

EL VALLE DE LAS GIGANTAS, DE GUSTAVO MARTÍN GARZO: UNA REESCRITURA DE HILAS Y LAS NINFAS

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

morancarmen@hotmail.com

Article received on 27.01.2014

Accepted on 02.06.2014

RESUMEN

El medio acuático y los personajes relacionados con él constituyen una presencia recurrente en toda la obra de Gustavo Martín Garzo, pero especialmente en *El valle de las gigantas* (2000). A través del motivo de Hilas y las ninfas —recreado por el pintor inglés John William Waterhouse—, esta novela se vincula a las múltiples revisiones y recreaciones que el Fin de Siglo elaboró a partir de remotas ideas y tradiciones sobre la naturaleza femenina y las aguas. Estas se actualizan en la novela de Martín Garzo y se integran con otros temas habituales en el autor: el paso de la infancia a la madurez, la atracción y la intriga por el sexo opuesto y la guerra civil española y sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE

Narrativa española contemporánea, narrativa de la guerra civil española, figuras femeninas acuáticas, imágenes de la mujer en la literatura y las artes, ninfas, náyades, ondinas, vampiresas.

GUSTAVO MARTÍN GARZO'S *EL VALLE DE LAS GIGANTAS*, A REWRITING OF HYLAS AND THE NYMPHS

ABSTRACT

Water and aquatic creatures are constant elements in Gustavo Martín Garzo's work. Especially it is a main component in *El valle de las gigantas* (2000). The topic of Hylas and the Nymphs, and the homonym picture of John William Waterhouse, are a strong presence in this novel that integrates the remote ideas and traditions about female nature and water, and the literary and artistic reformulation of those ideas in the years around 1900. These topics come together with some other matters, such as the transit from childhood to adulthood, the attraction to the opposite sex, and the Spanish Civil War and its consequences.

KEYWORDS

Contemporary Spanish Narrative, Spanish Civil War Narrative, Female Aquatic Figures, Female Images in Literature, Nymphs, Naiads, Ondines, Female Vampires.

Los últimos años han confirmado a Gustavo Martín Garzo (Valladolid, 1948) como uno de los escritores en lengua castellana más reconocidos por el público y la crítica, especialmente desde la aparición, en 1993, de *El lenguaje de las fuentes*, que obtuvo el Premio Nacional de Narrativa. Seis años después, la concesión del Premio Nadal a *Las historias de Marta y Fernando* supondría el respaldo definitivo a una trayectoria que ha interesado tanto al público como a la crítica (a modo de ejemplo de esta buena acogida cabe citar las reseñas de Juan Antonio Masoliver Ródenas 1998, Nicolás Miñambres 1999, Ana María Moix 1994, o Santos Sanz Villanueva 2004 y 2006).

En el conjunto de su producción narrativa pueden detectarse constantes como las referencias al Antiguo Testamento —también a tradiciones judaicas no incluidas en la Biblia—, al acervo de los cuentos tradicionales o la inserción de lo maravilloso —a veces, lo terrorífico— en lo cotidiano, elementos todos que contribuyen a la densa homogeneidad de su obra, notada ya por la crítica (Sanz Villanueva 2004, Masoliver Ródenas 1998) Pero, sin duda, uno de los aspectos más recurrentes en sus libros es la presencia del agua y de los seres de naturaleza acuática o anfibia. Lo confirma, incluso, un simple repaso a la lista de los títulos publicados por el autor: *Una tienda junto al agua*, *El lenguaje de las fuentes*, *Marea oculta*, *El pozo del alma*, *Y que se duerma el mar...* Se trata de algo más que una mera coincidencia. En casi todos sus títulos podemos encontrar no solo fuentes, ríos o lagos que desempeñan un papel más o menos destacado en la trama o en la caracterización del medio y sus personajes, sino también seres fantásticos, mitad humanos, mitad acuáticos. Por ejemplo, el catálogo *Todas las madres del mundo* incluye “Las madres pez” y “Las madres pulpo”, los ángeles de *El lenguaje de las fuentes* tienen —en una llamativa innovación del escritor respecto de la tradición— las manos “palmeadas como las de los anfibios” (Martín Garzo 1993: 92), y aparece un misterioso hombre pez en *La princesa manca*, *La vida nueva* y *La soñadora*¹.

Esta preferencia por el líquido elemento no es solo un capricho estilístico del autor; antes bien, suele aparecer cargado de un sentido que ya ha sido señalado por Li-Jung Tseng, quien advierte que *Una tienda junto al agua* (1991) inaugura “una de las obsesiones de este novelista: las imágenes recurrentes del agua asociadas con lo femenino” (2008: 99), y por Morán

¹ La importancia del agua en esta última novela fue notada por Félix Romeo (2002): “Aurora no es el único ser sobrenatural de *La soñadora*, puesto que Martín Garzo [...] crea un reducido pero encantador bestiario: ondinas castellanas, hombres-pezu...”. El motivo del hombre-pezu en su obra ha sido analizado por Mirjam Leuzinger (2009).

Rodríguez, para quien “unas veces se asocia a la naturaleza femenina, otras a la posibilidad de fusión de ambos sexos en una sola materia indivisible, como el elemento que constituye un todo en el que no se diferencian unidades, no hay cortes materiales que puedan propiciar la individualidad” (2010: 188). Ejemplos de esto último —aparición del agua como ideal de fusión entre el hombre y la mujer— se encuentran en *El lenguaje de las fuentes* o *Ña y Bel*, y es evidente la connotación prenatal, uterina, de ese medio líquido de convivencia primigenia: “Las aguas, masa indiferenciada, representan la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal [...]” (Chevalier y Gheerbrant 1995: 52). En la narrativa de Martín Garzo, el agua aparece incluso en las frecuentes escenas en que un hombre espía a una o varias mujeres en el baño durante su aseo o durante la micción: este peculiar motivo puede rastrearse en *El amigo de las mujeres* (1992: 35-36), *El lenguaje de las fuentes* (1993: 47, 93), *La vida nueva* (1996: 104), *Ña y Bel* (1997b: 85) y *El jardín dorado* (2008a: 23). Se trata siempre de escenas en las que el varón tiene acceso, excepcionalmente, a la intimidad femenina² y, en cierto sentido, equivalen a una epifanía en la que al hombre le es dado participar, aunque sea a distancia y secretamente, de una alegre y misteriosa comunión acuática en que las mujeres parecen literalmente confundirse con unas aguas primordiales.

Ahora bien, si las aguas y sus moradores son una presencia frecuente y cargada de simbolismo en toda la obra de Gustavo Martín Garzo, es en *El valle de las gigantas* donde este motivo establece unos vínculos más sólidos con las tradiciones míticas ancestrales sobre seres femeninos acuáticos, así como con sus posteriores reelaboraciones literarias y artísticas.

El argumento de la novela parte de una propuesta realista en la que se filtra, como es habitual en el autor, la fantasía. La trama se desarrolla en un momento impreciso, aunque contemporáneo: Lázaro es un adolescente que viaja en verano a Tordesillas, el pueblo donde vive su abuelo materno, Héctor. Este repite viejas historias de su juventud que fascinan al muchacho. Una de ellas le cautiva especialmente: la de cómo un buen día, durante la guerra civil, fue a parar con su amigo Luciano a un paraje cercano al río donde descubrieron un grupo de hermosas y extrañas mujeres, muy semejantes todas, incapaces de articular palabra. Aquellas jóvenes, que parecían tener

² Se contradice así el rechazo de Bachelard a la posible validez actual del acto del baño como representación del desnudamiento íntimo: “[...] la mujer bañándose es inhallable en nuestros campos. El baño ya no es sino un deporte. En tanto que deporte, es lo contrario de la timidez femenina. Al baño asiste hoy una multitud” (Bachelard 1994: 58).

una actitud amistosa, entretienen a los dos hombres con sus juegos durante algún tiempo, y Héctor llega a elegir una preferida entre ellas, a la que distingue por una mínima diferencia, un lunar junto a la boca. Sin embargo, pronto descubren que las gigantas —como deciden llamarlas— pueden ser agresivas y propinar dolorosos mordiscos, y que se alimentan de carne y sangre de animales o de humanos. Héctor entremezcla esta y otras historias con los recuerdos de la abuela de Lázaro, una actriz danesa que abandonó su vida mundana por seguir al hombre que amaba a un pueblo de Castilla, hasta que un buen día, cansada de que sus vecinos juzgasen su comportamiento excéntrico, decidió abandonar el pueblo, a su esposo y a la hija que acababan de tener. En el transcurso del verano, la salud del abuelo de Lázaro empeora; próximo ya a la muerte, confesará al muchacho que su abuela no era sino aquella giganta del lunar junto a la boca, a la que puso el nombre de Macarrón. A la vez que recibe estas revelaciones, y sin saber si creerlas del todo, Lázaro descubre a las jóvenes del pueblo, que le intrigan y atraen irremisiblemente. Finalmente, el abuelo de Lázaro muere, no sin antes dejarle una llave negra que abre un cajón. En él se encuentran algunas fotografías que Luciano había tomado del valle, de sus hermosas y feroces habitantes, y de su extraña abuela. Pero todos en el pueblo saben que Luciano era un artista trucando fotografías. De este modo, Lázaro asume el desconcierto de hacerse adulto sin saber del todo si la historia de las gigantas es una fabulación de su abuelo o un suceso real —y asumiendo, en el fondo, que quizá la verdad se encuentre en las fabulaciones—.

