

29
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**EL MITO DE ONDINA; SU AUGE EN EL ROMANTICISMO
Y SUS REPERCUSIONES POSTERIORES**

TESIS PROFESIONAL

**Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama
Grazyna Walczak Kieszek de Noriega**

México, D. F.

OFICINA DE
CONTROL ESCOLAR

MAR 12 1985

1984



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

I. Introducción	I
I.1. Objetivos de la investigación	I
I.2. Especificación del desarrollo del trabajo ..	8
2. El concepto de los espíritus elementales en la mitología	12
2.1. Consideraciones generales sobre el mito	12
2.1.1. Definiciones del mito a través de la historia	12
2.1.2. El mito visto por algunos psicólogos ..	19
2.2. El interés del hombre por el mito	22
2.3. El significado del agua y de los seres acuáticos en la mitología	28
2.3.1. El agua como símbolo	28
2.3.2. Las ninfas en las diferentes mitologías	33
3. Las ondinas en la literatura romántica	40

3.1. El Romanticismo como momento propicio para el desarrollo del tema de ondina en la literatura	40
3.2. El tema de ondina en la literatura romántica	49
3.2.1. Friedrich de la Motte-Fouqué	49
3.2.1.1. La Naturaleza	49
3.2.1.2. El Alma	58
3.2.1.3. Amor y Muerte	65
3.2.1.4. La Magia	73
3.2.1.5. Reflejos de problemática social ...	83
3.2.2. Los hermanos Grimm	91
3.2.3. Adam Mickiewicz	97
3.2.4. Mijail Y. Lermontov	107
3.2.5. Alexandr S. Pushkin	111
4. Las ondinas en otras expresiones artísticas	128
4.1. Ondina y la concepción de "Gesamtkunstwerk" ..	128

4.2. Adaptaciones del tema de ondina en la música	I31
4.3. La expresión pictórica como afirmación de la unidad de las artes	I36
4.3.1. La imagen de ondina en la pintura romántica	I36
5. Repercusiones del tema de ondina en la literatura posterior	I40
5.1. Naturalismo, Expresionismo, Existencialismo..	I40
5.1.1. Panorama europeo a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX	I40
5.1.2. Gerhart Hauptmann	I44
5.1.3. Aloysius Bertrand	I51
5.1.4. Jean Giraudoux	I54
5.2. Ondina en la literatura contemporánea	I62
5.2.1. Situación de los escritores después de la Segunda Guerra Mundial	I62

5.2.2. Karl Krolow	I65
5.2.3. Johannes Bobrowski	I72
5.2.4. Ingeborg Bachmann	I78
5.2.5. Peter Huchel	I91
6. Conclusiones	I95
7. Bibliografía	204
7.1. Fuentes directas	204
7.2. Fuentes indirectas	205
7.2.1.	205
7.2.2. Enciclopedias y Diccionarios	208
7.2.3. Revistas	209

I. INTRODUCCION

I.I. Objetivos de la investigación

En épocas pasadas la literatura se estudió en forma aislada, siguiendo a la teoría historicista. Los rasgos comunes entre las etapas no se tomaban en cuenta sino como una resonancia del pasado; por lo demás, se daba definitivamente más importancia a los tipos de pensamiento propios de la época. Así, se decía que la literatura del siglo XVI era diferente a la del XX. De acuerdo con estas premisas, la literatura de diferentes siglos carecía de rasgos comunes. Sin embargo, los mismos defensores de tal división en la literatura, no podían definir con exactitud las fechas del inicio o final de las corrientes existentes, ni tampoco, afirmar con precisión sus características.

En contra de esta división de la literatura por épocas y sin interrelaciones se pronuncian muchos críticos literarios, entre ellos W.P.Friederich (1), R.Wellek, A.Warren (2), o celebridades entre las que se encuentra Goethe, quienes sostienen la idea de que la literatura refleja el pensamiento humano y por ello debe tomarse en cuenta. Este pensamiento se transforma paulatinamente, dependiendo en mayor o menor

(1) W.P.Friederich, Outline of Comparativ Literature

(2) R.Wellek/A.Warren, Teoría literaria

grado de los sucesos sociales, históricos, políticos; pero su cambio no se da de un día para otro, así como tampoco se producen de repente las modificaciones esenciales en la vida de una sociedad. Como dice Raymond Cogniat: "lo adquirido por las sociedades es irreversible" (3). El hombre no puede desprenderse fácilmente de lo que anteriormente se ha dicho, hecho o pensado. Todo el saber acumulado, a pesar de las reacciones y protestas en contra, forma parte constitutiva de las sociedades futuras. El hombre, consciente o inconscientemente, está determinado por la historia. Los elementos que un artista elige para su obra, de alguna manera ya se han trabajado con anterioridad, y lo que él hace es darles una nueva función. Es decir, que los transforma de tal manera, que le sirven para expresar lo que quiere en su momento y bajo la forma que él elige. Habría que agregar también, que la literatura ha de contemplarse en relación con los problemas de la época. W.P. Friederich nos dice que si nos limitamos a estudiar la producción literaria aislada, se hará un estudio incompleto, porque no se tomarán en cuenta los aspectos culturales, sociales y existenciales (4).

El surgimiento de una época, o de una corriente literaria, no es resultado de la acción de una sola persona,

(3) Raymond Cogniat, El Romanticismo, p.7

(4) W.P. Friederich, "Preface" en Op.cit.

puesto que el inicio de una nueva corriente se da cuando son varios los que dan origen a esta nueva corriente. Y si queremos acercarnos a la obra de alguno de ellos, la mejor manera de hacerlo será realizando un esfuerzo para reconstruir el panorama general de la vida de la época.

Con el objeto de aquilatar en su totalidad una obra de arte, debemos considerar no sólo los valores de su época, sino también los que le han sucedido. El apreciar la obra en su contexto histórico es sólo una visión parcial. Como primer paso debemos tomar en cuenta las condiciones generales en las que ésta se escribió, pero también debemos verla desde nuestra perspectiva como lectores del siglo XX, con toda la experiencia acumulada de los años que la siguieron.

Este "perspectivismo" nos permitirá también reconocer si existe una literatura comparable en otras épocas, qué diferencias y qué semejanzas encontramos entre ellas y buscar los posibles porqués. También, desde esta perspectiva, observaremos cómo se presentan los mismos motivos en países diferentes.

La literatura, al igual que otras artes, en todas partes del mundo y en todas las épocas, pretende poseer la "verdad" de la concepción del mundo (*Weltanschauung*)(5). Esta concepción, desde luego, varía de época en época, de

(5) R. Wellek/A. Warren, Op.cit., pp.40-42

cultura en cultura, así como también entre los escritores. Para representar esta "verdad" nos encontramos muchas veces con un elemento mítico, representativo, universal. Este elemento es, en nuestra investigación, la ondina: una ninfa que en las mitologías de diferentes pueblos se presenta de diversas formas, pero quien a la vez tiene ciertas características comunes. Así, Ondina es siempre una figura femenina, en principio acuática, pero debido a su carácter mutable, puede también vivir entre los humanos. Según Paracelso (6), las ondinas se diferenciaban de las mujeres terrenas únicamente en que no poseían alma. El mito de Ondina ha servido a muchos escritores de diferentes tiempos y países como tema para sus obras, reflejando problemáticas distintas en cada caso.

En la interpretación de la literatura, los fenómenos análogos ocurridos al mismo tiempo en diferentes países se explican muchas veces como efecto de las estructuras socio-económicas de éstos. Pero esa explicación resulta parcial, puesto que una comunidad de estructuras iguales daría como resultado no fenómenos análogos, sino idénticos y no sucede así. Lo idéntico se encuentra tan sólo en el plano de las ideas, mientras lo análogo implica una variedad de la infraestructura, provocada por el temperamento nacional, la lengua, la tradición, la consciencia de un pasado histórico de un pueblo. Es por ello que para testificar la presencia de las tradiciones literarias en un

(6) J. Huser, Paracelsi Philippo Theophrasti Elicher und Schriften, pp. 45-78.

estudio comparativo, es necesario acudir a las explicaciones del interior del ser humano. E.R.Curtius señala que muchos tópicos han llegado a nosotros, sin que nos demos cuenta del porqué. Así, no es casual el que el mito de Ondina se haya tomado en diversas literaturas y épocas distintas, puesto que es uno de esos arquetipos de los que él habla: "La concordancia de testimonios de origen tan diverso muestra que se trata de un arquetipo, de una representación del subconsciente colectivo en el sentido en que lo entendía C.G.Jung." (7).

Valiéndonos del arquetipo de Ondina trataremos de mostrar las diversas concepciones que se han originado en torno al mismo mito. Para ello tomaremos en cuenta la función que cada obra cumplía en su época, ya que no olvidemos que la creatividad del hombre, dentro del terreno artístico, se desarrolla bajo el signo de su época respectiva. Pero también, como lectores del siglo XX veremos cada obra desde nuestra perspectiva que nos permite comparar estas obras, ver las diferencias entre ellas y respondernos al porqué y al cómo de la variación. La comprobación de fenómenos análogos en un mismo momento (sincronía) concuerda parcialmente con el materialismo histórico, pero la persistencia de los mismos hechos a través de épocas sucesivas (diacronía) nos obliga a buscar en el ámbito de

(7) E.R.Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, pp. IIO-III.

la psicología de la intersección de los dos planos, el diacrónico y el sincrónico, lo que define precisamente el estilo de una época en particular (8). Aún así vemos como, exponiendo diferencias importantes entre las obras que compararemos, existe un espíritu común entre los hombres que hacen que la historia de los pueblos y de las épocas sea una. Nosotras nos basamos en la corriente de temas y motivos iniciada por los alemanes (9). Más claramente: por medio de un análisis histórico comparativo intentaremos probar que es posible hablar de una literatura universal, puesto que:

[...] sie bietet darüber hinaus Einblicke in geistige Strukturen und Prozesse allgemeinemenschlicher Art, die zu den ältesten Elementen der menschlichen Psyche überhaupt gehören und von den einfachsten Archetypen bis zu den kompliziertesten Mythen suchen. (10)

El concepto de "literatura universal" es relativamente nuevo. Sus orígenes se remontan a la época romántica; el primero en utilizar este término fue J.W. Goethe. Pero aún antes decía Herder, citado por Edda Allemann:

- (8) C. Pichois/André-M. Rousseau, La literatura comparada, p. III.
 (9) cf. Elisabeth Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung
 (10) Hugo Dyserinck, Komparatistik, p. 106 ([...] incursiona en las estructuras y procesos de pensamiento de tipo universal, los cuales pertenecen a los elementos más antiguos de la psique humana y que partiendo de los arquetipos más sencillos alcanzan hasta los mitos más complejos).

A nosotros hijos de este siglo nos ha sido concedido el privilegio de estar en la cumbre de una alta montaña y que muchos países y muchos tiempos yacían en torno a nosotros, a nuestra vista y a nuestros pies. Así vamos a aprovechar esta feliz situación y a recorrer con miradas alegres todos los pueblos y épocas. (II)

Este pensamiento de Herder ha sido desarrollado por varios investigadores posteriores. Sin embargo, muchos de ellos al comparar las literaturas de los diferentes pueblos se limitan a recopilar datos de influencias casuales de una obra sobre la otra, o de un escritor sobre otro, sin darse cuenta de los nexos naturales que unen las literaturas distantes en el tiempo y en el espacio.

Nosotros, con el mito de Ondina, nos adherimos a Wellek y a Warren en el sentido de que se necesita de una historia literaria a escala supranacional. Ellos afirman que "[...] la literatura es una, como el arte y la humanidad son uno [...]" (I2) y "La historia de temas y formas, de artificios y géneros es, evidentemente, internacional" (I3). Pero, no hay que olvidar que, aún tomando en cuenta el carácter trascendente y supranacional de la literatura, existen rasgos propios importantes. El problema de la "nacionalidad" de las diferentes literaturas debe considerarse, más bien, como elemento medular en la contribución al desenvolvimiento del proceso literario universal.

(II) Herder citado por Beda Allemann en Literatura y reflexión

(I2) R. Wellek/A. Warren, Op.cit., p.62

(I3) Ibid., p.63

I.2. Especificación del desarrollo del trabajo

El mito de Ondina, que como veremos ha cumplido con funciones muy diversas, se creó en las sociedades primitivas, cuando todavía no existía la literatura escrita, ni tampoco lo que ahora conocemos como literatura oral (cuentos, baladas, romances). Al incorporarse a la literatura empezó a fungir de maneras variadas, pero siempre manteniendo un carácter que hace posible la comparación entre sus diferentes presentaciones, a través de la historia del arte. Es por eso que decidimos en un primer capítulo esclarecer lo que significa el mito para los hombres - porqué surgió, cómo evolucionó, qué funciones ha tenido. En nuestro trabajo no hablaremos de todos los mitos existentes, sino del mito como concepto y en particular de aquél relacionado con el agua, puesto que éste es el que ha dado origen a la presencia de Ondina en la literatura.

En relación con el elemento "agua" existen también otras figuras femeninas, como las sirenas y las melusinas, las cuales excluimos de la presente investigación por no extendernos demasiado. Además, las obras de Ondina que tratamos en la tesis no son las únicas que se han escrito, sino que fueron escogidas a manera de ejemplo, para ilustrar nuestro propósito, o bien aquéllas que estuvieron a nuestro alcance.

Debido a que la figura de Ondina resurgió durante el Romanticismo, consideramos que es importante conocer las razones por las cuales este mito encontró su auge en esta

época. Para comprenderlas, tenemos que tratar de entender el carácter de este movimiento como hecho histórico y cultural y por eso le dedicaremos un segundo capítulo, en el que, aunque a grandes rasgos, trataremos de esbozar este fenómeno. No vamos a tratar de abarcar toda la naturaleza del Romanticismo, puesto que ésta fue muy compleja; solo nos concentraremos en los rasgos que sean útiles para nuestra investigación, en relación con Ondina.

No se puede negar la influencia que ejerció el Romanticismo sobre la literatura moderna. Ya van Tieghem, así como otros críticos literarios, afirmaron que es en la época romántica en la que nace la poesía moderna (14). Con respecto a esto dice Werner P. Friederich:

Se puede afirmar que el Período Romántico no ha terminado, que el Movimiento Simbolista es la continuación del Movimiento Romántico, que las tendencias socialistas en la política son una continuación de la revuelta política romántica, y que la destrucción contemporánea de las formas tradicionales en el arte y en la música son continuación de la rebelión artística romántica en contra del pasado. (15)

Como estudiantes de Letras Alemanas dedicaremos nuestra atención sobre todo a la representación del mismo elemento, Ondina, en la literatura alemana, en donde al parecer tuvo una gran influencia en las obras posteriores.

(14) Paul van Tieghem, Le romantisme dans la littérature européenne

(15) W.P. Friederich, Op.cit., p.259

Puesto que Undine de De la Motte Fouqué, fue la primera obra romántica con este tema y la que desató el interés por las ondinas entre los alemanes (y no solo entre ellos), la tomaremos como base para nuestro trabajo, y trataremos de mostrar varias ideas que resultan a propósito de esta figura literaria en un tercer capítulo. De la misma manera, aunque no tan minuciosamente, procederemos con las otras obras románticas y posrománticas, tratando de encontrar elementos similares y de contraste.

Debido a que el hombre de la época romántica reunió diferentes medios de expresión, que se conjugan con el mismo afán de universalizar su espíritu, ocuparemos un cuarto capítulo para hablar del tema de las ondinas en otras expresiones artísticas, como son la música y la pintura. A partir de estas consideraciones podemos afirmar que la fantasía romántica se refleja incluso en nuestros días, prueba de ello es la aparición de Ondina no sólo en la literatura sino también en otras artes contemporáneas.

Finalmente, en un último capítulo, revisaremos la evolución de este mito a través de las diferentes épocas posrománticas.

Las citas que usaremos en el presente trabajo se transcribirán en el idioma en el que las encontramos en los libros: algunas en la lengua materna del autor, otras, traducidas al español. Las traducciones de aquellas citas que no están en

español, se pondrán al pie de página. La mayoría de ellas fueron hechas en base a nuestro esfuerzo común; otras, como en el caso del libro Undine de F.de la Motte-Fouqué y en Undine geht de I.Bachmann, han sido traducidas por profesionales. En este caso, pondremos las citas en el idioma original dentro del cuerpo del trabajo y la traducción profesional, cuya fuente señalaremos, se encontrará al pie de página.

El signo ° se utilizará para Undine de Friedrich de la Motte-Fouqué, traducida por Irene Pérez-Dolz como Ondina y el lago encantado; mientras que °° se usará para el relato Undine geht de Ingeborg Bachmann, en la versión Ondina se va de M.Font.

2. EL CONCEPTO DE LOS ESPÍRITUS ELEMENTALES EN LA MITOLOGÍA

2.I. Consideraciones generales sobre el mito.

El mito no es importante únicamente para las culturas primitivas; a través de los siglos éste ha ido adquiriendo una gran relevancia en la literatura de las naciones occidentales.

