

EL GUARDABARRERA. LA LUZ DE LOS CLÁSICOS EN LA SEGUNDA METAMORFOSIS DE A. CAMILLERI*

IL CASELLANTE. THE LIGHT OF CLASSICS
IN ANDREA CAMILLERI'S SECOND METAMORPHOSIS

Henar VELASCO LÓPEZ

Universidad de Salamanca

hvl@usal.es

Resumen: Camilleri en *El guardabarrera* (título original *Il casellante*) ha recreado el mito de Apolo y Dafne con singular maestría y originalidad.

Desde la Filología Clásica ofrecemos algunas claves que permitan al lector ahondar en las fuentes griegas que subyacen en la obra. Marcamos las pervivencias, subrayamos las actualizaciones y las diferencias con los relatos grecolatinos, así como la posible alusión a otro mito clásico, el de Níobe.

También insistimos en el papel central de la novela respecto a las otras dos, *El beso de la sirena* y *La joven del cascabel*, destacando los puntos de enlace entre ellas, los paralelismos y las diferentes maneras de abordar la metamorfosis en la literatura actual, una trilogía única que convierte historias desgarradoras y trágicas en ejemplos de superación coronados por el final feliz característico del cuento popular.

Palabras clave: Mitología clásica; metamorfosis; Apolo y Dafne; Andrea Camilleri; *El guardabarrera*.

Abstract: *Il casellante* (*El guardabarrera* in Spanish) by A. Camilleri is a highly original recreation of the Greek myth of Apollo and Daphne.

From the field of Classical Philology we offer some guidance to enlighten the similarities and differences with the classical sources, as well as a possible reference to the myth of Niobe.

The article also insists on the centrality of this novel in the trilogy of metamorphoses created by Camilleri, the parallelisms and different ways of transforming ancient tragic stories, developing their contents in new contexts and with unique, unexpected happy endings.

Keywords: Classical mythology; metamorphosis; Apolo and Dafne; Andrea Camilleri; *Il casellante*.

* El trabajo pertenece al proyecto «Felicidad y literatura: eficacia social del discurso literario» (financiado por la Universidad de Salamanca USAL- IB/3) bajo la dirección de J. A. González Iglesias. Quiero agradecer a Susana González Marín que me animara a dar forma de artículo a unas anotaciones que a ella le mostré.

A Gregorio Hinojo Andrés, que se ‘transformó’
un día después de los Idus de Marzo 2017

Cada una de las novelas que conforman la Trilogía de las Metamorfosis del prestigioso autor italiano tiene entidad propia, se lee y disfruta por separado. Juntas constituyen un conjunto único en la literatura moderna de interacción entre pervivencias clásicas y retrato de la sociedad siciliana entre fines del s. XIX y mediados del XX, de imaginación y realismo, de intriga y bella historia de amor.

Al escribir estas notas nos mueve el deseo de subrayar algunos aspectos que desde la Filología Clásica llaman poderosamente la atención, en especial aquellos que atañen a la mitología. Lo hacemos no porque sin ellos no pueda comprenderse la obra, una joya en sí misma, sino para ofrecer al lector algunas claves con las que ahondar en las fuentes antiguas y saciar la sed de los clásicos que a buen seguro habrá despertado en él la fascinación por la antigüedad que transita por las páginas de Camilleri.

Un estudio más detallado ofrecemos en Velasco López (en prensa), en la revista *Myrtia*. *Hic et nunc* parece aconsejable centrarse en una sola novela. Elegimos esta, *El Guardabarrera* (Camilleri (2010b)), la segunda, no sólo porque, como veremos al final, está sutilmente ligada a la primera (Camilleri, 2010a) y la tercera (Camilleri, 2013), sino porque en el centro de la trilogía ofrece de una de las recreaciones míticas más originales y, de las tres, la metamorfosis más conforme al relato antiguo¹. Adentrémonos despacio en el mundo de Camilleri.

Una vía estrecha en cuyo tramo viniendo de Vigàta antes de llegar a Sicudiana hay tres estaciones y tres casetas.

