

Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística

Dialogism and Representations of Nymphs in Folk, Literary and Artistic Tradition

Aitana Martos García
Universidad de Almería
aitmartos@gmail.com

Alberto Eloy Martos García
Universidad de Extremadura
albertomg@unex.es

Resumen

Las ninfas, desde sus avatares mitológicos a la modernidad literaria, configuran un ejemplo de ecosimbolismo que evidencia un paralelismo entre el discurso feminista y el discurso de la naturaleza, avalado por las teorías de Gimbutas. Según ella, a la cultura de la Diosa se le asociaba una cultura de paz y cooperación, a diferencia justamente de la irrupción del orden patriarcal de los dioses olímpicos. En esta línea, los estereotipos de ninfas en el mito o la literatura occidental suelen oscurecer o desvirtuar el papel de estas deidades femeninas. De ahí las conexiones de estos númenes con iconologías de monstruos y de figuras como la *Potnia Theron*, cuya conducta violenta o enloquecida glosa Calasso. La posmodernidad ha reutilizado estos iconos —en formas decadentes, lujuriosas o místicas— para irradiar este haz de significaciones, como ocurre en el prerrafaelismo y otros discursos artístico-literarios.

Palabras clave: dialogismo, mito, ecocrítica, ninfas, historia de la mirada.

Abstract

The nymphs, from their mythological avatars to literary modernity, form an example of ecosymbology that demonstrates a parallel between the feminist discourse and the nature discourse, backed by Gimbutas theories. According to her, the culture of the Goddess was associated with a culture of peace and cooperation, unlike the emergence of the patriarchal order of the Olympic gods. In this line, the stereotypes of nymphs in the myth or western literature often obscure or distort the role of these female deities. Hence the connections of these numbers with iconologies of monsters and figures such as the *Potnia Theron*, whose violent or crazy behavior glosses Calasso. Postmodernity has reused these icons —in decadent, lustful or mystical ways— to radiate this bundle of meanings, as in pre-Raphaelism and other artistic-literary discourses.

Keywords: dialogism, myth, ecocriticism, nymph, history of art.

Hermosas ninfas, que, en el río metidas,
 contentas habitáis en las moradas
 de relucientes piedras fabricadas
 y en columnas de vidrio sostenidas;
 agora estéis labrando embebecidas
 o tejiendo las telas delicadas,
 agora unas con otras apartadas
 contándoos los amores y las vidas

Soneto XI, Garcilaso

Premisas teóricas: Dialogismo, alteridad y mitología

Al subrayar el concepto de *dialogismo* (Bajtín 323) para nuestra indagación nos referimos también a otras nociones igualmente iluminadoras, como la *alteridad* o la *polifonía* (Hernández 24). Ciertamente, la tradición cultural ha establecido un estereotipo de ninfa que se vincula a las pinturas de Botticelli y a tópicos literarios renacentistas, tales como las ninfas de la Égloga III o del Soneto XI del poeta Garcilaso.

Sin embargo, un examen atento e histórico de todas sus representaciones nos revela que conciernen a una noción compleja, que abarca referentes distintos y que no deja describirse con una prosopografía univalente. Al contrario, más bien oscila entre figuraciones a menudo antitéticas, pues sus avatares van desde lo apolíneo a lo dionisiaco, lo uno y lo múltiple (a veces se habla de una ninfa concreta, como Aretusa, la ninfa de la fuente de Siracusa, pero otras muchas se alude a ninfas en plural o en cortejo), lo corpóreo y lo incorpóreo, lo humano y lo zoomorfo (el caso de las melusinas, lamias y otras figuras similares). Ya en las representaciones folclóricas griegas aparecen claramente las ninfas como un grupo de númenes femeninos vinculados al “agua viva” (recuérdese el hillozoísmo clásico), es decir, *damas de agua*, que se representan como doncellas o “novias” relacionadas con un lugar, actuando a menudo como *genius loci*. Pero, dentro de este origen común religioso, la diversidad es enorme, y por eso hablamos en el folclore europeo de *náyades*, *nereidas*, *ondinas*, *melusinas*, *xanas* y otras muchas variaciones de este prototipo.

Además, la imagen amable, plácida o contenida de las ninfas se contradice con la imagen dinámica, turbulenta o furiosa propia de las ménades, que en su origen eran ninfas, y de sus imitadoras humanas, las bacantes. De hecho, las damas de agua en absoluto son amables con quienes profanan sus espacios, por eso a ellas se les asocian raptos o desapariciones, como la de Hilas en el mito clásico. Por añadidura, la furia o el frenesí están ligados a un ritual iniciático, es decir, al trance extático, el que está especialmente ligado a la música (Fericgla 169): en efecto, las ninfas a menudo más que cuerpo lo que tienen es una voz o canto, así se evidencia en las sirenas. En suma,

la labilidad del personaje es tal que unas veces se comporta como una auténtica predatora y lleva a los incautos a su muerte, y otras veces es dadivosa y se constituye en la llave de dones, tesoros y otros bienes.

Así pues, las ninfas —en tanto que “elemental” o personificación femenina de la naturaleza— podrían parecer un símbolo transcultural, y por eso se ha hablado, por ejemplo, de sirenas andinas o africanas (Millones y Tomoeda 18), porque todos los folclores suelen recoger esta clase de númenes, ya que representan la vinculación primigenia entre la mujer y el principio de vida del agua.

Las ninfas como parte de un imaginario cultural concreto, en este caso el griego, nos llevan a imágenes acuñadas que apenas dan cuenta de toda la amplitud del símbolo y de sus distintas resonancias o interconexiones. Así que poner una separación entre ninfa, ménade o bacante es algo cuestionable, a la luz de los estudios de Calasso (26). La ninfa sería, pues, una figura bifronte, apolínea y dionisiaca, racional o “templada” o, alternativamente, irracional. Por ejemplo, la furiosa Hera del mito sería el *alter ego* de la locuaz Eco.

Debemos a Miguel Ángel Asturias en sus famosas *Leyendas de Guatemala* un trabajo de reflexión acerca de la naturaleza de la leyenda, que él viene a concebir como un *artefacto cultural* en estado de permanente cambio, y que por tanto puede reescribirse continuamente. De ahí que estas narraciones tradicionales no se acomoden a la ingenua visión romántica, en cuanto que distan de ser simples tradiciones locales fijadas de una vez en el tiempo, son más bien auténticas fabulaciones que se reelaboran de forma incesante. Robert Graves ya insistió en los mecanismos de distorsión —que él llamó *iconotropismo*— (123), pero la reflexión del escritor guatemalteco sirve para poner el énfasis en el concepto —tan posmoderno, por otra parte— de la *identidad híbrida*, que a su vez podríamos enlazar con el concepto de *remodelación coherente* (Brelich 45). El nexo de ambos es entender que en una tradición se hibridan elementos de distintos niveles, incluyendo los más marginales, de modo que se producen toda suerte de “compromisos” y ósmosis que una lectura atenta es capaz de desvelar.

Por tanto, aunque siguiendo la estela de los hermanos Grimm, subrayemos la naturaleza poética del *folktale*, no olvidemos que estas imágenes serían fruto de estas conciliaciones, superposiciones y sincretismos, y que sufrirían a su vez todas las presiones derivadas de las cosmovisiones dominantes en cada época.

Particularmente interesante en este aspecto es la visión que aporta la *historia de la mirada* (Debray 225), pues aquí sí se cumple la evolución de estas tres etapas (el predominio del icono sagrado, luego la visión estética y finalmente industrial), así como las categorías del análisis semiótico de la cultura de Lotman (63), con su diferencia entre *culturas textualizadas*, que prestan atención a lo sintagmático, y *culturas gramaticalizadas*, más centradas en las reglas. Y, por último, los estudios mitográficos clásicos, empezando por Eliade (59) y los demás maestros clásicos, y terminando por Calasso (17).

Nuestro propósito es estudiar las ninfas y sus diversos avatares, en forma de hadas, damas de agua y de otras representaciones con distinto nombre pero similares representaciones. Las indagaremos desde ejemplos que reúnen todo este sincretismo: la iconología de las muertas de cera de Ramón Gómez de la Serna, o los mascarones de proa de Pablo Neruda, con alusiones constantes en su prosa y en su obra poética. Todo ello viene a (re)significar una iconología que concierne justamente a los *genios acuáticos*, y a sus distintos valores y representaciones a lo largo de la historia y de las culturas.

A este respecto cabe referenciar la mitología del agua en general (Martos Núñez y Martos García, *Memorias* 174), así como otros temas más particulares, como las prosopografías comparadas de lamias, sirenas y de otros genios acuáticos (Martos Núñez y Martos García, “Prosopografías” 7).