Generalmente se cree que el mito es aquello que se relaciona con lo poético, lo simbólico, lo hermoso. Aunque en la mayor parte de los casos es así, y no porque ese sea su principal objetivo, sino porque es algo inherente a él, no deja de tener además un aspecto prosaico y utilitario. Así pues, comenzaremos por esbozar una definición de lo que es el mito y hablar brevemente acerca de su aproximación histórica, analítica, religiosa y filosófica.

2.I.I. Definiciones del mito a través de la historia.

Las palabras "mito" y "mitología" suelen usarse tradicionalmente para referirse al conjunto de divinidades y seres sobrenaturales de los antiguos griegos y romanos, con sus historias y leyendas de origen oculto; pero igualmente son aplicables a otros pueblos y a otras culturas, comprendiendo no sólo narraciones de tipo más o menos religioso, acerca de los dioses y sus relaciones con los hombres, sino también narraciones explicativas o interpretativas de otros temas,

como podrían ser los fenómenos de la naturaleza el origen de determinado pueblo, etc.

La palabra "mitología" viene de la palabra griega "mythos", que significa fábula, y "logos", tratado. Sin embargo, el concepto fábula no nos debe inducir a creer que el mito sea una ficción caprichosa de la imaginación. Dentro de la narrativa mítica se esconde un aspecto, un núcleo, que encierra la realidad.

La palabra "mitología" se aplica, pues, al conjunto de leyendas y narraciones fantásticas, que nacieron del primer esfuerzo de la mente humana para explicar el origen del mundo y los fenómenos de la Naturaleza y de la vida. Así, los primeros brotan de la proyección imaginativa que el hombre hace de las funciones máximas de la vida: nacimiento, amor, maternidad, paternidad y virginidad:

Los mitos sintetizan todo lo que el hombre, mediante la inteligencia y el sentimiento consiguió conquistar, frente a una vida que no solicitó, a una muerte que lo amedrantaba, a deseos que lo dominan y a una naturaleza cuyos fenómenos (sol, lluvia, viento, cataclismos, enfermedades) lo asombran o lo aniquilan. (16)

La palabra "mitología" se aplica también al estudio científico, a la ordenación metódica e interpretación de estos mitos y leyendas, tejidas por la imaginación naciente de las primitivas generaciones y transmitidas a través de las edades y los tiempos por la poesía popular.

(16) Bran Enciclopedia RIALP, p.58

El mito consiste en una "historia perenne": es la historia de los acontecimientos que no tienen fin, porque se repiten.

Reconociendo en cada acto cotidiano una participación en los grandes ciclos de la vida - que no son más que la repetición de los ciclos-modelo narrados por la mitología - el hombre siente participar de la gran eternidad mítica y se libera de su transitoriedad; al participar de sus orígenes, el hombre consigue, si no propiamente sobrevivir, vivir integralmente. Y es así como dentro del contexto mítico, la propia muerte puede tener sentido.

Además, por otra parte, el hombre ha buscado abreviar la distancia que lo separa del universo irracional, por medio de la mitología - desde las más primitivas hasta las más modernas, disfrazadas de ficción científica - :

El mito busca superar este abismo, al mezclar todos los orígenes . No sólo del mundo y del hombre, sino también de los animales y de las plantas: todo lo que nace, vive, es sexuado, organizado, se deshace y muere, pero vuelve y continúa. (17)

Debido a su carácter fundamental, el mito, conserva hasta nuestros días vitalidad y presencia grandiosa: trata los mismos problemas existenciales, morales y sociales, que continúan afligiendo a la humanidad. Por eso el hombre no ha

(17) Ibid., p.59

dejado de crear nuevos mitos, aunque ahora haya pisado la Luna.

Mircea Eliade, en Mito y Realidad, define de manera ejemplar la estructura y la finalidad del Mito:

[...] De modo general, se puede decir que el mito, tal como es vivido por las sociedades arcaicas, 1) constituyó la Historia de los actos de los Entes supremos; 2) que esa Historia es considerada absolutamente verdadera (porque se refiere a la realidad) y sagrada (porque es obra de los Entes sobrenaturales); 3) que el mito se refiere siempre a una "creación", contando cómo algo vino a la existencia, o cómo se establecieron normas de comportamiento, una institución, una manera de trabajar; ésta es la razón por la cual los mitos constituyen los paradigmas de todos los actos humanos significativos; 4) que, conociendo el mito, se conoce el "origen" de las cosas, llegándose -en consecuencia- a dominarlas y manipularlas a gusto: no se trata de un conocimiento que es "vivido" ritualmente, seanarrado ceremonialmente el mito, sea efectuado el ritual al que sirve de justificación; 5) que, de una u otra manera, "se vive" el mito, en el sentido en que se está impregnado por el poder de lo sagrado, que exalta los eventos rememorados o ritualizados. (18)

En Europa las primeras mitologías no aparecen sino hasta el primer milenio antes de Cristo, con bastante posterioridad a las del Oriente Medio. No está demostrada la relación

(18) Mircea Eliade, Mito y Realidad, p.17

entre las mitologías europeas y las védicas (de los iranos e indos): relación que se daría a través de las migraciones de los indoeuropeos, postulados como antecesores de las culturas europeas y las arias; actualmente, las teorías sobre las relaciones entre las mitologías europeas y las védicas han sido rechazadas.

Entre los eslavos, los datos que se conocen no muestran el desarrollo de una amplia Mitología. Sus mitos están unidos a cultos de la naturaleza, de los bosques, aguas, animales y otros elementos, con cierto animismo y culto a los antepasados. Los germanos, en cambio, presentan una mitología más desarrollada y con abundantes testimonios (19).

En realidad, mucho se ha hablado acerca del mito, y sin embargo, no se ha llegado a un acuerdo común, ni entre los estudiosos, ni entre los mismos críticos, acerca de su origen y significado.

W.Schmidt (1868-1954) sostuvo que el pensamiento mítico no fue el origen de la religión, sino que fue algo posterior, utilizado por algunas religiones.

Va en 1830, Schelling postuló que no debía juzgarse al mito desde fuera, sino había que dejar que se interpretase a sí mismo (20).

J.J.Bachofen (1815-1877) opinaba que el mito es un modo de expresión tan válido o más que la expresión racional. Para él todas las explicaciones que se hacen acerca del mito por vía de la razón, la física, o la psicología carecen de fundamento (21). Esta rehabilitación del mito ha conducido a

(19) Gran Enciclopedia RIALP, p.60

(20) Loc.cit.

(21) Ibid., p.63

autores como Kerenny (n.1897) y B.Malinowski (1884-1942) a hacer del mito un absoluto, incluso una teología.

Tilich y Eliade también sitúan al mito en un nivel sagrado, absoluto y unido a la religión. Los mitos revelan una estructura real inaccesible a la aprehensión empírico-racional. Para Eliade, por una parte, "[...] los símbolos y los mitos vienen de muy lejos: son una parte del ser humano, y es posible no encontrarlos en cualquier situación existencial del hombre en el Cosmos" (22). Por otra parte, Tilich considera que el mito es la vía de acceso a lo Absoluto, por lo que toda religión debe servirse de los mitos, sin dejarse dominar por ellos (23).

Malinowski y Kerenny definen al mito como una historia sagrada o religiosa y clasifican cualquier otra clase de narración como algo diferente. Se sabe que hay una relación íntima entre mito, religión, magia, ritual; sin embargo, no se han esclarecido los límites entre ellos, como tampoco sus dependencias.

Ahora bien, el supuesto de Malinowski de que las únicas narraciones que pueden llamarse "mitos" son las narraciones sagradas que acompañan a los rituales, aparte de su falta de lógica, se funda en las tendencias de una sola cultura.

Por ejemplo, en una sociedad en que la magia juega un papel importante, es natural que se le mencione en muchos ritos.

(22) Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, pp.30-31

(23) R. de Langhe, Myth, Ritual and Kingship, p.97

El crítico, E.R. Leach está por su parte convencido de que el mito es la contrapartida del ritual. Para él,

[...] mito implica ritual, ritual implica mito, son una única y misma cosa [...]. El mito, considerado como expresión en palabras, dice lo mismo que el ritual considerado como expresión para la acción. Hacer preguntas sobre el contenido de una creencia que no está contenida en el contenido del ritual es un desatino. (24)

Con respecto a las interrelaciones entre mito, ritual, religión y magia, R. de Langhe dice que, mientras el estudio de las conexiones existentes entre los mitos y rituales es cierto, también se ha demostrado la existencia de mitos que no van acompañados de ninguna representación ritual.

Finalmente diremos que respecto a esto, Ernst Cassirer comenta que:

In the development of the human culture, it is not possible to draw a line and determine where the "myths" end and where the "religions" start. During all the history, religion stays united, without chance of getting loose, with mythical elements, and is penetrated by them. On the other hand, the myth, even in its most most rude and rudimentary form, contains some aspects that in a great extense do relate to high and "ulterior" religious ideals. (25)

(24) G. Kirk, El mito: su significado [...], p.37

(25) Ernst Cassirer, The Philosophy of the symbolic forms, p.132 (En el desarrollo de la cultura humana, no podemos fijar un punto donde termine el mito y empiece la religión. En todo el curso de su historia, la religión permanece indisolublemente unida a elementos míticos y penetrada de ellos. Por otra parte, el mito, aún en sus más rudas y rudimentarias formas, contiene algunos motivos que, hasta cierto punto anticipan altos y ulterior res ideales religiosos).

2.I.2. El mito visto por algunos psicólogos

Con la introducción del estudio de la psicología y el psicoanálisis surgen nuevos conceptos y tentativas para aclarar el significado del mito. Tenemos que, por ejemplo, Karl Abraham afirmó, en el año de 1913, que el mito es "a fragment of the infantil psychic life of the race, and the dreams are the myths of the individuum" (26). Freud, presidente del círculo al que pertenecía K. Abraham, sembró la semilla de esta idea en su obra La interpretación de los sueños (1900).

Más tarde, el propio S. Freud expresó más ampliamente su concepción acerca de este pensamiento en su breve obra titulada Sobre los sueños:

El simbolismo onírico se entiende mucho más allá de los sueños: no es sólo peculiar de los sueños, sino que ejerce una influencia dominadora similar sobre las representaciones de los cuentos de hadas, de los mitos y leyendas, de los chistes y el folklore. Nos permite rastrear las conexiones fundamentales entre sueños y estas últimas producciones. (27)

(26) Karl Abraham, Dreams and Myths, p.72 (un fragmento de la vida psíquica infantil de la raza, y los sueños son los mitos del individuo).

(27) Sigmund Freud, Sobre los sueños, p.53

Por otra parte, Freud además escribió que parece extremadamente probable, que los mitos, por ejemplo, sean "the deformed vestiges of the desires fantasies of the nations, of long-lasting dreams of the young humanity"(28).

Jane Harrison llegó a concebir una idea similar a la de los miembros pertenecientes al círculo freudiano, ya que para ella, el mito es un fragmento de la vida del alma, el pensamiento onírico de la gente, así como los sueños, son el mito del individuo (29).

Para Jung "el mito es un arquetipo, pero no del inconsciente individual, sino del colectivo; es una interpretación, pero en clave psicoanalítica" (30).

Los sueños, como los mitos, se nos presentan con una fantástica amalgama de temas, lugares, épocas, secuencias y estilos. Su tono emocional es susceptible de pasar desconcertadamente de la tranquilidad al terror, de una gran confusión a una observación desapasionada.

En el mito se da una relación ideal de concordancia entre la movilidad universal de los fenómenos naturales y el ámbito oscilatorio del lenguaje: "Los cuentos y los mitos no son imágenes representativas de un orden firme y definitivo, sino de un orden que ocurre y se realiza incesantemente"(31).

(28) Sigmund Freud, Collected Papers, p.182 (los vestigios deformados de las fantasías del deseo de todas las naciones, de los perdurables sueños de la joven humanidad).

(29) Jane Harrison, Epilomena to the study of Greek Religion, p.32

(30) C.G.Jung, Lo inconsciente, p.84

(31) Karl August Horst, Caracteres y tendencias, p.121

A Ramón Xirau pocas respuestas le parecen tan claras con respecto al mito como lo pudiera ser la clásica de

J.J. Bachofen:

El mito es la génesis de los símbolos. Se desenvuelve en una serie de acciones aparentemente ligadas entre sí, que el símbolo incorpora en una unidad. El mito se parece a un discurso filosófico en cuanto divide la idea en una serie de imágenes conectadas y deja que el lector deduzca las consecuencias últimas. (32)

Aunque no exista una opinión pública unánime, ni un criterio uniforme acerca del mito, podemos concluir que:

1. No hay una conexión invariable entre los mitos y los rituales.
2. Los mitos pueden poseer significación mediante su estructura.
3. Los mitos pueden reproducir, inconscientemente, elementos estructurales de su sociedad de origen o actitudes típicamente behaviorísticas de los propios creadores de mitos.
4. Los mitos pueden también reflejar preocupaciones específicamente humanas, incluyendo las causadas por contradicciones entre los instintos, los deseos, y las intransigentes realidades de la naturaleza y la sociedad. (33)

La persistencia del mito se explica, ya que su estudio nos ayuda a comprender la vida y costumbres de los pueblos que le dieron origen: la comparación de los mitos de diferen-

(32) Ramón Xirau, Mito y poesía, p.218

(33) G.S.Kirk, Op.cit., p.297

tes pueblos primitivos nos descubre, algunas veces, su uniformidad de origen, y éste aclara relaciones de raza y cultura que de otro modo serían inexplicables. Las grandes similitudes humanas que se encuentran en los mitos de los pueblos que viven alejados unos de otros son de gran valor para los estudios comparativos de la psicología y la sociología. Para terminar este subcapítulo diremos que, la acertada interpretación de algunos de los más hermosos pasajes de la literatura universal sería imposible, si el lector no conociese los mitos clásicos, a los cuales se refiere con tanta frecuencia.

2.2. El interés del hombre por el mito

A través de la producción literaria tanto en su forma escrita, como en la oral y a través de todos los tiempos, se observa la influencia de los mitos. El mito en sí ya es una producción creativa, fantástica, de la mente humana.

Para respondernos a las preguntas del porqué interesa el mito al hombre y porqué se creó el mito, habría que buscar las respuestas considerando tanto al hombre primitivo, como al hombre moderno.

El mito, inicialmente, constituye una representación ilustrativa del sentimiento religioso del hombre primitivo.

Eugen Mogk considera que el hecho de que los pueblos germanos jueguen un papel importante en la historia de hace unos dos mil años se debe en buena parte a su gran religiosidad. Un rasgo esencial del carácter de los germanos es,

según él, el respeto y la veneración a las fuerzas superiores que se manifiestan en la Naturaleza y en la vida del hombre (34).

A través de los tiempos se han conservado muchas de las ideas religiosas de las épocas primitivas en su forma antigua o las han adaptado a creencias nuevas. Aún hoy en día se conservan restos del antiguo paganismo en los pueblos germánicos, y se designan usualmente como supersticiones o creencias populares. (Se supone que estas creencias religiosas antiguas fueron fundidas hasta cierto punto, con las creencias de los pueblos cultos de la Antigüedad, puesto que tuvieron mucho contacto en las constantes guerras y, sobre todo, después de que los romanos se establecieron a orillas del Rin, al convertirse en sus vecinos. De este modo se produjo también una influencia cristiana).

Las religiones de los pueblos primitivos tienen su raíz en el convencimiento de que el hombre es dependiente, en mayor o menor grado, de la Naturaleza. El hombre primitivo siente que en las cosas que lo rodean hay una fuerza, ante la cual se siente impotente y atemorizado. Pero esa fuerza es una idea abstracta, que él no puede comprender. El hombre de la antigüedad ve los efectos de los fenómenos naturales (tormentas, inundaciones, etc.), frente a los cuales se siente impotente e incapaz de explicarlos. Por eso esta sensación de la fuerza superior se personifica y así surgen seres

(34) Eugen Mogk, La mitología nórdica, pp.7-32

fantásticos, a veces demoniacos que habitan los bosques, campos, montes, ríos y nubes. A estos seres, algunas veces benéficos, otras maléficos, se les representa bien en forma de animales, bien humana, aunque generalmente diferente de la del hombre real. Estos seres sobrenaturales, cuando habitan regiones hostiles o abruptas, son representados, en la mayoría de los casos, por fantasmas, dragones o seres horripilantes o malvados. Por el contrario, en lugares de clima benigno, en donde el ser humano puede establecerse, o sitios agradables, habitan los duendes, gnomos, seres bondadosos.

A estos seres se les atribuyen actos y operaciones propias de los seres humanos o de los animales y se les envuelve en relatos y leyendas que se van transmitiendo por vía oral. Estos relatos pasan de generación en generación y, si llegan a poseer ciertas características, se convierten de transitorias, es decir, de la clase de narraciones que se olvidan casi tan pronto como se han contado, en tradicionales y perennes.