Aunque no faltan referencias al espacio reconocible de Tordesillas, la narración huye de todo costumbrismo, prefiriendo explorar las vías por las que lo insólito se filtra en la cotidianeidad (por ejemplo, en la historia del guardia civil viudo que acude cada noche a dormir junto al joven matrimonio formado por el abuelo de Lázaro y su extraña y bella esposa). También el tratamiento del tiempo rehúye el exceso de marcas concretas: el hecho de que su abuelo combatiese en la guerra civil y sea en el tiempo de la novela un anciano sitúa al adolescente Lázaro en un arco temporal contemporáneo, que podría situarse en la década de los ochenta; sin embargo, lo que señaló Masoliver Ródenas a propósito de *El pequeño heredero* (1997) se ajusta a la perfección a *El valle de las gigantas*: “Hay una pátina de atemporalidad que nace, no de la ausencia de tiempo, sino de un tiempo delicadamente etéreo, en el que caben todos los tiempos. Que nace asimismo del tono de fábula [...]” (Masoliver Ródenas 1998).

Pero el elemento fundamental de la novela, el hallazgo que constituye su nervio central, es la historia de las bellas criaturas femeninas a las que los dos fugitivos encuentran en un misterioso paraje fluvial. Son evidentes las

conexiones de este motivo con las diversas tradiciones sobre seres acuáticos de apariencia femenina y hermosa, que atraen a los hombres y son su perdición. Incluso, puede percibirse la impronta de las incontables recreaciones literarias y artísticas que estos mitos —sean xanas, rusalkas, lamias, selkies, sirenas u ondinas— conocieron durante el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, en el llamado Fin de Siglo. Para conocer en profundidad el porqué de esta influencia en la novela y comprender sus filiaciones y su alcance, es preciso que nos detengamos en un elemento paratextual como es la cubierta del libro. La apariencia de esta suele ser una decisión editorial, tomada *a posteriori* de la escritura del libro, y la relación con el contenido del mismo queda generalmente a criterio del editor o el diseñador de la colección. No es este el caso de *El valle de las gigantas*. Fue el propio Gustavo Martín Garzo quien eligió como ilustración de la cubierta del libro en su primera edición un detalle del cuadro *Hilas y las ninfas*³ (*Hylas and the Nymphs*) pintado en 1896 por el pintor británico John William Waterhouse⁴. Más aún: el escritor reconoce que el cuadro —que había admirado tiempo atrás en la Manchester Art Gallery— constituyó la inspiración germinal de la que nacería su libro⁵. Ahora bien, no es la totalidad de la imagen recreada por Waterhouse la que se reproduce en la cubierta de *El valle de las gigantas*, sino tan solo una parte de él: concretamente, quedan fuera de la cubierta el propio Hilas —en principio, protagonista de la escena

³ Véase la imagen en http://es.wikipedia.org/wiki/Hilas#mediaviewer/Archivo:Waterhouse_Hylas_and_the_Nymphs_Manchester_Art_Gallery_1896.15.jpg.

⁴ Recordemos brevemente el mito de Hilas y las ninfas. Tras dar muerte a Tiodamante, rey de los dríopes, Heracles raptó a su hijo, el hermoso Hilas, al que amaba. Ambos acompañaron a Jasón en la expedición de la nave Argos, pero durante una escala en Misia, Hilas se aproximó a una fuente o río para aprovisionarse de agua. Las ninfas, atraídas por la belleza del muchacho, le arrastraron al fondo para concederle la inmortalidad en un mundo acuático. Es Apolonio de Rodas, en las *Argonáuticas*, quien relata la versión más conocida de la historia (I, vv. 1027 y ss.), aunque también se hacen eco de ella Valerio Flaco, Teócrito, Apolodoro, Antonino Liberal, Propercio, Higino y Estrabón (véase la entrada correspondiente a Hilas, en Grimal 1997). Este mito no ha sido una fuente de inspiración especialmente activa en las literaturas modernas, aunque se relaciona de manera evidente con otros mitos relacionados con figuras femeninas acuáticas, tales como la dama del lago, que en sus diversas formas tiene extraordinaria popularidad en el Romanticismo europeo: en España, por ejemplo, lo encontramos en el poema “La fuente de la mora encantada”, de Manuel José Quintana, y en la leyenda becqueriana “Los ojos verdes”. Las reelaboraciones medievales del tema en el ciclo artúrico y las leyenda del caballero del cisne fecundan el genio de Wagner, que reinterpreta el tema en Lohengrin; y, precisamente, Lohengrin es una de las referencias fundamentales en otra ficción de Martín Garzo, *Los amores imprudentes* (2004) (véase el trabajo que acerca de este libro aporta Alonso Palomar).

⁵ Así lo explica en un correo electrónico en el que tuvo la gentileza de responder a mi pregunta acerca de si él había tenido algo que ver en la elección de la cubierta (fecha del correo: 19.01.2014).

mitológica— y una de las ninfas, que se sitúa detrás de él. La focalización elige únicamente a una ninfa que se sitúa de espaldas al espectador y a las cinco que muestran sus rostros, idénticos entre sí [véase Anexo]. Precisamente este detalle —que todas las ninfas del cuadro sean iguales— fue para el novelista lo más perturbador del cuadro, y lo que ejercería sobre él una fascinación que terminaría por cristalizar en *El valle de las gigantas*, donde, como veremos, también las gigantas son prácticamente iguales entre sí (además, Héctor y Luciano ven primero a una de ellas, seguidamente a otra, cuentan después cinco, y finalmente reparan en que hay hasta siete, el número total de ninfas que aparecen en el cuadro). La decisión de dejar fuera a Hílas, y mostrar únicamente a las ninfas, que miran con fijeza obsesiva algo situado más allá de los márgenes de la ilustración, solo puede ser considerada un acierto, pues focaliza toda la atención del espectador sobre las náyades, del mismo modo que lo hace la narración sobre las gigantas.

Así pues, la elección de este detalle del cuadro como cubierta del libro no es un elemento marginal, ni circunscrito a la fortuna editorial del libro, sino una decisión autorial creativa, que complementa —y, en cierto sentido dirige— la lectura del mismo, al ponerla en inmediata relación con la tradición artística, y concretamente pictórica, del Fin de Siglo. Los pintores de este periodo mostraron una especial predilección por motivos de diversas procedencias que permitían representar a la mujer como un ser especialmente ligado al medio acuático, bien fuese por su naturaleza mitológica, bien por alguna circunstancia que propiciaba ese vínculo —es el caso de Ofelia, mujer, no ninfa, de procedencia literaria y no mitológica, pero asociada a las aguas de manera definitiva por su muerte—. Y fueron tropel las Ofelias en el Fin de Siglo: a la versión más conocida, la de Everett Millais (*Ofelia*, 1851), se suman otras, como la de Arthur Hugues (*Ofelia*, 1852) o Tony Robert-Fleury (*Ofelia*, 1887) (más ejemplos en Dijkstra 1994: 42-43).

Por lo que respecta a la escena del encuentro entre el argonauta y las ninfas de la fuente Pegea, el motivo no contaba con una tradición pictórica extensa, aunque había sido recreado por el florentino Francesco Furini (1600-1646). El mismo Waterhouse había realizado tres años antes una aproximación al mismo tema en un cuadro titulado *A Naiad or Hylas with a Nymph* (1893), en el que introducía importantes variaciones en el tema: una única figura femenina se yergue sobre el agua y se sujeta a la vegetación que puebla la orilla, inclinándose hacia adelante para mejor contemplar al varón

tendido sobre el suelo, junto al tronco de un árbol⁶. Esta versión se apartaba del relato más conocido en varios elementos: Hilas no se asoma a las aguas, sino que es la náyade —una sola, y no varias— la que asoma y se aproxima a él. Esto nos hace pensar que quizá inicialmente el cuadro fue concebido como la recreación de una de las muchas historias que las diversas tradiciones culturales nos legan sobre varones sorprendidos por bellas pero peligrosas mujeres salidas de las aguas, y que solo posteriormente —quizá a causa del reconocimiento alcanzado por el cuadro de 1896, más célebre— se identificaría con el mito de Hilas⁷.

La literatura y las artes del Fin de Siglo formarán, como Dijkstra documenta ampliamente en su ensayo, una imagen poliédrica de la mujer, creada fundamentalmente por hombres que consciente o inconscientemente traducían así su temor ante las conquistas sociales de las féminas y el cambio de rol que muchas de ellas reivindicaban de palabra o de obra (Dijkstra 1994: VII-VIII; Bornay 1998: 83-89) —añadamos que algunas artistas se sumaron a la recreación de esos modelos proporcionados por sus congéneres varones, por lo general más prestigiosos—. En la configuración de esta imagen polifacética se concitan mitos de diversa procedencia (grecolatina, germánica, céltica...) y personajes literarios que se funden y confunden en virtud de los rasgos que poseen en común (y de uno de ellos por encima de todos: representar una amenaza para el varón). Sirenas, ondinas, lamias, ninfas y otros seres femeninos de las aguas conviven con —y se asimilan a— vampiras, súcubos, liliths, medeas, morganas, etc. (Bornay 1998). Y lo que es más perturbador, todos ellos pueden ser no ya personajes de la fantasía, sino los vagos disfraces de mujeres de carne y hueso contemporáneas: prostitutas con sífilis, burguesas sufragistas, jovencitas de incipiente pero rebosante sexualidad, etc. (cfr. Bornay 1998 60-66, 77-89, 142-156).