Interesa ahora centrar nuestro foco de atención en las ninfas como representación emblemática de los genios de agua, a la luz de las teorías citadas, en un enfoque comparatista, intersemiótico y diacrónico, pues hay dos fenómenos singulares que afectan a la cultura del agua: su opacidad o aparente *invisibilidad*, que hace que sus usos, ritos, etc., pasen a menudo desapercibidos, y su necesidad de expresión a través de la *metaforología*, esto es, su inclinación al *totemismo* o multiplicaciones de figuras mitológicas y personificaciones de toda índole. No ya por la proliferación de divinidades tópicas (*genius loci*), como constatamos en los cultos termales y en torno lo relacionado con fuentes, cuevas, pozos, etc., sino porque, por ejemplo, la metonimia *fuente-ninfa-dragón* es la base de las teorías de Calasso (16), de tal forma que estas constelaciones de mitos no son simples asociaciones, como la que vincula la luna y la mujer, sino partes adyacentes y desdobladas de una misma *cosmofanía*, esto es, de una misma realidad simbólica en apariencia escindida en varios actantes.

Primer momento: La mirada folclórica

Hemos constatado que en la cosmovisión del agua las ninfas son númenes tópicos o *genius loci* vinculados a un lugar, con funciones por tanto tutelares y oraculares, y la relación con ellas se establece a través de ofrendas y dones. Las ninfas tienen, pues, un carácter proteico: así, las ninfas, en el contexto griego, son númenes que participan de diversas clases de poderes, *poder terapéutico*, *poderes mánticos/oraculares* y *de posesión de las personas*, y *poder fertilizador* y *vigorizador*, y en todos ellos el nexo es el agua, en forma de manantial o en cualquier otra forma. La *obsolescencia de los códigos* (Lotman 23) puede explicar que el carácter oracular o terapéutico incluso se oscurezca, o quede como un vestigio ritual: es el caso de los *pozos de los deseos*, donde la ofrenda al numen formaba parte de un ritual archiconocido, o de los baños o fuentes que conservan alguna leyenda o mención a un numen protector que cura diversos males.

Mucho más opaco aún es el carácter de la ninfa como inspirador de la profecía, asociado por tanto a la posesión, la locura, el entusiasmo, el delirio y, por consiguiente, a los estados de trance extático. Sin duda Odiseo, en su convivencia con Calipso, vive una experiencia chamánica parecida, pues su estancia en la cueva, sin duda un “antro” iniciático, tiene estas características de plenitud que hace que no quiera partir de este lugar, y tengan que ser los dioses los que rompan esta situación. El poder fertilizador y vigorizador también va unido a esta situación de delirio: las ninfas bailan, cantan, están dotadas de un frenesí tal que pueden despedazar a quien profane este “témenos” o lugar sagrado. Así pues, parafraseando a Dodds podemos hablar de *las ninfas y lo irracional* (81), imagen que contrasta con la iconología racional, mesurada y arcádica que el Renacimiento pone de moda. Como las ninfas de la Égloga III Garcilaso, peinándose plácidamente sus cabellos en la ribera del Tajo, convertido en un *locus amoenus*, y tejiendo un tapiz de oro fino que ilustra escenas mitológicas:

Peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombra lleno.

En realidad, la asociación de las ninfas con el tejer y su simbolismo (magia de los nudos) está recogida en diversos textos, así la ninfa Calipso teje y canta en *La Odisea*, lo mismo que Circe. Historias de ninfas que, no obstante, incluyen la muerte, como en el caso de Elisa, con alusión a un rito funerario (las ninfas acuden a ofrendar “cestillos blancos de purpúreas rosas” a Elisa). Y su mensaje se transmite por las ondas, se graba en los álamos y en los dulces lamentos, de forma que su eco se repite en montes, cavernas, en ríos y mares, en sonidos que son transfiguraciones del rumor “pánico” ancestral. Con todo, se puede decir que Garcilaso aproxima el mito al entorno, no solo al ubicarlas en el Tajo y no en un río de Grecia, sino al homologarlas de algún modo con las labores femeninas de las mujeres de la época (tejen, lavan, bordan, charlan unas con otras), y al hacerlas compartir con los seres humanos la propia experiencia de la muerte, de tal modo que solo el ámbito arcádico, la extrema belleza o los materiales suntuarios (la fina “estambre” de los tejidos) permitirían diferenciarlas como tales ninfas. Es justamente la feminización de la Naturaleza lo que hace que estas “novias” —en su sentido etimológico— puedan ser investidas de sacralidad.

Por eso los lugares de culto se llaman ninfeos o *nymphaion*, y están asociados siempre con grutas, manantiales, fuentes u otros lugares similares, donde se producen los oráculos y la epifanía del dios, como en el santuario de Delfos. La iconografía de las ninfas, desde esta concepción, es congruente: se nos presentan como jóvenes, vestidas o desnudas, con atributos reconocibles, como cántaros o plantas acuáticas. A este respecto Calasso rastrea, en su etapa más primitiva, la raíz de las ninfas en el marco del mito de Delfos, subrayando la conexión o metonimia entre fuente, ninfa

y dragón, de un lado, y de la otra parte, el dios (Apolo) que viene a invocar dichos poderes (19). La *fuelle*, la *ninfa* y el *dragón* serían, como hemos recalado, *cosmofanías* o partes yuxtapuestas de un mismo mitologema. De hecho, la relación con el *genio del pozo* o de la *fuelle* es siempre, siguiendo una hermenéutica contractual, la de invocarlo para pedirle un don a través de una ofrenda.

Cuando Calasso insiste en los elementos propios de la *ninfolépsia*, esto es, de la *posesión* (54), nos situamos en el escenario propio de las ménades, de los mortales poseídos por el dios, con los elementos ya aludidos; el entusiasmo, el delirio, el baile desenfrenado, el despedazamiento... Todo ello nos retrotrae a los mitos propios del *chamanismo*: el *vuelo extático* del alma, es decir, la capacidad de desdoblarse, de abandonar el cuerpo a voluntad, conforme a un ritual iniciático complejo. De modo que un chamán debe recibir sus conocimientos de un “dios instructor” a través de experiencias de orden *extático* (*sueños, visiones, trances*).

La cosmovisión es la misma que la de los héroes (Campbell 61): los sentimientos y emociones, como la ira o la inspiración profética, son insuflados por los dioses, de modo que la conciencia se entiende como una especie de psicodrama donde luchan fuerzas antagónicas. Por tanto, la función última de estos mitos relacionados con el agua es *iniciática, mayéutica*, de ahí la homologación de la cueva, el pozo y el antro iniciático; su función es la misma, *abrir el acceso* de la realidad profana y limitada a los mundos habitados por los dioses, los muertos y los espíritus, y religar así el pasado, el presente y el futuro. Y la *locura ritual*, igual que la muerte ritual, es la puerta para alcanzar este conocimiento. El carácter complejo de su prosopografía y de su conducta deriva de este sincretismo de raíz, explicado por Otto (34) como *coincidentia oppositorum*.

El mito de *Frau Holle* que los hermanos Grimm textualizan en forma de cuento, y también de leyendas, sería un compendio de todos estos poderes: *poder terapéutico, poderes mánticos/oraculares y de posesión de las personas, y poder fertilizador y vigorizador*, y en todos ellos el nexo es el agua, el manantial. En realidad, los númenes del agua en todas las culturas se mueven en esta bipolaridad de energía positiva/negativa respecto a los humanos: los *kappas* japoneses roban niños, las *apsarás* hindúes seducen a mortales, y entre los esquimales Sedna es una princesa que crea los peces, gobierna desde el fondo del mar —región a la que van las almas de los muertos— e imparte justicia con los seres humanos cuando estos actúan mal (de forma muy parecida a la Pincoya, en la mitología de Chiloé). En todo caso, parece posible que esta superposición o hibridación de mitos ya se produjera desde tiempos remotos: es lo que ocurrirá con las representaciones preolímpicas de la Diosa Madre (Gimbutas 54) y los nuevos cultos, de ahí la continua alusión a los motivos de raptó o violación de ninfas. Pero es en la mitografía de Pan donde vemos más coalescencia con las ninfas: como ellas, representa la naturaleza salvaje, se asocia al desenfreno, y tiene dotes de cazador, curandero y músico, es decir, dotes vinculadas a la inspiración profética.

