Nacional.
- Carrasco, J. B. (1864): *Mitología universal: historia y explicación de las ideas religiosas y teológicas*, Madrid: Imp. y Librería de Gaspar y Roig, Editores.
- Carré Alvarellos, L. (1999): *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 6ª ed. [eds. gallegas: *Contos populares da Galiza*, Porto: Museu de Etnografía e História, Junta Distrital do Porto, 1968; y *As lendas galegas tradizionaes*, Porto: Museu de Etnografía e História, Junta Distrital do Porto, 1969].
- Cary, C. (1957): “Traduction et poésie”, *Babel*, III, 1, París: 28-39.
- Casas, A. M. de las (1934): “A illa de Ons”, *Nós*, 131-132, Ourense, 15/06: 167-181.
- Cascales Martínez, A. (2007): “Clásicos del cine en Educación Infantil”, *Quaderns de Cine*, núm. 1, Alacant: 99-108 [disponible en Internet: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06921607679525295207857/028552.pdf?incr=1>; consulta el 18/06/2011].
- Cascudo, L. da Câmara (1944): *Antologia do folclore brasileiro*, São Paulo: Martins Editora, 2 vols.
- Caso González, J. M. (1980): “Sobre metodología de Historia de la Literatura”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III, Madrid: 51-56.
- Cassirer, E. (1944): *An Essay on Man*, Nueva York: Yale University Press.
- _____ (1972-1979): *La philosophie des formes symboliques*, París: Les Éditions du Minuit, 3 vols.
- Castelao, A. R. (1937): “Os novos símbolos da Nova Galiza”, *Nova Galiza*, 6, Barcelona, 1/07: 2.
- Castellet, A. (1974): *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Barral Editor.

- Castelo Briz, J. (2001): *Leyendas y “oyendas” de Galicia*, Madrid: Ed. de autor (SSAG, S.A.).
- Castillo de Lucas, A. (1948): “As Sereias”, *O Nosso Lar*, 10, Porto: 6-22.
- Castro, A. (1954): *La realidad histórica de España*, México: Editorial Porrúa.
- Castro, R. de (1996): *La hija del mar*, in *Obras completas*, Padrón, A Coruña: Fundación Rosalía de Castro: 11-111 [1859].
- Castro López, R. (1929): *Reseña histórico-descriptiva de la parroquia de Vilar de Ortelle y su comarca y de los monumentos protohistóricos del partido de Monforte de Lemos*, Monforte de Lemos, Lugo: Imp. de F. Rodríguez [hay reed. facsimilar: Lugo: Servizo de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo, 2000; con una “Presentación” de Xosé Val Val].
- Catalán, D. (2005): “Una catedral para una lengua”, in R. Menéndez Pidal, *Historia de la Lengua española*, vol. II, Madrid: Fundación Menéndez Pidal – Real Academia Española: 77-354.
- Cawelti, J. (1969): “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”, in *Mystery, Violence and Popular Culture. Essays*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press: 3-12.
- Cerdà i Surroca, M. (2002): “*Canigò*, cosmos polivalente i fantàstic”, *Anuari Verdaguier*, 11, Barcelona: 451-463 [disponible en Internet: <http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguier/article/view/67540/85966>; consulta el 10/07/2011].
- Cernuda, L. (1988): “Mozart”, in *Antología poética*, ed. de J. L. Bernal, Madrid: Rialp: 179.
- Certeau, M. de (1985): *La escritura de la Historia*, México D.F.: Publicaciones de la Universidad Iberoamericana.
- Céspedes del Castillo, J. (1983): *América hispánica (1492-1898)*, vol. VI de la *Historia de España* dir. por M. Tuñón de Lara, Barcelona: Editorial Labor.
- Chaline, J. (2002): *Un millón de generaciones. Hacia los orígenes de la Humanidad*, trad. de A. Ramos Gareín, Barcelona: Ediciones Península.
- Charaudeau, P. (1982): *Langage et discours. Éléments de semiolinguistique (théorie et pratique)*, París: Hachette.



- Chase, R. V. (1949): *Quest for Myth*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Chase, S. (1934): *Power of Words*, Nueva York: Harcourt, Brace & C°.
- Châteanneuf, B. de (1845): Mémoire statistique sur la durée des familles nobles en France, París: Journal d'Hygiène.
- Chaves, L. (1943): “Simbolismo do nosso povo”, *Portucalé*, XVI, Porto: 3-12.
- Cirlot, J. E. (2000): *Dicionário de Símbolos*, trad. de C. Aboim de Brito, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Claudon, F. & K. Haddad-Wotling (1994): *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, trad. de L. Serrão, Mem Martim, Sintra: Editorial Inquérito.
- Coelho, A. (1881): “Entidades míticas e Pessoas dotadas de Poderes Sobrenaturais – IV – Sereias”, *Revista D'Ethnologia e Glotologia*, Lisboa, fasc. IV.
- _____ (1885): “Tradições relativas às Sereias e outros Mitos similares”, *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari*, IV, Palermo: 325-360.
- Cole, B. (1988): *El príncipe ceniciento*, Barcelona: Destino.
- Colinas, A. (2004): “La literatura de la memoria”, in D. A. Cusato *et alii* (coords.), *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca: 12-14 Settembre 2002*, vol I, Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca: 71-84 [disponible asimismo en Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_069.pdf; consulta el 10/06/2011].
- Colomer, T. (1991): “De la enseñanza de la literatura a la Educación Literaria”, *Comunicación, lenguaje y educación*, 9, Madrid: 21-31.
- _____ (1995): “La adquisición de la competencia literaria”, *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 4, Barcelona, abril: 23-41.
- Comas de Argemir, D. (1996): “L'arbre et la maison. Métaphores de l'appartenance”, in D. Fabre (ed.), *L'Europe entre cultures et nations*, París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme: 199-214.
- Comte, F. (1992): *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid: Los Archivos del Prado.

- Condorcet, J. (1966): *Enquise d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, ed., intr. y notas de M. e F. Hincker, París: Éditions Sociales.
- Contos solidarios (2000): "A Xacia Lubiñas", in http://www.contosolidarios.org/contos_habitantes_lubinhas.htm [recogido en Chantada por escolares de 12 años de edad; consulta el 8/04/2011].
- Coomaraswamy, A. K. (1935): *The Rg. Veda as Land-Náma-Bók*, Londres: Luzac & C°.
- Correia, N. (1978): "Introdução", in N. Correia (ed., introduc., adaptac. y notas), *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2ª ed.: 13-51.
- Cortázar, J. (2005): *Obras completas*, ed. de S. Yurkiévich, Barcelona: RBA Editores, 2 vols.
- Cortés Vázquez, L. (1992): *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria*, Salamanca: Librería Cervantes, 3ª ed.
- Coseriu, E. (1977): *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid: Gredos.
- _____ (1987): "Acerca del sentido de la enseñanza de la lengua y la literatura", in VV.AA., *Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura*, Madrid: Subdirección General de Formación del Profesorado: 13-25 [procedente de *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid: Gredos, 1977: 13-27].
- Cotarelo Valledor, A. (1933): "Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia Española*, XX, Madrid: 5-32.
- Cruz Andreotti, G. (2002-2003): "La construcción de los espacios políticos ibéricos entre los siglos III y II AC: algunas cuestiones metodológicas e históricas a partir de Polibio y Estrabón", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 28-29, Madrid: 35-54.
- Cuba, X. R.; A. Reigosa & X. Miranda (1999): *Diccionario dos seres míticos galegos*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Cuenca, L. A. de (2005): "Andersen en España", in P. C. Cerrillo Torremocha (ed.), *Andersen, "Ala de cisne". Actualización de un mito (1805-2005)*, Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación y Ciencia.



- Culler, J. (1981): *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca: Cornell University Press.
- Dällenbach, L. (1979): “Intertexto e autotexto”, *Poétique*, 27, Coimbra: 51-72.
- Dapena Traseira, M. L. (1991): “Técnicas de animación a la lectura”, in A. Marco (coord.), *Actas do I Simposio Internacional de Didáctica da Língua e a Literatura*, Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela: 477-498.
- Dasnoy, A. (1959): *Le prestige du passé*, París: Gallimard.
- Delcourt, M. (1958): *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité Classique*, París: Presses Universitaires de France.
- Delgado y David, J. (1868): *Nociones de Mitología. Ritos y costumbres de los Antiguos Romanos*, Jaén: Imprenta de los Señores Rubio y Compañía.
- Delpech, F. (1987): “Culture folklorique et rapports de pouvoir”, *Annales Économie-Sociétés-Civilisations*, 3, París: 687-695.
- _____ (1989): “La légende: réflexions sur un colloque et notes pour un discours de la méthode”, in VV.AA., *La légende*, Madrid: Casa de Velázquez, Universidad Complutense de Madrid: 291-305.
- Derrida, J. (1971): *De la Gramatología*, trad. de O. del Barco & C. Ceretti, Buenos Aires: Siglo Veintinuno Editores S.A.
- Detienne, M. (1981): “L’illusion mythique”, in *L’invention de la mythologie*, París: Gallimard: 87-122.
- _____ (2001): *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*, trad. de M. Latorre, Barcelona: Ediciones Península.
- Díaz, N. P. (1866): “La Sirena del Norte”, in *Obras completas*, vol. II, Madrid: Imprenta de Manuel Tello: 227-237 [disponible en Internet: [http://depobib.uclm.es:8080/jspui/bitstream/10578/750/51/E%20280\(v.2\)-\(9548\).%20Pastor%20Diaz.pdf](http://depobib.uclm.es:8080/jspui/bitstream/10578/750/51/E%20280(v.2)-(9548).%20Pastor%20Diaz.pdf); consulta el 2/08/2011].
- Diéguez Marchago, J. F. (1994): *Los personajes de la mitología cántabra*, Santander: Ayuntamiento de Santander – Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, MEC.
- Díez del Corral, L (1957): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos.

- Dijk, T. A. van (1983): *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, trad. de S. Hunzinger, Barcelona: Paidós.
- Dilthey, W. (1942): *Introduction à l'étude des sciences humaines. Essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire*, París: Presses Universitaires de France.
- Diogo, A. A. Lindeza & S. P. Guimarães de Sousa (2001): *O último Eça, Romance & Mito*, Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal Edições, Cadernos do Povo-Ensaio.
- Domínguez Monedero, A. J. (1983): "Los términos 'Iberia' e 'Íberos' en las fuentes grecolatinas: estudio acerca de su origen y ámbito de aplicación", *Lucentum*, II, Alacant: 203-224 [disponible en Internet: www.cervantesvirtual.com/.../los-trminos-iberia-e-iberos-en-las-fuentes-grecolatinas---estudio-acerca-de-su-origen-y-mbito-de-aplicacin-0/; consulta el 12/06/2011].
- Donapétrý, J. (2011): *Heráldica vivariense*, Viveiro, Lugo: Asociación Cultural Estrabañón.
- Doudoumis, A. (2002): "Sirènes", in P. Brunel (dir.) & F. Mancier (colab.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, París: Éditions du Rocher: 1708-1717.
- Dubatti, J. [dir.] (2000): *La Literatura Comparada como disciplina para el abordaje de la Literatura en el Polimodal: una propuesta de implementación*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- Duby, G. (1980): *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, trad. e intr. de A. R. Firpo, Barcelona: Ediciones Petrel.
- Dumézil, G. (1924): *Le festin d'immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- _____ (1930): *Légendes sur le Nartes, suivies de cinq notes mythologiques*, París: Institute d'Études Slaves.
- _____ (1953): "Prologue", in M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, París: Payot: 7-13.
- _____ (1959): *Les dieux des Germains*, París: Presses Universitaires de France.
- _____ (1966): *La Religion romaine archaïque*, París: Gallimard.