Estos “iconos de perversidad” traslucen, y a la vez construyen y refuerzan, como Dijkstra demuestra a lo largo de su ensayo, una marcada misoginia

⁶ Véase la imagen en [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Naiad_or_Hylas_with_a_Nymph_by_John_William_Waterhouse_\(1893\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Naiad_or_Hylas_with_a_Nymph_by_John_William_Waterhouse_(1893).jpg).

⁷ En tiempos más recientes, han vuelto sobre el encuentro entre Hilas y las ninfas el argentino Juan Carlos Boveri (n. 1950) y Marco Ferreris (n. 1978) (ambos autores muestran, en sus respectivas recreaciones, claras reminiscencias del cuadro de Waterhouse). El británico, además, había mostrado su fascinación —y la de sus contemporáneos— por estas damas del agua en otros cuadros: *Undine* (1872), *The Lady of Shalott* (1888; otra versión de 1894), *Ulysses and the Sirens* (1891), el apunte *Sketch for a Mermaid* (1892), *Ophelia* (1894; otras versiones posteriores del propio Waterhouse muestran a la heroína shakespeariana pero no las aguas en las que se sumergirá), *A Mermaid* (1900), *The Siren* (1900), *Nymphs finding the head of Orpheus* (1900).

fruto del temor a la emancipación femenina (véase también Bornay 1998: 31-52). Pero es incontestable que entre ellos se cuentan algunas creaciones de poderosa belleza que revitalizan tradiciones remotas, y que han resultado enormemente inspiradoras para creadores posteriores. Estos recuperarán aquellas tradiciones remotas a través de las revisiones del Fin de Siglo y manteniendo la fuerte impronta de ese periodo —aunque a menudo la fascinación estética por dichos modelos no estorbe la neutralización o incluso la subversión de su carga misógina—.

El origen de *El valle de las gigantas* se encuentra, como hemos visto, no ya en el mito de Hilas y las ninfas, sino en la contemplación del cuadro que sobre esa leyenda creó el prerrafaelita Waterhouse, incansable suministrador de *femmes fatales* envueltas en el halo de la leyenda (sea esta grecolatina o artúrica). Más allá de ese motivo de partida, en el libro —como en la tradición finisecular que lo inspira— se caracteriza a las “gigantas” mediante una combinación compleja y efectiva de varios atributos, correspondientes todos ellos también a la abigarrada imaginería proporcionada por el Fin de Siglo. En primer lugar, y como es evidente, el entorno acuático que es común a ninfas, ondinas y sirenas —también a las lamias, las selkies, las rusalkas—, y propicia el difuminado de sus diferencias originarias; a este rasgo dominante se añaden el arborismo, la locura, el cabello largo, la mudez, la indiferenciación, el vampirismo, la animalidad, la usurpación del rol masculino y la asociación a la luna. En la primera descripción que en la novela realiza Héctor, el abuelo de Lázaro, del encuentro con las misteriosas mujeres, ya encontramos varios de estos elementos. Dicho encuentro se produce cuando Héctor y otros jóvenes miembros de la UGT huyen de Tordesillas, que había caído en zona nacional. Héctor y Luciano abandonan la furgoneta en que se desplazaban al ser esta detenida por una patrulla, y siguen a pie por la orilla del río. Desorientados, llegan a un espeso bosque cruzado por un regato de agua. Pasan allí la noche y, al amanecer, ambos perciben una extrañeza inexplicable en cuanto les rodea:

De pronto siento cómo Luciano me da con el codo. Vuelvo la cabeza y veo a una mujer, que está inmóvil, detenida junto a un árbol. Es muy hermosa, y está completamente desnuda. El pelo se derrama ensortijado por sus hombros, su pecho y su espalda, y es muy abundante. Abundante y tupido como el humo más negro. Sus ojos brillan, sin embargo, como lavados con agua de lluvia. Sonríe y echa a correr. Tan rápido, que cuando queremos reaccionar la hemos perdido de vista. Luciano y yo nos miramos perplejos, preguntándonos quién puede ser y cómo ha podido alejarse a esa increíble velocidad, una velocidad que más que humana es la velocidad de los lagartos y de las liebres. Pero enseguida regresa. [...] de un gran salto se sube a un

árbol y empieza a trepar por sus ramas. Sin esfuerzo alguno, con una agilidad que nos pasma. Hasta que desaparece de nuevo. [...] Reanudamos nuestra marcha y, un poco más allá, volvemos a verla en una rama. Está colgada cabeza abajo, con su larga melena suspendida en el aire, grávida y oscura como un enjambre. Me acerco para tocársela, pero se incorpora y vuelve a escapar. Todo es muy extraño porque, al girar la cabeza, veo que sigue allí. “Son dos”, me dice Luciano al oído. Y en efecto, hay dos muchachas (61-62).

Significativamente, la primera vez que en la novela Héctor le habla a Lázaro del valle de las gigantas, ambos se encuentran pescando a orillas del río (52 y ss.). El elemento fundamental en la caracterización de las “gigantas” es su vínculo con el agua, que las emparenta con las ninfas (como ellas, viven en el bosque, asociadas a un arroyo), pero también con las ondinas y las sirenas. Ya hemos visto la predilección que los pintores del Fin de Siglo, y particularmente Waterhouse, mostraron por temas de la tradición que les permitiesen asociar, en su pintura, a la mujer y el medio líquido, en unión siempre inquietante. Bram Dijkstra, en su examen de la iconografía de la época, establece una distinción entre las “sirenas” —“agresivas y depredadoras, guiadas por la incesante necesidad sexual de la ninfómana”— y las “ondinas” —“desvalidas y con la espalda quebrada”, “personificación de la pasividad femenina”—, bien que advirtiendo que los mismos pintores representaron a unas y otras (1994: 257-258). Probablemente en el imaginario finisecular la distinción era, más bien, una gradación por la que se transitaba muy fluidamente, pues la pasividad de la ondina podía de pronto tornarse amenazadora, y la feroz sirena sabía mostrarse debidamente desvalida si eso convenía a sus planes.

La faceta agresiva de las gigantas las aproxima a las sirenas, mujeres-pájaro en origen, como muestran las cerámicas griegas arcaicas, pero pronto —ya en la Grecia helenística— transformadas en bellas mujeres con cola de pez. En la *Odisea* no es una apariencia atractiva lo que seduce a los hombres, sino sus cantos (XII, 37 y ss), cuya elocuencia comprueba Ulises (XII, 184-192). Curiosamente, las extrañas criaturas que fascinan a Héctor y Luciano carecen de lenguaje; sin embargo, algo de aquellas primitivas sirenas persiste en ellas: “[...] hacen con la lengua un ruido extraño y agudo, que inexplicablemente termina por gustarnos” (64), y ese sonido se compara más adelante con el croreo de las cigüeñas (136, 141), a modo de vestigio de las mujeres-ave originales.

En cualquier caso, es la sirena pisciforme, asociada al amplio elenco de figuras femeninas de las aguas, la que mayor fortuna literaria y artística tendrá, y con ella se emparentan explícitamente las gigantas. Esta filiación se

manifiesta cuando Héctor decide llevarse a su ninfa favorita con él a Tordesillas: “Al poco de andar, los pies le dolían de tal forma que tuve que cargarla sobre mi espalda” (143). Y en las fotografías que Lázaro descubre en el cajón guardado por la llave, tras morir su abuelo, la abuela —ninfa o actriz— aparece descalza, lo que recuerda al muchacho que “Macarrón, [...] al no soportar los zapatos, también acostumbraba a estar casi todo el tiempo sin ellos” (175).

Las dos facetas animales de la sirena (pájaro y pez) se funden en virtud del gusto de las ninfas por las alturas. La madre de Lázaro, que lo hereda, acostumbra subirse a los muebles con su hijo, y explica este extraño comportamiento aludiendo a la más célebre de las sirenas, la del cuento de Andersen:

“Es mi complejo de sirena”, le decía por aquel cuento tan precioso, según ella el más precioso que se había escrito jamás. El de aquella sirena que se había enamorado de un marino y que había renunciado a su propia voz y a su cola de pescado para seguirle. Pero que luego, cuando vivía como las muchachas normales, no podía soportar el dolor de sus pies y el tener que andar por el suelo. Ese dolor que le decía que había vivido en el fondo del mar y que había sido amiga de los delfines y de los calamares gigantes (32).