La relación entre los aspectos más benévolos y pastoriles y los aspectos más siniestros derivan de esta misma filiación de atributos: es un dios que vive en una cueva y que duerme al arrullo de las fuentes y los bosques, irascible si se le molesta. Por tanto, el lugar de donde le viene los *poderes oraculares* es el antro, cueva o pozo iniciático, que a menudo es descrito como el *pozo de las almas* (i. e. las almas van al inframundo). El carácter genérico de las ninfas tiene así su explicación: son *novias* y *muertas*, igual que la triple Diosa encarna la juventud, la madurez y la muerte. Los *manes* son, en efecto, las almas de los muertos que permanecen en los lugares sagrados, y el mago o chamán es el interpretante de estos mensajes y el *médium* de los espíritus (de ahí la relación entre ninfas y sibilas).

En cuentos tradicionales como *El agua de la salud* o *Juan el oso* el periplo mítico está claro: el héroe debe bajar al ultramundo, a través de un pozo o de cualquier otro umbral, y conquistar un don o tesoro; es el complejo *fuentes-ninfa-dragón* el que le pone a prueba, escenificando lo que hemos descrito como prácticas chamánicas: la “casa del miedo” es el pánico que debe dominar con la ayuda clarividente de su espíritu guardián. El mito de Medusa es otro paradigma al respecto, el aniquilamiento equivale a ser petrificado, por tanto vemos nuevamente la escenografía de la muerte y la locura ritual: la máscara y su poder, el poder del “ojo mágico”, la conducción del psicopompo de las almas en el ultramundo.

De toda esta imaginería presidida por los sueños y las visiones, los griegos, según Rohde, extrajeron una idea de inmortalidad que puebla el mundo invisible de ánimas o elementales de la Naturaleza (111), como son presentadas las ninfas, prendidas a los bosques, los cursos de agua, etc., y por tanto divinidades *tópicas*, cercanas a una visión muy antigua, casi pelásgica, donde la imagen de las almas se asimila a abejas que fabrican sus néctares en las crateras. Incluso, en época moderna, se conservaba en Galicia un rito funerario, llamado el *abellón*, donde se conjugaba comida, bebida y una danza en torno al muerto. Sin duda, esta representación ingenua, al modo de Hollywood, de hadas-ninfas como mariposas que revolotean por los prados proviene de este fondo atávico, y que oculta la otra visión menos amable, citada por el propio Sófocles cuando literalmente habla de los muertos como un “enjambre”.

Es Sócrates quien apuntala esta visión de la ninfa como expresión de *cratofonía*, de poder sagrado: la *manía* nace del dios, mientras que la *sophrosyne* es propia de los hombres. Por tanto, la manía o locura se asocia a la ninfa, al genio que la inspira. Es evidente que las ninfas profetizan, es decir, lanzan oráculos, y que otorgan, pues, un acceso al mundo invisible que tiene todas las características de una iniciación chamánica, el héroe siempre tiene que curarse de una afección, que es su propia ignorancia, o debilidad, para hacerse “fatuo”, esto es, poseído de delirio profético, de receptividad hacia el oráculo, lo cual se explica por el paso de “fatuo” como adivino inspirado, hombre conocedor, a su sentido de extravagante, delirante, falto de razón en suma. Quien se encuentra a la ninfa debe pasar por estas pruebas y recibir o no su don. Ciertamente, si comparamos las ideas de Rohde con las de Calasso, vemos

que la locura ritual es la naturaleza última de las ninfas: su relación con la posesión, el *entusiasmo* (literalmente, tener el dios dentro), la ebriedad o la inspiración nos la sitúan en la línea del pensamiento de Roberto Calasso, como plasmaciones de la “manía” o locura clásica (9).

Así, la ninfa Telfusa engaña a Apolo y lo persuade de que Delfos era el lugar idóneo para fundar un oráculo, de modo que Calasso ve en este episodio y en el de la lucha contra el dragón de Delfos una secuencia paralela o desdoblada: el dios y la ninfa vienen a ser lo mismo que el dios y la dragona, quedando subrayado lo esencial en ambos casos, la fuente de hermosas aguas. La ninfa y la dragona son guardianas, genios acuáticos que por ello mismo tienen un conocimiento oracular que el dios no poseía. Las ninfas son depositarias, pues, de este saber ancestral y continuadoras de este legado son las Trías, las Sibilas y todas las representaciones femeninas. De ahí la plasticidad de su aspecto, su facilidad de metamorfosearse, hasta el punto de que un mismo lugar sagrado podía aglutinar la hierofanía de una fuente, una serpiente y una ninfa.

Calasso constata que un dragón, conforme a su etimología, es ante todo un animal que mira agudamente, y que sus ojos no son otros que la fuente o el manadero, de modo que dragón y fuente son partes de un mismo cuerpo (10), y es este ojo el que escruta a todos los extraños y el que Apolo derrota, incorporándolo a sí mismo, tal como hace Atenea con la Gorgona. De modo que la fuente es la serpiente, pero también es la ninfa, de ahí el sincretismo de Melusina y otros genios acuáticos zoomorfos, como las sirenas. Con razón arguye Calasso que Melusina concentra lo que está disgregado en el mito délfico, Pitón, Telfusa y la fuente —en la forma del baño tabuado—, pero que la sustancia es unitaria, y por eso mismo las ninfas pueden ser benévolas o devastadoras según los casos (12).

Aristóteles, en su *Ética a Eudemo*, introduce el término *nymphólēptoi* (*ninfolépticos*) para designar a aquellos que experimentan la felicidad al ser poseídos por las ninfas, y que por tanto actúan movidos por una inspiración divina, en un estado de “ebriedad” o entusiasmo. Lo que diferencia este estado de otros es su carácter abrupto, que lo acerca a la idea de “plaga”, en su sentido etimológico de ser golpeado o tocado por el dios: *theóleptos* y *theóplektos*, el ser “tomados” por el dios y el ser “golpeados” por el dios, las dos modalidades fundamentales de la posesión, según corrobora Calasso (19), y que encuentra sus equivalencias episódicas en los raptos y violaciones de Zeus.

No en vano de la castración de Urano surgieron los Gigantes, las Erinias y las ninfas Melias; además, la representación de las Erinias es en gran medida coincidente con Medusa, genios femeninos con serpientes enroscadas en sus cabellos, portando látigos y antorchas, y con sangre manando de sus ojos en lugar de lágrimas. Y se les llama también Μανίαι, Maniai, “las que vuelven loco”, igual que el étimo de Ninfa parece referirse tanto a novia como a fuente.

Sea como fuere, la *posesión* de las ninfas se revela como un delirio donde cobran forma o representación (efigie, ídolo) los seres del agua, todo lo cual es acompañado de otros signos y discursos paralelos, como *mancias*, plegarias o purificaciones, en

el marco de una poética de la ensoñación (Bachelard 28). Así pues, vemos que es el carácter *extático* lo que construye una idea de la inmortalidad: los *manes*, en el sentido de dioses infernales, o los muertos transformados en ninfas y luego en hadas son los que expresan la misma *cosmofanía*, el *carácter indestructible de la vida*, que se manifiesta sobre todo en el agua que mana, en su luz o música, por eso las hadas lavan, hilan, danzan, están recostadas, se enamoran o arrebatan jóvenes o niños.

Segundo momento: La mirada (pos)clásica. Garcilaso, Warburg, Neruda, Ramón Gómez de La Serna

La presencia de las ninfas es un tópico pastoril en la literatura del Renacimiento y Barroco, y aparecen continuamente de forma colectiva o bien individualizadas: Dafne, Galatea, Eco. Lo importante es que se crea toda una iconología que refuerza la misma prosopografía de los etnotextos folclóricos. Por ejemplo, el pintor Lucas Cranach el Viejo tiene varios retratos de ninfas con el mismo motivo de una ninfa reclinada o recostada al lado de una fuente, en medio de una floresta, con la inscripción de este adagio latino: *Fontis Nympha Sacri Somnum ne rumpe quiesco*, que equivale a “Soy la ninfa de esta sagrada fuente, no interrumpas mi sueño, estoy durmiendo”, lo cual refuerza el carácter sonámbulo que veíamos en las representaciones clásicas. La pose es la misma que la de una Venus, y el contexto de los cuadros es luminoso y *feérico*. Por tanto, cabe sospechar que una cierta iconografía de las ninfas se impusiera en torno a estos rasgos canónicos.