Los lugares más poblados de seres sobrenaturales, según E. Mogk, son los acuáticos:

[...] Sobre todo se suponen animadas las aguas, especialmente los ríos y mares: éstos son, según la creencia de los germanos, muchas veces morada de seres de forma animal o humana, que en unas partes son seres pequeños, en otras gigantescos [...]. (35)

Con la llegada del cristianismo los mitos germanos pierden su influencia directa sobre los sentimientos religiosos y se convierten en cuentos y leyendas. En esta forma viven en el pueblo por medio de la transmisión oral. Al llegar la época romántica se da un giro hacia esta tradición, implantándola en el arte. Sin embargo, aquí ya no se trata del mito como tal, sino de los elementos que servirán como símbolos para expresar lo que le interesaba al artista. Estos elementos son por lo general figuras que en la mitología representaban a las fuerzas de la naturaleza (y no a las divinidades primordiales), y a las que los estudiosos llaman "espíritus elementales" (Elementargeister). Como dijimos, estos espíritus perdieron su sentido religioso-mítico original, al ser incluidos por la gente del pueblo en su poesía y relatos (Volksmärchen).

El eminente investigador y filósofo Mircea Eliade nos muestra el interés por el mito desde otro punto de vista, más subjetivo para el artista. Eliade afirma la existencia de una mitología subconsciente en el hombre moderno. Para él, todo hombre vive entonces de imágenes y símbolos. Estas imágenes y símbolos revelan:

[E.] la nostalgia de un pasado mitificado y transformado en arqueotipo, y **[E.]** este pasado encierra, además de la nostalgia de un tiempo perdido, otros mil sentidos: expresa todo cuanto pudo ser y no fue, la tristeza de toda existencia, que no es si-

no dejando de ser otra cosa, la pena de no vivir en el paisaje y en el tiempo que evoca [.] ; a fin de cuentas, el deseo de algo completamente distinto del instante presente [.] . (36)

Basándose en estudios psicológicos Emma Jung considera que la creación espontánea de los mitos, las imágenes y figuras no es casual y está relacionada con la psique humana. La representación de las figuras elementales que habitan en el agua, el aire, la tierra, el fuego, así como en la fauna y la flora se muestra:

[.] als Ausdruck von inneren, psychischen Gegebenheiten, Selbstdarstellung der Psyche [.] . (37)

Varios investigadores consideran que el mito se puede comparar perfectamente con el sueño en cuanto a que los dos, detrás del contenido manifiesto, poseen contenidos latentes y ocultos, exposición de diversos sentimientos e ideas del hombre. Para interpretar mitos habría que recurrir a las mismas técnicas que en la interpretación de los sueños.

El comportamiento del ser humano frente a sus sueños es idéntico al comportamiento del pueblo frente a sus mitos. El hombre, por lo general, no comprende sus sueños, los encuentra absurdos e irracionales y si llega a explicárselos de alguna manera, sólo lo hace parcialmente, ya que lo úni-

(36) Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, p.17

(37) Emma Jung, "Die Anima als Naturwesen" en Märchenforschung und Tiefenpsychologie de Wilhelm Laiblin, p.235 ([.] como una expresión de las circunstancias psíquicas internas, una autorrepresentación de la psique [.]).

co a su avance es el contenido manifiesto. Así tampoco el pueblo entiende el contenido latente de sus mitos. Sin embargo, estos contenidos se pueden entender más racionalmente. Según Freud, el sueño es obra de la vida espiritual superada (38). El ser humano es capaz de connotar muchas más impresiones de las que es consciente. Estas huellas se ocultan en el inconsciente tanto más fuertes hayan sido los impactos causados. Dichos efectos encontrarán sus reminiscencias en el sueño, aunque constituirán sólo una parte de él. Así también lo es en el caso de las impresiones que el ser humano se ha llevado de niño. En la infancia, el individuo busca la realización de sus deseos en la actividad fantástica, tanto de día como de noche. Cuando adulto, estas inquietudes, con los mismos objetivos y maneras de expresión infantiles, se realizarán en el sueño. Los mismos deseos y temores que el individuo acumuló en su niñez sufrieron un reforzamiento en el inconsciente del adulto, y liberados en el sueño representan, en el sentido freudiano, una exageración o superación de la vida espiritual del niño.

Freud denomina a la época de la niñez el tiempo pre-histórico en la historia del individuo. Por analogía los mitos provienen de la época pre-histórica del pueblo, de ahí que Otto Rank afirma que: "El mito es una obra de la vida infantil superada del pueblo. El mito contiene (en forma encubierta) los deseos infantiles del pueblo" (39).

(38) W. Laiblin, Märchenforschung und Tiefenpsychologie, p.359

(39) Otto Rank, El mito y el nacimiento del héroe, p.6

Según esta teoría los mitos se cristalizaron en la adolescencia del pueblo, cuando las vivencias "infantiles" todavía eran frescas y cuando ya entran en juego las convenciones sociales.

Resumiendo la idea y refiriéndonos al interés del hombre por el mito, encontramos que dicho interés se debe ver desde tres puntos de vista:

- el interés religioso del hombre primitivo,
- el interés consciente del artista romántico (u otro), que tiene como finalidad rescatar los valores de su pueblo y a la vez escapar hacia un mundo diferente, y
- el interés inconsciente de todo ser humano, que en el uso de elementos míticos busca la realización simbólica de sus inquietudes.

2.3. El significado del agua y de los seres acuáticos en la mitología

2.3.1. El agua como símbolo

El vocablo $\sigma\upsilon\mu\beta\omicron\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ palabra griega, significa la unión entre dos términos. Aunque esta denominación es muy antigua, no es hasta hace poco que se tuvo una noción clara de la realidad del símbolo. En sentido lato, "el símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos" (40).

Sólo los seres primitivos o los niños usan habitualmente el símbolo, que corresponde a un estadio de la asociación de ideas y a una concepción religiosa, o acaso mejor, mágica del mundo.

Formalmente, la mente humana funciona simbólicamente cuando algunos componentes de su experiencia producen estados de conciencia, creencias, emociones y usos en relación con otros componentes de su experiencia. Se ha dado por definir como "símbolos" al primer grupo de componentes, en tanto que el último grupo constituye el "significado" de los símbolos. El funcionamiento orgánico, por medio del cual hay una transición del símbolo al significado, es lo que se llama "referencia simbólica" (41).

La referencia simbólica es el elemento sintético activo, aportado por la naturaleza del receptor. Esto requiere de un fundamento que se basa en algo común entre la naturaleza del símbolo y la del significado. Pero tal elemento común a las dos naturalezas no necesita por sí mismo una referencia simbólica, ni tampoco decide cuál será el símbolo y cual el significado; así como tampoco asegura que la referencia simbólica no producirá errores y desastres para el receptor. Se debe concebir la percepción a la luz de una fase primaria en la autoproducción de un acontecimiento de la existencia real.

El pensamiento simbólico no es exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Éste es una característica con-

(41) Alfred North Whitehead, El simbolismo, su significado y efecto, p. 14

sustancial al ser humano, ya que precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad - los más profundos -, que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Como dice Eliade:

El pensar simbólico hace "estallar" la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla; en su perspectiva, el Universo no está cerrado, ningún objeto está en su propia existencialidad: Todo se sostiene unido por un sistema cerrado de correspondencias y de similitudes. (42)

La historia no logra modificar radicalmente la estructura de un simbolismo "inmanente". Continuamente, la historia añade nuevas significaciones, pero éstas no destruyen la estructura del símbolo.

La función del símbolo es revelar una realidad total, inaccesible a los demás medios del conocimiento: "símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, desgarrarse, pero jamás extirparse" (43).

Sobre el simbolismo del agua existen muchas interpretaciones. En su captación del mundo, la sensibilidad antigua reconocía, en el mundo de la naturaleza, cuatro grandes "provincias" que cobijan a todos los seres del mundo: los reinos del agua, del aire, del fuego y de la tierra. A partir del siglo VI a.C., los primeros filósofos griegos propusieron sucesivamente a cada uno de esos reinos como matriz del

(42) Mircea Eliade, Simbolismo y psicoanálisis, p.I9I

(43) Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, p.II

universo y la primera de esas concepciones postulaba que todo estaba formado fundamentalmente por el agua, tal es la tesis de Tales de Mileto (640?-564?a.C.).

Mucho antes que surgieran los filósofos, la naturaleza despertó la imaginación del hombre arcaico y ese estímulo adquirió pronto expresión política y mitológica. El agua siempre llamó la atención del hombre por su abundancia (mar, ríos, lluvias...): sus cualidades únicas (estado sólido, gaseoso, líquido, origen misterioso de las nubes, o de las entrañas de la tierra, la evaporación). Por eso es explicable su presencia en todos los planos del pensamiento especulativo, práctico y religioso de la Antigüedad (44).

El agua fue empleada también en ritos de iniciación y en ceremonias catárticas. En las puertas de las casas romanas, en las que había un cadáver, se ponían vasijas con agua para evitar así la contaminación. Otro ejemplo de la utilización del agua lo fue el rito fúnebre, que consistía en rociar tres veces con agua lustral, como lo hiciera Eneas sobre la urna portadora de los huesos de Miseno (Virgilio, Eneida 6,22530), fue probablemente cristianizada por la triple aspersion de agua bendita o en la iglesia. Abundan los baños rituales o las simples aspersiones sobre los iniciados de diversas religiones místicas (misterios de Eleusis), orfismo. El lavarse con agua o su inmersión en ella significa regeneración e impunidad de sus perjuicios, purificación. Esta última acepción también la encontramos en el sacramento del bautismo (religión cristiana).

(44) Manuel Guerra, El agua y el aire, principios primordiales y primogénios del mundo y del hombre, pp.239-312.

Como se ve, la contemplación de las aguas es rica en sugerencias. De los riachuelos y de los ríos, el hombre recogió imágenes de movimiento, de permanente fluir, de vida que avanza para desembocar en la muerte, o, tal vez, en otro tipo de vida.

Por otra parte, la verificación de que el agua es imprescindible para la eclosión y preservación de la vida es una constante en los relatos míticos sobre el origen del mundo. Para Eliade:

Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son "fons et origo" (fuente y origen), depósito de todas las posibilidades de existencia: preceden a toda forma y sostienen toda creación. La imagen ejemplar de toda creación es la Isla que se "manifiesta" repentinamente en medio de las ondas. En revancha, la inmersión en el agua significa la regresión a lo preformal, la reintegración al mundo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogénico de la manifestación formal; la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por esto, el simbolismo de las aguas implica tanto la Muerte, como el Renacimiento. El contacto con el agua lleva en sí mismo una regeneración: [..]. (45)

(45) Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, p.165

2.3.2. Las ninfas en las diferentes mitologías

Tomando en cuenta lo que se ha dicho del simbolismo del agua, en el capítulo anterior, es explicable el hecho de que los seres acuáticos sean los que más abunden en las fantásticas creaciones de la mente, que se introduzcan en los mitos, en los sueños y en la literatura. Dice Emma Jung:

Ein Elementargeist, das sich ganz besonders Popularität und Lebendigkeit erfreut, ist die Nixe, mit der sich Märchen, Sagen und Volkslieder aller Zeiten beschäftigen und deren Gestalt uns durch zahlreiche Abbildungen vertraut ist. Sie dient auch modernen Dichtern noch zum Vorwurf und erscheint häufig in Träumen und Phantasien. (46)

En alemán se denomina con frecuencia a los seres acuáticos como "Merminne" o "Merfei". "Minne" significa pensar, memoria, recuerdo (47).

El espíritu del agua es por lo general una mujer. Para Emma Jung se debe, sobre todo, a la necesidad que el ser humano tiene de entrar en contacto con la Naturaleza. En la mitología, la figura masculina representa casi siempre el

(46) Emma Jung, Op.cit., p.165 (Un espíritu elemental que goza de popularidad y longevidad especial es la ninfa, de la cual se ocupan los cuentos, sagas y canciones populares de todos los tiempos y que conocemos a través de múltiples retratos. Ella sirve también todavía a los poetas modernos como tema y aparece frecuentemente en los sueños y las fantasías.).

(47) Loc.cit.

orden y la razón, la femenina simboliza la unión con el caos de la naturaleza.

Hay grandes semejanzas entre las mitologías de pueblos que vivían alejados unos de otros. Pero a pesar de tener rasgos en común y presentar ciertas coincidencias, los mitos reflejan el carácter peculiar de cada nación. Así, al examinar los mitos de las ninfas de diferentes mitologías, encontramos que no son iguales en todas las sociedades.

Las ninfas tuvieron en general, el carácter y aspecto del mundo natural en que se localizaban. Así, eran figuras plácidas, juguetonas y cordiales en zonas accesibles y acogedoras para el hombre, por el contrario, en zonas agrestes e inhóspitas mostraron un rostro monstruoso y horripilante, siendo en la mayor parte de los casos malvadas. Por ello observamos como dentro de la mitología grecoromana las ninfas reflejan el amor de estos pueblos por la belleza y la alegría de vivir.

Estas ninfas no llevaban a cabo obras malas o acciones perversas, por el contrario, eran útiles tanto a los hombres como a los dioses; eran una especie de intermediarios entre ambos: "[.] al mismo tiempo que sirven a las divinidades, entran en contacto con los seres humanos, a los que comunican algunos secretos o artes, y llegan, a veces, a amar" (48). Pero el hombre que se enamora de una ninfa y le

(48) Enciclopedia Cultural UTEHA, p.429

jura fidelidad, deberá ser castigado si rompe el juramento. Así sucedió en el caso de la ninfa Cloe y el pastor Dafnis, quién por un falso juramento fue castigado con la ceguera (49).

Las ninfas recibieron diferentes nombres de acuerdo a la región que habitaran. En las montañas las créades, fuertes y graciosas, compañeras de Artemisa; en los valles, las tímidas napeas; en los bosques, las dríadas o hama-dríadas. Las ninfas acuáticas que se encuentran en el Mediterráneo, recibieron el nombre de neréidas; las de los ríos y lagunas, náyades; las de los mares y océanos, oceánidas; y así sucesivamente.

Acerca de las sirenas existen múltiples versiones. Algunos dicen eran hijas de Aqueloo y Melpómene, Estéropo o Tersícore. Se cree eran grandes aves con cabeza de mujer, que por despecho al no sucumbir Ulises a la tentación de su canto y encanto, se arrojaron al mar. De ahí que la tradición las describa como criaturas mitad mujeres, mitad cuerpo de pez (50).

Ahora hablaremos un poco más detalladamente acerca de las ninfas en el ámbito eslavo y germano, tema principal de nuestro siguiente capítulo.

Entre los eslavos existía la creencia de que, cuando una muchacha se ahogaba (bien fuera a propósito, o en forma accidental), se convertía en una "rusalka" o ninfa;

(49) Ibid., pp.428-429

(50) Diccionario de mitología grecoromana, p.170

y según la zona geográfica donde se encontrara, sería su apariencia. Para los eslavos, habitantes de las orillas del Danubio y del Dnieper, las rusalkas se llamaban "Vila". Eran seres encantadores, de aspecto juvenil, que cantaban divinamente, con lo que atraían a los hombres. En cambio, para los del norte, la rusalka era una muchacha perversa y maliciosa, con cabello greñudo, cuerpo cadavérico, como los ahogados, y de malvado fuego verde en los ojos. Cuando alguien pasaba de noche a orillas del río, lo empujaban al agua y se lo llevaban a las profundidades, donde lo sometían a terribles tormentos. Para otros grupos eslavicos del norte, las rusalkas eran mujeres maliciosas, sin ningún atractivo, de cabellos desordenados y tez pálida, que emergían, sobre todo, durante las noches de luna llena.

Las rusalkas pasaban el invierno en el agua, pero cuando se acercaba el verano, podían salir al bosque, donde se colocaban dentro de algún árbol o arbusto, cuyas ramas colgaban sobre el río. De noche se columpiaban sobre ellas, llamaban a los jóvenes, invitándolos a bailar con ellas. Según creencias de los eslavos sureños, allí, donde ellas bailaban, después crecía bien el pasto. Pero también podían provocar tormentas, romper ruedas de molino, enredar las redes de los pescadores, robar cuerdas, etc. Había, sin embargo, un remedio contra la maldad de las rusalkas: bastaba tener en la mano una hoja de ajeno (5I).

(5I) F. Guirand, La mitología general, p. 388

Como nos podemos dar cuenta, hay una diferencia notable entre las mitologías de los distintos pueblos, de acuerdo a su filosofía, cultura y tradición, influenciadas todas por la situación climática y geográfica.

Mientras que los griegos se deleitan con la compañía de las ninfas, los eslavos la rechazan. Los clásicos crearon la imagen de la ninfa amigable y los eslavos la vieron como a un enemigo.

Los griegos y los romanos vivieron rodeados de una naturaleza favorable, dulce y apacible, a la que no debían temer, sino por el contrario, disfrutar de sus dones.