Como unas sirenas de agua dulce y con piernas que no hubiesen olvidado por completo su vieja forma de aves, las gigantas del valle trepan a los árboles con gran agilidad ante los ojos de Héctor y Luciano. La abuela de Lázaro tiene la misma costumbre, que Ramón, otro viejo de Tordesillas, no termina de encontrar lógica, pero que atribuye a su condición de actriz:

No era [...] una mujer en absoluto convencional y su conducta, como la de todas las actrices, contrastaba con la de las otras mujeres. Tenía aquella extraña afición, la de subirse a los árboles. Ibas por la calle y la podías ver encaramada al primer árbol que te encontrabas, como si aún fuera una cría y siguiera necesitando jugar (21).

La manía queda explicada en la segunda versión sobre el origen de la abuela, cuando Héctor asegura a Lázaro que la que creyeron actriz no era sino una de las ninfas: “Se subía a los árboles, en cuyas ramas era el único lugar en que parecía tranquilizarse y dejar de sufrir” (144). Héctor intentará domesticar este indicio de la naturaleza selvática de la ninfa: “Hacía que se sentara en la mesa a comer, que se acostara en la cama, en vez de subirse a los árboles, o a los tejados, o encima de los muebles, restos de sus inclinaciones arbóreas” (149). Pero no logrará borrar una tendencia innata y genética, que la madre de Lázaro, como ya hemos visto, heredará (133).

Bram Dijkstra recopila una ingente nómina de escenas pictóricas o fotográficas del Fin de Siglo en que se representan estas mujeres arbóreas (en esencia, no muy distintas de las acuáticas), como *Las malas madres* (1894), de Giovanni Segantini o *Filis y Demofonte* (1907), del mismo Waterhouse (Dijkstra 1994: 95, 97). El motivo de las mujeres subidas a las alturas y, más concretamente, a los árboles, concita varias ideas vigentes en el Fin de Siglo, como que la mujer era el lugar de encuentro entre lo humano y la Naturaleza (tierra, agua, aire y fuego⁸) —esta convicción de que la mujer se encuentra más próxima a la Naturaleza que el varón encuentra su expresión paradigmática en la célebre frase de Baudelaire, “la femme est naturelle, c’est-à-dire, abominable”—. En el imaginario judeocristiano, este especial nexo entre la mujer y el árbol (nexo ligado, además, a la perdición del hombre), lo encarna Eva. Otro de los motivos por los que las mujeres aparecen con frecuencia asociadas a los árboles (su revestimiento mitológico es endeble, pero poco importa: son mujeres) es la convicción de que existe una tendencia innata en las mujeres al ensueño y la fantasía, que las impele, literalmente, a andarse por las ramas. Pero, en general, casi todas estas escenas vienen a ser la plasmación de la soltera (ninfa) lasa pero fuertemente sexualizada, acechante, ávida de un varón que la fecunde (Dijkstra 1994: 94-100).

Al recordar la primera vez en que ve a una de las gigantes, Héctor la describe mencionando, por este orden, su desnudez, su hermosura, y el aspecto de su cabello, que “se derrama ensortijado por sus hombros, su pecho y su espalda, y es muy abundante. Abundante y tupido como el humo más negro”. También el señor Ramón, uno de los habitantes del pueblo, describe a la abuela de Lázaro —a quien cree, como todos, una actriz extranjera— como “la mujer más hermosa que se ha visto por aquí [...]. Esbelta, muy blanca, con el pelo cayéndole sobre la espalda como una zarza, una zarza que tuviera la ligereza y la locura de las plumas” (19-20).

Desde tiempos remotos, la cabellera femenina ejerce sobre el varón un fuerte atractivo que se ha sentido como amenazador, y que el mito sintetiza en varias narraciones y personajes, aunque quizá en ninguno como en el de Medusa, divinidad ctónica asociada al mar por su ascendencia (hija de Forcis y Ceto, aunque otras fuentes la hacen descender de Tifón y Equidna), hermosa pese a su apariencia terrible (Píndaro, *Píticas* 12), o, según la versión más extendida, primero hermosa y más tarde terrible (Ovidio, *Metamorfosis*, 770).

⁸ También el fuego atrae a las gigantes, que se reúnen, excitadas, en torno a la hoguera prendida por Héctor y Luciano (65).

El mito da forma a la conciencia de que el cabello de la mujer puede ser un arma terrible, “instrumento de sus maleficios” (Bachelard 1994: 130), y la imaginación colectiva lo asocia, por su movimiento, a las aguas procelosas.

La faceta amenazadora del pelo femenino es el envés de su vinculación a la fertilidad y, por metonimia, a la vegetación: el Modernismo desarrolla extraordinariamente el motivo de la mujer-flor cuyos cabellos dibujan volutas vegetales o se pueblan de inflorescencias (Bornay 1994: 39 y ss.) No es de extrañar, por tanto, que el simbolismo de las algas, vegetales y acuáticas a la vez, resulte doblemente atractivo y se materialice en cuadros en que el pelo se confunde con plantas y aguas: en *Hilas y las ninfas*, Waterhouse funde las cabelleras de las ninfas, las hojas y los tallos de los nenúfares con las aguas (en *The Beautiful Lady without Mercy*, pintado tres años antes, elimina el elemento acuático pero mantiene el vegetal, y refuerza más aún el poder de la cabellera femenina como lazo de perdición)⁹. Aunque, posiblemente, la representación modernista más inquietante de la tríada cabello-aguas-algas sea *The Kelpie* (1895), del escocés Thomas Millie Dow, donde el pelo se muestra negro y espeso (muy semejante al que Gustavo Martín Garzo describe, y más oscuro, por cierto, que el de las ninfas del cuadro de Waterhouse, que no es negro, sino de un castaño dorado).

No en pintura, sino en poesía, encontramos dos de las recreaciones de la cabellera femenina más conocidas e influyentes: las que Baudelaire plasma en “La chevelure”, poema perteneciente a *Les fleurs du mal* (1992: 73), y en “Un hémisphère dans un chevelure”, de *Le spleen de Paris* (1992: 379). Esta filiación se revela especialmente interesante si consideramos que precisamente Baudelaire es autor de otro poema, “La Géante”, incluido en *Les fleurs du mal* (1992: 69). En él, como es sabido, el poeta fantasea con el amor “d’une jeune géante”. Se trata de un motivo más bien infrecuente en la literatura, y es sin duda el precedente de las “gigantas” del valle, y la clave de que Martín Garzo dé a sus misteriosas criaturas ese nombre, y no el de ninfas, ondinas, lamias o xanas —más claramente relacionados con los atributos de las habitantes del bosque—. Todo en el poema de Baudelaire se corresponde con ellas, pero especialmente llamativa es la coincidencia con los versos “et grandir librement dans ses terribles jeux, / deviner si son cœur couve une sombre flamme / aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux”, o con la alusión a la lasitud de la gigante bajo el calor solar (“et parfois en été, quand les soleils malsains, // lasse, la font s’étendre à travers la champagne”).

⁹ La etimología emparenta generalmente el término *sirena* con el verbo griego *seirazein*, ‘atar con una cuerda’.

La mudez es otro de los rasgos que Martín Garzo toma prestados del Fin de Siglo al caracterizar a sus gigantas. Mal pueden servirse estas de funestos cantos para perder a los hombres, pues carecen de palabra, y su voz no emite otra cosa que extraños —aunque atrayentes— chasquidos que recuerdan a los de las cigüeñas, y cuyo significado Héctor y Luciano nunca logran desentrañar (136). El lenguaje humano les parece una divertida rareza, y cuando Luciano les dirige la palabra...

[...] se ríen. Se acercan a él y empiezan a mirarle por todos los lados. Cuando habla, se detienen con los ojos puestos en sus labios. Llegan a meter en la boca de Luciano sus dedos y a buscar entre sus dientes. Como si no comprendieran el sentido de la modulación, del ritmo y las pausas que hacen que nuestros sonidos se transformen en palabras (65).

Es difícil afirmar que haya cuadros que representen la mudez femenina —aunque ciertamente la expresión fija de las ninfas de Waterhouse y sus bocas invariablemente selladas invitan a ello—. La literatura, sin embargo, proporciona bastantes ejemplos de novias blancas y silenciosas —podemos citar a José Martí o el primer Juan Ramón Jiménez, ciñéndonos solo al ámbito hispánico—. Por una parte, la idea de la mujer muda tenía que ver con su idealización platónica. La mujer quedaba convertida en una hermosa estatua —silente, como todas las estatuas—. Es probable que a muchos pensadores y artistas les pareciese muy deseable este ideal, cuando a su alrededor tantas mujeres dedicaban su facundia a sostener reivindicaciones varias. No faltaron quienes, desde la autoridad de la filosofía, trataron de defender que esos discursos no eran tales, pues estaban vacíos de razonamiento. El más extremado paladín de esta idea es seguramente el alemán Otto Weininger, para quien “la mujer carece de lógica” (197), de conciencia intelectual (198) y de discurso (254): a pesar de que las mujeres “hablan mucho”, no son capaces de enunciar conceptos ni de emitir juicios (251-252). En definitiva, las mujeres eran, literalmente, a-lógicas. Puesto que la capacidad verbal es un don específicamente humano, quedaban así deshumanizadas, convertidas —volvemos a los clichés del arte y la literatura— en verdaderas esfinges sin secreto.