En esta dirección, nos interesa subrayar la aportación ingente de Warburg según Calasso (12), cuya obsesión fue precisamente la ninfa (Careri 42). Si nos atenemos al método de la *Pathosformel*, el escenario de la ninfa es muy parecido al cuadro que Calasso describe a propósito del santuario de Delfos, que es un escenario de cosmofanía que se relaciona con una determinada gestualidad (por ejemplo, la ninfa fugitiva y huidiza) y con la (in)visibilidad. La ninfa es una de las formas básicas de la sensibilidad europea como plasmación de una vida exultante y alegre, bajo diferentes expresiones, todas ellas dinámicas, que recuperan la mitología grecolatina y en cierta forma la *Diosa Madre* de la Vieja Europa que describía Gimbutas (107). De este modo, la Ninfa es la Venus majestuosa, la Primavera esplendorosa que avanza, las Gracias que danzan, la Flora que huye despavorida del Céfito en *La primavera* de Boticelli o, en contextos cristianos, la mujer con su canasta de frutas que aparece en el fresco del *Nacimiento de San Juan Bautista* en el cuadro de Ghirlandaio.

Por otra parte, si aplicamos las categorías de estudio de la *historia de la mirada* (Debray 175), vemos que está ausente inicialmente el aspecto *monstruoso* o *grotesco* que asociamos a otras damas de aguas, como las lamias, y por tanto se representan con una serenidad o placidez que solo el adagio citado parece desmentir, pues los genios acuáticos son númenes a venerar, temer o impetrar, antes que a contemplar

en un gesto de mansedumbre. Pero con el Renacimiento, en lugar del icono bizantino tosco que sirve de umbral a lo sagrado, lo que se impone es una mirada estética (Debray 192) que llega al detallismo de algunas de estas figuras de Cranach, como los colgantes o brazaletes.

Cuando se habla de ninfas, esta misma tendencia hacia el esteticismo está omnipresente en la pintura europea clásica, baste citar *La consagración de la primavera* de Botticelli, y la escena entre Céfito y la ninfa Cloris, con sus vestidos vaporosos. Podemos decir, por tanto, que las ninfas conforman un imaginario transeuropeo que se prolongará en otros intertextos, bajo el nombre de *hadass*, *encantadas*, etc., y en una iconografía igualmente sincrética. Esta producción discursiva múltiple es lo que originaría las “formaciones imaginarias” (Pêcheux 96), que conforman todo un universo imaginario que va a llegar hasta los prerrafaelistas. De hecho, la Ofelia que representan en varias pinturas estos artistas tiene mucho de la ninfa clásica, en su doble naturaleza de mujer enloquecida y de ahogada; así, la famosa Ofelia de Everett Millais no está muerta ni viva, sino exánime o suspendida en el agua, en esa pose extática o sonámbula que antes comentábamos. Pêcheux habla de reconfiguraciones, reconstrucciones e incluso “de-construcciones” que desarticulan o rearticulan estas “formaciones imaginarias”.

De este modo, los grandes “universos míticos” no generan identidades absolutas, contrariamente a lo que cabría suponer, sino más bien, como sugiere Pêcheux, son máquinas discursivas de producir signos y, por tanto, lo mismo sirven para blindar un *interdiscurso* de la homogeneidad que para dar cabida a otras lecturas más o menos singulares, a otras prácticas y “performances”, como ocurre en esta iconología, donde la vida y la muerte, la sensualidad y lo sombrío parecen abrazarse. En un enfoque de orientación marxista, es verdad que Pêcheux ve siempre correspondencias entre los modos de producción económicos, sociales o ideológicos dominantes y estas formaciones imaginarias que estarían, pues, contaminadas de estas mentalidades hegemónicas (101). La lectura de género, a este propósito, subrayaría que las dos polaridades en las que juegan estas representaciones de las ninfas, la fertilizadora y la relacionada con la muerte, han producido decantaciones conocidas: la ninfa de Cranach es una prefiguración de las Venus barrocas y modernas, claramente eróticas, del mismo modo que las Ofelias prerrafaelistas son una excepción respecto a las visiones desfiguradas de *mujeres-monstruo*, por ejemplo, en *Los ojos verdes* Bécquer sugiere que la ninfa atrapa a Fernando, es decir, se comporta como una *femme fatale*, esto es, una ninfa insaciable, encarnación del mal y perversa. La *mujer-serpiente* y todos los híbridos de ninfas, sirenas, etc., caen así bajo esta categoría de encarnación del mal propia de la *mujer fatal* del Romanticismo y de la cultura de fin de siglo (Dijkstra 323).

En este punto, las aportaciones de Ramón Gómez de la Serna, desde el lado de Europa, y de Pablo Neruda, con su sensibilidad panamericana, desarticulan esta encrucijada al aplicar lo que Pêcheux atribuye a sus interdiscursos, esto es, reconocer que el interdiscurso (valga decir, todas las manifestaciones verbales y artísticas en la

materia que nos ocupa) forma una totalidad articulada, no exenta de relaciones de contradicción, y con la presencia incluso de una formación discursiva dominante, que en este caso tal vez podríamos identificar con la cosmovisión clasicista, que reinterpreta las ninfas como hadas danzarinas, o como damas que peinan sus cabellos junto a las riberas, como en la *Égloga* III de Garcilaso.

El concepto de Brelich de *remodelación coherente* o abarcadora (32) y, no digamos, el concepto de dialogismo de Bajtín (55) implican entender que una tradición es siempre un artefacto cultural en equilibrio dinámico, esto es, susceptible de ser reescrito. Tanto Ramón Gómez de la Serna como Pablo Neruda quedan fascinados por los objetos más diversos, desde las tiendas del Rastro a los mascarones de proa que el poeta fue recogiendo. Su propio “encumbramiento” a la consideración artística revela una lucha soterrada entre las formaciones imaginarias y las poéticas, que se ejemplifican en el Futurismo o en la polémica sobre el *kitsch*, que el propio Ramón revisa en su famoso ensayo.

El interés hacia el Pablo Neruda coleccionista ha iluminado ciertos aspectos de su legado poético, desde el momento en que se entienda que no sean series cerradas como las que se coleccionan en filatelia o bien artefactos decorativos, sino más bien objetos singulares, pregnantes, llenos de encanto y personalidad. Ese plus propio del mito y de la poesía es el que evoca en su descripción de esta “monomanía” que el poeta glosa en *Confieso que he vivido*:

Botellas y mascarones

En mi casa he reunido juguetes pequeños y grandes, sin los cuales no podría vivir. El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él y que le hará mucha falta...

Mis juguetes más grandes son los mascarones de proa. Como muchas cosas más, estos mascarones han salido retratados en los diarios, en las revistas, y han sido discutidos con benevolencia o con rencor [...]

En verdad debiera decirse mascaronas de proa. Son figuras con busto, estatuas marinas, efigies del océano perdido.

El hombre, al construir sus naves, quiso elevar sus proas con un sentido superior. Colocó antiguamente en los navíos figuras de aves, pájaros totémicos, animales míticos, tallados en madera. Luego, en el siglo XIX, los barcos balleneros esculpieron figuras de caracteres simbólicos: diosas semidesnudas o matronas republicanas de gorro frigio...

Entre los más conocidos estaban los mascarones de proa que cita varias veces en sus textos, los más conocidos son *María Celeste*, *la Medusa*, *la Guillermina*, también *la sirena Victoria*, *la María de Rapa Nui*, *la Venus cabalgante*... Lo que estamos constatando es que la gramática del mito, entendida como articulación de motivos/imágenes

primordiales, se enhebra con la propia gramática poética, deconstruyendo el mito conforme a un sentido abierto, que va más allá del sentido literal para explorar los otros sentidos, al modo de los alegorismos medievales. Lo esencial del mascarón es la *cara, el gesto o mueca y sus ojos*, como también se puede ver a propósito de Medusa, en realidad una *cara* dotada de un poder terrible.

El mejor ejemplo de *mirada oblicua* nos lo ofrece el mito de Perseo y Medusa, cuando aquel encuentra que el único modo de vencerla es no mirándola directamente sino a través de su reflejo diferido en un espejo o en su escudo. Este ardid es la diferencia entre el éxito o acabar petrificado como los demás ilusos que han ido a su encuentro. La moraleja es evidente, la percepción directa de lo sagrado ciega y “quema los ojos” como el mismo sol, y necesitamos artilugios —igual que los obturadores ópticos— para permitir la visión de un foco de luz de tanto resplandor. La mirada no frontal permite varios ejercicios: es como mirar de reajo, o mirar de soslayo, “con el rabillo del ojo”; es una mirada pues interrogadora, taimada, desconfiada, llena de sospecha, y que adopta otra perspectiva para distanciarse y buscar otra posible respuesta. Así desdoblada, *deconstruida y reconstruida* en nuestra percepción, la imagen original es manejable, “vencible”. Por ejemplo, la lectura oblicua o lateral de los mascarones de proa que hace Neruda, sus evocaciones múltiples, dan vida a ciertos detalles o itinerarios de lectura, conforme a un método de intuición que le ayuda a reconocer lo poético y, por ende, lo sagrado.