En cambio, los eslavos generalmente debieron enfrentarse a una naturaleza caprichosa. Ésta se mostró hostil hacia ellos: para que pudieran aprovechar los recursos naturales tenían que luchar contra ella. En especial las aguas resultaban peligrosas y esto, más que nada durante el invierno, el cual nunca se ha mostrado tan crudo y desafiante en los pueblos del sur. En esta época, el caer en las aguas gélidas significa, en la mayoría de los casos, la muerte. A esto se debe, en buena parte, el hecho de que en su mitología el espíritu de las aguas sea tan terrible y agresivo y se presente en forma horripilante.

En la mitología germánica, tiene el espíritu de las aguas, ya forma de hombre, ya de mujer. En general, aquéllos que poseían figura masculina (Wassermänner) eran feos,

tenían los cabellos y los dientes verdes, y a veces, sobre todo en el norte, figura de toro o caballo (52). Las figuras femeninas (Undinen), en ocasiones, resultaban tan feas como los Wassermänner, pero generalmente tenían una apariencia hermosa. Estas Undinen salían con frecuencia del agua, se sentaban a orillas del lago y peinaban su largo y dorado cabello. Algunas veces se enamoraban de un hombre, lo seducían y lo llevaban a las profundidades del agua, de modo que este hombre jamás volvía a ser visto en la superficie. Aquél que las veía sólo una vez, o que las oía cantar, caía en desgracia. La mayoría de las veces eran espíritus malignos, que gozaban haciendo el mal a los hombres. Eran tanto más dañinos, cuanto más profundas y peligrosas fueran las aguas en que vivían (53).

Sin embargo, no siempre es maligno el demonio de las aguas. Muchas veces los "Nixe" son benéficos y ayudan a los hombres aconsejándolos o anunciándoles el porvenir. "Especialmente hacen esto las Nixinas (especie de ondinas o sirenas), que ante todo encantan a los hombres con la dulzura de su voz y que frecuentemente, en las leyendas, contraen con ellos alianzas matrimoniales" (54).

(52) Eugen Mogk, Op.cit., p.35

(53) New Larousse Encyclopedia of Mythology, p.279

(54) E.Mogk, Op.cit., p.35

Al contraer matrimonio con un ser humano, las ninfas obtienen además alma, semejándose así completamente a las otras mujeres. Los hijos que resultan de tal unión son considerados como los demás hombres.

El interés de estos seres sobrenaturales por poseer un alma es enorme, ya que así obtienen la libertad y la vida eterna:

Um der Beseelungswillen haben die Nymphen so grosses Verlangen nach einem solchen Bündnisse, dass sie um die Liebe der Menschen buhlen und ihnen nachstellen, denn das Bedürfniss nach Erlösung und Freiheit lebt mächtig in ihnen. (55)

Los espíritus elementales, como las ninfas, pueden ser buenos o malos, ayudar o perjudicar al hombre, al igual que las mismas fuerzas de la Naturaleza, de las que forman parte. Para Emma Jung, el que esos espíritus aparezcan en forma femenina no debe relacionarse necesariamente o identificarse con la mujer, ya que es posible que aquéllos reflejen la parte femenina oculta en el hombre.

(55) Oswald Floeck, Op.cit., p.13 (Por el deseo de obtener el alma, tienen las ninfas un anhelo tan grande, que aspiran al amor de los humanos y que los persiguen, pues el deseo de la salvación y de la libertad vive poderosamente en ellas.).

3. LAS ONDINAS EN LA LITERATURA ROMANTICA

3.1. El Romanticismo como momento propicio para el desarrollo del tema de ondina en la literatura.

En el capítulo anterior se mencionó que el mito tiene un interés general para el hombre de todas las épocas y de todas las culturas y se explicó el porqué. Asimismo se habló de la relevancia de los mitos relacionados con el agua. Sin embargo, la atención que se le ha prestado al mito no siempre ha sido la misma. Desde las primeras representaciones de la literatura escrita siempre existieron referencias al mito creado por el hombre primitivo. Con la misma suerte corrió el mito de la ondina. Éste encontró su momento propicio durante la época del Romanticismo, y una de las obras más conocidas fue Undine de Friedrich De la Motte-Fouqué. La fuente directa de inspiración para Fouqué no lo fue el mito primitivo tomado directamente de la cultura germánica, sino que lo fue el escrito científico de Paracelso: Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et de caeteris Spiritibus (56), en el cual se contempla la estructura del mundo.

Paracelso hace una división entre las creaturas creadas por Dios: unas, que son descendientes de Adán, o sea huma-

(56) J.Huser, Op.cit.

nos y otras que no lo son, los seres espirituales (Geistmenschen), los cuales son intangibles, pueden pasar de habitación en habitación sin abrir las puertas. Sin embargo, estas criaturas no son exactamente espíritus, ya que son de carne y hueso, se dedican a las mismas actividades que los hombres, comen, beben, se enferman. Estos seres están hechos a la imagen del hombre, así como el hombre está hecho a la imagen de Dios, pero están mejor logrados que el mismo hombre (höher geartet). Sin embargo, padecen al no poseer alma, por lo cual no pueden servirle a Dios y al morir y presentarse ante Él, ocupan el mismo lugar que los animales y no junto al ser humano (57).

Si bien es cierto que Undine de Fouqué fue quizás la obra más importante que trata este tema, también se escribieron otras, aún sin relación directa. El cuento de Fouqué despertó mucho interés y recibió críticas favorables por parte de sus contemporáneos. Goethe dijo: "Wollen Sie von Fouqué eine gute Meinung bekommen, so lesen Sie seine Undine, die wirklich allerliebste ist" (58).

El hecho de que escritores, críticos y lectores se interesaran por este tópico justamente en la época del Romanticismo no es casual. Se debe a una serie de factores propicios para su desarrollo. Las tendencias generales de dicha época tuvieron sus repercusiones en la literatura.

(57) O. Floeck, Op.cit., pp.45-78

(58) J.W.Goethe citado en "Nachbemerkung" de Undine de Friedrich De la Motte-Fouqué (Si quiere Usted tener una buena opinión de Fouqué, lea su Undine, que realmente es lo más tierno).

El naciente nacionalismo provocó un interés por la vuelta a los orígenes de su patria. Esto a su vez encausó a los escritores hacia un retorno a la poesía popular, en la cual encontraban las raíces de su ser. En las fuentes de su inspiración aparecieron los cuentos y las canciones populares (Volksmärchen y Volkslieder). Para los románticos éstos son, más que un mero juego de la fantasía popular o el resultado de la imaginación infantil, la subsistencia o perpetuación del antiguo mito germánico perdido, en el que creen reconocer las huellas de la "creencia pagana" (59). A través de los cuentos, dice Wilhelm Grimm (60), se puede comprender el Ser de la nación, el porqué de sus costumbres, ritos, etc. Karl Reuschel considera que estos valores típicos para cada pueblo que se reflejan en cada cuento se deben a que el cuento en su forma primitiva tuvo que poseer una vestidura nacional (61). Precisamente en este momento en el que el pueblo alemán se encontraba tan dividido, el cuento (así como las canciones populares o la Biblia - la producción literaria en el idioma nacional) surge como un medio vinculador, ya que evoca un pasado común, un retorno a los tiempos de unidad nacional. Ondina como una resonancia del antiguo mito pagano cumple con su papel unificador. Y por esta unidad pugnaron los románticos en busca de un mundo justo, libre y ordenado.

(59) Marcel Brion, La Alemania romántica, p.87

(60) Loc.cit.

(61) Karl Reuschel, Wege der Märchenforschung, p.4

El caos, la injusticia, la opresión vividos en la realidad y la imposibilidad de resolverlos, también los encausaron a refugiarse en un mundo fantástico e imaginario, plasmándolo en el arte. También por eso éste fue el momento oportuno para llegar a los orígenes de la patria, aparte de que los mitos que la envolvían dieron lugar a la libre creación fantástica, expresada principalmente en el cuento y en la balada.

Por medio del cuento los románticos no sólo encontraron su unidad nacional, sino también un nexo con otros pueblos. Las ideas de fraternidad promulgadas por la Revolución Francesa encontraron su eco en la búsqueda de la unidad universal. Esta en la literatura se realizó en el plano de la conjugación de elementos paralelos e ideas comunes. Durante el Romanticismo se creó conciencia de que hay motivos que se repiten en los cuentos de distintas naciones, o inclusive de que algunos de éstos son los mismos, o al menos parecidos, a pesar de que entre ellos no se haya dado contacto alguno. Por estas razones el cuento constituyó un vínculo en el sentir de las naciones, puesto que bajo una vestidura nacional representa valores universales. Ondina reafirma esta tesis, ya que como veremos más adelante, independientemente de las influencias directas, surgió en diferentes culturas y aunque fungió de diversas maneras, conservó su arquetipo primitivo.

En el cuento, los románticos encontraron un factor liberador. Como decía Herder: "Das Märchen befreit von der Herrschaft und dem Druck äusserer Wirklichkeit [.]" (62).

Por otro lado, debido al descontento con su forma de vida, los románticos buscan otros caminos, vuelven su mirada hacia la naturaleza. Ésta posee un significado muy especial para ellos, quienes de hecho le dan un tratamiento muy particular. De ahí, que cuando los filósofos e investigadores hablan de la naturaleza, se refieren al "paisaje eterno". El paisaje romántico aparece como una circunstancia ideal para reflejar en él la visión específica del mundo del "hombre romántico". Por eso, cuando se habla de ella no se tiene únicamente su cuadro objetivo, sino que se contempla su relación con lo humano:

[.] sie muss ebenso auf den Menschen zurückbezogen werden als ein Ausdruck seines geistigen Lebens, seiner Freiheit. (63)

Los pensamientos, o mejor dicho, los sentimientos del hombre, se dejan ver en el paisaje. Al expresar sentimientos elevados del hombre, la Naturaleza recibe un toque de espiritualidad, logrando así significados y vida propios.

- (62) Herder, citado por Helmut Rehder en Die Philosophie der unendlichen Landschaft, p.I (El cuento libera del dominio y de la opresión de la realidad externa [.]).
- (63) Helmut Rehder, Die Philosophie der unendlichen Landschaft, p.I [.] debe retornar tanto a los hombres, como a la expresión de su vida espiritual, de su libertad).

El hombre para tener una relación más estrecha con la naturaleza, la personaliza. Debido a que el paisaje preferido por los románticos fue agreste, solitario, nocturno o marino, crea personajes en torno a estos elementos. Esta vez ya no fueron los personajes míticos de gran talla (dioses como Zeus, Neptuno, etc.) a la manera clásica, sino los pequeños Elementargeister (espíritus elementales), que no resumían en su persona a un ámbito determinado, sino que ellos mismos lo constituían. Es así como los gnomos, los elfos, las ondinas, las melusinas, las sirenas, entre otros, comenzaron a desempeñar un papel fundamental dentro de la literatura romántica. Así es como se configura Ondina. Ella evoca al misterioso mundo acuático, por el que el hombre siente atracción. El reino de los espíritus elementales era un mundo armonioso y organizado, que contrastaba con el de los humanos. Los románticos en su afán de libertad intentaron modificar su destino. En su universo real no vieron la posibilidad de hacerlo y por ello lo pretendieron en el de los seres sobrenaturales. Su imagen dio juego libre a las fantasías ilimitadas de la mente. Es por ello que el hombre intuye en Ondina y su habitat esa armonía, orden y el "alma" que le hacen falta, y busca un acercamiento con ella.

Para contemplar a la Naturaleza es necesario pretender no sólo el goce de su existencia, o la posición que frente a ella toma el hombre, sino justamente estos significados

propios de ella. Es en este parecer de la Naturaleza que se refleja, según Rehder todo el ser del hombre (64). Siguiendo los pensamientos de Goethe y Carus, Rehder encuentra que uno de los valores más importantes para el hombre, que se pueden hallar en la Naturaleza, lo constituye la libertad. Esta se encuentra, según él, en el "paisaje infinito". Lo infinito es la Naturaleza misma y el paisaje es sólo su símbolo. En la Naturaleza se encierra el misterio de la vida, y el hombre romántico, su existencia y sus pensamientos, deben verse tan sólo como fragmentos de la totalidad. La libertad se encuentra en lo infinito. Y lo infinito está en la Naturaleza. El hombre tiene la posibilidad de alcanzar la libertad siempre y cuando esté en contacto estrecho con ella.

El mito original de Ondina fue un mito pagano. Con la llegada del cristianismo las convicciones paganas adquieren características cristianas. Así sucedió con Ondina, quien siendo un ser sobrenatural comenzó a considerarse como una creación de Dios. Ya Paracelso hizo referencia a ello, aún cuando consideraba a las ninfas como creaturas divinas, pero inferiores al ser humano. Los románticos, quienes siguieron fervientemente la ideología cristiana promulgada por la Edad Media, las consideraron como un puente entre lo divino y lo humano. La ondina viene siendo para ellos la "vox moralis" cristiana en las obras de arte láticas.

Debido al desorden reinante de la época y a las nuevas aspiraciones, los hombres del XVIII/XIX se sirvieron del cuento en la búsqueda de un universo organizado, ya que: "Das Märchen [...] baut [...] selber eine wohlgefügte Welt auf, in die es den Hörer oder Leser hereinnimmt" (65). En todos los cuentos relacionados con el mundo sobrenatural, entre los cuales se encuentra Ondina, existe un orden, el cual es irrevocable. A éste lo apoya una serie de leyes, así una vez que se toma una decisión, no existe más la posibilidad de modificarla. Estas leyes obligan a todos, sin importar su posición social, sexo u origen. Nadie, ni los sobrenaturales, escapan a estas normas. Existe una misma justicia para todos. Además, en el cuento, los personajes no están separados por barreras temporales o geográficas; tampoco hay fronteras sociales ni económicas, lo cual iguala a todos los hombres. La igualdad fue uno de los grandes ideales, por los que pugnaron los románticos ("liberté, égalité, fraternité").

No sólo el desorden exterior atormentaba al artista, sino también su vida interior de sentimientos contradictorios. Incapaz de establecer un orden entre sus antagonismos interiores busca con desesperación su propio Yo. A su identidad no la encuentra más que a través de la expresión artística.

(65) Max Lüthi, Es war einmal ..., p.4 (El cuento [...] construye [...] un mundo bien organizado, al cual el lector o escucha penetra).

Con frecuencia vive aislado, solitario, siente una nostalgia y se revela contra la realidad. Presenta, como dice Herder:

[.] una multiplicidad de aspectos e incluye sinnúmero de nociones contradictorias. Más todas sus divergencias, sus extravagancias y absurdos parecen de algún modo estar organizadas en un cosmos lleno de sentido y eso debido a un principio fundamental: la tendencia de comprenderlo todo sobre la base del alma humana. (66)

Ante esta intranquilidad los hombres encuentran en cierto modo la paz en el maravilloso universo de la poesía. En la búsqueda de su "Yo", al atreverse a expresar libremente sus sentimientos, el romántico revela su mundo interior, lo que le permite el contacto con el inconsciente. Como recordamos, el agua según varios investigadores (E. Jung, M. Eliade), representa entre otras de sus funciones al inconsciente, siendo las figuras acuáticas las que lo personalizan. En este caso Ondina resulta ser la mensajera entre las esferas del inconsciente y del consciente. El cuento que se crea alrededor de ella posee la fuerza de la fascinación y de poder mostrar el inconsciente (67), lo cual le permite al hombre "compensar los imperativos biológicos o sociales, dándole elementos de ensoñación que le permiten liberar sus complejos, superar su propia naturaleza, proyectar su ser

(66) Alexander Gode von Aesch, El romanticismo alemán y las ciencias naturales, p.235

(67) cf. Carl Gustav Jung, Lo inconsciente, p. 10

profundo" (68).

La libre expresión artística dio lugar a que los deseos consciente e inconscientes salieran a flote. Por medio de las creaciones fantásticas se prepresentaron las vivencias interiores del artista.

Y así como los germanos o eslavos primitivos sentían alivio al explicarse los fenómenos desconocidos por medio de las fuerzas superiores, que regían los lugares naturales, los románticos atormentados por un mundo excesivamente diluído y desintegrado, encontraban una seguridad consoladora en el seno de una comunidad esencialmente sobrenatural. Retomaron el mito no para explicarse la realidad como lo hicieron sus antepasados, sino para crear un mundo que anhelaban.