Resuelto a convertir a la ninfa en una mujer, Héctor consigue enseñarle a hablar, pero la mudez es innata en el ser acuático, y su verbosidad no es un auténtico discurso: “[...] las palabras no significaban gran cosa para ella y eran poco más que juegos imitativos. Su pensamiento necesitaba otras cosas, la exactitud, la rapidez, la ligereza, tal vez la multiplicidad. Se levantaba, entonaba extraños cantos, melopeas sorprendentes, de una belleza

incomparable” (143-144). Pero esta ausencia de discurso tiene en la novela un sentido opuesto al que tenía en el Fin de Siglo, pues se sugiere que la privación del lenguaje no sea una deficiencia sino una superioridad, dada la incapacidad de este para expresar la realidad, y la engañosa correspondencia entre palabras y cosas que se expresa en varios lugares de la novela (54, 137).

Al comentar la impresión causada en él por el cuadro de Waterhouse, Martín Garzo señala precisamente como fundamento de la fascinación la apariencia idéntica de las ninfas representadas en él. Cuando Héctor y Luciano ven a las dos primeras ninfas, iguales entre sí, observan que ellas “[...] juegan a imitarse. Levantan las manos, agitan sus cabelleras y se ponen a girar como una figura y su reflejo, aunque enseguida recobren su individualidad y se pongan a subir y bajar árboles a una velocidad endiablada” (63). Un buen rato después, los dos hombres comprenden que hay más: “[...] hemos llegado a contar cinco. Aunque sea difícil precisar el número, pues son absolutamente idénticas y sus movimientos muy rápidos [...]” (64). Luego, cuando encienden un fuego para calentarse, “vienen más. Llegamos a contar siete. Se reúnen alrededor de la hoguera y son tan idénticas que da vértigo mirarlas” (65). La gradación de cinco a siete obedece a la selección efectuada para la cubierta del libro, pues cinco son las ninfas que se ven en el detalle elegido como ilustración de la misma, mientras que el cuadro de Waterhouse al completo muestra siete, idénticas, aunque en posturas y expresiones ligeramente diferentes.

Los pintores modernistas representaron a menudo, con excusas temáticas variopintas, escenas centradas en grupos de mujeres más o menos indiferenciadas, en distintas posturas. Sirvan a modo de ejemplo (ni mucho menos de lista exhaustiva), los siguientes títulos: *El espejo de Venus* (1898), de Burne-Jones; *Las soñadoras* (1882), de Albert Moore; *Verano* (1891), de William Reynolds Stephens; *Sueño* (ca. 1905), de Arthur B. Davies; *Las oréades* (1902), de William Adolphe Bouguereau; *Un ensueño, o Un mundo* (1899), de Maximilian Lenz y *Ninfas danzando* (ca. 1895), de Johann Victor Krämer (cfr. Dijkstra 1994).

Esta avalancha de mujeres idénticas se sostiene sobre la convicción de que una mujer es todas las mujeres, esencialismo que en su forma más vaga estaba más o menos aceptado, pero que algunos incluso trataron de formular científica o filosóficamente. Weininger es, de nuevo, uno de los más combativos, al asegurar que la mujer carecía de Yo (1945: 242), y que su existencia transcurría en un permanente “estado de amalgama” (258), consecuencia de su naturaleza “ilimitada” (258). A decir del alemán, la mujer “[...] no posee individualidad, personalidad, libertad, carácter ni voluntad” (270); la amistad entre las mujeres es consecuencia, pues, de su

indiferenciación, su ausencia de un Yo y su incapacidad para reconocer un Tú, que “se funden formando un par en una unidad indiferenciable” (384). Esta falta de conciencia individual se cumple en la ninfa elegida por Héctor como compañera. En Tordesillas, Macarrón llega incluso a lanzarse a un pozo, presa de la nostalgia por el agua: “[...] en esos momentos buscaba a sus compañeras, las figuras gemelas alrededor de la suya [...] sólo eran esas figuras las que, al devolverle la noción de sus propios límites, lograban tranquilizarla” (145). Las compañeras, y el agua misma (su contacto con la piel) dibujan un contorno corporal, pero también de identidad, que, de otro modo, la ninfa no podría percibir.

La falta de identidad individual de las mujeres explicaría, para Weininger, su proclividad a la imitación y adopción de personalidades, ya que ellas carecen de una propia (Weininger 1945: 358). En el triunfo nunca antes visto de las actrices hacia 1900 bien pudo tener que ver la idea generalizada de que la mujer, por naturaleza, no es creadora, sino imitadora y, por tanto, está especialmente dotada para la mimesis interpretativa teatral (Dijkstra 1994: 120). Recordemos a las dos ninfas jugando a imitarse mutuamente, ante los ojos de Héctor y Luciano (63), y cómo incluso el lenguaje humano, que una aparentemente logra aprender, no es para ella más que “juegos imitativos” (144).

Otra de las cualidades de las gigantas, al menos para los hombres, es la locura. Al contemplar las carreras y juegos de las gigantas, y al experimentar sus feroces mordiscos, Luciano —según el relato de Héctor— afirma: “Están locas [...], completamente locas. Este bosque está lleno de mujeres chifladas” (64). La salud mental de la abuela y de la madre de Lázaro también son puestas en duda (33), lo que las aproxima a la reina Juana, ilustre habitante de Tordesillas en el pasado, a la que se refieren el abuelo (12-13) y las muchachas del pueblo (112). Bien sabido es que la sexualidad femenina convertía a las mujeres en indefectibles víctimas de la histeria —reflejo de desórdenes uterinos, idea aún no desterrada en el pensamiento común del siglo XIX—. Curiosamente, uno de los comportamientos que se consideraban inequívoco síntoma de esa locura de origen sexual era la danza desenfrenada, que convertía a las mujeres en ménades (y que brindaba a los pintores una excelente oportunidad de pintar escenas más o menos mitológicas que, bajo la excusa de representar ninfas danzantes al son de la flauta de Pan, mostraban grupos de mujeres danzando en manifiesto frenesí (cfr. Dijkstra 1994: 243-245). Las constantes de estas representaciones son: el grupo (se trata siempre de varias mujeres), los movimientos arrebatados, y el paraje campestre. Elementos todos ellos comunes a la descripción de las locas gigantas, y de los que la iconografía finisecular suministra no pocos ejemplos: *Bacanal* o

Batalla amorosa (1885), de Paul Cézanne; *Bacanales* (1896), de Lovis Corinth; *Ninfas danzando*, de Johann Victor Krämer (ca. 1895), etc.

Además, las gigantas no solo carecen de juicio —al menos, desde una perspectiva humana—. Ellas mismas inducen a la locura a Héctor y Luciano mediante un misterioso brebaje que les intoxica, privándoles momentáneamente de la palabra y permitiéndoles elevarse por los aires (66 y ss.).

Gran parte de los personajes femeninos de las artes modernistas poseen una fuerte agresividad, que puede manifestarse en una apariencia temible o bien pasar desapercibida tras un aspecto dulce (como en el caso de las ninfas de Waterhouse). La idea es que la feminidad es, en sí, una materia peligrosa, una seria amenaza para el hombre incluso en el plano físico. Numerosas mujeres feroces pueblan la pintura y la literatura. Sus procedencias son muy diversas: leyendas locales, monstruos mitológicos... Pero ningún motivo alcanzaría tanto éxito ni presentaría tal número de variantes como la mujer vampiro. En la novela de Gustavo Martín Garzo, Héctor y Luciano descubren que las ninfas que tanto les atraen pasan súbitamente de la alegría a la irritabilidad y la violencia, y que a veces desaparecen para regresar manchadas de sangre (70); más tarde, ellos mismos experimentarán sus mordiscos y descubrirán que las ninfas disfrutaban devorando los restos de los fusilados que son arrojados al río (75).

La ingente cantidad de vampiras y devoradoras de hombres —*stricto sensu*— que pueblan las fantasías artísticas y literarias del Modernismo tienen su respaldo y su explicación en la idea común de que las mujeres sexualmente activas absorbían la energía vital del hombre: en primer lugar, se equiparaba metonímicamente semen a sangre; en segundo lugar, se consideraba que así reponían las mujeres la energía perdida mensualmente con la menstruación. Estas nociones circulaban popularmente, pero las encontramos avaladas por el discurso científico en publicaciones como *Married Life and Happiness* (1922), del doctor William J. Robinson, o *Man and Woman*, de Havelock Ellis (1929) (Dijkstra 1994: 334-336). Y Krafft-Ebing, en su compendio de desviaciones de la “normalidad” sexual (concepto áureo para la sociedad conservadora de la época), describe el siguiente caso (número 48, bajo el epígrafe “Sadism in Woman”):

A married man presented himself with numerous scars of cuts on his arms. He told their origin as follows: When he wished to approach his wife, who was young and somewhat “nervous”, he first had to make a cut in his arm. Then she should suck the wound and during the act become violently excited sexually.