La *lectura oblicua* obliga precisamente a deconstruir el mito yendo un paso más allá de la lectura literal y de la lectura alegórica ya codificada, lo que busca es precisamente hallar una aproximación (co)lateral, buscar los intersticios, las lagunas, los elementos extraños. Es exactamente lo que hace Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías. David Vela (ilustraciones) y Ángel Laín (pintura y escultura) han creado su obra alrededor de textos de Ramón Gómez de la Serna.

Si algo une a este y a Pablo Neruda es su *humanización* de las ninfas al recrearlas en ambientes cotidianos y disonantes, como es el mundo del Rastro o el mundo de las faenas del mar, y que conecta con las inquietudes del *posfeminismo* (Haraway 256) en su propuesta de *cyborgs*, muñecas artificiales y autómatas como símbolos de una nueva femineidad, de una reinención de la naturaleza. En efecto, los mascarones de proa o las muertas de cera bien podrían compararse a las mujeres de la artista Marina Núñez, en su condición de sonámbulas, náufragas, resucitadas o simplemente de figuras extrañas, mecánicas a menudo, que exploran una femineidad transgresora y poética. Como tales, suponen una irrupción ambigua de *vitalidad* y de (*a*)*sexualidad* en contextos desconcertantes, jugando pues entre la personificación y la despersonificación. La mirada del hombre hacia estos iconos estilizados es ciertamente la fetichista, precisamente por estos contrastes entre, por ejemplo, la exaltación carnal y las otras connotaciones que nos la acercan al imaginario de la muerte, tal como hemos apreciados en el mito de Ofelia, de forma que sexo, muerte y gracia parecen querer componerse en estas efigies humorísticas (no olvidemos la greguería “la di-

ferencia que hay entre ninfas y sirenas es que las ninfas tienen los besos dulces y las sirenas salados”).

Es la forma en que las vanguardias presentes en Gómez de la Serna y Neruda enlazan con la estética de la posmodernidad, que realza precisamente el valor de estos objetos. La obsolescencia de las formas estilísticas, la *canibalización* de los estilos del pasado y la *hibridación* son sin duda algunos de los rasgos del posmodernismo, en muchos casos a través de la búsqueda de la atemporalidad del relato o la nostalgia. Lo cierto es que la fragmentación, multiplicación o hibridación de materiales fabulísticos es una constante en la estética posmoderna, y lleva a convertir la lectura, a veces, en un galimatías. La posmodernidad implica desmantelamiento de los viejos códigos, su desmitificación y, a la vez, el reciclaje o recombinación de las convenciones artísticas o literarias en formas que resultan híbridas.

En *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna las formas artísticas se presentan, pues, como un almacén heterogéneo y discontinuo de enseres y objetos donde el artista hace su “expurgo”. El material resultante hace gala del *sincretismo* y la contaminación, de *relaciones transtextuales* de todo tipo. De modo paralelo, el mismo exponente de esta fragmentación y de su reordenación por medio del reciclaje y la hibridación es el discurso de los *media*, la popularidad de los magazines, pastiches y toda suerte de imitaciones:

Mascarón de Proa

La niña de madera no llegó caminando:
allí de pronto estuvo sentada en los ladrillos,
viejas flores del mar cubrían su cabeza,
su mirada tenía tristeza de raíces.
Allí quedó mirando nuestras vidas abiertas,
el ir y ser y andar y volver por la tierra,
el día destiñendo sus pétalos graduales.
Vigilaba sin vernos la niña de madera.
La niña coronada por las antiguas olas,
allí miraba con sus ojos derrotados:
sabía que vivimos en una red remota
de tiempo y agua y olas y sonidos y lluvia,
sin saber si existimos o si somos su sueño.
Ésta es la historia de la muchacha de madera.

Esta mirada lateral u oblicua se expresa en este texto en diversos planos. En el plano de la palabra —niña coronada—, en el plano alegórico —niña de madera—, en el plano macrotextual, como la “historia de la muchacha de madera”, y en el plano superior donde objetos como los mascarones de proa o las botellas forman parte de

una cosmografía poética propia. En la cultura del agua, por poner un ejemplo muy significativo, lo importante no es una lectura directa, sino desviada, discontinua, desdoblada —como en la refracción que produce la luz solar al introducir un palo en el agua—, pues si algo define la cultura del agua es su *totemización*, en forma de sus múltiples númenes e instancias mediadoras, y su *invisibilidad*.

La Medusa es un ejemplo perfecto de estas lecturas alegóricas de los mascarones de proa. Si lo más auténtico es la máscara mágica de poder, lo que al final aparece como cabeza decapitada (libre de otros atributos que no sean el pelo como serpiente, los ojos centelleantes o la lengua fuera, es decir, las formas ambivalentes o “grotescas” de representación de la Diosa Madre), entonces tiene sentido hurgar en esta prosopografía sincrética de Neruda. En efecto, la mascarona es como una ninfa o sirena en trance, derrotada por el tiempo pero a la vez vigía y coronada por la espuma, como la rutilante Venus del mito. Y, como todo genio acuático, tiene un don oracular que provoca en quien la mira reacciones de pavor, vergüenza, miedo, exaltación...

Tercer momento: La mirada (pos)moderna

Entre las muchas referencias artísticas en que podríamos representar el cambio cultural hacia estos mitos “revisitados” podríamos citar el cuento de Cortázar *Las ménades* (Goyalde 38), donde se hace justamente lo contrario a lo que Rubén Darío hizo en su cuento *La ninfa*, de continuidad con la tradición.

Las damas de agua y otros mitos relacionados con la cultura del agua conforman una tradición muy universalizada y presente en Europa, desde los países nórdicos al sur, desde Lorelei a Parténope, por no mencionar una lista larga de deidades. Los ríos, lagos, fuentes y pozos, entre otros, han sido siempre *enclaves sagrados, lugares de memoria*, vinculados a la sacralidad del agua y habitados por tanto por toda clase de genios acuáticos, cuyas historias forman parte de una memoria oral que hoy volvemos a poner en valor, ante la crisis ambiental y social. Tales historias hablan de respetar y cuidar las aguas, del equilibrio, de la sostenibilidad, de las interacciones del ser humano con su medio ambiente, aunque lo hagan en clave de símbolos. Uno de los principales es la existencia de un *genius loci* que custodiaba las aguas y/o sus tesoros, así como los rituales que se le asociaban. Amparaban lugares de curación, de fertilidad, de fronteras entre mundos. De su valor como oráculos de estas fuentes y pozos, donde se iba a consultar el futuro, pedir la sanación, hacer conjuros amorosos e, incluso, a maldecir a través de sortilegios que se depositaban en las tablillas de maldición propias del mundo romano.

Por tanto, es lugar común que las corrientes de agua son habitadas y protegidas por una divinidad *tópica*, es decir, autóctona, un auténtico *genius loci*, como lo es también las ofrendas a los pozos y fuentes sagradas, donde el *genius loci* es representado por la “señora de la fuente” que bendice el agua, así como el papel oracular de estas

fuentes para otorgar salud, bienes y “mozos” a las doncellas del lugar. Lo cierto es que, si bien en la Grecia clásica las ninfas se hacen visibles a través de los textos literarios y epigráficos, el culto, las artes o las leyendas, con una marcada dimensión religiosa, en la (pos)modernidad el mito se seculariza y se fragmenta con significaciones que van desde lo lujurioso a lo decadente o místico, como en los pintores prerrafaelistas.

Ahora bien, también en el mito clásico las ninfas son divinidades de naturaleza multiforme (Díez 53). De ahí que el papel benéfico de estas deidades se alterne a veces con un lado “siniestro”: las damas de agua protegen el lugar de intrusos y posibles ataques, pero también a ellas se les vinculan las desapariciones de los incautos que caen en sus ojos fascinadores y son atraídos hacia al fondo (como en los cuentos de ondinas de los hermanos Grimm). En ese fondo o ultramundo hay a menudo un palacio encantado o tesoros, y la misma ondina está revestida de inquietantes atributos, como el peine de oro, símbolo que suele asociarse a la vez con lo sensual y con lo funerario. En definitiva, lo que se produce desde la tradición clásica a la demonología medieval (Beteta 65), es una construcción social de la monstruosidad femenina, mediante la cual se demoniza la naturaleza de la mujer y, por ende, de las ninfas y otras damas de agua. Por ejemplo, las ninfas de las leyendas de Bécquer como *Ojos verdes* son un trasunto de *femme fatale*.