A la tercera, la mejor, una suerte de paraíso, pues no le falta ni huerto ni pozo, llegan en marzo de 1942 Nino Zarcuto y Minica Oliveri. «Él treintañero, guapo, alto, pelo y ojos negro como el inca», la pérdida de los dedos anular y meñique no le impide «seguir tocando la mandolina como un dios». Ella «ni guapa ni fea» gran trabajadora, tenía una bonita voz de modo que, si Nino forma dúo con su amigo Totò para tocar domingos y festivos en el mejor salón barbero de Vigàta, en primavera y verano, cuando ya no pasan los trenes, a la orilla del mar Minica canta y Nino la acompaña con la mandolina. Luego vuelven a la caseta, se acuestan y trabajan duro para tener un hijo, pues ésa es su única angustia. Tal es la situación en p. 15.

Ciento dos páginas después Minica está de pie con los pies hundidos en la tierra y vierte agua con un cubo sobre ellos y a la pregunta de Nino «¿No sería mejor que pusieras los pies directamente dentro del cubo?» responde «¿Dentro del cubo? ¿Y cómo me crecen las raíces dentro del cubo?»

Una trama bien hilada, digna de ser descubierta décadas después por el comisario Montalbano que ejerce en la misma localidad imaginaria de Vigàta, ha conducido a ese final que no es sino el comienzo del mito, motivo de estas líneas. El autor advierte en la nota final «Como *El beso de la*

¹ Conviene citar aquí al menos dos estudios de conjunto: Forbes Irving (1990) y Buxton (2009).

sirena, también este relato habla de una metamorfosis (que aquí es solo un intento)». En mi opinión es mucho más. Camilleri no sólo se ha acordado, como Nino, «de que en la escuela primaria una vez el maestro había contado que el laurel originalmente había sido una hermosa muchacha que luego se había transformado en planta» (p. 128 s.). No sólo se ha preguntado «¿Si lo podían hacer en la antigüedad, por qué ahora el hombre ya no era capaz?». Él ha sido capaz de innovar y transformar uno de los mitos clásicos más famosos.

Nino con su belleza, su dominio de la mandolina es una suerte de Apolo, pero a diferencia de éste es un tierno esposo. Minica podrá no ser la bellísima Dafne, pero sí la perfecta casada con un apellido parlante, Oliveri. Y a un olivo se funde en el punto primero y en el último de su búsqueda metamorfosis. Minica carga con un peso mayor que Dafne: la ninfa logró escapar del forzado abrazo del dios², la mujer sufre una violación brutal que conlleva la pérdida del hijo que tanto les ha costado engendrar. El hijo y, diríase, la cabeza. De hecho ha de ser operada de un hematoma cerebral y confunde las llamaradas de las bombas y el vaivén de los antiaéreos con los fuegos artificiales de san Calorio, el patrono de Vigàta. Pero no, en ese perderse se encuentra, y ambos, Nino y Minica, se encuentran y hallan al hijo tan deseado.

Superan así al dios helénico, apuesto, atractivo, bello pero irreflexivo, eterno efebo, inmaduro, de amores contrariados, con dificultades siempre para aproximarse a las féminas. Además de Dafne son célebres los casos de Casandra, la Sibila, Marpesa, Corónide. Igualmente conviene recordar el fracaso de su relación homosexual con Jacinto³.

Ahí, en esa superación, reside parte de la genialidad de la obra. Ahí y en la larga cadena de procesos paralelos que jalonan esas páginas: la llegada de los italianos para construir cuatro búnkeres, el encargo por don Simone Tallarita, «un hombre de respeto», de una serenata de ofensa que Nino interpreta en Vigàta mientras Minica escucha por vez primera golpes en la puerta de la caseta, la disminución del agua del pozo y los destrozos en el huerto (diríase que su paraíso se resquebraja), la nueva llamada a la puerta y los bombardeos, el descubrimiento de la gruta bajo el pozo, el billete premiado de lotería, el arresto por traición que conlleva la aparición de un nuevo guardabarrera, Barrafato, halagador de Minica, el arresto de Nino y Totò por las marchas fascistas interpretadas en la barbería, el brutal asalto que sufre Minica, la venganza dirigida por don Simone, la culpabilidad última, apuntada indirectamente, al fascismo en la figura de don Gaspano Ingarola (p.105).