- Duque, F. (1995): *El sitio de la Historia*, Los Berrocales del Jarama, Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.
- Durand, G. (1978): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París: Bordas.
- Durando, M. C. et alii (2004): "Proyecto de investigación / producción de multimedias educativas (Tecnología Educativa)", in VV.AA., *Congreso Internacional de Tecnología, VIII Congreso de Educación a Distancia CREAD MERCOSUR / SUL*, http://sapiens.ya.com/cyberformacion/investigacion_produccion.pdf. [consulta el 19/06/2011].
- Durkheim, E. (1937): *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, París: F. Alcan.
- _____ (1989): *Educación y sociología*, trad. e intr. de P. Fauconnet y epílogo de J. Borrell, Barcelona: Ediciones Península.
- Duvignaud, J. (1977): *El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica*, trad. de H. Azcurra, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Eagleton, T. (2010): *Cómo leer un poema*, trad. de M. Jurado, Madrid: Akal.
- Eco, U. (1967): *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.
- _____ (1970): *La definición del arte*, Madrid: Martínez Roca, Editor.
- _____ (1979): *Lector in fabula*, Milán: Bompiani.
- _____ (1984): *Obra abierta*, Barcelona: Planeta Agostini.
- _____ (1987): "El extraño caso de la *intentio lectoris*. El arte de leer", *Revista de Occidente*, 69, Madrid: 5.28.
- _____ (1989): *Arte e beleza na estética medieval*, trad. de A. Guerreiro, Lisboa: Editorial Presença.
- Eliade, M. (1951): *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, París: Gallimard.
- _____ (1957): *Mythes, rêves et mystères*, París: Gallimard.
- _____ (2006): *Mito y realidad*, trad. de L. Gil, Barcelona: Editorial Kairós, 3ª ed.

- El País* (2000): “Descubren en el Mar Negro los restos de una ciudad del año 5000 antes de Cristo. El hallazgo de *National Geographic* puede dar base científica al relato del Arca de Noé” [art. ed.], Madrid, 14/09: 38.
- Erkoreka, A. (1978): “Laminak (Recopilación de leyendas). I”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 10, Iruña: 481-491.
- _____ (1979): “Laminak (Recopilación de leyendas). II”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 11, Iruña: 65-124.
- Espinar de la Torre, O. (2003): *Mitos del antiguo Perú*, Lima: Anka.
- Estébanez Calderón, D. (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- Estrabón (1992): *Historia*, trad. y notas de J. Meana, A. Piñero & J. Millán, Madrid: Gredos.
- Fader, J. J. (1969): “Overcoming problems for effective pastoral relationships: a conceptual study”, *Students reports*, 7, Maxwell AFB, Montgomery, separata.
- Faral, E. (1953): “La queue de poisson des Sirènes”, *Romania*, LXXIV, París: 433-503.
- Fedida, P. (1977): *Corps du vide et espace de séance*, París: Éditions Universitaires Delarge.
- Ferlan, F. (1987): *Le thème d’Ondine dans la littérature et l’opéra allemands au XXe. Siècle*, Berna: Peter Lang.
- Fernández Paz, A. (2003): *A Serea da Illa Negra*, Zaragoza: Edelvives.
- Fernández-Prieto Domínguez, E. (1982): “El Nobiliario de Galicia. Publicado por Agustín de Rojas Villandrando en 1611”, *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, 172-73, Madrid, mayo-agosto: 455-457.
- Ferrer i Frigola, B. (2006): “La mitologia dels Països Catalans”, serie de artículos publicada en *Els Temps*, Barcelona, agosto [disponible en Internet: <http://miquelturo.lacoctelera.net/post/2010/02/02/la-mitologia-dels-paisos-catalans-bernat-ferrer-i-frigola>; consulta el 10/05/2011].
- Feuerbach, L. (1947): *Kleine Philosophische Schriften 1842-1845*, Leipzig: Meiner.
- Feyerabend, P. K. (1986): *Realism, Rationalism and Scientific Method. Philosophical Papers*, vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.



- Figueroa, A. (1988): *Diglosia e texto*, Vigo: Xerais.
- Flores del Manzano, F. (1998): *Mitos y leyendas de la tradición oral de la Alta Extremadura*, Badajoz: Editora Regional de Extremadura.
- Flórez de Ocariz, J. (1676): *Libro Segundo de las Genealogias del Nuevo Reyno de Granada*, Madrid: Juan Fernández de Buendía, impresor.
- Fole, A. (1955): *Terra brava. Contos da solaina*, Vigo: Galaxia.
- Fontana, J. (2007): “A construción histórica da identidade”, in *A construción da identidade e outros traballos de historia*, Compostela: Edicións Laivento: 9-26.
- Fourquin, G. (1970): *Seigneurie et féodalité au Moyen Âge*, París: Presses Universitaires de France.
- Fraga Fernández-Cuevas, M. J. (2010): “La huella de lo esotérico en *La Sirena negra* de Emilia Pardo Bazán”, *Dicenda. Cuadernos de Filología*, 28, Madrid: 7-5 [disponible en Internet: <http://www.faq.s.org/periodicals/201001/2275402171.html>; consulta el 7/07/2011].
- Frank, L. K. (1931): “Some Aspects of Education, for Home and Family life”, *Journal of Home Economics*, 23, S. Francisco: 213-222.
- Frazer, J. G. (1921): *Introduction to the Library by Apollodorus*, vol. I, Londres – Nueva York: William Heinemann – G. P. Putnam & Sons.
- _____ (1996): *The Golden Bough, a Study in Magic and Religion*, Harmondsworth: Penguin, 12 vols., 2ª ed.
- _____ (1999): *La rama dorada*, Buenos Aires: Ediciones El Aleph.com.
- Frege, G. (1967): “Funktion und Begriff”, in *Kleine Schriften*, ed. de I. Angelelli, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 125-142.
- Freire, A. Braacamp (1989): *Armario Portuguesa*, s.l.: Cota D’Armas, Editores e Livreiros.
- Frenzel, E. (2003): Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas”, in C. Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo*, Madrid: Arco/Libros: 27-52.
- Freud, S. (1948): *Die Zukunft Einer Illusion*, Londres: Imago Publishing & Cº.
- Frye, N. (1973): *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid: Taurus.

- Fuente, M. J. (2006): *Velos y desvelos. Cristianas, musulmanas y judías en la España medieval*, Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.
- Gadamer, H. G. (1988): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme.
- Gallais, P. (1992): *La Fée à la Fontaine et à l'arbre (un Archetype du conte merveilleux et du récit courtois)*, Amsterdam: Éditions Rodopi.
- Gallardo, G. & S. Veliez (2010): "Proyecto: El cine y la Literatura Infantil", <http://portal.educ.ar/debates/eid/lengua/para-trabajar-clase/-el-cine-y-la-literatura-infantil.php>. [consulta el 22/06/2011].
- Ganshof, F. L. (1968): *Qu'est-ce que la féodalité*, Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles, 4^a ed.
- García, E. & F. García (1989): *Aprender investigando. Una propuesta metodológica basada en la investigación*, Sevilla: Díada Editoras.
- García Abellán, J. (1981): *Les nostres llegendes*, Murcia: Diego Martín Editor.
- García de Diego, V. (1958): *Antología de leyendas de la literatura universal*, Barcelona: Labor, 2 vols.
- García Fernández-Albalat, B. (1990): *Guerra y religión en la Gallaecia y la Lusitania antiguas*, Sada, A Coruña: Edición do Castro.
- García-Lomas, A. (1964): *Mitología y supersticiones de Cantabria*, Santander: Publicaciones de la Diputación Provincial de Santander.
- García Márquez, G. (1981): "La poesía al alcance de los niños", *Apuntes de Educación*, 2, Madrid: 18-32.
- García Menéndez, J. M. (2007): *Nuestra lucha contra el acoso en la Administración Pública*, Ponferrada, León: Ediciones Hontanar.
- García Padrino, J. (1990): "El adulto, mediador en la relación libro-literatura", in P. C. Cerrillo & J. García Padrino (coords.), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 85-93.
- _____ & L. Solana Pérez (2005): "Taller Andersen y el cine. *La Sirenita*, una propuesta didáctica", comunicación dictada en el Curso de Formación del Profesorado de Enseñanza Primaria "Andersen, Ala de Cisne: actualización de un mito (1805-2005)", celebrado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cantabria en julio de 2005, disponible



en <http://usuarios.multimania.es/marilo27/TallerSirenita.pdf> [consulta el 19/06/2011]

- García Porral, X. C. (2010): *Lendas castrexas. Antropología da tradición oral no concello de Lalín*, Compostela: Lóstrego.
- García Rivera, G. (1995): *Didáctica de la Literatura para la Enseñanza Primaria y Secundaria*, Madrid: Akal.
- García Yebra, V. (1988): *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid: Gredos, 2ª ed.
- Gari, A. (1989): *Alto Aragón. Sus costumbres, leyendas y tradiciones*, Madrid: Aldaba Ediciones, 2 vols.
- Garinet, J. (1975): *La Sorcellerie en France. Histoire de la magie jusqu'au XIXe siècle*, París: Saint Clair.
- Garrett, F. de Almeida (1992): *Viagens na Minha Terra*, ed., pref. e notas de A. da Costa Dias, Lisboa: Estampa, 2ª ed.
- Gehlen, A. (1956): *Urmensch und Spätkultur. Philosophische ergebnisse und aussagen von*, Bonn: Athenaun Verlag.
- Gella Iturriaga, J. (1945): *Antología marinera. Libro de lecturas del marino español*, Madrid: Patronato de Lecturas para el Marino.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Les Éditions du Seuil.
- Gennep, A. van (1910): *La formation des légendes*, París: Flammarion.
- Gesta romanorum* (2004): trad. de J. Lozano Escribano, intr. y notas de V. de la Torre Rodríguez, Madrid: Akal.
- Giddens, A. (2000): *Modernidad e identidad del yo*, trad. de J. L. Gil, Barcelona: Ediciones Península, 3ª ed.
- Gilmore, D. (1994): *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Barcelona: Paidós.
- Gimbutas, M. (1989): *The Language of the Goddess*, San Francisco: Papeback.
- Gisbert i Muñoz, F. (2007): *Màgia per a un poble*, València: Edicions del Bullent.
- Glueck, N. (1937): "A Newly Discovered Nabataean Temple of Atargatis and Hadad at Khirbet Et-Tannur, Transjordanian", *American Journal of Archaeology*, 41, vol. 3, Nueva York, julio: 361-376.

- Godzich, W. & N. Spadaccini (1998): “Cultura Popular e Historia de la Literatura Española, in W. Godzich, *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid: Cátedra – Servei de Publicacions de la Universitat de València: 90-116.
- Goethe, J. W. von (1985): *La Nueva Melusina*, trad. de J. Lleonart i Maragall, Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Gómez, A. (2010): “Crónicas de Talavera. Un acercamiento a la cultura de Talavera la Real”, <http://cronicasdetalavera.blogspot.com/2010/01/las-sirenas-de-talavera-la-real.html> [postado el 24/01; consulta el 9/04/2011].
- Gómez de Avellaneda, G. (1871): “La ondina del Lago Azul: recuerdo de mi última excursión por los Pirineos”, in *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa*, tomo 5 (*Novelas y Leyendas*), Madrid: Imp. y Estereotipia de Rivadeneira: 113-146 [existe ed. digital in *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/p211/01159963986707337458813/index.htm>; consulta el 3/08/2011].
- Gómez de Liaño, I. (2005): *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Madrid: Siruela, 2ª ed.
- González García, F. J. (2007): “Celtismo e historiografía en Galicia: en busca de los celtas perdidos”, in F. J. González García (coord.), *Los pueblos de la Galicia céltica*, Madrid: Ediciones Akal: 9-130.
- González Getino, L. (1979): “Los genios de las aguas y las tormentas”, *Ceranda. Semanario independiente de las comarcas leonesas*, León, 24-30/08: 7-23.
- González Nieto, N. (1993): “La literatura en la enseñanza obligatoria”, *Aula de Innovación Educativa*, 14, Barcelona: 15-26.
- González Prieto, F. (1993): *L’Antroxu & El Cuintu la Xana*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana [1895].
- González Reboredo, X. M. (1983): *Lendas galegas de tradición oral*, Vigo: Galaxia.
- Graham Brock, A. (2003): *Mary Magdalene, the First Apostle. The Struggle for Authority*, Massachusetts: Harvard University Press.