El arte moderno ha servido, pues, de instrumento de aculturación del orden patriarcal, desde la antropología de género (Beteta 165), en la medida en que ha reflejado esta dualidad, en su doble dimensión, positiva y negativa, y por tanto ha incrustado en el discurso artístico las nociones ya glosadas de lo monstruoso o lo grotesco como *leitmotiv*. De este modo, la feminización de la naturaleza o, a la inversa, el “asilvestramiento” de la mujer (en forma de *la doncella salvaje* del folclore), revelan una dialéctica que pretende demostrar la “*coincidentia oppositorum*”, en otras palabras, la ninfa es, a la par, lo apolíneo y lo dionísico, y por eso los genios acuáticos (arpiás, lamias, Medusa, etc.) no hacen más que reflejar esta duplicidad.

Al hacer de las damas de agua un espíritu, ora espiritual y de elevación (como ocurre con el pintor prerrafaelista John William Waterhouse y su cuadro *Hilas y las ninfas* a veces), ora peligroso o incluso de hombres, tal como vemos en Medusa, arpiás o lamias (el propio Waterhouse también pintó en 1905 *La Lamia*), apreciamos la labilidad esencial de la ninfa en los discursos estéricos contemporáneos.

Fruto de esta *ambigüedad* de las damas de agua es que se pueden representar bien como ángeles o bien como demonios, o en forma ambivalente. Una muestra de ello es la serie de los años 90 *Twin Peaks* (Ferraraz 8), que desarrolla una trama inquietante, donde hay un espíritu, Bob, asociado al bosque, y en que hay una continua presencia de la violencia sexual. De forma coincidente con D. Lynch, el artista canadiense Kim Dorland introduce elementos inquietantes y surrealistas en sus cuadros, donde lo femenino y el bosque o la naturaleza salvaje se hibridan para crear un paisaje alucinado que poco tiene que ver con los cánones clásicos (Dorland 2). Curiosamente, uno de los mayores feminicidas de la historia, el asesino en serie conocido como “El

Monstruo de Ecatepec”, se hacía llamar el “Terror Verde”, por tanto constatamos que se da una estrecha relación entre mujer, naturaleza y violencia en la cultura popular contemporánea. La epifanía o revelación de lo sagrado, pues, no siempre genera un “*locus amoenus*” sino, a menudo, como en *Twin Peaks*, un “*locus horribilis*”.

En cambio, las representaciones posmodernas de las ninfas vinculadas a la moda o las artes más mercantilizadas retoman los cánones clasicistas y se vinculan a la economía terciaria (turismo, comercio, etc.), esto es, a crear ecosímbolos (Frigolé 176) que buscan potenciar “marcas” que patrimonialicen un producto o un territorio, presentados así como genuinos o auténticos, al amparo por cierto de las diferentes modas ecologistas. Es algo patente en las campañas de publicidad en los perfumes, centradas en la mujer y la frescura, siempre en conexión con lo natural, pero a menudo con sutiles derivaciones hacia lo perverso.

Es lo mismo que se concentra en atribuir la representación de *Melusina* (mujer serpiente) a una cerveza francesa, como figuración de la espuma y todo lo que connota el agua. Por tanto, las damas de agua, que empiezan siendo una especie de hadas, de elementales vinculadas al agua, se van transformando con la recepción del mito por la literatura. Es la misma ambigüedad que vemos en el anuncio de Gisele Bündchen con su vestido de agua, solo que en este caso se da la orientación contraria a la de Garcilaso: si este procuraba de algún modo humanizar a las ninfas en escenarios y con tareas comunes (en el Tajo, y lavando y tejiendo telas) aunque con materiales suntuarios, en el caso de la *top model* revestida de un “vestido de agua” vemos un encumbramiento propio del fastuoso mundo de la alta costura.

Y es que las narrativas míticas que articulaban secuencias progresivas (el camino iniciático del héroe, Campbell 8) se ven sustituidas por narrativas de marca, donde lo que importa es el ensalzamiento de la empresa y la creación de estereotipos. En este caso, la sirena o ninfa aparece como el emblema de la moda o la estilización que se acomoda a determinadas representaciones, es decir, como una especie de *mascarón de proa*, de buque-insignia de toda una línea comercial.

Por ejemplo, la estética de la subcultura urbana *emo* recupera, curiosamente, muchos de los rasgos de la ninfa clásica, pero también de su deriva (pos)moderna: el pelo largo cayendo sobre la cara, los colores oscuros, la pose lánguida, que los jóvenes describen como acordes a un estado de infelicidad, melancolía y sensibilidad o, en el caso de Gómez de la Serna, la figura de la “sirena de Rastro” enlutada, hierática como un “maniquí” o una “muerta viva” ramoniana. Incluso *art déco* a veces, *kitsch* o hiperestesia más o menos decadente, que en todo caso condensa toda una experiencia de vida, tal como vemos en la novela *La Nardo*. Pero junto a estas improntas vanguardistas no olvidemos la patrimonialización de estos iconos de ninfas por parte de la economía terciaria, por ejemplo las citadas, marcas comerciales que sacan al mercado líneas de ropa o complementos basados en toda esta iconología. En resumen, en el estilismo y la moda la imaginaria de las ninfas es una constante.

Se deduce, pues, que la *recreación o expansión de imaginarios* es un mecanismo semiótico propio de la tradición, siempre podemos modificar, superponer o escribir encima (*palimpsesto*, lo llamó Genette 467) de las tradiciones heredadas. Por tanto, la cultura como tradición se perpetúa como código o como texto (*culturas gramaticalizada vs. cultura textualizada*, Lotman 252), pero en ambos casos vemos el poder innovador de la comunidad para investir a estos símbolos de nuevos significados: por ejemplo, *agua-frescura-fitness*, en la línea publicitaria de culto al cuerpo, pero también *adolescente-aspecto depresivo*, como en la estética *emo* que acabamos de glosar, pasando por las relecturas ecologistas y ecocríticas, que subrayan el papel de la Naturaleza y valores como la sostenibilidad o el buen consumo y la preservación de la memoria. En todo caso, el arte moderno deconstruye estas representaciones, como la escultora española Marina Núñez hace con gigantas y otras figuras monstruosas ligadas al folclore, las cuales viven en el espacio onírico de los “prados de asfodelos”, y son sacadas a la luz y talladas a partir de la piedra o la madera, como en este poema de Rafael Alberti elegido por la propia escultora para su obra:

Piedras, piedras pulidas
 por el rodar del agua de los ríos,
 ¿De qué lunas caídas
 de qué astros baldíos
 de qué montaña sobrecogedora
 estos troncos de Venus, estos restos umbríos
 de ninfas, emergidas
 a los soles de ahora?

La memoria cultural siempre se vierte a través de Imaginarios, que vienen a ser, como quería Benjamin la “experiencia que corre de boca en boca” (315), magnífica analogía (como discurso, fluidez...) que nos remite nuevamente al agua.

En cuanto a la publicidad y otras artes visuales, el uso de esta nueva cultura del agua tiende a enlazar con un modelo de comunicación más respetuoso con estos contenidos y, en el aspecto formal, más relacionado con lo que se ha llamado una publicidad posmoderna, donde prevalece lo sugerente, lo opaco, y la mirada es más oblicua, conforme a los rasgos de la posmodernidad (*fragmentación, la multiplicidad de referentes, intertextualidad e hibridación* de formas y contenidos). Por todo ello, cabe reconocer nuevos mensajes publicitarios que exhiben imaginarios ecologistas, sensuales y místicos a la vez, tratando de visualizar una nueva mirada sobre la naturaleza y el nuevo papel humano; es lo mismo que vemos en multitud de mensajes turísticos que tratan de crear un sincretismo entre mitos de la naturaleza, criaturas maravillosas y lugares mágicos, tal como se puede visualizar en la campaña publicitaria sobre Escocia como tierra de leyendas.

Conclusiones: Los mitos de ninfas como sincretismo y como palimpsestos culturales

Las ninfas serían, pues, un ejemplo de sincretismo según Otto (14), pues gobiernan la vida y la muerte, protegen a las novias o a los niños (damas de blanco) y, a la par, en sus aspectos más sombríos, conectan con el inframundo y con los muertos, y se manifiestan, pues, de forma equívoca, unas veces protegen y otorgan dones, otras su conducta es la de quien rapta o arrastra a los intrusos a su perdición. Igual que el “dios instructor” que subyace a la figura folclórica del *trickster*, tiene una naturaleza múltiple: revela conocimientos, embauca o engaña y tiene una apariencia grotesca. Y eso ni siquiera el mito clásico consigue disimularlo, pues junto a las apariencias más benévolas, siempre tenemos las otras presencias más monstruosas o grotescas.