La vendetta está cumplida. Hagamos una parada aquí y recordemos que el bello Apolo es por excelencia el flechador. Con sus flechas abate al gigante Ticio que intentó violentar a su madre, Leto⁴,

² La versión más celebre en Ovidio, *Metamorfosis* I, 452-567. Es muy recomendable la traducción de J. C. Fernández Corte – J. Cantó Llorca (2008: 253-259), muy rica por sus notas y las observaciones previas (2008: 26-30). Sobre otras versiones del mito y del origen del laurel, A. López Eire – H. Velasco López (2012: 221 n. 772).

³ Véase, A. López Eire – H. Velasco López (2012: 219-223). Es verdad que también existen relatos en los que Apolo engendra hijos, *ibidem* cuadro genealógico 18: encuadran a figuras importantes en el desempeño de funciones afines al dios, ya sean adivinos, sacerdotes de sus templos, fundadores de familias sacerdotales que subrayan la relación del dios con diferentes ciudades helénicas.

⁴ En Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca* I, 1, 1 colabora con Ártemis. Ésta es la única responsable en Píndaro, *Píticas* IV, 90 ss.

a los Alóadas que pretendían apoderarse de su hermana Ártemis y de Hera, la diosa del matrimonio⁵. E igualmente a otros seres monstruosos que amenazan el *cósmos* impuesto tras la victoria de Zeus; en ese sentido, como otros hijos del dios supremo, Perseo y Heracles los más destacados, completa la tarea de su padre; en las esculturas de Apolo Sauróctono pervive ese trasfondo. Además a Apolo se atribuye la muerte no ya de héroes como Aquiles, Meleagro o Ceneo, famosos por su invulnerabilidad⁶, sino la de los jóvenes que así alcanzan la ‘bella muerte’, uno de los ideales griegos por excelencia (Vernant, 2001), que aún resuena en nuestros oídos merced a la sentencia de Menandro⁷ «a quien los dioses aman, muere joven».

Si nos atenemos a los dos primeros episodios nombrados en el párrafo anterior (Ticio, Alóadas) el paralelismo salta a la vista: Apolo venga los atentados contra su hermana y su madre, Nino el sufrido por su esposa. Pero la diferencia es abismal, pues Nino no toma la iniciativa, no planea la coartada, de eso se ocupa don Simone que si no era un dios, se parecía mucho (p.103). Nino es tan sólo y no es poco, la mano ejecutora, a quien corresponde por derecho la venganza y quien la lleva a cabo.

Además Nino va mucho más allá. Nino ama a Minica con toda su alma, llena su silencio con una humilde radio para que la música, –de nuevo la faceta por antonomasia del dios helénico–, la acompañe en su regreso a casa. Nino teme revelarles que no podrá tener más hijos y por eso acude a la comadrona. Pero, antes y para ponerla a salvo, en el curso de un bombardeo conduce a su esposa bajo un gran olivo sarraceno, un árbol con un tronco enorme, hueco por dentro, donde puede entrar un hombre de pie a través de una hendidura «Y cuando en la segunda pasada de los aviones una bomba cayó en las inmediaciones y las esquirlas rompieron las ramas de un almendro frente a ellos, Nino cogió a Minica como si fuera una muñeca y la acomodó dentro del tronco, para que así estuviera más resguardada» (p. 109).