Si el pasaje resulta sorprendente es, sobre todo, por su asombroso parecido con la conducta de las ninfas hacia Héctor:

Una tarde me corto con el cuchillo. Es un corte profundo por el que sangro con abundancia. Me vendo la herida, y poco a poco todas están allí. Tengo que quitarme la venda para enseñarles la herida. Me doy cuenta de que la visión de la sangre las excita. Una a una van cogiendo mi mano y chupan la herida. No me opongo a ello. Hay en sus rostros en esos momentos una expresión arrebatada, melosa, que me hace olvidar que es mi propia sangre lo que se beben. Sin embargo, llegan a hacerme daño y termino por echarlas. (71).

Más adelante, cuando el abuelo de Héctor decide regresar a buscar a su ninfa predilecta y llevarla consigo al pueblo, la atraparé poniendo como cebo un cordero lechal muerto (141-142); ya en Tordesillas, la ninfa continuará prefiriendo, a los platos cocinados por Héctor, la carne cruda de los animales que ella misma caza, e incluso la carroña putrefacta (148), y no puede evitar morder a Héctor en alguna ocasión (146). Este rasgo no se perderá por completo, solo quedará parcialmente “domesticado”: la madre de Lázaro, al verle recién duchado, le muerde, y el niño, ante la dolorosa broma, dictamina: “Mamá, eres un poco caníbal” (31).

Pero en la elaboración de este motivo del canibalismo y el vampirismo, Martín Garzo introduce una sutil y decisiva aportación: Héctor y Luciano deducen que la afición a la carne humana debe de ser reciente, motivado por los fusilamientos junto al Duero: “Han visto los cuerpos de los fusilados, la sangre tiñendo las aguas del río, y se han aficionado al sabor de la carne humana. Como si aquellos actos terribles que enfrentan a vecinos y hermanos entre sí hubieran trastornado el orden mismo del mundo” (74-75). Esto otorga al motivo un nuevo sentido, contrario al que en origen tenía (la plasmación artística del temor a los nuevos roles conquistados por la mujer), al arrojar sobre los hombres una responsabilidad directa en la ferocidad de las criaturas.

Varios de los rasgos ya analizados —la falta de lenguaje humano, la indiferenciación, la ferocidad— concuerdan con el que ahora veremos, la proximidad de estos seres a los animales, que se expresa en múltiples comparaciones. Así, en el primer encuentro, Héctor repara la belleza de las extrañas criaturas, pero no puede dejar de notar que “[...] su piel es muy fría y tiene el tacto de los lagartos y de los peces” (64). Las gigantas, además, se mueven con “[...] una velocidad que más que humana es la velocidad de los lagartos y de las liebres” (63). Y, aunque carezcan de palabra, parecen comunicarse entre ellas mediante un lenguaje animal que recuerda al crotoreo de las cigüeñas (136, 141) y que, como el lenguaje de las abejas, sirve

fundamentalmente para indicar la situación de una fuente de alimento (141). Ni siquiera una vez aislada del resto, individualizada, la ninfa Macarrón se libraré por completo de esa apariencia animal, que se percibe en las fotografías, donde aparece “hermosa y lánguida como los galgos en los tiempos de veda” (147). También a la madre de Lázaro, descrita como “especial”, se la compara con diversos animales: “Y le parecía que su madre era [...] un zorro, un pequeño jabalí, una cierva que había caído en una trampa y que ahora tenía una de sus patas rota” (13).

Por supuesto, el motivo posee antecedentes en la iconografía finisecular, enormemente generosa en representaciones de féminas acompañadas por un animal con el que tienen marcada afinidad, o con el que se confunden perversamente a la menor oportunidad que el mito o la literatura brinden. Son incontables las serpientes que se anudan a mujeres igualmente sinuosas, como en *Sensualidad* (1897) de Franz von Stuck o *Salammbó* (ca. 1881), de Gabriel Ferrier, pero no faltan perros, gatos, leones o garzas (Dijkstra 1994: 293 y ss.).

Pese a su aspecto generalmente hermoso y femenino, la *femme fatale* del Fin de Siglo posee a menudo algún rasgo físico o psíquico de masculinidad; la novela no desaprovecha este aspecto, aunque lo restringe a la indumentaria. En la versión oficial del origen de la abuela de Lázaro —la que cree todo el pueblo—, la actriz danesa había abandonado por amor sus lujosas ropas, siguiendo al abuelo de Lázaro sin equipaje, “solo vestida con la ropa que él mismo le prestó para que pudiera cubrirse” (20). Así le cuenta Héctor a su nieto cómo la sofisticada actriz abandonó sus lujos y sus ropas por él:

Yo había tenido la ocurrencia de incluir en mi equipaje una gorra, y tu abuela se las arregló para sofocar su cabellera bajo aquella prenda minúscula. De forma que con la gorra, el chaquetón, las botas chirucas y los pantalones de pana, parecía de verdad un muchacho. Así vinimos al pueblo, y como al bajar del autobús todos la tomaron por un hombre, decidimos continuar con la farsa. Aquello duró varios días, que a tu abuela, como a todas las mujeres, les encanta disfrazarse con las ropas de los hombres a los que aman. Hasta íbamos por los bares y estábamos con unos y otros, bebiendo, fanfarroneando, jugando a las cartas, creyéndonos omnipotentes, que así es como se sienten todos los amantes del mundo. Pero terminaron por descubrirnos. A tu abuela le gustaba bañarse en el río y yo vigilaba mientras lo hacía. Pero una tarde sofocante se fue sin esperarme y la vio un pastor. El pastor lo contó a sus conocidos y muy pronto la historia era del dominio público. Entonces iniciaron su trabajo las beatas y los meapilas. No entendían que una mujer se disfrazara de hombre sin que ocultara algo

grave, y empezaron a difundir noticias siniestras acerca de tu abuela, que hicieron aún más difícil nuestra vida en el pueblo (36-37).

Más adelante, cuando le cuenta la segunda versión —que la abuela era, en realidad, una de las gigantas—, le confiesa que hubo de prestarle la ropa de repuesto que llevaba para su huida, porque la hija del bosque carecía, naturalmente, de todo vestido (paradójicamente, las razones del travestismo resultan más creíbles en la historia fabulosa): “Eran ropas mías, y cuando terminé de vestirla parecía un muchacho, pues quería que pasara desapercibida en el pueblo” (143).

Ante las conquistas de muchas mujeres en diversos campos de la vida y la cultura, se multiplicaron las descalificaciones; una de las más frecuentes fue la de considerar a toda mujer que tenía pretensiones u obtenía logros considerados impropios de su condición como una virago. Se trata de una descalificación en el sentido literal de la palabra: que una mujer demostrase una valía extraordinaria solo podía explicarse arguyendo que, en realidad, no se trataba de una mujer, al menos no del todo. El célebre juicio de Zorrilla sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda —“es mucho hombre esta mujer”— es algo más que una ocurrencia chistosa: refleja un pensamiento muy extendido en la época (que, además, conectaba con otro de los temas que suscitaron encendidos debates en la época, el de los seres intersexuales, es decir, la homosexualidad). Pero no siempre esa clasificación se imponía a mujeres que se “salvaban” de su condición femenina. Antes bien, la virago solía ser vista como un ser de naturaleza híbrida, anormal y, por tanto, monstruoso en todos los sentidos: por ejemplo, Lombroso encontraba en la mujer delincuente frecuentes indicios físicos y psíquicos de inversión sexual. Leer en estos indicios un cierto temor masculino a encontrarse frente a frente con una mujer a la que tratar como igual no parece exagerado. En fiel correspondencia, la literatura y la iconografía modernista con frecuencia atribuirán a la mujer fatal una apariencia andrógina o directamente masculina (Bornay 1990: 107; Praz 1999: 69). La imagen de la criatura salida de la linfa y vestida con ropas de varón, como la de la actriz extranjera y mundana que gusta de exhibirse en ese mismo atavío, contribuyen a completar una puesta en escena deudora, como podemos ver, de la imaginería finisecular, que el autor conoce bien y cuyo valor originariamente misógino desarticula para sustituirlo por su tema más dilecto: la imposibilidad de comprensión mutua entre el hombre y la mujer enamorados.

En la corriente más misógina del Fin de Siglo, solo la maternidad redimía a la mujer de su imperfecta naturaleza: para Weininger, por ejemplo, la madre

era el polo opuesto a la prostituta (1945: 280 y ss). Pero también en ese punto los valores heredados se tambaleaban, pues comienzan a hacerse oír las reivindicaciones en favor de la contraconcepción y la despenalización del aborto (Schoijet 2007). En el arte y la literatura, la figura de la infanticida Medea dará cauce a los temores que dichas reivindicaciones despertaban (en pintura, retratan a la princesa de la Cólquide Gustave Moreau, Frederick Sandys y el propio Waterhouse, entre otros; en literatura lo hacen Unamuno, que traduce la versión senequiana, y Hoyos y Vinent, por citar solo dos nombres hispánicos).