- Grimm, Hermanos (s. a.): “La Ondina del estanque”, in *Cuentos escogidos de los Hermanos Grimm*, trad. de J. S. Viedma, Madrid: Gaspar Editores: 36-39 [existe ed. digital: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ondina-del-estanque--0/html/>; consulta el 12/07/2011].
- _____ (1955): “La Ondina”, in *Cuentos completos de los Hermanos Grimm*, ed. de F. Payarols, Barcelona: Labor: 78 [existe ed. digital: *Grimm cuentos. Los cuentos de los Hermanos Grimm*, http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/la_ondina; consulta el 12/07/2011].
- Grossberg, L. *et alii* (1992): *Cultural Studies*, Nueva York – Londres: Routledge.
- Grübel, R. G. (1995): *Sirenen und Kometen: Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau un Haarstern in slaischen und anderen europischen Literaturen*, Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Grün, K. (1891): *Les Esprits Élémentaires*, Verviers: Guy Trédaniel Éditeur.
- Guillén, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica.
- _____ (1995): *El Sol de los desterrados*, Barcelona: Sirmio.
- Gutiérrez Koester, I. (2000): *Mujeres del agua*, Tesis Doctoral en Filología Inglesa dirigida por la prof^a Dra. J. Brigitte, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Facultat de Filologia, Universitat de València.
- Harf-Lancner, L. (1984): *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, París: Éditions Champion.
- Harvey, L. P. (2005): *Muslims in Spain, 1500 to 1614*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hawkins, H. (1990): *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern*, Toronto: University of Toronto Press.
- Heine, H. (s.a): *Poesías*, trad. y pról. de T. Llorente, Madrid – Barcelona: F. Granada y C^a Editores.
- _____ (1885): *Libro de los Cantares*, trad. en verso y pról. de T. Llorente, Barcelona: Biblioteca “Arte y Letras”.
- _____ (1982): *Espíritus elementales*, trad. de F. Vela, Barcelona: Bruguera.

- _____ (1995): *Geditche-Auswahl Antología poética*, ed. bilingüe, intr. y trad. de B. Balzer, Madrid: Ediciones de la Torre.
- Henderson, I. (1952): *Myth in the New Testament*, Chicago: H. Regnery C°.
- Henríquez Ureña, P. (1960): *Obra crítica*, ed. de E. Speratti Piñero, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Franco, J. (2011): *Sangre limpia, sangre española. El debate de los estatutos de limpieza (siglos XV-XVI)*, Madrid: Cátedra.
- Hernandez de Mendoza, D. (circa 1474-1492): *Nobiliario de los Linajes*, Biblioteca Nacional de Madrid, Secc. "Manuscritos", ms. 9330.
- Heródoto (2001): *Historia*, Madrid: Gredos.
- Heune, P. (2011): *Gregorio Magno*, trad. de A. Esquivias Villalobos, Madrid: Ediciones Palabra.
- Hobsbawn, E. (2004): *La era de la revolución 1789-1848*, Barcelona: Crítica.
- Homero (1934): *La Odisea. La Batracomiomaquia. Himnos. Epigramas*, trad. de J. B. Bergua, Madrid: Librería Bergua, 2ª ed.
- Huizinga, J. (1936): "A Definition of the Concept of History", in R. Klibansky e H. Paton (eds.), *Philosophy and History*, Nova Iorque: Harper Torch-Books: 1-10.
- _____ (1955): *Autunni del Medioevo*, Florencia: Sansoni, 2ª ed.
- _____ (1977): *El concepto de la Historia y otros ensayos*, trad. de W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª reimp.
- Husserl, E. (1986): *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, ed. de P. Janssen, Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- Ingarden, R. (1979): *A obra de arte literária*, trad. de A. E. Beau, M. C. Puga & J. F. Barrento, pref. de M. M. Saraiva, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª ed.
- Iser, W. (1974): *De implied reader: Patterns in communication in prose fiction from Bunyam to Beckett*, Baltimore: The John's Hopkins University Press.
- _____ (1976): *The act of reading: A theory of aestehetic response*, Baltimore: The John's Hopkins University Press.
- Iuli Cæsaris, C. (1954): *Commentarii belli Gallici*, ed. bilingüe, trad. de V. García Yebra & H. Escolar, libros IV – V – VI, Madrid: Gredos, 3ª ed.



- Izzi, M. (1996): *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca: J. de Olañeta, Editor.
- Jauss, H. R. (1974): “La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, in VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Bos Aires: Tiempo Contemporáneo: 37-114.
- _____ (1976): *Experiencia estética y hermenéutica literarias. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus.
- _____ (1978): *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.
- Jiménez Rodríguez, M. A. (2011): *Cómo diseñar y desarrollar el currículo por competencias*, Boadilla del Monte, Madrid: PPC, Editorial y Distribuidora, S.A.
- Jung, C. G. (1928): *Contributions to Analytical Psychology*, Nueva York: Harcourt, Brace & C°.
- Ježková, A. (2008): *Escudos y símbolos de las casas de la vieja Praga*, trad. de J. Mlejnková & A. Ortiz, Praga: Práh.
- Jobes, G. (1961): *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, Nueva York: Scarecrow Press.
- Jolles, A. (1972): *Las formas simples*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Júdice, N. (2008): “Literatura tradicional”, in *A matéria do poema*, Lisboa: Publicações Dom Quixote: 75.
- Julián Adán, E. (1997): *Hereus i cavalers*, Andorra la Vella: Pirene.
- Jung, C. G. (1977): *Psicología y alquimia*, Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Kaiser, G. (1989): *Introdução à literatura comparada*, Lisboa: Fundação Calouste-Gulbekian.
- Kafka, F. (2003): “El silencio de las Sirenas”, in *La metamorfosis y otros cuentos*, Córdoba, República Argentina: Ediciones del Sur: 22-23 [existe ed. digital: <http://la-metamorfosis-y-otros-cuentos-franz-kafka.archivospc.com/descargas/>; consulta el 4/09/2010].
- _____ (2005): *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*, trad. de J. J. del Solar, J. Parra Contreras & A. Kovacsics, pról. de J. Llovet, Barcelona: DeBolsillo.

- Kast, V. (1994): *Vater-Töchter, Mutter-Söhne. Wege zur eigenen Identität aus Vater-und Mutter Komplexen*, Stuttgart: Kreuz Verlag.
- _____ (1999): *Die Nixe im Teich*, Zurich: Kreuz Verlag.
- Keating, G. (1929): *Foras Feasa Ar Éirinn*, vol. I, Londres: The Irish Text Society.
- Keightley, T. (1850): *The Fairy Mythology, Illustrative of the Romance and Superstition of Various Countries*, Londres: H. G. Bohn.
- Kerenyi, K. (1955): *Umgang mit Göttlichem. Über Mythologie und Religionsgeschichte*, Gotinga: Van der Hoeck & Ruprecht.
- Kircher, A. (1652-1654): *Œdipus Ægyptiacus*, Roma: Ex Typographia Vitalis Mascardi, 4 vols.
- Kirk, G. S. (1974): *The nature of Greek Myths*, Harmondsworth: Penguin.
- Klineberg, O. (1959): *Psychologie Sociale*, París: Presses Universitaires de France.
- Koestler, A. (1938): *Le zéro et l'infini*, París: Gallimard.
- Korsch, K. (1980): "El método dialéctico en *El Capital*", in *La concepción materialista de la Historia y otros ensayos*, Barcelona: Ariel: 209-246.
- Krappe, A. H. (1930): *The science of Folklore*, Nueva York: L. McVeagh, The Dial Press [disponible en Internet: http://books.google.com/books?id=yLxnfMHY2ywC&printsec=frontcover&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q&f=false; consulta el 12/05/2011].
- Kridel, C. (2000): "Books of the century: Louise Rosenblatt's *Literature as Exploration* makes the list", *Educational Leadership*, 57, vol. 7, Baltimore: 87.
- Kriek, E. (1959): *Bosquejo de las Ciencias de la Educación*, Buenos Aires: Losada, 2ª ed.
- Kristeva, J. (1989): *Semiótica I*, Madrid: Espiral.
- Kolakowski, L. (2006): *La presencia del mito*, trad. de C. Piechocki, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2ª ed.
- Kuhn, H. (1956): *Das erwachen des Menschheit*, Berlín: Fischer Bücherei.
- Labande, E. R. (1952): "Pour une image véridique d'Alienor d'Aquitaine", *Bulletin de Saint Antoine de l'Ouest*, I, Bruselas: 175-197.



- Labanyi, J. (2007): “¿Estudios culturales o historia cultural?”, *Ínsula*, 725, Madrid: 15-18.
- La Fauci, N. (2001): *Lucia, Marcovaldo e altri sogget pericolosi*, Roma: Meltemi Editore.
- Lafuente Alcántara, E. [ed.] (1867): *Obras arábigas de Historia y Geografía que publica la Real Academia de la Historia. Tomo Primero. Ajbar Machmuâ (colección de tradiciones). Crónica anónima del siglo XI dada a luz por primera vez, traducida y anotada por don Emilio Lafuente y Alcántara*, Madrid: Imp. y Est. de M. Rivadeneyra.
- Lama, V. [ed.] (1993): *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, Madrid: Editorial Edaf.
- Lambsprinck, N. B. D. (1988): *Pequeño tratado sobre la piedra filosofal del muy antiguo Noble y Filósofo alemán Lambsprinck. Traducido de la Edición de 1677 del MusCastells Hermeticum*, México D.F.: Editorial Prisma [existe ed. digital: http://www.4shared.com/get/QaHNhonor/Lambsprinck_-_Tratado_Sobre_La.html; consulta el 8/03/2011].
- La Motte-Fouqué, F. H. K. de [barón de Fouqué] (1986): *Ondina*, trad. y pról. de M. Medeiros, Barcelona: Ediciones Obelisco, 2ª ed. [existe ed. digital: *LIBROdot.com*, <http://webs.uvigo.es/ageps/Andersen/Ondina.pdf>, rev. y digitalizado por P. M. S. G.; consulta el 10/12/2010].
- Lamoyne, P. (1794): *Galería de mugeres fuertes*, tomo IV (*Las fuertes christianas*), Madrid: Oficina de D. Benito Cano.
- Lang, A. (1906): *Myth, ritual and religion*, Londres: Logmans.
- Langer, S. K. (1953): *Feeling and Form*, Nueva York: Saibner's Sons.
- Lantini, B. (1980): *Livre du Trésor*, trad. de G. Bianciotto, París: Stock.
- Lapouge, V. de (1909): *Race et milieu social*, París: Rivière.
- Larra, M. J. de (1960): *Obras completas*, II, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Lavelle, L. (1954): *Morale et religion*, París: Aubier.
- Laver, J. (1988): *Breve historia del traje y la moda*, Madrid: Cátedra.
- Lázaro Carreter, F. (1974): *Literatura y educación*, Madrid: Castalia.