El olivo sarraceno se nos antoja lazo de unión con la primera novela máxime cuando es también el apellido de la protagonista, Oliveri, y su nombre, Minica, coincide con el de la bisabuela sirena. El olivo está en el terrero de Agustino Scozzari, clave para urdir la coartada que permitió que Nino matara impunemente a Barrafato. Barrafato es el guardabarrera recién llegado que tan brutalmente violó a su esposa y aparentemente, sólo aparentemente, podría haber salido bien librado, pues las sospechas parecían recaer en uno de los soldados, Iván de nombre. Mas nada se le pasa por alto al cuasi-dios Tallarita, el hombre de respeto: Barrafato se había aprovechado ya antes de una jovencita casada y encinta. No en vano le dice a Minica «que las mujeres encinta le agradan mucho, porque la maternidad es algo santo» (p. 68).

Barrafato y Nino, el guardabarrera violador y el guardabarrera amante esposo. No podemos por menos de preguntarnos si acaso juega Camilleri con su desdoblamiento para reflejar la naturaleza violenta del enamoradizo Apolo.

⁵ Homero, *Odisea* XI, 305-320; Apolonio Rodio, *Argonáuticas* I, 484; Higino, *Fábulas* 28. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca* I, 7, 4 atribuye la hazaña a Ártemis.

⁶ Vid. Velasco López (2004; 2007a; 2007b).

⁷ *Sententiae e codicibus Byzantinis* 583.

Indudablemente solo el autor puede responder a esa pregunta. De tener la oportunidad además le formularíamos otra: ¿Tiene razón la contraportada al señalar que en la obra se recrea el mito de Níobe y de Dafne? Mi primera respuesta fue 'no', pero pasado el tiempo no llego a descartar una sutil alusión a esa otra transformación.

Recordemos brevemente que Níobe termina convertida en piedra de tanto llorar a sus hijos asaetados precisamente por Apolo y Ártemis. La primera mención del mito en la literatura griega corre a cargo de Aquiles que lo utiliza con el fin de convencer a Príamo para que comparta con él mesa y manteles⁸. La muerte de los Nióbidas, paradigma por excelencia de la muerte de los jóvenes a la que nos referíamos antes, halla eco en múltiples autores en géneros bien diferentes⁹ y en numerosas representaciones artísticas desde la antigüedad a nuestros días. A más, al decir de Pausanias (I, 21, 3), en el monte Sípilo se la podía contemplar. Aún hoy en día es posible: es la 'Roca que llora' o 'Cara de Piedra' en Manisa, antigua Magnesia, en la actual Turquía¹⁰.

Si hay efectivamente recreación del mito de Níobe, se trata de un curioso juego de contrarios: la *hýbris*, la soberbia de Níobe es castigada con la muerte de su numerosa prole y su dolor la mineraliza, diríase que sus lágrimas cristalizan en una nueva materia, dura, ajena al desgarrar, la roca que todos pueden contemplar. Minica, sin embargo, y pese al temor bien fundado de la comadrona, no llora al comunicarle que no tendrá más hijos. Es más, es entonces, cuando a raíz de un nuevo bombardeo, posterior a su salvamento en el olivo, ese bombardeo que ella confunde con los fuegos artificiales, al regresar Nino con una cabra encuentra a Minica con los pies hundidos en la tierra regándoselos, como señalábamos más arriba.

A partir de entonces la metamorfosis sigue un curso imparable. Nino, a diferencia de Apolo que contempla inerte cómo se transforma Dafne y con ello se desvanecen sus esperanzas de conseguir su amor, contribuye a la transformación, acepta el deseo de Minica de convertirse en árbol. «Sólo podía ayudarla», reconoce (p. 121).

Así, si ella clama: «El agua del cielo ayuda al árbol a echar hojas» y se niega a moverse bajo la lluvia, él coge dos palos de madera para que se pueda apoyar de noche. «Los árboles en crecimiento necesitan apoyo» (p.121), alega Nino ante sus posibles protestas. Le hace comer y beber, la lava, construye un techo para ella, según le explica: «Los árboles en crecimiento necesitan protección» (p.122).