Aunque no sea uno de sus rasgos principales, la tradición también atribuye a las figuras femeninas de las aguas el robo de niños (Chevalier y Gheerbrant 1995: 751). Martín Garzo lo recoge parcialmente en su novela. Héctor afirma que el motivo por el que la abuela de Lázaro toma finalmente la decisión de abandonar Tordesillas es “aquella historia del niño”, de la que relata dos versiones. En la primera, la abuela, actriz danesa, trata de aliviar al hijo de unos vecinos que es presa de unas fiebres, para lo cual le sumerge en agua fría. El niño mejora momentáneamente, pero muere unas horas después, y aunque el médico afirma que la decisión de bañarle fue correcta, el pueblo culpa a la extranjera (133-134)¹⁰. Más adelante, tras confesar a Lázaro que su abuela no era una actriz sino una de las gigantas, afirma que los hechos no sucedieron así, sino que Macarrón habría robado al niño ya muerto, y la habrían encontrado poco después, en la orilla del río, encaramada a un sauce con el niño, tratando de comprender el misterio, para ella ignoto, de la muerte (156-157). En cualquier caso, la abuela de Lázaro abandona el pueblo y a Héctor. En la versión que hace de ella una ninfa, es presa de una inevitable nostalgia de su mundo que ni siquiera el amor por su hija logra aplacar (134-135 y 165-166). Como puede verse, el agua está presente en las dos versiones del relato: en la primera, cuando la actriz sumerge al enfermo; en la segunda,

¹⁰ El tema de la mujer extranjera que acompaña a su marido a un pequeño pueblo en cuya comunidad, conservadora y tradicional, no logrará integrarse, tiene una de sus más notables realizaciones en *Stromboli, terra di Dio* (1950), dirigida por Roberto Rosellini. Es algo más que una coincidencia temática: en *Sesión continua*, Martín Garzo confiesa su devoción por la película de Rosellini y particularmente por la escena en que la extranjera Karin, interpretada por Ingrid Bergman, seduce al personaje interpretado por Mario Sponzo hacia el final de la película (2008b: 15). Y esto ocurre justamente en una cueva a orillas del mar. Casi toda la película se desarrolla en el pequeño pueblo de la isla Estrómboli y el ambiente marineró es, como el volcán, omnipresente, pero la presencia de las aguas y del pulpo (isomorfo de la medusa) se intensifica en los momentos en que la protagonista despliega sus encantos para lograr sus propósitos de escapar. La imagen de Medina de Rioseco en la posguerra que se plasma en *El valle de las gigantas* no por realista deja de ser deudora de la árida Stromboli cinematográfica.

cuando la ninfa escapa con él al río. El apego al niño no refleja en ningún caso una sensibilidad maternal, y tampoco el amor materno basta para impedir su huida final.

Además, en la caracterización de las gigantas la luna desempeña un papel de cierta importancia, aunque en menor grado que los elementos anteriormente vistos. El satélite está presente en el festín de carne humana que las gigantas se dan ante Luciano y Héctor (74, 75), ilumina el momento en que este encuentra a su ninfa predilecta mediante la estratagema de llevar un cordero muerto como cebo (141) y preside la nostalgia de Macarrón por su antiguo mundo acuático y salvaje (166). Desde tiempos remotos circulaban las ideas sobre la relación entre la luna, las aguas (sus mareas) y las mujeres (sus ciclos menstruales, sus partos). El Fin de Siglo no desaprovechó las posibilidades que esa identificación luna-mujer le brindaba, y se interesó sobre todo por su faceta pasiva y especular de la luna, cuerpo sin luz propia que necesita reflejar la luz del sol —el varón— para brillar (Dijkstra 1994: 119 y ss.).

Hemos visto que la inclinación por subirse a los muebles pasa de la gigante Macarrón a la madre de Lázaro (quien, recordemos, se refiere a ello como su “complejo de sirena”). También algún tímido impulso de canibalismo disfrazado de ternura materna asoma en ella. Esto no es sorprendente, pues al fin y al cabo se trata de su hija, un ser híbrido que tiene sangre de ninfa —el mismo Lázaro es calificado por Alba como “un chico pez” (120)—. Sin embargo —y esto sí es sorprendente—, casi todos los demás atributos de las criaturas del valle los comparten también las chicas a las que Lázaro conoce en Tordesillas.

Así, por ejemplo, Alba es descrita mediante una comparación animal: “[...] tenía una expresión inteligente y vivaz, como si a la sangre humana le hubieran añadido en ese caso unas gotas de sangre de ardilla” (11). Y Silvia, “era menuda, con una expresión vivaz, como si tuviera una parte de ratón” (80). En cuanto a Niña Susana, la joven perdida por la droga, tenía unas piernas delgadas que “destacaban en el barullo de la ropa como las patas de los venados cuando huían a lo hondo del bosque” (48). Incluso se afirma que Bruma, la perra de Lázaro, desea que las chicas les acompañen “formando una pequeña manada” (42).

La cabellera es otro de los rasgos que comparten algunas de estas chicas con las gigantas del valle: Amalia “tenía una melena negra que se derramaba sobre sus hombros, negra y sedosa como un paño de terciopelo” (42), y Niña Susana, “un pelo negro, rizado, que formaba una mata en su cabeza” (45), “el

pelo más negro que Lázaro había visto nunca, un pelo que ahora contrastaba con la palidez enfermiza, casi sobrenatural, de su rostro [...]” (83).

Además, las chicas se apartan, en broma o muy seriamente, del canon de la salud mental: Alba le dice a Lázaro que Silvia “está un poco chiflada, y cuando la conozcas te va a encantar” (14), y Niña Susana posee “una expresión de locura” (83), que tal vez no sea solo consecuencia de la droga (análoga al mejunje de las ninfas), sino de un espíritu próximo al de estas, pues la encontramos contemplando los remolinos que el río forma en torno a los pilares del puente como si las aguas la atrajesen fatalmente (47). Además, Alba y las demás chicas del pueblo sienten una gran admiración por la reina Juana la Loca, habitante de Tordesillas en el pasado (112), cuya locura pone en duda el abuelo, preguntándose si no sería la excusa de sus adversarios políticos para quitarla de en medio (12); incluso justifica como estado de gracia propio de la naturaleza humana la locura de la reina (13) y la de la madre de Lázaro y, por extensión, la de todas las mujeres: “[...] tu madre no está loca, es especial. Es una cualidad de todas las mujeres de la familia. Bueno [...] todas las mujeres son especiales” (13).

A la semejanza con los animales, la enajenación (real o aparente) y los cabellos negros y espesos se une una cierta distancia respecto de la realidad terrestre que viene a manifestarse de una manera similar al arborismo de las ninfas, al menos a los ojos de Lázaro: “No parecía que estuvieran en el suelo, ni en unas escaleras, sino entre ramas y árboles. Saltaban de una a otra como hacían los pájaros en la espesura” (42).

Todos estos caracteres secundarios compartidos por las chicas de Tordesillas con las habitantes del bosque cobran auténtica importancia en la medida en que las muchachas también poseen el atributo fundamental de las gigantas: una especial vinculación con el medio acuático. Esto se pone de manifiesto mediante un recuerdo del verano anterior, cuando todas ellas se bañaron desnudas en el río, por iniciativa de Niña Susana: “Fue muy emocionante porque enseguida perdieron la vergüenza y se fueron detrás. [...] Niña Susana chapoteaba en el agua como si en vez de brazos y piernas tuviera cola y aletas [...]”. (50). Un enclave real de Tordesillas, los baños árabes, propicia un nuevo episodio en que aflora esa inclinación por las aguas que no es solo común a las habitantes del valle y las adolescentes del pueblo, sino que llega a elevarse a condición natural de todas las mujeres, y que incluso pone en comunicación a las del presente con las del pasado, como María Padilla, favorita de Pedro I el Cruel, para quien este habría mandado construir los baños (49-50):

Fueron a los baños. Había un hueco en la pared por el que se colaban a menudo. Dentro era como una bodega. Pero cuando sus ojos se acomodaban a la oscuridad podían ver la bóveda, la pequeña piscina, las galerías por donde entraba el calor. El recuerdo de doña María Padilla llenaba aquellas galerías, traspasando las paredes, las piedras, como una corriente tranquila. Ellas sentían esa corriente en sus cuerpos y era como si conocieran los secretos de todas las mujeres del mundo [...]. Algo que no se podía contar a los demás, que no podía expresarse con palabras (51).

Además, puede que la historia de las gigantas sea mentira. Que la abuela de Lázaro no fuese una criatura del bosque y las aguas, sino una actriz de costumbres excéntricas. Que la madre de Lázaro no sea un ser híbrido. Que simplemente sean “especiales” en la medida en que, en palabras de Héctor, lo son todas las mujeres. Su extrañeza sería entonces fruto de su naturaleza femenina y no de la acuática y sobrenatural. El final de la novela resulta completamente ambiguo, y el hallazgo de las fotografías en el cajón cerrado por la llave no arroja ninguna evidencia, ya que Luciano, quien las había tomado, era un maestro del trucaje (105, 175). Entonces, la historia del valle y las gigantas no sería sino un relato etiológico que explicaría la diferencia entre los sexos y cómo, para los varones, las mujeres son siempre seres extraños, misteriosos, etc. Así lo sugiere el abuelo:

Y tal vez, ahora que lo pienso, eso pase siempre, y los hombres no tengamos nunca lo que las mujeres necesitan. Me parece que ésa es una ley de la naturaleza. No tenemos lo que ellas quieren, lo que ellas están esperando que les demos. Los hijos las aplacan por un tiempo, porque tal vez esa relación con los recién nacidos sea la que más complace a una mujer, pero tampoco eso les basta. Al menos cuando, pasados los primeros años, los niños crecen y dejan de necesitarlas. Entonces los viejos deseos se adueñan de sus corazones y se vuelven desconfiadas y ariscas, pues nada puede calmarlas. Y necesitan el Valle, las carreras bajo los árboles, las inmersiones en el río. (167).