3.2. El tema de ondina en la literatura romántica

3.2.I. Friedrich de la Motte-Fouqué

3.2.I.I. La Naturaleza

En Undine Friedrich de la Motte-Fouqué dedica su atención principalmente a la naturaleza, a través de la cual expresa ideas propias de los románticos. El pescador es el

(68) R. Pinón, El cuento folclórico, p. 10

hombre más cercano a ella en el cuento. Este es un buen viejo que vive a la orilla de un precioso lago. El pedazo de tierra que ocupa no es muy grande; tiene forma de lengua. De un lado está limitado por el bosque, y de los restantes por el lago. Sin embargo, se le describe como el lugar más bello posible: el suelo cubierto por el pasto siempre verde, en contraste con el azul del cielo y de la laguna. El idílico prado está lleno de flores y de la sombra serena de los árboles. Este paisaje no se contempla como algo objetivo, ya que en él residen sentimientos del amor: la tierra se extiende a los lejos en la laguna, en la búsqueda amorosa de sus claras aguas, así como el agua extiende sus cariñosos brazos hacia el bello prado:

[.] die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen [.] . (69)

Este lugar inspira amor y tranquilidad. El pescador vive allí en plena armonía con su familia y, todos juntos con la Naturaleza. Su casita no rompe la armonía del paisaje, sino que, por el contrario, representa el modelo de la unión perfecta: la comunión del hombre con la Naturaleza. El con-

(69) Friedrich de la Motte-Fouqué, Undine, p.5(°: La punta de tierra cubierta de florido césped donde se levantaba su cabañita, se internaba en las aguas de un gran lago, y sus ondas azules acariciaban aquella tierra sombreada de arboleda.).

tacto del pescador con este elemento es tan grande, que su hija adoptiva es producto de ella: Undine no es humana, sino que representa uno de los elementos principales de la naturaleza: el agua.

Lo infinito de la Naturaleza, según pensadores como Goethe, Runge o Carus (70), se expresa a través de lo finito de ella. Sus elementos no son eternos, sino cambiantes. Sin embargo, sus transformaciones no afectan en nada lo esencial, puesto que es permanente. En el cambio de la forma y el mantenimiento del contenido se encuentra presente, entre otras cosas, la Libertad. El cambio demuestra que la forma no es rígida, es variable, mutable; mientras que el contenido no se pierde, es eterno.

Para acercarse a la idea de lo infinito, para hacerlo presente, los románticos recurrieron al mito. Los personajes mitológicos encarnaron a los elementos de la Naturaleza; con acciones, palabras y sentimientos expresaron la idea que existe en ellos.

En la Naturaleza residen fuerzas extrañas a las que el hombre no alcanza a comprender, y que sin embargo parecen estar al pendiente de sus actividades. Estas fuerzas encuentran su encarnación en los "espíritus elementales" menores o mayores, según su importancia. Estos espíritus se muestran a veces amistosos, otras, hostiles al hombre. Por ejemplo, cuando Huldbrand cruzaba el bosque, los coboldos lo amena-

(70) Helmut Rehder, Op.cit., pp.4-5

zan, sin embargo, en otra ocasión le salvan la vida.

Los espíritus elementales tienen una ventaja sobre el ser humano. Nunca se sabe cuándo, ni dónde se les encontrará, ni con qué intenciones; ellos, en cambio, pueden manipular al hombre a su antojo y saber lo que éste piensa. Por ejemplo, cuando el caballero asustado quiere salir del bosque, no le es posible hacerlo en la dirección deseada. Se ve obligado a seguir un camino desconocido, sin alternativa alguna, ya que el agua (en forma de tormenta) y el bosque (misterioso) se lo impiden. De esta manera, el Caballero llega a la casita de los humildes pescadores. Es el destino, representado por los elementos naturales, quien lo conduce hasta allí. Ocurre igualmente en el caso del sacerdote, quien se sube tranquilamente a su barca para navegar tranquilamente por el lago, y es presa repentina de las olas rabiosas, que lo transportan hacia la casa de los pescadores. Todos los eventos, que se producen fuera de lo normal de la vida de los pescadores - la llegada del Caballero, la tormenta, la llegada del sacerdote, - son provocados y movidos por los intereses de Kühleborn, quien desea que Undine se case con Huldbrand. Así vemos cómo la Naturaleza no se considera como una fuerza virgen, salvaje e irrefrenable, sino que se le atribuyen cualidades típicamente humanas como lo son el pensar, calcular, ser benévola o maligna; es decir, se le encauza o conduce con fines determinados.

Los elementos de la Naturaleza (en forma de "espíritus elementales") pueden ser solidarios o estar en desacuerdo entre sí. Por ejemplo, Kühleborn, cuyo ambiente natural es el agua, tiene como amigos a los espíritus del aire, y cuando él así lo desea, sus amigos le ayudan. En otras ocasiones, como por ejemplo, al querer acercarse al castillo, Kühleborn no puede hacerlo, ya que se encuentra enemistado con otros espíritus del agua. Estos espíritus pueden ser también vengativos, como sucede en el desenlace del cuento.

En el transcurso de éste encontramos la presencia de lugares misteriosos, que causan temor a los humanos. Uno de éstos es el bosque. La gente tiene miedo de internarse en sus profundidades, ya que existen leyendas o supersticiones en torno a él; de ahí que casi nadie osara a penetrarlo. Sólo caballeros valientes e intrépidos como Huldbrand lo intentan:

Denn hinter der Erdzunge lag ein sehr wilder Wald, den die mehrsten Leute wegen seiner Finsternis und Unwegsamkeit, wie auch wegen der wundersamen Kreaturen und Gaukeleien, die man darin auftreffen sollte, allzusehr scheuten, um sich ohne Not hineinzubegeben. (71)

(71) F. de la Motte-Fouqué, Op. cit., p. 5 (°: Ello se debía, sin duda, a que detrás de aquella península de ensueño se extendía un bosque sombrío, según era fama lleno de peligros, habitado por espíritus malignos y perversos, tan temible que nadie se atrevía a aventurarse en él).

Recordando el análisis de la Psicología profunda que aplica Emma Jung a los cuentos (72) encontramos que hay una relación entre lo consciente y los lugares abiertos, así como entre lo inconsciente y los lugares cerrados, como son el bosque y el lago. Según esta interpretación, el hombre se siente seguro cuando se mueve por cualquiera de los lugares abiertos, pues son sus dominios cotidianos. Sin embargo, al entrar en el juego de lo inconsciente, el hombre pierde su dominio y pasa a ser sujeto de fuerzas que desconoce y a las cuales teme. Sólo un hombre libre, como lo es el pescador, no se ve afectado por estas fuerzas. Esto a su vez se debe en parte a su fe. El viejo confía firmemente en que Dios lo protegerá doquiera que esté, aún en el bosque lleno de magia y misterio. El pescador es un hombre bueno y honrado, que se dirige a la ciudad para vender sus pescados. Por el camino no piensa más que en cosas piadosas y muchas veces entona también canciones religiosas (73). En estas circunstancias no le puede afectar nada.

La dimensión del lugar no es la única dentro del dominio de la Naturaleza. También el tiempo es regido por ella. De manera análoga al espacio, en el tiempo también

(72) cf. Emma Jung, "Die Anima als Naturwesen" en Märchenforschung und Tiefenpsychologie, de W. Laiblin, p.257.

(73) F. de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.5 (°, p. II).

existen divisiones: al día se contrapone la noche. Es durante la noche cuando a los mortales les suceden cosas que no pueden controlar. En Undine también los eventos misteriosos se llevan a cabo en este lapso de tiempo: la desaparición de Undine, la llegada del padre Heilmann, los sucesos relacionados con la huida de Bertalda, la muerte del Caballero. En contraposición, la mañana es el tiempo apropiado para los sucesos buenos, alegres: en una mañana es cuando Undine se convierte en un ser humano, es decir que adquiere alma, en una mañana el mundo vuelve a la normalidad, después de la tormenta, y es también en una mañana cuando Undine se convierte en arroyo, para unirse para siempre con su amado enterrado en la colina.

Entre todos los elementos de la Naturaleza el más importante en Undine es el agua. Este es su lugar de origen. Acerca de ella Undine relata a su esposo cosas maravillosas:

In klingenden Kristallgewölben, durch die der Himmel mit Sonn' und Sternen hereinsieht, wohnt sich's schön; hohe Korallenbäume mit blau und roten Früchten leuchten in den Gärten, über reinlichen Meeressand wandelt man und über schöne, bunte Muscheln, was die alte Welt des also Schönen besass, dass die heutige nicht mehr sich dran zu freuen würdig ist, das überzogen die Fluten mit ihren heimlichen Silver scheiern,

und unten prangen nun die edlen Denkmale,
hoch und ernst und anmutig betaut von
liebenden Gewässer, das aus ihnen schöne
Moosblumen und kränzende Schilfbüschel
hervorlockt. Die aber dorten wohnen,
sind gar hold und lieblich anzuschauen,
meist schöner als die Menschen sind. (74).

Lo que hay en el agua es desconocido para el hombre, y sin embargo, por lo que cuenta Undine, existe allí una vida tal vez más rica que sobre la tierra. Recordando a Mircea Eliade, podríamos decir que, en nuestro cuento, el agua en sí es símbolo de la vida. A través de todo el cuento se muestra siempre con fuerza, vigor; con cambios y transformaciones constantes. Así es el caso de Kühleborn, quien aparece en ocasiones como hombre, o bien como arroyo. Lo mismo sucede con Undine, quien surge de las aguas y vive como humana. Undine es una especie de transición o anfibio. Es un ser acuático, pero a la vez necesita estar, por temporadas, en la tierra. Bertalda también, por su parte, intuye en el agua algo excepcional, que no acierta a explicar del todo. La fuente posee algo que embellece su piel. Cuando el agua de la fuente fue tapada con una piedra, la mujer se compadece de ella:

(74) *Ibid.*, p.43-44 (p.72: [.] en los mares, en los lagos, en los torrentes y en los ríos, vive un innumerable pueblo de los Ondinos. Viven en vastos palacios de cristal y desde allí ven el cielo, el sol y las misteriosas luces de la noche; en sus jardines se elevan árboles de coral cargados de frutos de oro; una arena finísima, sembrada de conchas de nácar, sirve de alfombra a sus pasos. Los habitantes de esta región, cuya vista priva Dios a las indignas miradas de los hombres, tienen un aspecto gracioso y bello.).

[.] das arme, schöne Wasser kräuselt sich und widmet sich, weil es vor der klaren Sonne versteckt werden soll und vor dem erfreulichen Anblick der Menschengesichter, zu deren Spiegel er erschaffen ist. (75)

En estas palabras notamos también la convicción de que el agua es un elemento que se creó para el bien y servicio del hombre.

Regresando de nuevo a la Psicología profunda, citamos a Emma Jung para interpretar el significado del agua en este cuento:

Das Verschwinden der Nixe in ihr Element beschreibt eben jenen Vorgang, wo ein Inhalt des Unbewussten an die Oberfläche gekommen, aber noch so wenig mit dem bewussten Ich koordiniert ist, dass er beim geringsten Anlass wieder zurücksinkt. Dass es so wenig braucht um dies herbeizuführen zeigt, wie flüchtig und leicht verletzlich solche Inhalte sind. (76)

- (75) Ibid., p.66 (p.II5; Esta agua transparente se agita y rebulle, se hincha!; Diríase que ha comprendido que iban a privarla de los claros rayos del sol y a impedir que cumpla la misión para que fue creada: reflejar alegremente los rostros humanos).
- (76) E. Jung, Op.cit., p.257 (La desaparición de la ninfa en su elemento describe ciertamente aquel suceso, donde un elemento del inconsciente aparece en la superficie, minimalmente coordinado con el yo consciente de tal modo, que por el menor motivo de nuevo se hunde. El necesitar de tan poco para determinar estas consecuencias demuestra que sutil y fácil de herir son dichos contenidos).

3.2.1.2. El Alma

Según el concepto universal, el alma es considerada como el principio general de la vida. El vocablo alma deriva del griego $\psi\chi\acute{\epsilon}$ y del latín "anima", que quiere decir "espíritu" o "aliento", lo que da fuerza. A través de la historia se han dado diferentes definiciones a lo que significa el alma. Por ejemplo, para Platón el alma es el elemento espiritual e inmortal en el que radican el entendimiento, la sensibilidad y la voluntad que dan información al cuerpo y junto con él constituyen la esencia del hombre.

Para Aristóteles el alma es el pensamiento, lo que la vista al cuerpo. Todo lo que tiene alma vive. Para Aristóteles existen siete grados del alma: los primeros dos grados los poseen todos los seres vivientes, el tercer grado lo logra todo ser humano, pero del cuarto al séptimo, sólo algunos (77).

Para San Agustín, el alma es capaz de contemplar las ideas cuando no está atada al cuerpo (78). Durante el Medievo, para Santo Tomás de Aquino, el alma es aquel ente, que en su último estado puede contemplar a Dios en todo su

(77) San Agustín, "De la cantidad del alma", en Obras, pp. 543-549

(78) Ibid., p. 541

esplendor.

Ya en la época moderna G. Baty y R. Chavance consideran que: "El hombre percibe dentro de sí una fuerza secreta, inmaterial, que no depende del cuerpo, y a la que el cuerpo obedece" (79).

Durante el Romanticismo el alma cobra una nueva importancia. A su sentido cristiano se funden las creencias antiguas, a lo cual se le agrega la filosofía romántica. El hombre romántico percibe dentro de sí esa fuerza secreta de la que hablan G. Baty y R. Chavance. Esta fuerza la quiere ver en los seres que le rodean, en los animales, en las plantas, en las criaturas. Observamos esta concepción en los cuentos, donde los humanos, los animales, las plantas y todo el mundo de la Naturaleza forman parte de la sociedad que habla, vive, siente. De ahí la importancia de la inmortalidad, la eternidad reflejadas en la naturaleza, obra máxima de Dios. Como dice Muschg: "El alma humana es el poder más antiguo y más grande de la historia" (80).

Con el deseo de humanizar a la Naturaleza, De la Motte-Fouqué escribió el cuento de Undine. En esta obra la Naturaleza vive y muestra su vigor a través de los espíritus elementales que la encarnan. Así, se habla de los espíritus del bosque, del agua y del aire. El romántico, en su

(79) G. Baty/R. Chavance, El arte teatral, p.9

(80) Walter Muschg, Historia trágica de la literatura, p.25

deseo de redescubrir el misterio que encierra en su ser la Naturaleza, busca una comunión entre su mundo y el de la naturaleza, y para lograrlo, cree necesaria una conjunción de ambos mundos. De ahí deriva la trama del cuento. Los seres que no poseen el alma, como lo son los espíritus del agua, mandan a una representante, Undine, al mundo de los humanos, para que logre hacerse de un alma. Undine se cría como hija de unos humildes pescadores, que habitan a la orilla del lago, y que habían perdido a su única hija. La manera de que ella obtenga el alma, es mediante el casamiento con un hombre que la ame. Éste es el deseo más grande de los seres siderales, y sin embargo, al ver que el momento llega, Undine siente que el alma es una carga muy pesada:

[.] sehr schwer! Denn schon ihr annahen
des Bild überschattet mich mit Angst
und Trauer. Und ach, ich war so leicht,
so lustig sonst! (81)

Hasta el momento del casamiento, Undine es una niña voluble e insensible para los sentimientos humanos. No aprecia el amor, ni todo lo que han hecho por ella los viejos pescadores.

(81) F. de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.39 (p.64: [.] el alma debe ocupar un lugar muy grande dentro de un ser, pues sólo con sentir un alma dispuesta a despertarse dentro de mí me siento al mismo tiempo llena de angustia. ¡Yo, que hace un instante vivía tan descuidada y ligera!).

El primer día, después de la noche de bodas, cuando Undine ha obtenido el alma, su comportamiento cambia: lo primero que hace, es pedir perdón por lo malo que ha dicho o hecho y, agradece lo bueno que han hecho por ella sus padres adoptivos. Undine está consciente de la importancia del alma y sabe que hay que hacer un esfuerzo por conservarla pura. A partir de la obtención del alma vemos como asume con heroísmo todos los sufrimientos que están relacionados con la preservación del alma pura. Así, por ejemplo, acepta sin quejas la estancia de Bertalda en el castillo, sabiendo que es su rival, y no sólo la acepta, sino que la trata como a una hermana y la defiende, aún en contra de sus propios intereses; como por ejemplo, cuando Kùhleborn trata de asustarla. Undine llega incluso al heroico acto de salvarle la vida, aún cuando sabe que esto puede significar la pérdida del ser amado.

No sólo con actos, sino también con palabras, manifiesta Undine su preocupación por el alma pura. Cuando Kùhleborn le revela el origen de Bertalda, Undine se alegra ingenuamente por ello, y decide guardarle la buena noticia como regalo para el día de su santo. Sin embargo, en el momento de contarle en público, se encuentra con la sorpresa de que esta noticia no causa ninguna alegría a Bertalda, sino que por el contrario, se enfurece al conocer su humilde origen. Undine, para quien el alma debe ser pura e identificarse

con la verdad, le reprocha entonces a Bertalda su inconsciencia: "Hast du denn eine Seele? Hast du wirklich eine Seele, Bertalda?" (82).