- _____ (1980): “La literatura como fenómeno comunicativo”, *Estudios de Lingüística*, Barcelona: Crítica: 173-192.
- Leeuw, G. van der (1948): *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, París: Payot.
- Lejeune, R. (1977): “La femme dans la littérature française et occitane du XI au XII siècles”, *Cahiers de Culture Médiévale*, XX, París: 205-232.
- Leonard, I. A. (1979): *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.
- Levin, H. (1968): “Thematics and Criticism”, in P. Demetz *et alii* (eds.), *The Disciplines of Criticism. Essays I. Literary Theory, Interpretation and History*, Nueva Haven: Yale University Press: 125-145.
- Lévi-Strauss, C. (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*, París: Presses Universitaires de France.
- _____ (1955): “The Estructural Study of Myth”, *Journal of American Folklore*, 68, Nueva York: 428-555.
- _____ (1958): *Anthropologie structurale*, París: Plon.
- _____ (1964 a): *Mithologiques I. Le cru et le cuit*, París: Plon.
- _____ (1964 b): *Mithologiques II. Du miel aux cendres*, París: Plon.
- _____ (1966): *Mithologiques III. L’origin des manières de table*, París: Plon.
- _____ (1971): *Mithologiques IV. L’homme nu*, París: Plon.
- _____ (1976): “Préface”, in R. Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, París: Les Éditions du Minuit: 4-23.
- _____ (1984): *Paroles données*, París: Plon.
- Lewin, K. (1936): *Principles of Topological Psychology*, Nova Iorque: Harper & Row.
- Lewis, M. M. (1947): *Langage in Society*, Londres: Thomas Nelson & Sons Lda.
- Lindgren, A. (1962): *Pippi Calzaslargas*, trad. de B. Ríos, Barcelona: Editorial Juventud.
- Linton, R. (1959): *Le fondement culturel de la personnalité*, París: Dunod.
- Lippmann, W. (1955): *The public philosophie*, Boston: H. Schulmann.
- Lisón Tolosana, C. (1987): *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Madrid: Ediciones Akal.



- Livro Antigo de Linhagens* (circa finales s. XIII): ed. de M. Artur Norton, separata de *Armas e Troféus*, Lisboa: Instituto Português de Heráldica, 1974.
- Llano, M. (1931): *Brañaflor*, Santander: Librería Moderna.
- _____ (1982): *Mitos y leyendas de Cantabria*, Santander: Artes Gráficas Resina.
- Llano Roza de Ampudia, A. de (2001): *Del folclore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Uviéu: Instituto de Estudios Asturianos, CSIC.
- Lleonart, M. M. (1987): *Enfilall de llegendes*, Sabadell, Barcelona: Editorial AUSA.
- Lomas, C. & A. Osoro (1993): *El enfoque comunicativo de la enseñanza del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- López Carreira, A. (2005): *O reino medieval de Galicia*, Vigo: A Nosa Terra.
- López Cuevillas, F. (1958): “Mitoloxía e historia da paisaxe en Trasalba”, in VV. AA., *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX Aniversario do seu nacemento*, Vigo: Galaxia: 139-143.
- López Ferreiro, A. (1909): *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. V, Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central.
- _____ (1975): *Fueros municipales de Santiago y su tierra*, Madrid: Ediciones Castilla, ed. facsimilar.
- _____ (2010): *As tradicións populares arredor do sepulcro do Apóstolo Santiago*, ed. y trad. de X. R. Fandiño Veiga, Compostela: Museo do Pobo Galego.
- López de Haro, R. (1910): *Sirena*, Madrid: V. Prieto y Cía., Editores.
- López Meirama, U. & R. Soto Arias (2007): “De vilas asolagadas”, *Garozas*, 7, A Coruña: 173-191 [disponible en Internet: <http://webs.ono.com/garozas/G7-Lopez.pdf>; consulta el 19/06/2011].
- Lörinszky, I (2002): “Dercéto”, in P. Brunel (dir.) & F. Mancier (colab.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, París: Éditions du Rocher: 528-529.
- Lotman, Y. M. (1988): *Estructura del texto artístico*, Cátedra: Madrid.
- _____ (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra – Servei de Publicacions de la Universitat de València.

- _____ (1999): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa.
- Luengo Gascón, E. (2007): “La frontera entre (dos) mundos: Ondina”, in P. C. Cerrillo Torremocha, C. Cañamares Torrijos & C. Sánchez Ortiz (coords.), *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores. Actas del V Seminario Internacional de “Lectura y Patrimonio”*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 481-488.
- Lukács, G. (1966): *Teoría de la novela. Epílogo de Lucien Goldmann*, trad. de J. J. Sobrelí, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Luna, G. (2009): *La Xara i el Pau i la dona d'aigua*, Barcelona: Diputació de Barcelona – Editorial Mediterrània, S.L. [disponible en Internet: <http://www.diba.es/parcsn/parcs/fitxers/pdf/p03d250.pdf>; consulta el 16/07/2011].
- Luthi, M. (1982): *The European Folktale: Form and Nature*, Filadelfia: Institute for the Study of Human Issues.
- Liotard, J. F. (1979): *La condition post-moderne*, París: Les Éditions du Minuit.
- Machado, A. M. & D. H. Pageaux (2001): *Da Literatura Comparada à Teoría da Literatura*, Lisboa: Editorial Presença, 2ª ed., revisada y aumentada.
- Magalhães, B. de (1939): *O Folclore no Brasil*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Maio, R. de (1988): *Mujer y Renacimiento*, Madrid: Mondadori.
- Malinowski, B. (1926): *Myth in Primitive Psychology*, Nueva York: W. W. Norton.
- Man, P. de (1984): “Phenomenality and Materiality in Kant”, in G. Sapiro & A. Sica (eds.), *Hermeneutics. Questions and Prospects*, Amherst: University of Massachusetts Press: 141-156.
- _____ (1990): *La resistencia a la teoría*, Madrid: Visor.
- Manglano Martínez, J. I. (2001): *El concepto de sexismo lingüístico. Recomendaciones para evitarlo en la documentación administrativa municipal*, Logroño: Ayuntamiento de Logroño, Unidad de Servicios Sociales.
- Manguel, A. (2005): *Una historia de la lectura*, Barcelona: Random House Mondadori.



- Mann, T. (1977): *José y sus hermanos*, vol. 1, *Las historias de Jaacob*, trad. de J. M. Souviron, Madrid: Editorial Guadarrama.
- Mannheim, K. (1948): *Ideologie et Utopie*, París: Librairie M. Rivière.
- Manuera Fabra, S. (1995): *Leyendas de Andalucía*, Madrid: M.E. Editores.
- Maragall, J. (2010): “Joan Maragall: ‘L’Empordà’ ”, <http://poesia-en-catala.blogspot.com/2010/06/joan-maragall-lemporda.html> [consulta el 6/07/2011].
- Marañón, G. (1952): “Prólogo”, in F. de Castro Pires de Lima, *A sereia na História e na lenda*, Porto: Porto Editora, Lda.: 7-14.
- Marchi, L. de (1961): *Sexo y Civilización*, Buenos Aires: Ediciones Helios.
- Marcuse, H. (2010): *Eros y civilización. Una investigación filosófica acerca de Freud*, trad. de J. García Ponce y pról. de A. Pombo, Barcelona: Ariel.
- Maritain, J. (1961): *Creative Intuition in Art and Poetry*, Nueva York: World Pub. C°.
- Marco, A. (1998): “Los aspectos de lo multicultural y su incidencia en el área de Lengua y Literatura”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, SEDLL – Institut de Ciències de l’Educació, Universitat de Barcelona – Horsori Ediciones: 132-154.
- _____ (2000 a): “El mito de Fausto. Tratamiento literario, plástico y musical”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela – Vicerretorado de Extensión Cutural de la Universidad de Huelva: 82-90.
- _____ (2000 b): “La guerra también es un tema en las artes: Tomás Barros, Castelao, C. E. Ferreiro”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela – Vicerretorado de Extensión Cutural de la Universidad de Huelva: 128-134.

- _____ (2000 c): “La utilización de la imagen con finalidad didáctica”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela – Vicerretorado de Extensión Cultural de la Universidad de Huelva: 46-48.
- _____ (2002): *Mulleres e educación en Galiza. Vidas de mestras*, Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- _____ (2011): *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*, Compostela: Laiovento.
- _____ & A. Herrero Figueroa (1991): “Didáctica do texto narrativo”, in A. Marco (coord.), *Actas do I Simposio Internacional de Didáctica da Língua e a Literatura*, Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela: 399-423.
- Marías, J. (1981): “Ausencia y memoria en la traducción poética”, *Nueva Estafeta*, enero, Madrid: 6.
- Marinis, M. de (1986): “Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador”, *Gestos*, 1, Madrid: 11-32.
- Mariño Dávila, E. (2005): “Un fíu bastardu d’ *O Divino Sainete*: el poema *El Cuíntu la Xana* (1895)”, *Lletres Asturianas*, 88, Uviéu: 63-78.
- Markale, J. (1975): *La tradition celtique en Bretagne armorique*, París: Payot.
- _____ (1983): *La vida, la leyenda, la influencia de Leonor de Aquitania*, Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorium.
- Markus, A. L. (1985): “The Carnival of Edo: *Misemono* Spectacles From Contemporary Accounts”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 45, 2, Cambridge, diciembre: 499-541.
- Martín Sánchez, M. (2002): *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Madrid: Edaf, S.A.
- Martínez de Lezea, T. (2002): *Leyendas de Euskal Herria*, Donostia: EREIN [disponible en Internet: http://www.herbogeminis.com/IMG/pdf/martinez_de_lezea_toti_-_leyendas_de_euskal_herria.pdf, consulta el 16/05/2011].
- Martínez Montávez, P. (1986): *Mitos y leyendas andaluzas*, Madrid: Zero.



- Martos Núñez, E. (1997): “Las damas blancas como tipo cuentístico y leyendístico tradicional”, *Revista de Estudios Extremeños*, 53, 2, Mérida: 625-654.
- _____ (2001): *Álbum de Mitos y Leyendas de Europa (I)*, Mérida: Junta de Extremadura, Presidencia – Sendoa Editorial-Ugaldetxo auzoa – Universidad de Extremadura – Ediciones Carisma Libros, S.L.
- _____ (2003): “Leyenda hispanoportuguesa y leyenda europea. Las Damas Blancas”, *Primeras noticias. Revista de Literatura*, 197, La Rioja: 11-17.
- Mathieu-Castellani, G. (1981): *Mythes de l'éros baroque*, París: Presses Universitaires de France.
- Maya Otero, J.; F. Luengo Horcajo (coords.); Asociación Proyecto Atlántida (2011): *Teoría y práctica de las competencias básicas*, Barcelona: Graó.
- McCabe, J. (2009): *Breve historia del satanismo*, trad. de A. Fuentes, Barcelona: Editorial Melusina.
- McCanna, P. (1970): *Celtic Mythology*, Londres: Woodbridge.
- McDonald, G. (1893): “The Fantastic Imagination”, in *A Dish of Orts*, Londres: Sampson Low, Marston & Company, Ld.: 248-263 [existe ed. digital: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/gmacdonald/a-dish-of-orts6x9.pdf>; consulta el 4/04/2011].
- Medeiros, M. (1986): “Prólogo a la 2ª Edición”, in F. H. K. de La Motte-Fouqué, barón de Fouqué, *Ondina*, trad. y pról. de M. Medeiros, Barcelona: Ediciones Obelisco, 2ª ed.: 5-6.
- Meillassoux, C. (1998): “Du bon usage des classes sociales”, in J. Schlemmer (ed.), *Terrains et engagements de Claude Meillassoux*, París: Khartala: 8-36.
- Méndez Ferrín, X. L. (2007): *Consultorio dos nomes e dos apelidos galegos*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Mendoza Fillola, A. (1994): *Literatura comparada e intertextualidad. Una propuesta para la innovación curricular de la Literatura (Educación Secundaria)*, Madrid: Editorial La Muralla, S.A.
- _____ (1996): “El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la didáctica de la literatura”, *Signa*, 5, Madrid: 265-288.