Desde luego, Lázaro parece haber asimilado la enseñanza, a juzgar por la reflexión que le suscitan las amigas del pueblo:

Lázaro las miraba embelesado, recordando lo que su abuelo le había contado del Valle y de sus encuentros con aquellas muchachas que también guardaban trozos de cuerpos humanos, aunque éstos fueran de los fusilados que encontraban en la vega del río y se hubieran aficionado al sabor de su carne. Y se acordaba de todo lo que le había contado de ellas, de sus vuelos por el aire, de sus fiestas al lado de la hoguera, de sus juegos tan alegres, y se preguntaba si Alba, Amalia, Marieli y Silvia no habrían podido estar allí, con

aquellas muchachas clonadas sin que se notara gran cosa que eran distintas. ¿No era eso lo que decía su abuelo? Se quedaba mirando a una mujer que pasaba y, sin poder evitar el esbozo de una sonrisa, decía: “El valle está donde ellas se encuentran” (121).

De esta manera, el motivo de las criaturas femeninas acuáticas, enriquecido por las versiones finiseculares del mismo, sirve a Gustavo Martín Garzo para plasmar el tema central de toda su narrativa: que el hombre y la mujer están condenados a atraerse sin lograr nunca hacerse felices, a causa de una radical, insalvable incompreensión mutua (Morán Rodríguez 2010: 195; 2012: 76-77). Tal vez de ahí que Héctor dé a las extrañas moradoras del arroyo el apelativo de “gigantas” —y no el que parecería más apropiado de ninfas—, cuya explicación he dilatado hasta ahora, y que parece reflejar la desproporción existente entre mujeres y hombres, una desproporción que afecta a su dimensión espiritual, aunque se exprese metonímicamente a través del tamaño, como también del medio (acuático/terrestre). La caudalosa tradición de seres femeninos de las aguas que los artistas del Fin de Siglo adoptaron y multiplicaron para canalizar sus propias angustias es asimilada por Gustavo Martín Garzo para plasmar la constante temática de toda su producción.

OBRAS CITADAS

- Alonso Palomar, Pilar (en prensa). “*Los amores imprudentes*, de Gustavo Martín Garzo: la fuerza del espacio simbólico” en M.^a Pilar Celma Valero, ed. *Desde Castilla. Versiones, revisiones y disidencias de un mito en la narrativa del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva: 193-205.
- Bachelard, Gaston (1994). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1992). *Les fleurs du mal. Les paradis artificiels. Le spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. Paris: Fixot.
- Bornay, Erika (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- . (1998). *Las hijas de Lilith*. 3^a ed. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de Fin de siglo*. Trad. Viente Campos González. Madrid-Barcelona: Debate-Círculo de Lectores.

- Durand, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus.
- Grimal, Pierre (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Krafft-Ebing, Richard von (1886). *Psychopathia Sexualis, with special reference to the antipathic sexual instinct, a medico-forensic study*. Web. <http://archive.org/stream/psychopathiasexu00krafuoft/psychopathiasexu00krafuoft_djvu.txt>. [Último acceso: 15.01.2014].
- Leuzinger, Mirjam (2009). “De criaturas monstruosas: el mitema del hombre pez en la obra de Gustavo Martín Garzo”, en Fidel López Criado, ed. *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira: 179-184.
- Martín Garzo, Gustavo (1991). *Una tienda junto al agua*. Valladolid: Los infolios.
- . (1992). *El amigo de las mujeres*. Oviedo: Caja España.
- . (1993). *El lenguaje de las fuentes*. Barcelona: Lumen.
- . (1993). *Marea oculta*. Barcelona: Lumen.
- . (1995a). *El pozo del alma*. Madrid: Anaya.
- . (1995b). *La princesa manca*. Madrid: Ave del Paraíso.
- . (1996). *La vida nueva*. Barcelona: Lumen.
- . (1997a). *El pequeño heredero*. Barcelona: Lumen.
- . (1997b). *Ña y Bel*. Madrid: Ave del Paraíso.
- . (1999). *Las historias de Marta y Fernando*. Barcelona: Destino.
- . (2000). *El valle de las gigantas*. Barcelona: Destino.
- . (2012). *Y que se duerma el mar*. Barcelona: Lumen.
- . (2001). *La soñadora*. Barcelona: Areté.
- . (2008a). *El jardín dorado*. Barcelona: Lumen, 2008.
- . (2008b). *Sesión continua*. Valladolid: El Pasaje de las Letras.
- . (2010). *Todas las madres del mundo*. Barcelona: Lumen.
- . (2014). “Re: *El valle de las gigantas*”. 19.01.2014. Correo electrónico.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1998). “En el reino de los desheredados”. *Revista de Libros* 14: 43. Web.

- <http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=3742&t=articulos>. [Último acceso: 15.01.2014].
- Miñambres, Nicolás (1999). “El Nadal recupera la dignidad perdida”. *Diario de León*. 21.02: 36.
- Moix, Ana M^a. (1994). “Original y conmovedor”. *Diario 16*. 12.11.1994: 72.
- . (1995). “Nuevos cuentos de hadas”. *La Vanguardia*. 21.07.1995: 19.
- Morán Rodríguez, Carmen (2010). “El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo”, en M^a Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez, eds. *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert: 159-197.
- . (2012). “El habitante del laberinto”. *Análisis: revista de psicoanálisis y cultura de Castilla y León* 24: 70-77.
- Noyaret, Natalie y Catherine Orsini SAILLET (2011) “Le passé historique à l’épreuve de la plume transgressive de Gustavo Martín Garzo: *El valle de las gigantas* (2000) et *Los amores imprudentes* (2004)”, en Catherine Orsini SAILLET, ed. *Transmission-transgression. Culture hispanique contemporaine*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon: 189-200.
- Prados, Israel (2000). “*El valle de las gigantas* [reseña]”. *Reseña* 322: 23.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- Romeo, Félix (2002). “La región del agua”, *Revista de Libros* 63. Web. <http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=312&t=articulo>. [Último acceso: 10.01.2014].
- Santos Zas, Margarita (2001). “El mundo fantástico de Martín Garzo: *El lenguaje de las fuentes*”, en M^a Jesús Fariña Busto y Dolores Troncoso Durán, eds. *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*. Vigo: Universidade de Vigo: 243-260.
- Sanz Villanueva, Santos (2004). “*Los amores imprudentes* [reseña]”. *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*) 09.12. Web. <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/10888/Los_amores_imprudentes>. [Último acceso: 15.01.2014].
- . (2006). “*Mi querida Eva* [reseña]”. *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*) 20.04. Web. <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17046/Mi_querida_Eva>. [Último acceso: 15.01.2014].

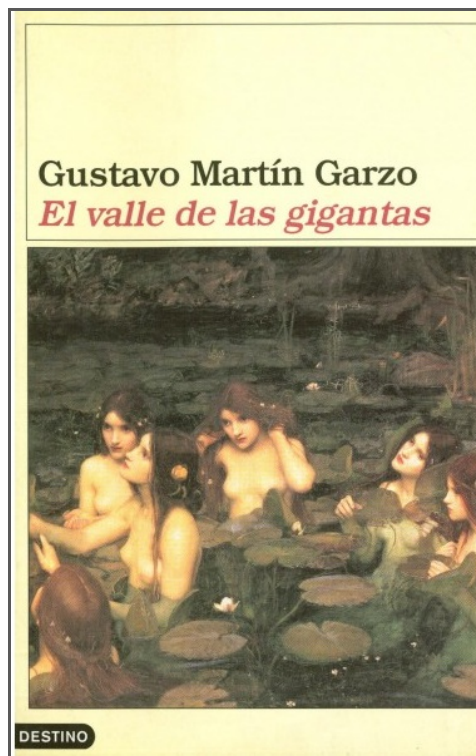
- Schoijet, Mauricio (2007). “El control de la natalidad: un esbozo de historia”. *Papeles de población* 13: 54 (octubre-diciembre): 115-161. Web. <<http://www.redalyc.org/pdf/112/11205406.pdf>>. [Último acceso: 21.01.2014].
- Tseng, Li-Jung (2008) “Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002)”. Tesis doctoral leída en la Universidad de Valladolid.
- Weininger, Otto (1945). *Sexo y carácter*. Trad. Felipe Jiménez de Asúa. 2ª ed. Buenos Aires: Losada.

Carmen Morán Rodríguez

El valle de las gigantas, de Gustavo Martín Garzo:
una reescritura de Hilas y las ninfas

Amaltea. Revista de mitocrítica
Vol. 6 (2014) | pp. 259-286

ANEXO



Cubierta de la primera edición de *El valle de las gigantas*.