Undine reclama tanto a Bertalda como a los demás hombres el haberse olvidado de los dones otorgados por el Ser Supremo y, haber caído en la corrupción:

Ihr Leute, die ihr so feindlich ausseht
und so zerstört und mir mein liebes
Fest so grimm zerrisst, ach Gott, ich
wusste von euren törichten Sitten und
eurer harten Sinnesweise nichts und
werde wohl mein lebelang nicht drein-
finden. (83)

Eso hace recapacitar a Huldbrand, quien se da cuenta que Undine, un ser elemental, aprecia más las cualidades del alma que cualquier ser mortal, y dice:

Wenn ich ihr Seele gegeben habe [..] ,
gab ich ihr wohl bessere als meine
eigene ist. (84)

(82) Ibid., p.57 (°, p.100: ¿No tienes alma, Bertalda? Di, es que no tienes alma?).

(83) Loc.cit. (°, Loc.cit.: Todos los que asistís a esta fiesta que quise tan bella, tened la seguridad de que mi corazón no conocía las insensatas costumbres de los hombres ni la perversidad de sus almas. ¡Nunca podré acostumbrarme a ello!).

(84) Ibid., p.58 (°, p.105: Es posible que yo le haya dado un alma [..] ; Pero ese alma es mil veces más encantadora y más buena que la mía!).

En todas las religiones y filosofías se presentan creencias de que aparte del cuerpo, el humano posee un componente intangible, al cual se le ha designado con diferentes nombres. Algunos han designado este componente como "alma", otros como "consciencia", otros como parte de la energía universal. Según los cristianos, el alma se identifica con la consciencia del hombre durante su existencia. Sin embargo, el alma es un ente libre y solamente se encuentra prisionera en el cuerpo durante la vida del ser humano. Al morir éste, el alma logra su máxima realización, al unirse con el Ser Supremo, que en la religión cristiana es Dios.

Antes de la llegada del cristianismo se creía que el alma de cada hombre en cierto modo seguía presente en las cercanías de su eterna morada. A esto se deben las ofrendas que aún hoy en día algunas culturas dedican a sus muertos. De ahí que en estas culturas el hombre se imagina al alma comprendida en alguna figura, aún cuando ésta sea invisible.

En el cristianismo el alma no tiene ninguna forma de figura, pero las creencias anteriores, al fundirse con la religión cristiana se conservan latentes. Y como dicen:

La magia animista se transforma pronto en religión. Se ve morir al cuerpo, pero el alma que lo dirigía no desaparece con él, ya que era independiente, y sigue actuando. (85)

En la obra de Fouqué estas convicciones están presentes en el final de la historia. Undine se convierte en un arroyo, que rodea al cerro, donde está enterrado su amado y así permanecerán eternamente unidos:

Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung haben, dies sei die arme, verstossene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse. (86)

(85) G. Baty/R. Chavance, Op.cit., p.9

(86) Friedrich de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.94

(°, p.150-151: Las gentes del país han creído durante largos años que aquel arroyuelo no era más que la pobre Ondina que rodeaba tiernamente entre sus brazos a su amado).

3.2.1.3. Amor y Muerte

Los románticos en su escape de la agobiante realidad tienden a idealizar todo lo que encontraban imperfecto en su mundo cotidiano. En su búsqueda de los principios sublimes tuvieron también una visión muy particular sobre el amor, al que consideraron como el valor más alto, el motor de la existencia:

Al elevarse en el alma la poderosa voz del Amor, no es fuerza solamente, sino todas las fuerzas del alma y del cuerpo las que despiertan y agitan. (87)

Siguiendo a muchos pensadores anteriores, como Plutarco o Petrarca, y a las doctrinas cristianas de la Edad Media, consideraron que el amor y el alma forman una unidad inseparable, influyéndose mutuamente el uno sobre otro. Encontraban que el amor es una gracia concedida por Dios a los seres de alma pura y a la vez que del amor puro dependía la manutención del alma.

Tal concepto se manifiesta también en el cuento de Fouqué. En él está basada toda la trama del cuento. Desde el principio se observa la importancia y la fuerza del amor: Undine puede poseer el alma y convertirse en una humana en cuanto obtenga el amor de un humano. En este caso es Huldbrand, cuyo amor es tan poderoso que es capaz de encender en Undine esta chispa divina que es el alma.

(87) Walter Muschg, Historia trágica de la literatura, p.157

Esta situación es análoga a la que se presenta en diversos cuentos, en los que un ser encantado en un animal recobra su forma humana al poseer el amor. Novalis se inclina por explicación psicológica profunda de esta transformación. Piensa que esta metamorfosis del ser inferior a un humano es un reflejo de su estado anímico:

[...] daß, wenn der Mensch sich selbst überwindet, er auch die Natur zugleich überwindet und ein Wunder vorgeht. Die Verwandlung des Bären in einen Prinzen in dem Augenblicke, als der Bär geliebt wurde - vielleicht geschehe eine ähnliche Verwandlung, wenn der Mensch das Übel in der Welt liebgewönne. (88)

Pero el cuento no termina con la adquisición del alma por medio del amor. Es allí donde apenas empieza. De este modo se le atribuye al amor mucha más importancia que a la de un simple requisito. En el momento de obtener alma y sentir el verdadero amor, Undine no descansa tranquilamente después de lograr lo pretendido. Desde entonces empieza a sentir las responsabilidades que pesan sobre ella para mantener y proteger su amor, así como a los seres queridos. En ella el cambio es muy visible y drástico. De un día para el otro Undine modifica su actitud. De ser egoísta y voluble pasa a ser comprensiva, dulce, cariñosa, protectora y llena de confianza. Comprende que su comportamiento anterior no fue bueno, que hería a los que

(88) Max Lüthi, Märchen, p.52 ([...] que cuando el hombre se supera a sí mismo, supera al mismo tiempo a la naturaleza y sucede un milagro. La transformación del oso en un príncipe en el instante, en que el oso es amado - quizás sucede una transformación parecida, cuando el hombre logra triunfar sobre el mal.).

la amaban y por eso pide perdón. Con sus padres adoptivos cambia de actitud, ayudándoles y tratando de hacer lo posible para que no sufran cuando ella se va con Huldbrand a su castillo. En este sentido Erich Fromm escribe:

El amor es una actividad; si amo, estoy en un constante estado de preocupación activa por la persona amada. (89)

Sin embargo, en Undine el conocimiento de amor va aún más lejos. Ella comprende que amar significa también sufrir. Es por ello que acepta las consecuencias que trae consigo admitir en su casa a la que es su rival, Bertalda, permitir que Huldbrand la corteje y hasta protegerla. Este entendimiento se lo adjudica a la posesión del alma; justifica a Kühleborn, quien por no poseer el alma no sabe que entre el amor y el sufrimiento no hay frontera:

[...] er ist seelenlos, ein blosser elementarischer Spiegel der Aussenwelt, der das Innere nicht wiederzustrahlen vermag [...]. Sein armes Leben hat keine Ahnung davon, wie Liebesleiden und Liebesfreuden einander so anmutig gleichsehen und so innig verschwiebert sind, dass keine Gewalt sie zu trennen vermag. Unter der Träne quillt das Lächeln vor das Lächeln lockt die Träne aus ihren Kammern. (90)

(89) Erich Fromm, El arte de amar, p.123

(90) F.de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.67 (p.116: [...] que no tiene alma y que no comprende las cosas del mismo modo que nosotros [...]). Yo intento convencerle de que las penas y las alegrías del amor están unidas unas a otras por un dulce y misterioso encanto, pero hablo en vano, porque no me cree. Y sin embargo, a través de las lágrimas puede brillar la sonrisa, y a veces la sonrisa trae consigo las lágrimas [...]).

El amor que Undine tiene hacia Huldbrand es un amor sincero y completo, que a la vez exige un amor igual, libre y sin ataduras; aún cuando está consciente de que por ello pierde su felicidad terrena:

Und willst du mich verstossen, so
tu es nun, so geh allein ans Ufer
zurück. Ich tauche mich in diesen
Bach, der mein Oheim ist [...] und
wie er mich herführte zu den Fi-
schern, mich leichtes und lachendes
Kind wird er mich auch wieder heim
führen zu den Eltern, mich beseelte,
liebende, leidende Frau. (91)

La preocupación por mantener el amor la notamos en Undine no sólo en referencia a su esposo, sino también con respecto de Bertalda, a quien considera como una hermana. El amor de Undine por esta "hermana" llega a las esferas de lo que Muschg llama "amor místico": "[...] el amor místico nos habla de olvidarse de uno mismo en servicio del prójimo" (92). Undine efectivamente se olvida de sus propios intereses y por no lastimar a Bertalda, ni tampoco a Huldbrand, no hace nada para evitar las relaciones entre ellos. Y no sólo no interviene, sino

(91) Ibid., p.45 (°, p.74: [...]) si, por el contrario, quieres abandonarme y repudiarme por mi raro origen, me sumergiré en este arroyo, que es mi tío, y volveré junto a mis hermanos, los Ondinos. Mi pariente el arroyo es muy poderoso: él fue quien me condujo, cuando era una niña ligera y sonriente, al hogar del pescador; él me llevará otra vez junto a los míos hecha mujer, dotada de un alma, conociendo el amor y dispuesta a conocer el sufrimiento.).

(92) Walter Muschg, Op.cit., p.543

que también protege a los que la lastiman, de su tío Xùhleborn, quien trata de impedir las relaciones entre aquellos dos.

El final del cuento resulta de acuerdo a la aspiración tal vez más grande de los románticos - el amor eterno: Undine se convierte en un arroyo para seguir en unión con su amado.

A través de todos los actos de Undine observamos que ella siempre cuidó el amor de manera activa. Este comportamiento, según Fromm, es el adecuado:

El verdadero amor es algo que no puede ser dado, que debe conquistarse, pero una vez conquistado es la inmensa llama interior con la que se ilumina y calienta a la totalidad del ser. (93)

Otro aspecto más que apoya la imagen del amor romántico ideal es en el cuento la actitud de los padres adoptivos de Undine. Sus padres, los pescadores, son personas sencillas que aman a Dios y en el sentido cristiano aman también a la naturaleza como su creación y a todo ser prójimo. Como padres no olvidan a su hija perdida (Bertalda), pero entregan todo su amor paternal a su hija adoptiva (Undine), aún cuando ésta, hasta el momento de obtener el alma no se ha portado muy bien con ellos, ya que hasta después supo cultivar este cariño. En su carta a

(93) E. Fromm, Op.cit., Motto en el inicio del libro.

Huldbrand el pescador demuestra el cariño que siente por las dos hijas: en cuanto a Bertalda, la deja decidir libremente sobre su destino, brindándole el apoyo si es que ella lo acepta y a Undine la trata de proteger de las posibles obras malas de Bertalda, lanzando una maldición sobre la segunda, si es que le hace daño alguno a su rival. También el amor de la pareja de ancianos se muestra aquí basado en la religión cristiana: es un amor que siempre es seguro y sereno. Sus relaciones son sólidas porque se basan en el respeto mutuo: la mujer nunca duda de la bondad de su marido, así como él siempre se muestra afectuoso hacia ella. Aún cuando ella ha muerto, habla de ella con cariño.

Este amor de los dos viejos que se observa en el cuento forma parte del amor ideal buscado por los románticos, puesto que es mutuo, sólido y eterno. No es casual el que se haya logrado entre la gente que vive alejada de la sociedad, que está cerca de Dios y en comunión con la naturaleza. Sin embargo, no lo es así el caso de Undine, cuya felicidad está desquiciada por el amado vacilante (Huldbrand) y una mujer caprichosa (Bertalda), los cuales representan a la sociedad burguesa. Tampoco Huldbrand ni Bertalda pueden lograr un amor puro, puesto que no pueden desprenderse de sus intereses creados que chocan en contra de los ideales espirituales. El resultado de esta confrontación entre las diferentes maneras de concebir el amor

es que un amor como el de los pescadores acaba en las esferas de lo deseado e inalcanzable; mientras que la joven pareja, con la cual se identifican los contemporáneos a Fouqué y la cual vive en una sociedad como la de ellos, no puede lograr su realización completa en la tierra. Así sucede en la mayoría de las obras románticas. Sin embargo, para este amor trágico existe una posibilidad de realizarse en otro plano, después de la muerte.

Los románticos retomaron la gran ley de la muerte y del amor, la cual había surgido ya en la Antigüedad egipcia y griega. Los mitos y los misterios demuestran el presentimiento de cual era el camino de la reconciliación: "[. . .] la Muerte y el Amor pueden poner fin a la separación de los individuos." (94).

José Mora Ferrater considera que la muerte puede ser entendida de dos maneras (95):

- a) en el sentido amplio - es la designación de todo fenómeno, en el que se produce una cesación, y
- b) restringido - es la muerte humana. A ésta tienden muchas doctrinas (existencialismo).

Dentro del sentido amplio de la muerte cabe el concepto de la "muerte mítica", que puede significar el ya no tener un objetivo, una muerte temporal, una razón de ser.

(94) Albert Beguín, El alma romántica y el sueño, p.140

(95) José Mora Ferrater en Diccionario Filosófico, p.238

Esta es la muerte que sufre Undine. Su existencia en la tierra se dio a causa de una misión: obtener alma. Pero esta existencia fue también condicionada. A pesar de obtener lo deseado, la vida de Undine entre los humanos continúa hasta que Huldbrand la traiciona. Con ello Undine tiene que abandonar la vida terrena, pero esto no significa el fin absoluto de su existencia. Esto corresponde a la muerte mítica. Esa muerte es solamente un retiro temporal, después del cual viene el "re-nacimiento".

Para los románticos no existe una muerte en el sentido restringido. La muerte de Huldbrand tampoco es definitiva. Muere únicamente su cuerpo, pero él permanece por siempre con su amada, ya que Undine se convierte en un arroyo para unirse con él eternamente. El amor ideal nace en este momento. Es por ello que para los románticos la muerte no significa una tragedia total, ya que para ellos es la vida la que significa el sufrimiento y es con la muerte con lo que alcanzan sus ideales más puros. En Undine, así como en muchas obras románticas y hasta en las propias vidas de los escritores de esa época, la muerte es nacer a una nueva vida:

[...] la muerte es nacimiento a la vida, las aspiraciones más auténticas del individuo tienden a la muerte, porque la muerte es reunión, retorno a UNO. (96)

3.2.I.4. La Magia

Entre las características principales de los cuentos destaca la existencia de hechos irreales y de seres sobre naturales que, de alguna manera, intervienen en las vidas de los humanos. También se presentan pensamientos o palabras que producen la magia. Según Walter Muschg "magia" es:

[...] la palabra fundamental de la poesía romántica. Desde Jean Paul y Novalis hasta los simbolistas franceses gira en torno de la omnipotencia del pensamiento y la palabra obra milagros. Conoce a la naturaleza solamente como una caja de resonancia para el alma humana, no como una entidad real de leyes particulares. Sin embargo, este orfismo ya no posee la relación con la naturaleza y el afianzamiento terrenal de Goethe; se separa aún más de la realidad y se retrae hacia el interior convirtiéndose en un puro juego de la imaginación. La poesía de Goethe era todavía una acción mágica; para los románticos la magia se espiritualizaba por completo, pasando a ser un tema poético y la fuente de un nuevo estilo literario [...] [...] la fe mágica los elevó como a Euforión sobre la realidad y se plasmó totalmente en la obra de arte. (97)

Un cuento romántico siempre está poblado por seres en figura humana o animal, como ya se mencionó en un capítulo anterior, de caracteres por lo general definidos - o son

(97) Walter Muschg, Op.cit., p.81

decididamente buenos o del todo malos. En la mayoría de los cuentos alemanes aparecen las fantasías salvajes - los seres del mundo inhumano someten al hombre a pruebas que el hombre siente como los momentos de mareo, debido a el opio o el hashish (98). El hombre expuesto a tales tormentos es siempre un hombre valiente y apuesto, quien, en la mayoría de los casos, persigue un fin noble. Este hombre en Undine es Huldbrand, quien acepta como todo caballero noble el reto de una dama, a cambio de su mano.

El primer momento en el que Huldbrand se enfrenta a los seres sobrenaturales es cuando cruza el bosque. Ahí se encuentra con toda clase de criaturas fantásticas que lo asustan tanto a él como a su caballo. El caballero por más valiente que es, no resiste el miedo de que es presa, y trata de huir. Sin embargo, esta huida parece ser igual que en los sueños, ya que hasta en eso depende de los malos espíritus del bosque: no puede escapar en otra dirección mas que la que ellos le imponen. Después Huldbrand ha de pasar otro mal rato cuando va al Valle Negro para rescatar a Bertalda. Allá también se encuentra con toda clase de maleficios por parte de los espíritus y cuando finalmente alcanza a Bertalda y cree que está a salvo en la carroza que lo recogió, resulta que la carroza le pertenece a Kühleborn, su enemigo, y allí empieza su verdadero tormento. Todo parece ser una pesadilla hasta cuando llega Undine en su rescate.