La deconstrucción de los mitos nos permite, pues, “despiezarlos” en el sentido de la escuela histórico-geográfica, descomponiéndolos en un armazón o *Tipo* narrativo, y en una serie de motivos. Nos permite ir más allá al formular una hipótesis dinámica sobre cómo se ha “armado” ese modelo, de dónde viene y hacia dónde va, pues los mitos son siempre textos “continuos”, *modelos ejemplares* como diría Eliade (64) que son siempre actualizados y reelaborados. Lo que sugerimos con este estudio es que mitos europeos e indígenas convergen en la actualidad hacia un discurso que visibiliza más la lectura y la mujer, y en ese sentido son lecturas alternativas a la interpretación moralista, social o costumbrista que ha venido predominando.

Hemos elegido estas tres historias para contrastar sus lineamientos de motivos, porque en realidad resultan bastante *arcaicas*, lo cual es siempre signo de autenticidad o primitivismo de una tradición. Por analogía, si encontramos a taumaturgas como Santa Margarita que son engullidas por el dragón y “salen” de él, de su boca, nuevamente, esta “regurgitación iniciática” es un buen indicio de que la mujer emana del dragón, o este de aquella, y que por tanto no son personajes antagónicos. Pues bien, *Frau Hölle* es sin duda esa triple Diosa, joven, madre y anciana, a la vez, y *la Pincoya* es esa misma diosa en el acto de fertilizar los mares, con aspectos tan atávicos y tan modernos a la vez como *religar la abundancia, la risa y el baile rituales al crecimiento y la renovación de la Naturaleza*, en línea con los principios con que Bajtín describía la cultura popular (23).

La *relectura naturista, de género o neoevemerista* de estas experiencias de genios acuáticos en diferentes confines del mundo hace hincapié sobre algunos aspectos básicos, puestos en valor por los enfoques actuales de la Ecocrítica (Flys et al. 75). De hecho, la *feminización de la Naturaleza* es la base de muchas de estas ecoficciones, los númenes son, en amplia mayoría, *personificaciones femeninas*. Así, las leyendas coloniales fomentan una lectura parabólica y sesgada de estos mitos primigenios, como en el caso de *La Llorona* (Martos García y Martos García 7). La aculturación fue posible, precisamente, por el hecho de que estos motivos clásicos encontraron equivalencias con los imaginarios locales, por eso se habla tempranamente de “sirenas” en los Andes.

No obstante, hay también elementos más específicos, como el que la tradición euroasiática se halle impregnada de chamanismo y de representaciones figurativas como el cortejo fúnebre, que se correlaciona con el *tiasos* clásico o comitiva divina (como Poseidón y su séquito, Rodríguez López 159). Esta especie de *cofradía* o *cortejo* de dioses es lo que no vemos normalmente en los mitos americanos, siendo común, sin embargo, el elemento del baile y del canto o la música. Incluso, a raíz del nacimiento de las aguas de Venus/Afrodita, se hace acompañar a esta de un cortejo triunfal marino, con nereidas, delfines, etc. Por tanto, el poder del mar es asociado a un numen *múltiple*, del mismo modo que en la imaginería occidental las *procesiones de ánimas* (“La Santa Compañía”) o la *comitiva celeste* (“El Cazador Negro”) son otras tantas formas de reflejar la pluralidad de dioses en coligación. En cambio, las representaciones americanas de la vida y de la muerte están más singularizadas, por ejemplo, la diosa Mictecacíhuatl, la “Dama de la Muerte”, asociada a “la Catrina”, o en el folclore andino figuras como la Pachamama o Amaru. En cierto modo, los cortejos o *tiasos* no son solo una proliferación de númenes: van ligados más bien a aspectos chamánicos que permiten la *externalización del alma* en varios planos, de modo que puede vagar en forma de animal o de otras representaciones.

Otros modelos desarrollan más las conexiones no en el *inframundo* sino en lo celeste: es la teoría astral, el camino de las almas, Santiago de Compostela, el cortejo de difuntos, etc. En efecto, hay una constelación mítica *agua-mujer-luna-mareas-serpiente...* que sin duda subyace a estos *monomitos de genios acuáticos* que hacen tratos con personas. Con todo ello recalamos en las ideas de Cencillo sobre el mito, para quien es la respuesta a las cuestiones más profundas y relevantes que afectan a un grupo humano, en este caso la pesca (34), y no son especulaciones teóricas o imágenes excéntricas sino auténtica “praxis concienciada”, que no busca una transposición al campo de la tecnología u otras áreas sino dotar de esa centralidad a la que se refieren González y Malpica (15).

Puesto que toda sociedad se asienta en una axiología en cuyo centro está su propia relación con el entorno, y desde ese punto de vista, lo que hace el mito es, siguiendo las ideas de Benjamin (316), contar las experiencias que corren de boca con un sentido de consejo, de orientación general y, por tanto, con un sentido nada especulativo sino práctico, y de ahí la expresión “praxis concienciada”. Porque, para empezar, estas historias de viandantes que se encuentran con ondinas siempre ocurren, no en el ámbito de lo local, de lo familiar, sino en el ámbito natural, agreste, e implican pues el encuentro con lo desconocido.

De hecho, multitud de epifanías suelen tener como “teatro” el extrarradio, esto es, el ámbito más marginal de una misma zona *corográfica*, y es ahí donde se dan las apariciones, encuentros con hadas, *genius loci*, desapariciones y toda una serie de *taumaturgias*. Lo vemos en la leyendística de la ciudad de Toledo, en su mayor parte urbana, pero que tiene otras historias que no albergan dudas, como las del *Baño de la Cava*, el *Palacio Encantado* o el *Palacio de Galiana*, vinculadas a las aguas o a los

aledaños del centro urbano. Por tanto, es una especie de incursión en el *caos* desde el *cosmos*, y ese es su sentido dramático e iniciático, se emprende una *acción de riesgo* que cambia, para bien o para mal, al sujeto implicado.

En cuanto a la imbricación entre el discurso feminista y el de la Naturaleza, creemos que las aportaciones ya glosadas de Calasso clarifican las principales cuestiones, no solo al subrayar la “locura” o carácter irracional de las ninfas, sino la necesaria perspectiva holística en que el paraje, el espíritu guardián, la médium o los objetos forman parte de un todo. De hecho, la ninfomanía o la ninfoleptis son estados de delirio, comunicación visionaria, estados alterados de conciencia, ebriedad o clarividencia, sensaciones todas que coinciden en muchos casos con las tendencias más vanguardistas del arte. Porque para las ninfas el cosmos es sagrado y amable, aunque parezca sombrío a los mortales, de ahí su felicidad (ninfomanía, delirio, entusiasmo, posesión) y la iconología edénica del *locus amoenus*. La monstruosidad, en última instancia, está en el ser humano que la proyecta, como en *Twin Peaks*.

Como espíritus o númenes de la Naturaleza, probablemente anteriores a la construcción de la idea de inmortalidad y de los lugares del inframundo, las ninfas vivían cerca de las fuentes, y eran capaces de hacer oráculos y profetizar a partir del agua y de las ofrendas que los fieles lanzaban, entre ellas objetos personales, como alfileres, o monedas. Esta es la lógica que se repite continuamente en las fabulaciones (pos)folclóricas sobre ninfas.

El paralelismo entre el discurso feminista y el de la naturaleza viene avalada por las teorías tan conocidas de Gimbutas, que pondera cómo a la cultura de la Diosa Madre de la Vieja Europa se le asociaba una cultura de la paz y la cooperación, a diferencia justamente de la irrupción del orden patriarcal de los dioses olímpicos, que han oscurecido y anulado el papel de las deidades femeninas. En ese sentido decimos que hay un paralelismo entre la ecocrítica y el feminismo (de hecho, se habla de ecofeminismo) en la medida en que ambos discursos pretenden *visibilizar* la Naturaleza y la mujer, respectivamente. Ambos fenómenos pretenden dar voz y visibilidad a lo que ha sido objeto de ocultamiento y sometimiento. La “doctrina secreta” de chamanes o magos siempre giraba en torno a los vínculos profundos del ser humano con su entorno. Se trata, pues, de volver a visibilizar a la Pincoya, de volver a sus bailes, o a escuchar las “*falas da terra*” (Guimarães 64), los discursos del agua a los que —como en el *Romance del Río Duero* de Gerardo Diego— casi nadie presta atención, pero que hoy más que nunca son plenamente significativos. De hecho, los ecosimbolismos son claros, llámase Gaia, Pachamama, etc., la asociación entre lo femenino y lo telúrico siempre es evidente en todas las cosmogonías, por eso las deidades de la tierra alumbran lo mismo ninfas que monstruos, o se definen a sí mismas como “Potnia Theron” (Artemisa), señoras de la naturaleza salvaje, de la cual según hemos glosado a propósito de las teorías de Calasso, participan especialmente las ninfas.