- _____ (1997): “Literatura y Arte. Una didáctica interdisciplinar”, in A. Marco (ed.), *Língua, Literatura e Arte*, Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela: 7-45.
- _____ (1998 a): “El proceso de recepción lectora”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, SEDLL – Institut de Ciències de l’Educació, Universitat de Barcelona – Horsori Ediciones: 169-189.
- _____ (1998 b): “Intertextualitat i recepció: el conte tradicional”, in A. Mendoza Fillola, T. Colomer & A. Camps (coords.), *Articles de Didáctica de la llengua i la literatura*, 14, Barcelona, Monográfico “Intertextualitat”: 13-32.
- _____ (2000 a): “Algunas citas para compender la relación entre la Literatura y la Pintura”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela – Vicerretorado de Extensión Cutural de la Universidad de Huelva: 13-14.
- _____ (2000 b): “El concepto de intertextualidad”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela – Vicerretorado de Extensión Cutural de la Universidad de Huelva: 14-17.
- _____ (2000 c): “Pautas de aplicación y enunciado de actividades”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela – Vicerretorado de Extensión Cutural de la Universidad de Huelva: 19-20.



- _____ (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (2003): “Los intertextos: del discurso a la recepción”, in A. Mendoza Fillola & P. C. Cerrillo (coords.), *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 17-60.
- _____ (2008): “Textos e intertextos para la formación del lector”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona: Horsori Editorial: 11-25.
- _____ & A. Díaz-Plaja (2005): “De l’enseignement de la littérature dans le cadre scolaire espagnol à la formation pour l’éducation littéraire”, *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, 32, Clermont-Ferrand, Lyon: 103-119.
- Menéndez Pidal, J. (1885): *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid: Imp. y Fund. de los hijos de J. A. García.
- Menéndez Pidal, R. (1969): *La España del Cid*, vol. II, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 7ª ed.
- Meneses, P. (1999): “Narrativa genealógica e construção da identidade (‘o estranho caso dos Mariño de Vilaxuán’)”, in D. Kremer (ed.), *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Sada, A Coruña: Edición do Castro: 1019-1028.
- Meyer, M. & E. A. de Boer (2006): *The Gospels of Mary. The Secret Tradition of Mary Magdalene, the Companion of Jesus*, Nueva York: Harper Collins Publishers.
- Meynaud, J. (1960): *La science politique. Fondements et perspectives*, París: Études de Science Politique.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1990): *Cancioneiro da Ajuda, edição de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904) acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das*

- cantigas (Revista Lusitana XXIII)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2 vols.
- Michels, R. (2006): *Introducción a la Sociología política*, Granada: Comares Editorial.
- Miedzian, M. (1995): *Chicos son, hombres serán. Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia*, Madrid: Horas y Horas.
- Milio Carrín, C. de (2008): *La Creación del Mundo y Otros Mitos Asturianos*, Uviéu: Ed. del autor.
- Millett, K. (1971): *La politique du mâle*, París: Éditions Stock.
- Millington, M. I. (2008): “La ubicación crítica en la lectura intercultural”, in A. Sanz Cabrerizo (intr. y comp.), *Interculturales / Transliteraturas*, Madrid: Arco Libros S.L.: 133-162.
- Miłosz, C. (2011): *Tierra inalcanzable. Antología poética*, trad., selecc. y pról. de X. Farré, Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- Ministerio de Educación y Ciencia (1992): *Diseño Curricular Base. Educación Primaria. Educación Secundaria Obligatoria*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Miranda, J. C. Ribeiro (2003): “Osoir’Anes, a mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinhos”, *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*, XX, I, Porto: 117-129.
- Molina, B. S. de (1550): *Descripción del reyno de Galizia y de las cosas notables del, con las armas y blasones de los linajes de Galizia de donde proceden señaladas casas en Castilla*, Mondoñedo, Lugo: Agustín de Paz.
- Moliner, M. (1977): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- Montanyà, M. (1993): *La font de l’encantada*, Andorra la Vella: Contes i Records.
- Montebelo, marqués de (1640): “Notas del Marques de Montebelo al Nobiliario del Conde D. Pedro”, in P. de Borgonha, conde de Portugal e señor de Barzelos, *Nobiliario de D. Pedro conde de Bracelos hijo del rey D. Dionis de Portugal, ordenado y ilustrado con notas y indices por Juan Bautista Lavaña coronista mayor del reyno de Portugal*, Roma: Estevan Paolinio, apéndice I.



- Morales Ladrón, M. (1999): *Breve introducción a la Literatura Comparada*, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones.
- Morali-Daninos, A. (1965): *Histoire des relations sexuelles*, París: Presses Universitaires de France.
- Morán, F. (1892): *Compendio de la Historia de España*, Barcelona: Imp. Atlante.
- Moret, P. (2004): “*Ethnos* ou *ethnie*? Avatars anciens et modernes des noms de peuples ibères”, in G. Cruz Andreotti & B. Mora Serrano (coords.), *Identidades étnicas – Identidades políticas en el mundo prerromano hispano*, Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga: 31-62.
- Morgan, L. H. (1844): *Ancient Society of Research in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarium to Civilization*, Calcuta: Barthy Library, Booksellers & Publishers [1877; existe ed. digital: <http://es.scribd.com/doc/33885545/Lewis-Henry-MORGAN-Ancient-Society-or-Researches-in-the-Lines-of-Human-Progress-From-Savagery-Through-Barbarism-to-Civilization>; consulta el 3/05/2011].
- Morin, E. (1984): *Sociologie*, París: Fayard.
- Moser, W. (1988): “El vaivén hermenéutico y la literatura comparada”, *Eutopías*, Madrid, III, 2-3: 19-35.
- Mosés, S. (1987): “Franz Kafka: Das Schweigen der Sirenen”, in *Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan*, Fránkfort del Meno: Jüdischer Verlag bei Athenäum: 52-72.
- Moyà, B. (1996): *Llegendes i contes catalans per ser explicats*, Tarragona: El Medol.
- Mullahy, P. (1951): *Ædipe. Du mythe au complexe. Exposé des théories psychanalytiques*, París: Payot.
- Müller, M. (1871): *On the Philosophy of Mythology*, Londres: Logmans, Green & Cº.
- _____ (1907): *Chips from a German Workshop*, Londres: Logmans, Green & Cº.
- Murguía, M. (1888): *Galicia*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía.
- Muriel Tapia, M. C. (1991): *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres: Editorial Guadiloba.

- New Literary History* (1983): XIV, vol. 2 [núm. especial “Literary Theory in the University: A Survey”], Nueva York.
- Newmark, P. (1992): *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (1951): *Par delà le bien et le mal*, París: Union Générale d’Édition.
- _____ (1975): *Así hablaba Zaratustra*, Madrid: EDAF.
- Nuevo Testamento* (1982): trad. de J. Mateos, con la colab. de L. Alonso Schökel, intr. y comentarios de J. Mateos, Madrid: Ediciones Cristiandad, 2ª ed.
- Nunes, I. Freire (2010): “Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português – a Dama Pé de Cabra e a Dona Marinha”, *Medievalista online*, 8, julio-diciembre, in <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/> [consulta el 26/05/2011].
- Núñez García, S. (2002): “La investigación multidisciplinar: en busca de respuestas para la UNAM”, in VV.AA., *Comisión Especial para el Congreso Universitario. El debate por la UNAM. Ciclo de conferencias y mesas redondas. Memoria*, México: Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana: 29-30.
- Onaindía, M. (2004): *El aventurero cuerdo. Memorias (1977-1981)*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Ó Cathasaigh, T. (1963): “Cath Maige Tuired as exemplary myth”, in P. de Brun *et alii* (eds.), *Folia Gadelica: Essays presented by former students to R. A. Breatnach*, Dublín: Cork: 1-19.
- Ong, W. J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres: Routledge.
- Ortiz de Lanzagorta, J. L. (1991): *Leyendas tradicionales del pueblo andaluz*, Sevilla: R.C. Ediciones.
- Ostriker, A. (1986): “The Theieves of Language Women Poets and Revisionist Mythmaking”, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Londres: Virago: 286-323.
- Otero Pedrayo, R. (1929 a): “Xeografía. Economía”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 1/01.



- _____ (1929 b): “A cultura dos paisanos”, *A Nosa Terra*, 260, A Coruña, 1/05: 2-3.
- _____ (1931 a): “Políteca galega (II)”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 7/01.
- _____ (1931 b): “A academia na aldea”, *Céltiga*, Buenos Aires, 10/05.
- _____ (1931 c): “A emoceón do agro”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 6/06.
- _____ (1931 d): “A sirena”, *Nós*, 90, Ourense, 15/06: 100-104.
- _____ (1938): “Las alas de la inmortalidad”, *Misión*, Ourense, 15/04 [firmado como *Luis Alba*].
- Otto, R. (1958): *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, trad. de J. W. Harvey, Nueva York: Oxford University Press.
- Pagels, E. H. (1988): *Adam, Eve and the Serpent*, Nueva York: Random House.
- Palma, M. (1988): *Nicaragua: once mil Vírgenes*, Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.
- Panofsky, E. (1962): “Pandora’s Box: the Changing Aspects of a Mythical Symbol”, *Bollingen Series*, 52, Nueva York, separata.
- Paracelsus* [Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim] (2003): *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, trad. y notas de P. Gálvez, Barcelona: Ediciones Obelisco 2003, 4ª ed.
- Pardo Bazán, E. (1895): “La Sirena”, *El Imparcial*, Madrid, 18/03 [recogido en *Cuentos completos*, vol. I, ed. de J. Paredes Núñez, A Coruña: Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”, 1990: 275; existe ed. digital, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12148301929030495210435/index.htm>; consulta el 5/07/2011].
- _____ (1903): “El alma de Sirena”, *Blanco y Negro*, 627, Madrid, 9/05: 5-6 [existe ed. digital, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/12814968615697162876213/p0000001.htm#I_1_; consulta el 24/02/2011].
- _____ (1908): *La Sirena negra. Novela*, Madrid: M. Pérez Villavicencio, Editor [disponible, para su lectura *online*, en Internet:

<http://www.archive.org/stream/lasirenanegrano00bazgoog#page/n12/mode/2up>; consulta el 8/07/2011].

_____ (1920): “La Serpe. Novela, por la Condesa de Pardo Bazán. Con dibujos de Narciso Méndez Bringa”, *Blanco y Negro*, 1504 y 1505, Madrid, 14/02 y 21/03: 25-35 y 25-35.

_____ (1984): *De mi tierra*, Madrid: Xerais.

Pardo de Neyra, X. (1994): *Apuntes para la historiografía de Galicia. Las regidurías brigantinas de los Masseda de Aguiar*, Lugo: Servizo de Publicacións da Deputación Provincial de Lugo.

_____ (1999): *Ánxel Fole: pazos e nacionalismo*, Tesis de Licenciatura en Filología Gallega dirigida por el prof. Dr. A. Tarrío Varela, Departamento de Filoloxía Galega de la Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca da Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela [parcialmente publicada como *Ánxel Fole: pazos e nacionalismo. A literatura palaciana como traducción do discurso nacionalista galego*, Compostela: Tórculo Edicións, 2003].