Pero no sólo ocurre eso, de nuevo el autor introduce una acción paralela con su propio y crucial desencadenante: la llegada del americano, protegido de don Simone Tallarita, otra vez actor secundario, pero esencial. El americano se instala en la gruta junto al pozo que descubriera Nino a raíz de los primeros visitantes, los constructores de los búnkeres que rompieron su paz. Y su mujer está bien, dice la verdad Nino a Tallarita (p. 128), que le pregunta por ella antes de llevarse al americano.

⁸ Homero, *Iliada* XXIV, 596-620.

⁹ Vid. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca* III, 5, 6.

¹⁰ Las imágenes son fácilmente localizables a través de internet. Un estudio sobre estas tradiciones: Sánchez (2007).

Es en ese punto cuando Andrea Camilleri plantea a las claras el recuerdo en la mente de Nino del mito de Dafne y esto solo porque Nino está tan angustiado que «le daban ganas de ir al huerto, cavar un foso al lado de Minica, meterse dentro y tratar de convertirse en árbol también él. ¿Una locura? ¿En qué se convertía el hombre después de muerto? Polvo. Cambiaba. ¿No se podía cambiar estando vivo? Se acordó de que en la escuela de primaria una vez el maestro [...]» (p. 128).

A partir de ese momento el lector asiste a los cuidados que Nino prodiga a Minica: le pone abono, la poda (p. 129), la abriga (p. 130), la trasplanta y descubre que los pies «¡Se estaban convirtiendo en raíces!» (p. 131), la injerta. Descubrimos entonces la razón última de la buscada metamorfosis de Minica: «Quiero dar frutos» (p. 132) y asistimos atónitos a cómo a diferencia del mito clásico, la transformación no impide la reunión de los amantes, pues a diferencia de ellos su voluntad es concorde. A lo único a lo que se niega Nino es a coger el hacha por más que el razonamiento de ella, intermitente porque ya no está acostumbrada a hablar, sea impecable «De... los... árboles... sin frutos... se... hace... leña» (p. 133).

En la mañana del 23 de diciembre, un nuevo, tercer bombardeo se lleva por delante casi todo: la cabaña de Minica ha sido destruida y Nino ensangrentado la encuentra dentro del olivo, el primero que les dio refugio y que su esposa lleva en su apellido. La oculta en la gruta, la que descubrieron a raíz de la llegada de los italianos, responsables de las primeras llamadas a la puerta de Minica que prepararon el terrero al miserable Burrafata, la misma gruta que en un acto de obediencia al hombre de respeto acogió al americano salvador, una gruta excavada en la roca. Y es también en este punto donde puede uno preguntarse si acaso hay una alusión a Níobe convertida en piedra de tanto llorar a sus hijos muertos por Apolo y Ártemis.

Si tal fuera el caso, Minica que ha superado en horror a la despavorida Dafne, pues el otro miserable guardabarrera la ha violado con una brutalidad indescriptible, también superaría en muy otro sentido a la heroína que perdió a sus hijos. Veamos cómo. Dicho queda que nuestra protagonista no llora al saber que no podrá engendrar más, que entonces comienza su afán por transformarse en árbol cuyo sentido último es dar fruto. Una vez que ese plan ha sido desbaratado por el bombardeo, la solución es muy otra, y no habría sido posible de no ser su marido guardabarrera.

Nino busca entre los objetos desperdigados en torno a los tres coches-esqueletos del tren que han saltado por los aires algo que le pudiera ser útil a su esposa y encuentra. Encuentra una maleta llena de botes de conserva, —un guiño al estraperlo—, pero también halla un hatillo de recién nacido y finalmente a éste. No, no era un gatito el que lloraba. Estamos en la penúltima página y entendemos por qué Camilleri se entretuvo en el detalle de las víctimas: «Una de las tres mujeres podía tener unos veinte años. Una esquirra le había entrado directa al corazón» (p. 136).