Tampoco cabe soslayar que la variabilidad es muy grande, de ahí el *sincretismo* inherente a mitos como la Pincoya, si se quiere interpretar como una amalgama entre

los prototipos europeos y otros indígenas, como las Sumpall de la mitología mapuche (Kuramochi y Huisca 23), o su equiparación con otras representaciones indoeuropeas, como Diana o Ceres, no resuelve el principal problema de estas lecturas “midráshicas”, por así decir, del mito de la dama de agua en tierras americanas: la actualización pasa por conciliar la tradición y la modernidad, y no por los estereotipos miméticos. El “pastorear” las aguas, es decir, los peces y los ahogados, es una dimensión innovadora, al menos en parte, respecto a la leyendística europea, que ve esta misión desde el mismo punto de vista soteriológico y por tanto individual de los ritos dionisiacos, más que como una función reguladora. Lo que hace el *genius loci*, su cueva, sus rituales, etc., dejan de tener el carácter siniestro de los cuentos europeos, donde la *nix* u ondina de las versiones de los hermanos Grimm es un ser malévolo y secuestrador, que más bien quita y no da o permite, o lo hace bajo ciertas tareas muy estrictas. En cambio, en la mitología mediterránea, las historias relacionadas con el agua, de sirenas, moras encantadas u ondinas tienen como ejes la curación y la iniciación como símbolos de la transformación y de la muerte simbólica, y la regeneración que encarna la serpiente como símbolo plurivalente. Y este puede ser también el sentido, el “palimpsesto” del texto de estas sirenas en clave del siglo XXI.

Las conclusiones, además, apuntarían, pues, a la necesidad de una nueva mentalidad, muy ligada a la crisis espiritual y ambiental que padecemos. La tierra es como una piel rugosa llena de secretos, de heridas y cicatrices. Los manantiales, las fuentes, las playas son como bocas por las que *Gaia* lanza sus mensajes de siempre. Por ejemplo, los ecosímbolos que nos hablan de “bocas del infierno”: es el caso de las simas o cuevas que ya citara Homero como entradas al Hades y moradas de ninfas. Las aguas son siempre camino y umbral, *limes* del más allá, y que bajo ese doble manto de curación y de contacto con la muerte han sido veneradas y han sido invocados sus genios guardianes, a fin de impetrarles no solo favores o beneficios, sino también toda clase de maleficios, al amparo de las prácticas mágicas antes citadas y que tenemos atestiguadas desde los romanos (*tablillas de maldición, defixio*). La Pincoya y la Sirena de Chiloé también parecen, pues, bendecir o maldecir al mundo, y nos colocan, por consiguiente, ante el reto principal: la responsabilidad de nuestras acciones frente a la Naturaleza y frente a los demás, y la necesidad, derivada de esto mismo, de renovar el pacto que, según hemos dicho, subyace a las relaciones con tales genios, a fin de alumbrar un mundo mejor.

Las *xanas* que se peinan sus cabellos de oro al lado de la fuente, la ondina de “ojos verdes” de Bécquer que fascina al caballero con la *mirada* (igual que Medusa), la Mujer del Manantial de los hermanos Grimm que se cambia de piel, los espantos, lamias y otros seres que guardan los estanques y pozas, todo ellos revelan la conexión profunda, la forma parabólica de expresión de los mitos, por ejemplo, la conexión *agua-mujer*, o bien el agua como ese *continuum* donde la vida, la muerte y la regeneración se enhebran, lo cual se representa en mitos como la *Triple Diosa* que encierra los aspectos contradictorios propios de *coincidentia oppositorum* que, según la fenomenología de la religión, es el núcleo de lo sagrado (Otto 78).

Por todo ello, se puede decir que en la *historia de la mirada* (Debray 299) son perspectivas que nos ayudan a entender la recepción de este mito: desde una ancestral consideración sagrada (las ninfas como un hecho religioso) a una posterior secularización, donde ha primado la perspectiva estética o utilitaria. Actualmente, estamos llegando a un periodo de “reencantamiento” o de conciliación con la cultura ancestral del agua por parte de las fuerzas de la tecnología y la modernidad. En eso es clave la labilidad de los textos tradicionales que permiten ser reescritos y actualizados, sin perder del todo su dimensión ecopoética pese al acuciante contexto de mercantilización de los Imaginarios y su banalización en toda clase de productos. El “lenguaje de la Diosa” (Gimbutas 16) y todos los avatares de la misma, empezando por las ninfas, siguen, pues, presentes aun en la maraña del “Rastro” de la posmodernidad.

Referencias

- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Revista de Occidente*, n° 129, edición original de 1972, pp. 301-333.
- Beteta, Yolanda. “Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género”. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Brelich, Angelo. “Prolegómenos a una historia de las religiones”. *Historia de las religiones* Vol. I, Siglo XXI, México, Ed. Henri-Charles Puech, 1983, pp. 30-97.
- Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México, Sexto Piso, 2004.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Careri, Giovanni. “Aby Warburg: Ritual, Pathosformel and Intermediate Forms”, *L Homme* n° 165, 2003, pp. 41-76.
- Cencillo, Luis. *Mito. Semántica y realidad*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970. .
- Debray Regis. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Trad. Ramón Hervás. Barcelona, Paidós, 1994.
- Díez, María de Fátima. *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia Arcaica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.

- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza, 1951, edición de 2008.
- Dorland, Kim. "Resume Kim Dorland. The Painting Project". 2013. Web. 19 de junio de 2014.
https://leprojetpeinture.uqam.ca/kim_dorland_cv-kim_dorland_resume-eng
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama, 1973.
- Ferraz, Rogério. "O mundo estranho de Twin Peaks: um pequeno marco nos seriados de televisão". *Rumores*, n° 1, 2007, pp. 1-17.
- Fericgla, Josep María. "La relación entre la música y el trance extático". *Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Primer Coloquio*, n° 3, 1998, pp. 165-179.
- Flys Junquera, Carmen, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, editores. *Ecocríticas*. Madrid, Iberoamericana, 2010.
- Frigolé, Joan. "Cosmologías, patrimonialización y eco-símbolos en el Pirineo catalán en un contexto global". *Revista de Antropología social*, n° 21, 2012, pp. 173-196.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982
- Gimbutas, Marija. *El lenguaje de la diosa*. Madrid, Dove, 1996.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El Rastro*. Madrid, Sociedad Editorial Prometeo, 1915.
- González Alcantud y Antonio Malpica Cuello, editores. *El agua: mitos, ritos y realidades (Coloquio Internacional, Granada, 1992)*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- Goyalde Palacios, Patricio. "Las Ménades' de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria". *Faventia: Revista de filología clàssica*, n° 23.2, 2001, pp. 35-42.
- Graves, Robert. *La Diosa Blanca*. Madrid, Alianza Editorial, 1948, edición de 1983.
- Guimarães, Ana Paula. *Falas da Terra: Natureza e ambiente na tradição popular portuguesa*. Lisboa, Colibri, 2004.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Hernández, Silvestre Manuel. "Dialogismo y alteridad en Bajtín". *Contribuciones desde Coatepec* n° 21, 2011, pp. 11-32.
- Kuramochi Yosuke y Rosendo Huisca. *Cultura mapuche: relatos, rituales y ceremonias*. Quito, Abya Yala, 1997.
- Lotman, Iuri. *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- Martos García, Alberto y Aitana Martos García. "Nuevas lecturas de la llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico". *Universum* (Talca) n° 30.2, 2015, pp. 179-195.
- Martos Núñez, Eloy y Alberto Martos García. "Prosopografías comparadas de lamias, sirenas y otros genios acuáticos". *Tonos Digital* n° 24, 2012, pp. 1-23.
- . *Memorias y mitos del agua en la Península Ibérica*. Madrid, Marcial Pons, 2011.
- Millones, Luis y Hiroyasu Tomoeda. "Las sirenas de Sarhua". *Letras* vol. 75, n° 107/108, 2011, pp. 15-31.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

- Pêcheux, Michel. *Analyse automatique du discours*. Paris, Dunod, 1969.
- Rodríguez López, María Isabel. “El poder del mar. El ‘thíasos marino’”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, n° 11, 1998, pp. 159-184.
- Rohde, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Enviado: 16 julio 2017
Aceptado: 12 diciembre 2018