_____ (2000 a): *Dositeo de Neyra Gayoso (1841-1932), paradigma da fidalguía galega na política liberal da Restauración*, Trabajo de Investigación Tutelado dirigido por el prof. Dr. R. Villares Paz, Departamento de Historia Contemporánea e de América de la Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (2000 b): “Literatura gallega y caballería: intertextualidad y recurrencia literaria de las leyendas familiares”, in M. D. Burdeus, E. Real & J. Verdegal (eds.), *Las Órdenes Militares: Realidad e imaginario*, Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I: 597-623.

_____ (2004 a): “Benito Vicetto na lírica galega do Rexurdimento”, *Boletín Galego de Literatura*, 28, Compostela, 1º semestre: 21-43.

_____ (2004 b): *La arrebatadora entrada de Salomé en el templo. Mujer y erotismo en la narrativa española de vanguardia (1917-1936)*, Xixón: Llibros del Peixe.

_____ (2005 a): *Aproximación a la poesía. Consideraciones y metodología crítico-didáctica sobre comentario de textos*, Mérida: Rox Ediciones.



- _____ (2005 b): *Martin de Padrozelos, o primeiro trobador da lírica galego-portuguesa? Unha aposta pola definición literaria galega do xénero de amigo. Situación, contexto, establecemento e cronoloxía das primeiras manifestacións líricas da Galiza medieval*, Obre, Noia, A Coruña: Toxosoutos.
- _____ (2006): *Os cabaleiros petan nas portas da literatura. A figura do heroe cabaleiresco na literatura galega contemporánea*, Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- _____ (2008 a): *Revolución plástica y vanguardia literaria en la Península Ibérica. El diálogo Barradas-Correa Calderón y el alumbramiento del vibracionismo en el reino del espíritu y la idea lírica del Novecientos*, Trabajo de Investigación Tutelado dirigido por el Prof. Dr. J. L. Bernal Salgado, Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General de la Universidad de Extremadura, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres, Universidad de Extremadura.
- _____ (2008 b): *O pérfido canto das sereas. O culto á matria no sistema literario galego. Enfrontamento xenérico, sexismo, renovación e asunción dos moldes tradicionais na escrita galega contemporánea*, Compostela: Tórculo Edicións.
- _____ (2009 a): *Memoria para la obtención del DEA. Programa de Doctorado "Estudios Filológicos". Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General. Facultad de Filosofía y Letras (Cáceres)*, 18/12/2009, Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General de la Universidad de Extremadura, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres, Universidad de Extremadura.
- _____ (2009 b): "Germanismo y literatura gallega. Los ecos nobiliarios en la magia del Occidentalismo literario: Thomas Mann y Evaristo Correa Calderón, con la Pardo Bazán de fondo. Una propuesta comparatista", *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, Sevilla: 191-204.
- Pareto, V. (1902): *Les systèmes socialistes*, París: Girard et Brière, 2 vols.
- Pascual, N. & J. López-Peláez (1998): *Otras narrativas: una aproximación a la literatura popular anglo-norteamericana*, Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.

- Patiño Eirín, C. (2000): “Los caminos modernistas de Pardo Bazán en *La sirena negra*”, in J. Serrano Alonso *et alii* (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, noviembre de 1998*, Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela: 393-402.
- Paz, O. (1990): *Literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets.
- Pazos, L. J. (2003): *Guía de Sirenas de Galicia*, Cambados, Pontevedra: Ed. de autor (LXP).
- Pedraza, P. (1983): *La Bella, enigma y pesadilla*, València: Almadín.
- Pedrosa, J. M. (1997): “LA LEYENDA HISPÁNICA: Definición y perspectivas literarias y antropológicas de un género (con algunas reflexiones sobre la leyendística de Extremadura)”, in VV.AA., *Cuentos y leyendas de España y Portugal. Contos e lendas de Espanha e Portugal. I Seminario Internacional. Facultad de Educación de Badajoz (21 y 22 de noviembre de 1996). Universidade de Évora (18 e 19 de Dezembro de 1996)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura – Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio: 73-93.
- _____ (2002): “Las sirenas, o la inmortalidad de un mito (una visión comparatista)”, in J. M. Pedrosa (ed.), *El libro de las Sirenas*, Roquetas de Mar, Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar: 29-100.
- Peirce, C. S. (1935): *Collected Papers*, vol. 6, Cambridge: Harvard University Press.
- Pensamientos de un patriota español para evitar los males de una anarquía, ó la división entre las Provincias que actualmente componen el territorio de toda la monarquía española, y establecer un gobierno conveniente á toda ella, observando lo que preciben la justicia, la razón natural, y los derechos de la nación misma* (s.a.): s.l.: s.e. [anónimo, circa 1810, impreso en Madrid durante el exilio de Fernando VII].
- Peña Santos, A. de la (1992): “El primer milenio a. C. en el área gallega: Génesis y desarrollo del mundo castreño a la luz de la arqueología”, in G. Ruiz Zapatero & M. Almagro Gorbea (coords.), *Paleoetnología de la Península Ibérica. Actas de la Reunión celebrada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, Madrid, 13-15*



- diciembre de 1989*, vol. 2, Madrid: Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense – Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense: 373-394.
- Peralta y Sosa, J. M. de (1997): “La triple diosa: las Damas Blancas en Extremadura, Andalucía y Portugal. Las vígenes negras en Portugal”, in E. Martos Núñez & V. M. de Sousa Trindade (coords.), *La casa encantada. Estudios sobre cuentos, mitos y leyendas de España y Portugal. Seminario Interuniversitario de Estudios sobre la tradición*, Mérida: Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, Consejería de Cultura y Patrimonio, Junta de Extremadura – Editora Regional de Extremadura – Universidad de Extremadura – Universidade de Évora: 149-192.
- Perés, R. D (1957): *La leyenda y el cuento populares. Ensayo histórico*, Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A.
- Pérez de la Fuente, M. B. (1999): “Undine, de F. de la Motte Fouqué, como narración fantástica”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 21, León: 109-127.
- Pérez Morales, F. L. (2004): *De la historia oral al periodismo literario. Una vía de aproximación a la enseñanza del oficio*, Barcelona – México: Ediciones Pomares.
- Pérez Suescun, F. & M. V. Rodríguez López (1997): “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, *Anales de Historia del Arte*, 7, Madrid: 55-66.
- Pereyra de Vera, A (1640): “Notas de Alvaro Pereyra de Vera al Nobiliario del Conde D. Pedro”, in P. de Borgonha, conde de Portugal y señor de Barzelos, *Nobiliario de D. Pedro conde de Bracelos hijo del rey D. Dionis de Portugal, ordenado y ilustrado con notas y indices por Juan Bautista Lavaña coronista mayor del reyno de Portugal*, Roma: Estevan Paolinio, apéndice II.
- Pérez Rodríguez, F. J. (2004): *Os documentos do Tumbo de Toxosoutos*, Obre, Noia, A Coruña: Toxosoutos.
- Perroux, F. (1940): *Des mythes hitlériens à l'Europe allemande*, París: Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.

- Piaget, J. (1945): *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel – París: Delachaux et Nieslé.
- Picó i Campama, R. (1892): *Garraf: poema dramátich en cinch actes, escrit per don Ramón Picó Campamar; música de Joseph García Robles*, Barcelona: Estampa la Ilustración á cargo de Fidel Giró.
- Piñero, P. M. & V. Atero (1986): *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza.
- Piñeiro, R. (1958): “Carta a Leonor e Francisco da Cunha Leão (sobre a persoalidade e a obra de Otero Pedrayo)”, in VV. AA., *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX Aniversario do seu nacimiento*, Vigo: Galaxia: 183-198.
- Pires, T. A. (1902): *Cantos populares portugueses*, Elvas: Typographia Progresso, 2 vols.
- Pires de Lima, F. de Castro (1952): *A sereia na História e na lenda*, Porto: Porto Editora, Lda.
- Platas Tasende, A. (1993): “O estudio das Literaturas na reforma do ensino”, *Revista Galega do Ensino*, 1, Compostela: 77-103.
- Platón (1972): *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- Pokorny, J. (1952): *Cancioeiro da poesía céltiga*, trad. de C. Fernández de la Vega & R. Piñeiro, Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos.
- Polyhistor, A. (1832): “Fragments of Caldæan History, Berossus: From Alexander Polyhistor of the Cosmogony and Deluge”, trad. de I. P. Cory, in <http://www.sacred-texts.com/cla/af/af02.htm>. [consulta el 8/09/2010].
- Pombo, M. R. (s. a.): “Leyendas”, in *O Incio. Lugo. Suplemento de la revista LVCUS*, 42, Lugo, s.d.: 55-63.
- Pomeroy, S. (1987): *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid: Akal.
- Pons, J. S. (2004): “Dona d’aigua”, recogida en el álbum *Cançons 1969-1992*, Barcelona: Nord-Sud Music [disponible en Internet: <http://bibliopoetiques.blogspot.com/2009/11/dona-daigua.html>; consulta el 22/07/2011].
- Porras, S. (2004): “Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros italianos a España en el siglo XIX”, *Garzoa*, 4, Albacete: 219-239.



- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- Prieto Lasa, J. R. (1992): *Las leyendas de los Señores de Vizcaya y la tradición melusínica*, Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral dirigida en 1991 por el prof. Dr. D. Catalán Menéndez-Pidal, Departamento de Filología Española de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, disponible en Internet: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3027601.pdf>; consulta el 12/05/2011].
- Pritchard, J. B. [ed.] (1966): *Sabiduría del Antiguo Oriente*, Barcelona: Editorial Garriga.
- Puleo, A. H. (2011): *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*, Madrid: Cátedra – Publicacions de la Universitat de València – Instituto de la Mujer.
- Queneau, R. (1987): *Ejercicios de estilo*, Madrid: Cátedra.
- Quintana, X. R. & M. Valcárcel (1988): *Ramón Otero Pedrayo. Vida, obra e pensamento*, Vigo: Ir Indo.
- Quintáns Suárez, M. (1999): “ ‘Sucedido’ do cura de S. Mamede e o ‘Mito das Lavadeiras da noite’ na cultura popular galega”, in R. Álvarez & D. Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, vol. II: Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela: 1205-1228.
- Rachewiltz, S. (1987): *De Sirenibus: An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*, Nueva York: Garland.
- Rahv, P. (1966): *The Myth and the Powerhouse*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Ramón Carmona, Colectivo (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.
- Ramón Fernández-Oxea, J. & M. Fabeiro Gómez (1972): *Escudos de Noya [sic]*, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, anexo XXI, Compostela: Instituto “Padre Sarmiento” de Estudios Gallegos, C.S.I.C.
- Ramos, R. A. (1988): *El cuento folclórico*, Madrid: Pliegos.

- Rappoport, C. (1903): *La philosophie de l'Histoire comme science de l'évolution*, París: Jacques.
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA> [consulta el 8/05/2011].
- Real Academia de la Historia (2000): *España como nación*, Barcelona: Planeta.
- Reale, B. (2001): *Sirene siciliane. L'anima esiliata in "Lighea" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Bérghamo: Moretti & Vitali Editori.
- Reimunde Noreña, R. (1993): "Ricardo Carvalho Calero. Tradução ou paráfrase?", in A. Marco (coord.), *Actas do Simpósio Muller e Cultura*, Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela: 153-179.
- Reis, C. (1981): "Códigos temáticos", in *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid: Gredos: 328-336.
- _____ (1982): *Construção da lectura*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- Rey Briones, A. del (2007): "Introducción", in *El cuento tradicional. Antología*, ed. de A. del Rey Briones, Madrid: Akal: 7-118.
- Reyes, A. (1963): *Obras completas*, tomo XV, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Reynolds, W. A. (1978): *Hernán Cortés en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación – Editora Nacional.
- Reyzábal, V. & P. Tenorio (1992): *El aprendizaje significativo de la literatura*, Madrid: Ediciones La Muralla.
- Ribeiro, J. (1919): *O folclore: estudos de literatura popular*, Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos.
- Ricœur, P. (1960): *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité*, vol.2, París: Aubier.
- _____ (1987): *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*, trad. de A. Morão, Lisboa: Edições 70.
- Rielo Carballo, N. (1976): *Literatura popular. Escolma de Carballado*, Vigo: Castrelos.