«Era una criatura desnuda, un varoncito que podía tener dos meses» (p. 138). Nino lo adecenta, calma su primer hambre, pero lo deja llorar para bajarlo así al pozo. Y es Nino «convertido en una estatua» (p.139), él y no ella, el que contempla a Minica despertar y pedirle que lo traiga. Con el biberón en la boca el pequeño deja de llorar. Nino enciende las velas loco de alegría. «En la gruta, con el blanco de la marga, parecía que hubiera amanecido».

Camilleri no necesita decir más, ésta es su última frase. Era la mañana siguiente a la del accidente, por tanto, 24 de diciembre.

Ésa es la última vuelta de tuerca a la historia de este guardabarrera que lo pierde y lo gana todo en las vías del tren, la traca final a su aproximación y actualización de la desventurada historia de Apolo y Dafne. Un final feliz ajeno al mito griego, fruto de la superación de la más cruel violencia y de la ternura del más abnegado y fiel amor. Permítaseme añadir glosando el villancico: un niño les ha sido dado.

Andrea Camilleri califica de «solo un intento» la metamorfosis aquí abordada. No soy quien para enmendarle la plana, pues en un sentido estricto tiene razón. Mas como lectora y como filóloga clásica su logro me parece mucho mayor. Muy probablemente, desconocedora como soy del universo siciliano más profundo, me habrá pasado inadvertida alguna llave de la novela y acaso haya forzado demasiado las que hunden sus raíces en la mitología grecolatina. Pero además de subrayar la redondez de la obra, quisiera apuntar algunos elementos que a mi juicio actúan como bisagras con los otros dos libros de la trilogía, como si los tres formaran un tríptico y determinadas imágenes estuvieran pintadas entre las tablas.

Por seguir con esa imagen, entre *El beso de la sirena* y *El guardabarrera* aparece claramente destacado un olivo: el olivo milenario que el protagonista de la primera novela ansía para morir bajo él, como así sucederá, pero no antes de que su presencia haya sido circunstancia muy principal para elegir la tierra que compra tras su estancia en América, tierra en la que se establece. Olivo, escenario de sus decisiones, del acontecimiento crucial de su boda con la Sirena y que además tiene su propia historia, pues antes de él hubo un pino que plantaron Escila y Glauco. Olivo junto al cual muere Ulises, muere también el propio protagonista, Gnazio, y olivo, único testigo, una vez arrasado el terreno, de la muerte de Steven, el joven soldado americano, que encuentra una enorme concha, la de la Sirena, cuyo sonido hace que ni se percate de su paso a mejor vida.

Un olivo que cumple muy diferente misión, pero en ambos casos clave para el desarrollo de la trama: lugar de descanso, temporal y eterno, terreno liminal en *El beso de la sirena* por su papel en el paso de la soltería al matrimonio, de la vida a la muerte. En *El guardabarrera* refugio inesperado, no sólo material durante los bombardeos, sino también en la concepción de la coartada que mantendrá a salvo de la justicia a Nino pues está situado en el terreno de Scozzari, marca el punto de inicio y final de la transformación de Minica en árbol. Habría de ser laurel, pues el paralelismo se traza con el mito etiológico de Dafne ('laurel' en griego, planta esencial en el universo apolíneo, sea la masticación de sus hojas por parte de la Pitia en el oráculo, sean las coronas que lucen los vencedores *vid.* Scott, 2015: 42-44), pero nada específico se dice al respecto, el contacto directo es con el olivo, no en vano el apellido es, en la mejor tradición de los cuentos, parlante: Oliveri.

El nombre tampoco está escogido al azar. En torno al otro olivo otra Minica en *El beso de la sirena* desvela su auténtica naturaleza de sirena-ave, se trata no de la que se casa con Gnazio, Maruzza, tal el título original de la novela, sino la otra, la bisabuela. Al inicio de su presentación en *El guardabarrera* se detiene Camilleri en resaltar la bonita voz de la protagonista femenina. No juzgamos

preciso indicar más sobre la faceta musical del antiguo dios Apolo y de su trasunto, Nino, el apuesto y dulce tañedor de la mandolina.