(98) Erwin Müller, "Traum und Märchenfantasie" en Märchenforschung und Tiefenpsychologie, de W. Laiblin, p.78

Así como Erwin Müller compara las fantasías de los cuentos con los momentos de mareo por el efecto de la droga, Muschg las compara con los estados de excitación que viven los chamanes al tratar de rebasar las fronteras de lo real y entrar en las esferas del mundo supra sensible:

El extático se convierte en todas las cosas, convierte su Yo en el universo, pero en este universo no se le revela Dios sino su propia alma. [.] era el propio Yo del estático lo que se vaciaba en las cosas, tomaba posesión de ellas y las animaba, de tal manera que era su propia alma la que se le aparecía en las plantas, animales y astros y con la cual entablaba prístina comunión. (99)

Es fácil identificar al caballero Huldbrand como este personaje extático del que habla Muschg. Aquí cabe recordar las interpretaciones de Emma Jung, para quién el combate de los elementos fantásticos contra los reales refleja la lucha entre el inconsciente y el consciente del hombre. Esto se aprecia mejor en el cuento, donde se habla de los días más trágicos para Undine: cuando Huldbrand la descuida por estar entusiasmado con otra mujer. Es entonces cuando suceden muchas cosas extrañas que son obra de Kühleborn, quien hace todo por asustar a los que le hacen daño a su sobrina e impedir de este modo la relación que nunca debió haberse dado. Las apariciones efectiva

mente son tan impresionantes que Bertalda se enferma de los nervios y está a punto de abandonar el castillo. Sin embargo, la razón se impone y Bertalda se queda por el interés que tiene en el caballero:

Was die Burggesellschaft noch mehr verstörte, waren allerhand wunderliche Spukereien, die Huldbrand und Bertalden in den gewölbten Gängen des Schlosses begegneten und von denen vorher seit Menschengedanken nichts gehört worden war. Der lange, weisse Mann, in welchen Huldbrand den Oheim Kühleborn, Bertalda den gespenstischen Brunnenmeister nur allzu wohl erkannte, trat oftmals drohend vor beide, vorzüglich aber vor Bertalden hin, so dass diese schon einigemal vor Schrecken krank darnieder gelegen hatte und manchmal daran dachte, die Burg zu verlassen. Teils aber war ihr Huldbrand allzu lieb, und sie stützte sich dabei auf ihre Unschuld, weil es nie zu einer eigentlichen Erklärung unter ihnen gekommen war [..]. (100)

Si la simple presencia de los espíritus elementales ya es obra de magia, más lo son las acciones que ellos realizan. Estos seres pueden convertirse en una o en otra figura, desplazarse con facilidad de un lugar a otro, provocar cualquier cambio en la naturaleza, pero nunca agreden

(100) F. de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.64 (°, p.II3: Lo que llenaba de confusión su corazón era el gran número de apariciones que encontraban siempre en los oscuros corredores del castillo. Reconocía a Kühlebornen en aquel hombre de elevada estatura que, de repente, le salía al paso.).

corporalmente al hombre. Lo único que hacen es crear tales condiciones que provoquen cambios en él mismo y lo lleven a su perdición.

El porqué de la intangibilidad y la presencia etérea de dichos seres podría explicarse siguiendo las analogías de Emma Jung: consciente-inconsciente, real-fantástico; o las interpretaciones de Walter Muschg: transportación al mundo suprasensible. Si, según estos autores, las criaturas fantásticas no son más que las creaciones de la mente, estas figuras no pueden tener enfrentamiento físico con el hombre. Muschg dice más claramente aún:

El rico mundo de figuras divinas, demoníacas o heroicas que personificaban el mundo suprasensible ya no es otra cosa más que el alma apasionada del individuo que vivía la lucha de los diversos elementos contrarios, en la lucha con su propia conciencia. La lucha con el mundo demoníaco se traslada del exterior al interior. (IOI)

Las criaturas fantásticas también pueden adoptar actitudes humanas. En el cuento el poder de la magia está concentrado, sobre todo, en las manos de Kühleborn. Éste se convierte fácilmente de arroyo en figura humana y viceversa y, usa sus poderes según su voluntad. También Undine, por ser hija del rey de las aguas, tiene ciertos poderes mágicos. Por ejemplo, cuando al viejo pescador

(IOI) W. Muschg, Op.cit., p.30

le falta el vino, ella hace aparecer un barril de un vino muy bueno para que su padre y Huldbrand pasen la noche contentos. También ella puede dar órdenes a los otros espíritus - hay un momento en el que aleja a la lluvia para que no moje a su amado. El día en el que se va a casar, Undine trae también dos anillos muy costosos, que los pescadores nunca hubieran podido comprar. En otra ocasión, cuando Bertalda perdió su collar de oro, Undine para reponerle de alguna manera la pérdida, metió la mano al agua y después de decir algo que nadie comprendió, sacó de allí un precioso collar de coral:

[...] während Undine ihre Hand über den Schiffesbord in die Wellen getaucht hielt, in einem fort sacht vor sich hinmurmelt und nur manchmal ihr seltsam heimliches Geflüster unterbrechend [...]. Da brachte sie mit der feuchten Hand, die sie unter den Wogen gehalten hatte, ein wunderschönes Korallen Halsband hervor, so herrlich blitzend, dass allen davon die Augen fast geblendet wurden. (IO2)

Pero no sólo por medio de las palabras sojuzga Undine a la naturaleza. Lo hace también por medio de unas cifras específicas (para muchas culturas esto se hace a través de cifras, imágenes pintadas, dibujadas o talladas (IO3)). Así lo hace Undine al poner las cifras mágicas en la

(IO2) F. de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.81 (°, p.133: Entonces Ondina, hundiendo su mano en el agua del río, empezó a murmurar unas palabras que nadie comprendió. Unos instantes después retiró su mano, en la que brillaba un maravilloso collar de coral. Las perlas refulgían con brillo tan claro, que todos los ojos quedaron deslumbrados).

(IO3) W. Muschg, Op.cit., p.25

piedra con la que tapa la fuente del patio. Estas cifras alejaban a los espíritus que quisieran levantar la piedra, pero no afectaban a los humanos:

Darum liess ich den Stein über des Brunnens
Öffnung wälzen und schrieb Zeichen darauf,
die alle Kraft des eifernden Oheims lähmen,
so dass er nun weder dir noch mir, noch
Bertalden in den Weg kommen soll. Menschen
freilich können trotz der Zeichen mit ganz
gewöhnlichem Bemühen den Stein wieder ab-
heben; die hindert es nicht. (104)

Después de regresar con los espíritus de las aguas, Undine encuentra un camino mágico más para poder estar en contacto con el mundo humano: el sueño. A través del sueño llega con su amado varias veces para advertirle de la desgracia; igualmente se le aparece en sueños al padre Heilmann. Huldbrand no reacciona a las apariciones nocturnas de Undine; la razón se impone, lleva a cabo su decisión y de esta manera provoca el desenlace trágico. Aquí, dejando a un lado las interpretaciones psicológicas que resultan obvias, quisiéramos hacer hincapié en otro aspecto - el desprecio que los románticos sentían por las ideas neoclasicistas. Huldbrand actuó como actuaría un hombre de la Ilustración: no hizo caso a las advertencias del sueño,

(104) F.de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.67 (c.p.II7: He aquí por qué he mandado tapar el pozo y por qué he trazado sobre la piedra signos mágicos que quitan todo su poder a este tío, lleno de demasía de buena intención. Como estos signos nada pueden contra los hombres [..]).

ignoró la intervención de los elementos sobrenaturales, tratando de explicar el sueño como si sólo fuera una tonta alucinación. Pero al comportarse de esta manera provocó su propia desgracia. Al castigar a su héroe, De la Motte-Fouqué le sugiere al lector que no debe ignorar ese mundo espiritual que a pesar de no ser tangible está presente.

La máxima hazaña mágica de Undine está en su transformación en arroyo. La consideramos mágica, porque las transformaciones son "especialidades" de los magos maestros, y Undine a pesar de que no lo fue, logra su transformación para sus objetivos (En las sociedades primitivas había magos maestros, que a diferencia de la demás gente que también en cierto modo empleaba magia, podían practicar cualquier hazaña, entender el lenguaje de los pájaros y los astros, así como el de las plantas; poder dominar la vida y la muerte a través de sus artes curativas; obrar milagros, controlar las fuerzas de la naturaleza, etc. (105)).

En el mundo no humano las cosas materiales que persiguen los humanos con tanto esfuerzo están al alcance de cualquiera. Allí nadie lucha por joyas y oro, un espíritu elemental puede tener todo cuanto quiere y en el momento que él lo desee. Así, los coboldos que juegan con las monedas de oro de la mejor calidad y se burlan del oro que

lleva Huldbrand, así también Undine cuando en el momento oportuno aparece el vino, los anillos de boda, o el collar para Bertalda. Los espíritus elementales pueden conseguir cualquier cosa por obra de la magia.

En el cuento de Fouqué, la magia en sus grandes dimensiones está concentrada entre los seres del mundo no humano. Entre los humanos sólo es el padre adoptivo de Undine, quién de alguna manera también la practicó. El poder mágico del viejo consiste en el poder de su pensamiento y palabras religiosas. Al cruzar el bosque el pescador aleja a los malos espíritus porque todo el tiempo piensa en cosas piadosas, reza y canta canciones religiosas:

Es ward ihm wohl mehrenteils deswegen so leicht, durch den Forst zu ziehen, weil er fast keine andre als fromme Gedanken hegte und noch ausserdem jedesmal, wenn er die verrufenen Schatten betrat, ein geistliches Lied aus heller Kehle und aufrichtigem Herzen an zustimmen gewohnt war. (106)

A parte de estas órficas actitudes, el pescador creyendo en el poder de su palabra echa la maldición sobre Bertalda en caso de que ella le haga algún daño a Undine. Walter Muschg explica los comportamientos como los del pescador

(106) F. de la Motte-Fouqué, Op. cit., p. 5 (°, p. II: [.] el anciano pescador lo había atravesado muchas veces sin el menor daño [.] ; si bien es verdad que el buen hombre tenía puro el corazón y todos sus pensamientos puestos en Dios, y además, para armarse de valor, entonaba algún cántico en cuanto penetraba la sombra espesa del follaje.).

de la siguiente manera:

El hombre arcaico, impulsado por temores y deseos, conjuraba continuamente las cosas que lo rodeaban para sentirse seguro. (107)

Junto a los actos de magia, pequeños o grandes, observamos en el cuento la existencia de fuerzas mágicas a las que no controla nadie con ningún poder mágico. Estas fuerzas hacen que Undine tenga que regresar al reino de las aguas al romper su promesa el caballero y también tiene que morir Huldbrand al recibir el beso de la ninfa traicionada. Undine quisiera impedir estos acontecimientos, pero no encuentra cómo lograrlo. De nada sirven las súplicas que le hace a su tío Kühleborn. Este no quiere hacer nada para detener la marcha de las cosas, pero su no-intervención se debe quizás a que él es el que debe cuidar el orden, estando a la cabeza del mundo sobrenatural. La posición firme de Kühleborn es un indicio de que, en el mundo suprasensible, en el mundo de la magia, existe un orden, no el caos que se imagina el hombre por no comprenderlo. Kühleborn habla de las leyes que rigen en él:

Und doch, Nichte, seid Ihr unseren Elementargesetzen unterworfen, und doch müsst Ihr ihn richtend ums Leben bringen, dafern er sich wieder verhehlicht und Euch untreu wird. (108)

(107) W. Muschg, Op.cit., p.25

(108) F.de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.87 (p.141: Sin embargo, sobrinita querida, estás sometida a las leyes inexorables que nos rigen; muy pronto te verás obligada a cortar el hilo de esa vida para ti tan preciosa).

El humano siempre es advertido de las consecuencias trágicas que le esperan; si no respeta estas leyes y una vez pronunciado el acto en contra de ellas, no habrá nunca posibilidad de evitar las consecuencias o echar marcha atrás.

En fin, la naturaleza, que es el tema principal de Fouqué, se presenta de maneras muy distintas, bajo las figuras simbólicas de los espíritus elementales. Las figuras que la encarnan son el espejo del alma revuelta del héroe.

3.2.1.5. Reflejos de problemática social

Undine surgió bajo una serie de condiciones sociales que, de una o de otra manera, influyeron sobre su contenido. Los problemas de la época repercutieron tanto en la idea como en la trama, así como en la forma de la obra. Hay quien afirma que ese cuento surgió de las experiencias personales del autor, quién sufrió por enamorarse de una muchacha pobre y con la cual no pudo casarse por las trabas que ponía la sociedad ante tal tipo de unión (109). Ciertamente, encontramos en el cuento una cita que confirma, que el autor identifica el amor infeliz de alguna manera con el suyo propio:

(109) cf. Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen, p.153

Aber das Herz tut ihm (dem Schriftstellern)
dabei allzu weh, denn er hat ähnliche Dinge
erlebt und scheut sich in der Erinnerung
auch noch vor ihrem Schatten. (II0)

Ya hemos hecho referencia al conflicto social en el cual vivían los románticos. Las tradiciones de la sociedad burguesa, su forma de vivir y de pensar, su apego a las cosas materiales, su deshumanización, falta de consideración y respeto al prójimo, carencia de sensibilidad, egoísmo, pérdida de los valores, constituyen motivos poderosos por los cuales el romántico protesta en contra de esta realidad y busca solución, aún cuando ésta no puede aparecer más que en su imaginación, en una evasión o huida en el terreno de arte.

En el cuento de Fouqué la defensa de los valores sublimes, el ideal al que tienden los románticos, está representado por un ser puro, pero que creció en circunstancias diferentes y, por lo tanto es ajeno al mundo humano. El polo opuesto lo constituyen Bertalda y Huldbrand. Bertalda es la mujer que actúa de acuerdo a las normas sociales, cuyo comportamiento no causa admiración ni reclamación de los demás. Pero por eso mismo es despreciable para las almas puras. Bertalda es caprichosa. Por su

(II0) F. de la Motte-Fouqué, Op.cit., p.63 (p. II3: El autor, que ha atravesado crueles pruebas, no quiere contaros las tristezas del abandono, para no despertar sus mal dormidos recuerdos).

vanidad expone a un hombre a pruebas terribles. No le importa lo que le pueda suceder a Huldbrand en el bosque mágico, al cual lo mandó como prueba de su amor, para que le demostrara su amor. El objetivo de este acto es demostrar se a sí misma, y a todos los demás, que un caballero tan codiciado por las damas realiza tal acto para darle gusto a ella. En contraposición, Undine siempre trata de proteger a su amado. Bertalda, que ha sido educada por una familia rica y noble, se siente superior a los otros seres humanos que no poseen riqueza y títulos de la nobleza. Esta es la razón por la cual rechaza a sus padres verdaderos y se siente indignada por ser considerada hija de unos simples pescadores:

[...] So lügt sie und prahlt, fiel Bertalda ein, und kann nicht behaupten, dass ich dieser niedern Leute Kind sei. Meine herzogen Eltern, ich bitte euch, führt mich aus dieser Gesellschaft fort und aus dieser Stadt, wo man nur darauf ausgeht, mich zu schmähen. (III)

Esta actitud la rechaza Undine, para quién son otros los valores y no se miden por medio del dinero. Ella defiende por ejemplo aquí, en el enfrentamiento con Bertalda, a

(III) Ibid., p.58 (°, p.99: Cuando creía pertenecer a una ilustre familia y se veía ya subiendo las gradas de un trono, le descubrirían un origen tan humilde que su corazón se estremecía de vergüenza. Persuadida de que Ondina había inventado aquella ridícula historia para humillarla delante de todos, se levantó y cubrió de injuria a Ondina y a los dos viejos).

la verdad:

Ihr Leute, die ihr so feind ausseht und mir mein liebes Fest so zerreisst, ach Gott, ich wusste von euren törichten Sitten und eurer harten Sinnweise nichts und werde mich wohl mein Lebelang nicht dreinfinden. (II2)

Sin embargo, Bertalda nunca comprenderá el fondo de estas reclamaciones. Al perder la protección de sus padres adoptivos, toma por tiempo muy breve la identidad de la hija de los pescadores, la que en realidad le corresponde, aunque no la escoge libremente, sino que la adopta porque no le queda otra opción. Esto le produce una humillación muy grande. En cuanto se le ofrece de nuevo la oportunidad de vivir en un palacio, la acepta sin vacilar. La vida en este medio para una mujer de sociedad resulta mucho más atractiva que la vida al lado de los pescadores en su pobre choza.

Bertalda está acostumbrada a recibir magníficos regalos, y a una vida despreocupada. En varias ocasiones Huldbrand le obsequia objetos valiosos. Undine también se da cuenta de la importancia de estas cosas para Bertalda. Es por esto que en el momento en que Bertalda pierde su brazalete de oro, Undine trata de reponerle de alguna manera esta pérdida que constituyó un drama tan grande para su amiga. La mejor manera que encuentra para consolarla es regalándole

(II2) Loc.cit. (°, p. 100: Todos los que asistís a esta fiesta que quise tan bella, tened la seguridad de que mi corazón no conocía las insensatas costumbres de los hombres ni la perversidad de sus almas. ¡Nunca podré acostumbrarme a ello!).

otro objeto valioso, el collar de coral. Al lado de las joyas, los trajes representaban todo un mundo de valores para Bertalda. Por ejemplo, el día de su santo, luce un traje muy vistoso. En contraste, el día de su degradación social usa el traje de una simple hija de pescadores. Al regresar al palacio, otra vez vestirá como una princesa. Para el día de su boda Huldbrand también le regala un vestido lujosísimo y muy costoso.