- Riera Guignet, A. (2005): *Ideología y texto en la obra de Emilio Carrere*, Tesis Doctoral dirigida por el prof. Dr. J. Marco, Departament de Filologia Hispànica, Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona [disponible en Internet: http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1697/TESIS_ARIERA.pdf?sequence=1; consulta el 12/03/2011].
- Riffaterre, M. (1979): *La production du texte*, París: Éditions du Seuil.
- Risco, V. (1962): “Etnografía: Cultura espiritual”, in R. Otero Pedrayo (dir.), *Historia de Galiza*, vol. I, Buenos Aires: Nós: 255-762.
- _____ (1963): *Mitología cristiana*, Madrid: Editora Nacional.
- _____ (1968): *Orden y caos. Exégesis de los mitos*, Madrid: Editorial Prensa Española.
- Rivadulla Corcón, X. R. (2010): *Amar unha serea*, Vigo: Galaxia.
- Rivera Recio, J. F. (1980): *El adopcionismo en España (sigo VIII). Historia y doctrina*, Toledo: Estudio Teológico de S. Ildefonso – Seminario Conciliar.
- Rivière, G. (1996): “Sincretismo”, in P. Bonte & M. Izard (eds.), *Diccionario de Etnología y Antropología*, Madrid: Ediciones Akal: 675-677.
- Roas Deus, D. (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Tesis Doctoral dirigida por el prof. Dr. S. Beser Ortí, Departament de Filologia Espanyola, Facultat de Filologia de la Universitat Autònoma de Barcelona [disponible en Internet: tdx.cat/bitstream/handle/10803/4902/TDRD07de8.pdf?sequence=7; consulta el 6/06/2011].
- Rodari, G. (1977): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Barcelona: Avance.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1983): *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid: Anaya.
- _____ (1989): *Los textos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Rodríguez López, I. (1998): “Las Sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval”, *Revista de Arqueología*, 211, Madrid: 31-43.

- Rodríguez López, X. (1948): *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*, Lugo: Ediciones Celta, 3ª ed.
- Rodríguez Magda, R. M. (1999): *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez Marín, F. (1882): *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por D. Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla: Imp. de Francisco Álvarez y Cía., 4 vols.
- Rodríguez Moreno, M. L.; P. Serreri & A. del Cimmuto (2010): *Desarrollo de competencias: teoría y práctica. Balance, proyecto profesional y aprendizaje basado en el trabajo*, Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones.
- Rojas Gordillo, C. (2002): “El cine en la clase de E/LE: una propuesta didáctica”, in VV.AA., *Actas del IX Congreso Brasileño de Profesores de Español*, Ceará: Conselharia de Educação do Brasil [disponible en Internet: <http://www.ub.es/filhis/culturele/rojas.html>, <http://www.sgci.mec.es/br/ixcongreso.PDF> e <http://www.sgci.mec.es/br/crojascine.zip>; consulta el 24/06/2011].
- Romea Castro, C. (1993): “Realidad literaturizada, un motivo didáctico”, *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 18, Zaragoza, setiembre-diciembre: 155-168.
- _____ (1998): “La narración audiovisual”, in A. Mendoza Fillola (coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Barcelona: Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, SEDLL – Institut de Ciències de l’Educació, Universitat de Barcelona – Horsori Ediciones: 347-357.
- _____ (2001): “Narración literaria – Narración audiovisual”, in G. Pujals & M. C. Romea Castro (coords.), *Cine y Literatura. Relación y posibilidades didácticas*, Barcelona: ICE, Universitat de Barcelona – Horsori Ediciones: 17-36.
- _____ (2005): “El cine como elemento educativo y formativo”, in N. Rajadell i Puigròs, M. A. Pujol & S. de la Torre de la Torre (coords.), *El cine, un entorno educativo: diez años de experiencias a través del cine*, Madrid: Narcea: 37-54.



- _____ (2006): “El cine en el aula. La literatura en el aula”, *Aula de innovación educativa*, 156, Barcelona: 6-11.
- _____ (2007): “Literatura española y cine (1990-2007). Mirada desde la Literatura Infantil y Juvenil”, *Letras Peninsulares*, 20.1, Davidson, Carolina del Norte, abril: 57-90.
- _____ (2008): “El cine es literatura escrita con imágenes”, *Aula de innovación educativa*, núm. 175, Barcelona [disponible en Internet, para usuarios y usuarias registradas: http://www.grao.com/creditos/ficha_articulo.asp?id=4812; consulta el 7/03/2011].
- _____ (2009): “Qué miramos. Qué vemos. Qué leemos. Los medios como guiño para adquirir competencias”, *Aula de innovación educativa*, núm. 183-184, Barcelona [disponible en Internet, para usuarios y usuarias registradas: http://www.grao.com/creditos/ficha_articulo.asp?id=5014; consulta el 7/03/2011].
- Rosenblatt, L. M. (2002): *La literatura como exploración*, trad. de V. Schussheim, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Roso de Luna, M. (1921): *Simbología arcaica. Comentarios a “La Doctrina Secreta” de H. P. Blavatsky, fundadora de la Sociedad Teosófica*, Madrid: Editorial Pueyo.
- Rostovtseff, M. (1933): “Hadad and Atargatis at Palmyra”, *American Journal of Archeology*, 37, Nueva York, enero: 58-63.
- Roth, G. (1996): *Hydropsie des Imaginären / Mythos Undine*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Rougier, L. (1960): *La métaphysique et le langage*, París: Flammarion.
- Rousseau, J. M. (1949): *Contes et légendes de l’Alsace et de Lorraine*, Tournai: Casterman.
- Rovira i Morgado, R. (2001): *La llegenda de la Font de les Donzelles i la presència de les dones d’aigua a l’Alt Lluçanès*, presentación en *Power Point*, in <http://www.slideshare.net/mambla/font-de-les-donzelles> [consulta el 10/07/2011].

- Roviró, X.; I. Roviró Alemany & I. Aiats (1987): “Les encantades a *Canigò*”, *Anuari Verdaguier*, 2, Barcelona: 119-131 [disponible en Internet: <http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguier/article/view/67540/85966>; consulta el 22/07/2011].
- Rubio Andrada, M. (1991): *La pintura rupestre en el Parque Natural de Monfragüe (Cáceres)*, Trujillo, Cáceres: Ed. de autor.
- _____ (1993): “La sirena de Monfragüe, ¿antitesis [*sic*] de un mito?”, *Coloquios Históricos de Extremadura*, in http://chde.org/index.php?option=com_content&view=article&id=693:la-sirena-de-monfraguee-iantitesis-de-un-mito&catid=43:1993&Itemid=60 [consulta el 3/01/2011].
- _____ & F. J. Rubio Muñoz (2007): “Seres fabulosos en el arte rupestre prehistórico extremeño: I. La sirena del P.N. de Monfragüe (Cáceres)”, in F. Hermoso Ruiz (coord.), *VIII Congreso de Estudios Extremeños: Libro de actas*, Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Badajoz: 995-1024 [existe ed. digital: <http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/LibroActasVIICongreso.pdf>; consulta el 10/09/2010].
- Ruggiero, G. de (1946): *Myths and Ideal*, Londres: Oxford University Press.
- Ruiz-Gálvez Priego, M. (1984): “Reflexiones terminológicas en torno a la Edad del Bronce peninsular”, *Trabajos de Prehistoria*, 41, Madrid: 323-342.
- Sagrera, M. (1967): *Mitos y sociedad*, Barcelona: Editorial Labor.
- Sainero, R. (1987): *La huella celta en España e Irlanda*, Madrid: Akal.
- _____ (2009): *Los orígenes celtas del reino de Brigantia. La génesis de España*, Madrid: Abada Editores.
- Saint-Beuve, C. A. de (1868): “Notice de Jean-Jacques Ampère”, *Revue des deux mondes*, LXXVII, París, 1/09: 49.
- Salvado Martínez, B. (1991): “Tumbo de Toxosoutos. Siglos XII y XIII”, *Compostellanum*, 36, Compostela: 165-232.
- Sanmartín Bastida, R. (2002): “Las sirenas en la literatura y en las artes del siglo XIX”, in J. M. Pedrosa (ed.), *El libro de las Sirenas*, Roquetas de Mar, Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar: 149-175.



- Santillana, marqués de [Íñigo López de Mendoza] (1911): “Refranes que dicen las viejas tras el fuego”, publ. por U. Cronan, *Revue Hispanique*, XXV, París: 134-219 [ms. circa 1454].
- Saramago, J. (1992): *Iberismo y ficción histórica. Discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Sevilla*, Zaragoza: Ibercaja.
- Sartre, J. P. (1940): *L’Imaginaire*, París: Gallimard.
- _____ (1964): *L’existencialisme est un humanisme*, París: Nagel.
- Satrústegui, J. M. (1983): *Mitos y leyendas*, Donosti: Txertoa.
- _____ (1999): “Lamias y sirenas a través de la simbología”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 74, Iruña: 497-520 [disponible en Internet: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=308255>; consulta el 9/07/2011].
- Schelling, E. (1945): *Introduction à la philosophie de la mythologie*, París: Aubier.
- Shiach, M. (1991): “Feminism and Popular Culture”, *Critical Quarterly*, 33, 2, Nueva York: 37-45.
- Schmidt, S. J. (1979): “Empirische Literaturwissenschaft as Perspective”, *Poetics*, 8, Nueva York: 532-376.
- Schlieben-Lange, B. (1987): *Pragmática lingüística*, Madrid: Gredos.
- Schmeling, G. (1981): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona: Alfa.
- Scholes, B. (1991): *Protocolos de leitura*, Lisboa: Edições 70.
- Schopenhauer, A.; J. W. von Goethe & J. Schopenhauer (1999): *Epistolario de Weimar (1806-1819)*, trad., selecc., pról. y notas de L. F. Moreno Carlos, Madrid: Waldemar.
- Schumaker, A. (1974): *Elementos de teoría crítica*, Madrid: Cátedra.
- Sébillot, P. (1880-1882): *Contes populaires de la Haute-Bretagne*, París: G. Charpentier, Éditeur, 3 vols. [el 3º está disponible en Internet: <http://www.archive.org/stream/contespopulaire02sbgoog#page/n11/mode/2up>; consulta el 25/04/2011].
- Seco Serrano, C. & T. Martínez de Sas (1989): *Profesor Carlos Seco Serrano. I. haciendo Historia*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona – Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

- Segal, H. (1970): “Note sur la formation du symbole” *Revue Française de Psychanalyse*, 4, París: 685-696.
- Segre, C. (1985): “Tema / Motivo”, in *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica: 339-366.
- Selección de Romances* (1971): introd., selecc. y notas de J. Villalibre, León: Editorial Everest, S.A.
- Senghor, L. S. (1965): *Prose and poetry*, selecc. y trad. De J. Reed & C. Luake, Oxford: Oxford University Press.
- Sebold, R. P. (1970): *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Madrid: Editorial Prensa Española.
- Sidney, P. (1957): “The Lords of Lusignan in the Eleventh and Twelfth Centuries”, *Speculum*, 32, 1, Londres, enero: 27-47.
- Sklovski, V. (1971): *Cine y lenguaje*, Barcelona: Anagrama.
- Soane, G. (1821): *Minstrel-Love for the German of the author of Undine*, vol. I, Londres: W. Simpking & R. Marshall, Stationers’ Court.
- Solé, I. (1992): *Estrategias de lectura*, Barcelona: Graó – Institut de Ciències de l’Educació, Universitat de Barcelona.
- Soler Amigo, J. (2001): *Mitologia catalana. Dracs, gegants i dones d’aigua*, Barcelona: Editorial Barcanova.
- Sordo Sotres, R. (1991): *Mitología de Asturias y Cantabria entre los ríos Sella y Nansa*, Santander: Ed. de autor.
- _____ (1995): *Mitos de la naturaleza en Asturias y Cantabria*, Santander: Ed. de autor.
- Souto Presedo, E. (1989): *O romance portugués actual. Unha literatura de autoagnose*, Tesis Doctoral en Filoloxía Galega dirigida por el prof. Dr. J. L. Rodríguez Fernández, Departamento de Filoloxía Galega de la Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca da Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, Sig. 84-7191-550-2.
- _____ (1994): *Sócio-didáctica lingüística*, Compostela: Laiovento.
- Steiner, G. (1990): *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, trad. de M. Condor, Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2006): *El silencio de los libros, seguido de Michel Crépu, Ese vicio todavía impune*, trad. de M. Condor, Madrid: Siruela.