Fijémos de nuevo en la escena final de *El beso de la sirena*: el olivo, la música, la fecha también es importante: 16 de julio de 1943. *El guardabarrera* comienza en marzo del año 42, cuando Nino y Minica se instalan en la tercera caseta en la línea férrea entre Vigàta y Sicudiana, al final no se nos especifica el año tan sólo el mes, diciembre y el día anterior, el 23. La primera novela, que arranca el 3 de enero de 1895 cuando Gnazio vuelve a Vigàta, enlaza así con la franja temporal de la segunda.

No existe un paralelismo comparable con respecto a la tercera novela, sino una *variatio* muy notable. Se inicia ésta «en el primer domingo del mes de febrero del primer año en que el nuevo siglo era todavía un corderito que no conseguía mantenerse en pie» (p. 11). No podemos por menos de hacer notar esa presencia animal desde las primeras líneas, pues la metamorfosis que afronta *La joven del cascabel* atañe a una cabra. Si el escenario en *El beso de la sirena* era un terreno en las afueras de Vigàta, esta localidad, esencial en el imaginario de Camilleri es el segundo escenario en *La joven del cascabel*, previa la espeluznante pintura de las minas de azufre y el idílico paisaje montaños en que transcurre la mayor parte de la acción. A través del tren Vigàta también es punto obligado de las peripecias que jalonan los acontecimientos de *El guardabarrera*.

En apariencia no hay más detalles que ligen la segunda y tercera novela, nada tan llamativo como el olivo, el nombre de la protagonista o la música. Pero, si nos fijamos bien en la juntura de estas dos tablas de nuestro supuesto tríptico, caeremos en la cuenta de que Nino encuentra a Minica con los pies hundidos en la tierra, el primer atisbo de su intento de transformación en árbol, cuando regresa a casa con una cabra cuya leche resulta esencial para alimentarla y añadiríamos –si se nos permite la licencia– que lo será más después, una vez que encuentran al niño. Desempeña, por tanto, un papel en la trama que se sostiene y justifica por sí mismo. Pero lo curioso es que podríamos atisbar una alusión a la faceta pastoril de Apolo y a la vez una anticipación de la protagonista de *La joven del cascabel*, Beba, la cabra, objeto de los desvelos de Giurlà.

Si volvemos a utilizar la imagen del tríptico y nos fijamos en los tonos de la pintura, observamos un elemento importantísimo: pese al desgarramiento violentísimo que está en el centro de *El guardabarrera*, la tragedia mortal que planea en *El beso de la sirena*, la zoofilia brutal de *La joven del cascabel*, a pesar de que Camilleri no rehuye los hechos más dramáticos y el lenguaje más directo, dado que tampoco se recrea en ellos, una suave luz de optimismo ilumina las circunstancias más extremas. Esencial para lograr ese efecto resulta la inocencia de sus personajes, ésta les lleva a afrontar las situaciones de una manera singular, natural y extraña al mismo tiempo. El lector tiene la sensación de que les mueve un impulso innato de superación, de búsqueda de la felicidad. Y ahí es precisamente donde la habilidad literaria retuerce el mito y lo somete a la característica esencial del cuento popular, el final feliz.

Tres finales felices que dejan un sabor de boca único, que invitan a la relectura y contemplación de las escenas y los mecanismos utilizados por el autor. Ha querido éste explorar el sendero de las metamorfosis y lo ha hecho de forma hartamente diferente. En *El beso de la sirena* es más un continuo

encadenamiento, un renacer continuo el que mantiene vivo a Ulises y vivas también y al acecho las Sirenas, un proceso con alguna concomitancia con la metempsicosis¹¹, en cuanto que las sirenas parecen transmigrar de un cuerpo a otro, pero sin cambiar de forma, como suele ser lo habitual e incluso hay alguna alusión en la obra: la esposa del alcalde de Vigàta sostiene que en otra vida fue gata. Además el protagonista Gnazio sale indemne, testigo de excepción del ajuste de cuentas entre Ulises y las Sirenas, no es consciente de lo ocurrido, su convivencia con ellas, su vida resulta perfecta.

En *La joven del cascabel*, la más cruda, la más innovadora y alejada de los parámetros clásicos, y a la vez firmemente anclada en ellos, la desnaturalización que el protagonista lamenta haber ejercido sobre Beba, la cabra –hasta tal punto llega la humanización del episodio– se troca en historia de amor, asumible y completa tan sólo en el punto final, cuando Beba se ha transformado en Anita. La inversión respecto a las historias clásicas que tanto contribuyen a la actuación del joven cabrero, las de Europa y Pasífae, no puede ser más clara. No es un dios quien toma forma animal, sino un animal quien se metamorfosea en joven doncella.

Entre una novela y otra *El guardabarrera* trastoca el mito de Apolo y Dafne con maestría y elegancia. Nino en lugar de perseguir a Minica le presta toda su ayuda en un proceso de transmutación que atañe a los dos, les sublima y culmina en el tan deseado hijo. Toda la brutalidad queda relegada al otro guardabarrera. Sin esa dualidad no ya la trama con el referente clásico, ni siquiera el título se sostendría. En el centro de la trilogía la novela resulta la más fiel al relato antiguo, pero su final es tan espléndido como ajeno al desenlace trágico del pasado mítico.

Dejemos también nosotros constancia de un pequeño anhelo: más obras que, como éstas, recreen las viejas historias y en las que percibir el dulce aleteo de la felicidad.

Bibliografía

- BERNABÉ, A. – KAHLE, M. – SANTAMARÍA, M. A., eds. (2011): *La transmigración de las almas entre Oriente y Occidente*. Madrid, Abada.
- BUXTON, R. G. A. (2009): *Forms of Astonishment: Greek Myth of Metamorphosis*. Oxford, Oxford University Press.
- CAMILLERI, A. (2010a): *El beso de la sirena*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Destino [título original *Maruzza Musumeci*. Palermo, Sellerio, 2007].
- (2010b): *El guardabarrera*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Destino [título original *Il casellante*, Palermo, Sellerio, 2008].
- (2013): *La joven del cascabel*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, Destino [título original *Il Sonaglio*, Palermo, Sellerio, 2008].
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. – CANTÓ LLORCA, J., eds. (2008): Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis* libros I-V. Madrid, Gredos, 2008.
- FORBES IRVING, P. M. C. (1990): *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford, Oxford University Press.

¹¹ Sobre este tema, A. Bernabé, M. Kahle, M. A. Santamaría (2011).

- LÓPEZ EIRE, A. – VELASCO LÓPEZ, H. (2012): *La mitología clásica: lenguaje de dioses y hombres*. Madrid, Arco.
- SÁNCHEZ, J. P. (2007): «La patria de Pausanias (Notas de lectura a Paus. V, 13, 7: Magnesia del Sípilo y Esmirna)», *CFC (G)* 17, pp. 233-247.
- SCOTT, M. (2015): *Delfos. Historia del centro del mundo antiguo*. Trad. Francisco López Lorenzana. Barcelona, Ariel [título original *Delphi: A History of the Center of the Ancient World*. Princeton, Princeton University Press, 2014).
- VELASCO LÓPEZ, H. (2004): «Lecturas del mito de Meleagro», *Minerva*, 17, pp. 31-83
- (2007a): «Ceneo, el invulnerable. Su lanza», en J. C. FERNÁNDEZ CORTE y G. HINOJO ANDRÉS, eds., *Munus Quaesitum Meritis. Homenaje a Carmen Codoñer*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 835-843.
- (2007b): «Ceneo, el invulnerable. Su metamorfosis», *Minerva* 20, pp. 9-21.
- (en prensa): «Andrea Camilleri, La trilogía de las metamorfosis», .
- VERNANT, J.-P. (2001): «La bella muerte y el cadáver ultrajado», en *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Trad. Javier Palacio. Barcelona, Paidós, pp. 45-80 [título original *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989].