- Stern, A. (1947): *Les doctrines politiques modernes*, Nueva York: Brentano's Inc.
- Strauss, W. A. (1979): "Siren-language: Kafka and Blanchot", *Sub-stance: A Review of Theory and Literary Criticism*, 14, Londres: 18-33.
- Suárez Muñoz, A.; J. M. Moreno Manso & M. J. Godoy Merino [coords.] (2009): *Leyendas y tradiciones extremeñas. Propuestas de aplicación didáctica en las aulas*, Badajoz: GIAL [CD-Rom].
- Sureda Carrión, N. (1988): "Sugerencias para una metodología etnográfica en el campo de la Península Ibérica", *Murgetana*, 76, Murcia: 107-115 [disponible en Internet: <http://hedatuz.euskomedia.org/1263/1/06105115.pdf>; consulta el 15/06/2011].
- Teissier, G. (2002): "Ondine(s)", in P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, París: Éditions du Rocher: 1481-1488.
- Tejero Robledo, E. (1994): "Literatura culta y popular en la Comunidad de Madrid", *Didáctica*, 6, Madrid: 229-262.
- Tenreiro Bermúdez, M. (2007): "A lenda melusínica no folclore galego: Apuntamentos sobre o culto e o popular", in P. Romero Portilla & M. R. García Hurtado (eds.), *De cultura, linguas y tradiciones: II Simposio de Estudos Humanísticos (Ferrol, 14-16 novembro de 2006)*, A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña: 263-280 [disponible en Internet: <http://uned.academia.edu/Marcial/Tenreiro/Papers> y <http://es.scribd.com/doc/20076244/LEYENDA-MELUSINICA-NO-FOLKLORE-GALEGO-Marcial-Tenreiro>; consulta el 16/07/2011].
- Tertuliano (1971): *De cultu feminarum*, ed. y trad. de M. Turcan, París: Éditions du Cerf.
- Thiesse, A. M. (2001): *La création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*, París: Les Éditions du Seuil.
- Thomas, W. & B. de Groof (1992): "Presentación", in W. Thomas & B. de Groof (eds.), *Rebelión y resistencia en el mundo hispánico del siglo XVIII. Actas del Coloquio Internacional. Lovaina, 20-23 noviembre 1991*, Leuven: Leuven University Press: 5-22.

- Thompson, S. (1955-1958): *Motif-Index of Folk-literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Copenhagen – Bloomington: R. & Bagger – Indiana University Press, 6 vols.
- Tieghem, P. van (1931): *La littérature comparée*, París: Colin.
- Todorov, T. (1977): *Introdução à literatura fantástica*, Coimbra: Morães.
- _____ (2009): *La literatura en peligro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- Tomachevski, B. (1999): “Temática”, in T. Todorov (comp.), *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores: 199-232.
- Tomasi di Lampedusa, G. príncipe de (1961): “El profesor y la Sirena”, in *El profesor y la Sirena y otros relatos*, trad. de A. Malagrida, Barcelona: Editorial Noguer Caralt: 22-41 [existe ed. digital, con el tít. de “Ligea”: <http://www.escrituracreativa.com/escrituracreativa/word/ligea.pdf>; consulta el 4/12/2010].
- Torquemada, A. de (1994): *Obras Completas*, vol. I (*Jardín de flores curiosas*), Madrid: Turner.
- Torrente Ballester, G. (1979): “El Cuento de Sirena”, in *Las Sombras Recobradas*, Barcelona: Editorial Planeta: 9-56 [existe ed., conmemorativa del centenario del nacimiento de su autor, ilustrada por M. Prado, Madrid: Ensenada de Ézaro Ediciones, 2010].
- Touchefeu-Meynier, O. (1962): “De quand date la sirène-poisson?”, *Bulletin de l'Association Guillaume Buda*, 8, París: 22-35.
- Tresidder, J. (2000): *Os símbolos e o seu significado*, Lisboa: Editorial Estampa.
- Triquell, X. (2005): “Proyecto de Investigación. Cine y Sociedad: el contrato enunciativo de los géneros cinematográficos”, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/285/222> [consulta el 7/07/2011].
- Trocchi, A. (2000): “Temi e miti letterari”, in A. Gnisci (ed.), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milán: Bruno Mondadori Editori: 51-90.



- Trousseau, R. (2003): “Los estudios de temas: cuestiones de método”, in C. Naupert (comp.), *Tematología y comparatismo*, Madrid: Arco/Libros: 87-100.
- Ubric Rabaneda, P. (2003): *La Iglesia y los estados bárbaros en la Hispania del siglo V (409-507)*, Tesis Doctoral dirigida por el prof. Dr. J. Fernández Ubiña, Departamento de Historia Antigua, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada [disponible in digibug.ugr.es/bitstream/10481/4589/1/Tesis.pdf; consulta el 6/06/2011].
- Untersteiner, M. (1946): *La fisiología del mito*, Milán: Bocca.
- Urgatetxea, J. (2001): “Motivación y metacognición”, *RELIEVE*, 7, 2, http://www.uv.es/RELIEVE/v7n2/RELIEVEv7n2_1.htm [consulta el 10/06/2011].
- Usandizaga, H. (1991): “La formación semiótica del lector escolar”, *Signos*, 3, Uviéu: 20-36.
- Valabrega, J. P. (1967): *Le désir et la perversion*, París: Éditions du Seuil.
- Valera, J. (1958): *Obras completas*, vol. III, Madrid: Ediciones Aguilar.
- Valero de Bernabé y Martín de Eugenio, L. (2007): Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos, Tesis Doctoral dirigida por la prof^a. Dra. A. B. Sánchez Prieto, Departamento de Ciencias Historiográficas y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid [disponible en Internet: <http://eprints.ucm.es/7764/1/T30274.pdf>; consulta el 9/06/2011].
- Valéry, P. (1957): “Petite lettre sur le mythe”, in *Œuvres*, París: Pléiade: 30-68.
- Valle Inclán, R. M. del (1975): *La cara de Dios*, Madrid: Taurus.
- Valles Calatrava, J. R. [dir.] (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia.
- Valverde, J. M. (1955): *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Vansina, J. (1968): *La tradición oral*, trad. de M. M. Llongueras, Barcelona: labor, 2^a ed.

- Varela Jácome, B. (1973): “La novela de pazo”, in *Estructuras novelescas de Emilia Pardo Bazán*, Compostela: CSIC: 36-53.
- Vasconcelos, J. Leite de (1882): *Tradições populares de Portugal*, Porto: Livraria Portuense.
- Vázquez Medel, M. A. (2000): “Tendencias actuales del comparatismo literario”, *Hemeroteca Digital Educativa y Medios*, 5, <http://www.cica.es/aliens/gittcus/TAComp.html> [consulta el 8/06/2011].
- Velázquez, L. J. [marqués de Valdeflores] (1754): *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga: Imp. de Francisco Martínez de Aguilar.
- Verdaguer, J. (1886): *Canigò. Llegendes pirenyques del temps de la Reconquesta*, Barcelona: Editorial Católica [disponible en Internet: http://ca.wikisource.org/wiki/Canig%C3%B3/Cant_sis%C3%A9; consulta el 4/07/2011].
- Vidal Blanco, F. A. (2006): *A Serea. Lenda dos Mariños ou de cando se redimiu ás sereas*, A Estrada, Pontevedra: Técnicas & Gramaxe, S.L., Edicións Fervenza.
- Villanueva, D. (1992): “Teoría literaria y enseñanza de la literatura”, *Ínsula*, 552, Madrid: 1-5.
- _____ (1994): “Literatura comparada e ensino da literatura”, *Revista Galega do Ensino*, 3, Compostela: 19-32.
- Villegas, J. (1973): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona: Planeta.
- Villena, L. A. de (2011): *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*, Madrid: Gredos.
- Violant Ribera, R. (1972): “*El matrimonio entre hada y mortal*” en *el folclore de la zona pirenaica. Resumen de la Tesis presentada para aspirar al Grado de Doctor [sic] en Filosofía y Letras*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Voloshinov, V. N. (1981): “Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique”, in T. Todorov (ed.), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, París: Les Éditions du Seuil: 181-215.



- Vucetic, S. (2011): *The Anglosphere. A Genealogy of a Racialized Identity in International Relations*, California: Stanford University Press.
- Walton, P. & M. Jones (1999): *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*, California: University of California Press.
- Wandruszka, M. (1980): *Interlingüística. Esbozo para una nueva ciencia del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Webster, W. (1993): *Leyendas vascas*, trad. de J. Velasco Cobelo, Madrid: Miraguano Ediciones.
- Wellek, R. & Warren, A. (1969): *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.
- Wells, H. G. (1921): *Theo Outline of History*, Nueva York: McMillan.
- Welter, G. (1969): *Les croyances primitives et leurs survivances*, París: Armand Colin.
- Wikipedia (2011): “Dona d’aigua”, http://ca.wikipedia.org/wiki/Dona_d'aigua [última modificación 31/01; consulta el 19/05/2011].
- Wolff, O. (1962): *Radhakrishnan*, Gotinga: Van der Joeck & Ruprecht.
- Wollstonscraft, M. (2004): *Vindicación dos dereitos da muller*, intr. de M. J. Lorenzo Modia, trad. de M. F. González Fernández, Compostela: Sotelo Blanco – Xunta da Galiza.
- Woolf, V. (1981): *A room of One's Own*, Londres: Granada [1929].
- Xiráldez, X. (1966): “Festas de Guadalupe”, *La Noche*, Compostela, 10/09: 6.
- Yravedra, L. & E. Rubio (1980): *Leyendas y tradiciones de La Rioja*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Zamora Pérez, E. C. (2000): *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Zapata Olivella, M. (1974): *El Hombre Colombiano*, Bogotá: Canal Ramírez-Antares.
- Zedong, M. (1966): *Sobre la contradicción*, Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Zievers, I. (1974): *Undine. Tradition and Interpretation of an Archetypal Figure in German Literature*, Nueva Brunswick: N. J.

Xulio Pardo de Neyra

De Melusinas, Ondinas y Marinhas. La imagen de la mujer acuática en las literaturas europeas. Nuevos enfoques de la Educación Literaria a través de la metodología de la Literatura Comparada

Zumalde, I. (2011): *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*,
Madrid: Cátedra.