También para Huldbrand los trajes son signo de una posición social. El pertenece a la nobleza:

Ein scharlachroter Mantel hing ihm über
sein veilchenblaues, goldgesticktes Wams
herab; von dem goldfarbigen Barett wall-
ten rote und veilchenblaue Federn, am
goldnen Wehrgehenke blitzte ein ausneh-
mend schönes und reichverziertes Schwert. (II3)

Sin embargo, los seres elementales, que son - si hemos de dar fe a las afirmaciones de Emma Jung y de Max Lüthi - personificaciones del inconsciente del hombre, no conceden ningún valor a los bienes materiales. Los coboldos del bosque, por ejemplo, juegan con oro de la mejor calidad y en cantidades considerables, y se ríen de la moneda de oro de Huldbrand, diciendo que es falsa.

(II3) Ibid., p.6 (c.p.I2: [·.] un manto de púrpura cubría a medias su jubón violeta, bordado en oro; realzaban la elegancia de su sombrero hermosas plumas encarnadas y azules, y de su cinto dorado pendía una espada cuajada de pedrería;[·.])

Huldbrand, junto con Bertalda, es otro representante de la sociedad que ha perdido sus valores. De él esperamos un comportamiento digno de su clase, puesto que es un caballero. El mundo de caballería de la Edad Media creó ideales muy altos, entre los cuales figuran el honor, la fidelidad, el amor ideal. Sin embargo Huldbrand no se comporta a la altura de un verdadero caballero. No sabe ser fiel, por lo cual no logra un amor ideal y también pierde el honor al romper la palabra dada a Undine y permitir que un ser dependiente de él caiga en la desgracia.

En el cuento, además de Undine hay un personaje más que defiende los valores despreciados por los contemporáneos; el padre Heilmann. Él representa a la Iglesia Católica, la cual tuvo su auge durante la Edad Media, época en que se logra la consolidación de la fe católica. Una consolidación semejante anhelan los románticos, tal como lo expresa Novalis en Die Christenheit oder Europa. Por eso es necesario rescatar los valores de la vida cristiana. El padre Heilmann se presenta en los momentos oportunos. La primera vez aparece en el momento justo para casar a los jóvenes de manera que su unión tenga la aprobación de Dios. Al casarlos les recuerda los valores cristianos del matrimonio:

Herr Bräutigam, ich lasse Euch allein mit
der, die ich Euch angetraut habe. Soviel
ich ergründen kann, ist nichts Ubles an ihr,
wohl aber das Wundersamen viel. Ich empfehle
Euch Vorsicht, Liebe und Treue. (II4)

(II4) Ibid., p.39 (o, p.65: Querido señor, voy a dejaros solo con ella puesto que es vuestra esposa. No hay nada malo es este ser enigmático, pero os recomiendo que seáis prudente y veléis para que los demonios, que siempre acechan su presa, no sean esta vez más fuertes.).

La segunda intervención del padre Heilmann es para impedir una unión ilegal ante Dios. Según la religión cristiana, si una pareja contrajo una unión matrimonial ante Dios, toda relación con otra persona es ilegal mientras viva su pareja. El padre sabe, por el sueño que tuvo, que Undine está viva, por eso se opone al matrimonio de Huldbrand con Bertalda, porque esto significa pecado, un agravio a Dios.

En la defensa de lo sagrado del matrimonio notamos una alusión de Fouqué a su época, en la cual se dieron muchos divorcios y uniones sin aprobación de la Iglesia. Al condenar a la unión entre Huldbrand y Bertalda critica a la vez las nuevas costumbres de la época.

Creando una imagen amorosa, encantadora de Undine, Fouqué refleja un anhelo de la figura femenina suave, dulce, bella, firme en sus convicciones, un verdadero guardián de la vida espiritual. A la vez, se adivina una desilusión ante la mujer de moda en esta época, como por ejemplo Dorothea Schlegel, mujer quien con su animada vida social y con su inestabilidad emocional es todo lo contrario de la hogareña, dulce y comprensiva Undine. Hay una alusión a esta dama en el cuento, ya que los pescadores revelan que querían dar el nombre de Dorothea a su hija adoptiva, pero ella se opuso, prefiriendo el nombre de Undine:

Wir meinten endlich, Dorothea werde sich am besten für sie schicken, weil ich einmal gehört hatte, das heisse Gottesgabe, und sie uns doch von Gott als eine Gabe zugesandt war, als ein Trost in unserm Elend. Sie

hingegen wollte nichts davon hören und meinte, Undine sei sie von ihren Eltern genannt worden, Undine wollte sie auch ferner heissen. (II5)

Sin embargo, los ideales a que aspiraban los románticos eran demasiado elevados para ser alcanzados. Las soluciones propuestas, como el retiro, o la vida en el seno de la naturaleza, no podían ser llevados a cabo en práctica, ya que es imposible retroceder en el desarrollo de una sociedad. Tampoco el hombre pudo acercarse al ideal de la Edad Media, ni la mujer, al de la Antigüedad; era el siglo XIX y los románticos, a pesar de su gran entusiasmo por renovar el mundo, se daban cuenta de esta contradicción entre lo anhelado y lo posible, y es por eso que la mayoría de sus obras acaban en tragedia. Trágico es también el final de Undine, porque de acuerdo a esta obra la felicidad en la vida terrena no se puede lograr. Queda una sola esperanza - la felicidad después de esta vida. Fouqué aprovecha esta oportunidad, y le da vida eterna a Undine, quien encarna las mejores dotes espirituales del ser humano.

(II5) Ibid., p.15 (°,p.25: A todo esto no sabíamos qué nombre dar a nuestra nueva hijita. Yo propuse el de Dorotea, que significa "Don de Dios" y que me parecía el más indicado, pero la chiquilla no quería dejarse llamar Dorotea; decía que sus padres la llamaban Ondina, que Ondina era su nombre verdadero y que no quería ser sino Ondina toda su vida.)

3.2.2. Los hermanos Grimm

En el mismo suelo de la literatura alemana encontramos otro cuento que trata el tema de las ondinas, empero de manera diferente a la de Fouqué. Este cuento, recopilado de la tradición oral por los hermanos Grimm, y llamado por ellos La ondina de la alcubilla, presenta a la ondina como una encarnación de las fuerzas destructivas de la naturaleza, y a través de ello el lado débil, la flaqueza del ser humano.

Como en Undine de Fouqué, así también aquí la naturaleza juega un papel muy importante - no sólo por formar un marco a los acontecimientos, sino también porque representa a las fuerzas sobrenaturales que castigan o premian al hombre, conforme a sus acciones. Así tendremos en el cuento la presencia de paisajes hermosos y serenos, pero también violentos y agrestes.

En La ondina de la alcubilla el lugar más significativo de la naturaleza es el agua. El bosque y la montaña no sirven sino para formar un escenario a los hechos, mostrándolo como un lugar solitario, pero sin connotaciones de peligro. Lo único que implica en su significado es, siguiendo los pensamientos generales de los románticos, que éste es un lugar tranquilo, donde se vive a gusto. Así, según el cuento, vivía el molinero antes de sucederle la

tragedia, y ésta no proviene del bosque, sino del agua. Del agua es de donde surgen todos los momentos críticos. Es ahí donde el molinero, sin saberlo, entrega su hijo a la ondina, a cambio de riqueza y felicidad. Allí es también donde desaparece el hijo del molinero. Junto a este estanque sufre su tragedia la esposa del joven desaparecido. También ahí se llevan a cabo actos de magia.

A través de todo el cuento, el "agua" se presenta como un elemento destructor: causa la desgracia del molinero, quien obtiene la riqueza material, pero a cambio pierde a su hijo y no alcanza la dicha. El agua también destruye la felicidad del matrimonio: lleva a cabo la venganza sobre la osada pareja, a la que separa.

En contraste con el agua se presenta otro tipo del paisaje - los pastizales, que se muestran como un lugar idílico, sereno y armonioso, donde el ser humano tiene la oportunidad de reflexionar y vivir a tono con la naturaleza. Los pastizales denotan la firmeza y estabilidad, constituyen un suelo sólido y seguro, en fin, significan todo lo contrario del agua. Es ahí, donde los jóvenes alejados uno del otro por varios años, se encuentran nuevamente.

En esta contraposición: agua móvil - suelo firme, notamos el reflejo de la mentalidad del pueblo, que como dijimos en el capítulo dedicado al mito, llevaba un modo asentado de vida y le temía a las aguas. Tomando en cuenta el que

los Grimm recopilaron este cuento de la tradición oral, entenderemos mejor porqué existe aquí una conexión tan obvia con el mito que los germanos crearon alrededor de este elemento. Como recordamos, las ondinas en la mitología germánica eran unos seres muy temibles, puesto que sólo esperaban la oportunidad para atrapar al hombre y atormentarlo. Así es en este cuento. Sin embargo, la tortura no es tan arbitraria como lo podría parecer a primera instancia. El hombre sufre, pero este sufrimiento viene como castigo por sus ambiciones desmedidas. Además, la tortura no es física, como lo sería en los mitos, sino que a causa del pacto que hace con la ninfa, tiene que perder a su hijo, lo cual le causa un gran dolor:

- Tómallo con calma - contestó la ondina-, yo te haré tan rico y feliz como no lo has sido nunca, con sólo que me prometas darme la pequeña criatura que acaba de nacer en tu casa.
 [...] No había aún llegado él al molino cuando salió la criada de la casa y lo conminó a que se alegrara, puesto que su esposa acababa de dar a luz a un pequeño niño. El molinero quedó como herido por un rayo; la astuta ondina sabía ya la noticia y lo había engañado. (II6)

Pensando en ese pacto podemos hacer paralelos con el trato que hizo Fausto con Mefistófeles en la novela de

(II6) J.yW.Grimm, 'La ondina de la alcubilla en Cuentos de Hadas, p.83

Goethe (Faust), así como varios otros románticos que se valieron del mismo artificio para exponer una idea: el ser humano, desesperado por alcanzar un objetivo fortuito entra en tratos con los seres sobrenaturales, comprometiéndose lo más valioso que posee. Se arrepiente, pero demasiado tarde:

-¿Para qué nos servirá ser ricos y prósperos-
añadió- si voy a perder a mi hijo? Pero ¿qué
podemos hacer? (II7)

Como lo dijimos a propósito de Undine de Fouqué, según los románticos, el mundo sobrenatural se encuentra regido por leyes firmes, iguales para todos y no se puede desviar la marcha de las cosas allí. Es por eso que es inevitable la desaparición del hijo del molinero entre las aguas. Se había hecho un pacto y éste tenía que cumplirse. Sin embargo, ante este acto de justicia se ven afectados otros seres, que son el mismo hijo del molinero y su esposa. Para ellos también tiene que haber justicia y por eso existe un camino de salvación: mediante la magia.

Es la esposa del joven cazador, hijo de los molineros, quien practica los actos mágicos a instancias de la vieja de la montaña. La joven, por amor a su esposo, hace todo lo que le indique la anciana para recuperar a su amado. Estas condiciones son estrictas: en el primer intento,

(II7) Loc.cit.

ella tiene que peinar sus cabellos negros con un peine de oro que le da la anciana y dejarlo en la orilla. En esta ocasión la joven tan sólo logra ver la cabeza de su esposo por unos instantes. En el segundo esfuerzo por recuperar al marido, la mujer tiene que tocar una bella melodía con una flauta de oro que le proporciona la anciana y dejarla sobre la orilla. Esta vez surge la mitad del cuerpo del joven cazador. En el tercer intento, la esposa debe llenar la canilla de hilo. Esta vez emerge el cuerpo completo de su amado. Las fuerzas sobrenaturales reclaman la perturbación que causaron estos actos mágicos, sin embargo, no pueden hacer nada a la joven pareja, inocente de los actos irresponsables del padre:

[..] no estaban muy lejos cuando todo el agua del estanque se elevó con un terrible estruendo y desató una tormenta sobre todo el campo abierto [..]. La inundación no pudo dañarlos, pero los separó y los llevó muy lejos [..]. Cuando llegó de nuevo la primavera sobre la tierra, ambos salieron un día con sus rebaños y como si la fortuna lo deseara, se acercaron más y más [..]. (118)

Todas las pruebas de la magia se llevan a cabo a la luz de la luna llena. Este es un rasgo común en las supersticiones de la gente del pueblo. Del mismo modo, no son casuales los tres intentos por lograr el objetivo perseguido.

(118) Ibid., p.88

El número tres fue para los románticos, símbolo de la unidad interna: alma, espíritu, cuerpo; también de la Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo. Esta Trilogía es una característica romántica, la unidad cósmica, que como dice Béguin:

Pede verse por ello hasta qué realidad concreta llevaron los románticos la idea ocultista de la analogía, esta acción misteriosa toma todas las formas posibles de la magia, y en particular la mística de los números. (II9)

En el cuento destacan los ideales buscados por los románticos: la justicia, de la que hablamos, así como el amor. El final feliz en el enuentro de los esposos se debe a la fuerza del amor, que superó a las fuerzas sobrenaturales que se le oponían. Fromm dijo:

Ser amado, y amar, requiere coraje, la valentía de atribuir a ciertos valores fundamental importancia - y de dar el salto y apostar todo a estos valores. (I20)

Estas palabras escritas por Fromm pertenecen a una época posterior a la del cuento. Sin embargo, el concepto del amor puro pretendido por los románticos, como notamos, se ha conservado.

(II9) Albert Béguin, El alma romántica y el sueño, p.100

(I20) Erich Fromm, El arte de amar, p.20

En el cuento notamos también una cierta enseñanza moral. Ésta hace consciente al hombre que no es únicamente la riqueza la que lo puede hacer feliz. La ambición por el dinero y los bienes materiales, pueden ocasionar la pérdida de la felicidad. El pueblo inconscientemente siempre ha intuído el mal que causan las ambiciones exageradas. Estas llegan a destruir la estabilidad, la unión, la armonía. En el cuento, la pareja de los pastores, a pesar de no poseer grandes riquezas, vive dichosa por encontrarse unida.

3.2.3. Adam Mickiewicz

En la literatura polaca el motivo de Ondina fue tomado por Adam Mickiewicz, el representante más trascendental de la época del Romanticismo en Polonia. Świtezianka, la protagonista de la balada es, como explica el mismo poeta, una ondina que habita el lago de Świtez. Aparece esta obra en una colección de baladas y romances, en la que se encuentra también la balada Świtez, que le antecede, y que cuenta la historia de cómo surgió el lago Świtez en cuyo lugar hace tiempo había una ciudad con un castillo (I2I).

(I2I) Adam Mickiewicz, Ballady i Romanse, p.52

La balada, que consta de 38 estrofas regulares de rima ABAB, narra la historia de un joven cazador, quién - al hacer el juramento de amor y fidelidad a una muchacha misteriosa y romperlo luego - atraído por la belleza de la ninfa del lago (quien resulta ser la misma muchacha misteriosa), tendrá que sufrir un castigo.

En esta balada llama la atención desde el principio el contraste entre el tono de la primera y de la segunda partes. La primera, está llena de lirismo, el ambiente es misterioso y a la vez idílico. Es así, desde que el poeta revela que no sabe quien es la muchacha. Pero esto no evita que el tono sea más bien sereno, lleno de armonía:

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka; (I22).

También lo que dice el cazador de su casita evoca el idilio, la nostalgia de la vida serena en la convivencia con la naturaleza:

Chateczka moja stał niedaleka,
pośrodku gęstej leszczyny;
Jest tam dostatkiem owoców, mleka,
Jest tam dostatkiem zwierzyny. (I23)

(I22) Ibid., p.53 (Ella frambuesas le da de su cesto,
Él - flores para su corona;/).

(I23) Loc.cit. (Mi casita no está lejos;/En medio de densos
avellanos,/Encuentras allí frutas y leche,/Y animales
hay suficientes.//)

Cuando desaparece la muchacha misteriosa y el cazador queda solo, el ambiente se torna misterioso-amenazador:

Sam został, dziką powraca droga,
Ziemia uchyla się grząska;
Cisza wokoło, tylko pod nogą,
Zwiedza szeleszcze gałazka. (I24)

Este tono prepara al lector para los momentos dramáticos que siguen. En la cercanía del momento drástico el tono aumenta aún más en gravedad; la imagen de la naturaleza no se muestra amistosa, sino que, por el contrario, inspira miedo:

Wtem wiatr zaszumił po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma. (I25)

El aumento de la predicción de los momentos dramáticos llega a su punto culminante con la aparición de la bella ninfa del lago:

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
O niesłychane zjawiska!
Ponad srebrzyste świtezki błonie
Dziewicza piękność wytryska. (I26)

- (I24) Ibid., p.54 (Solo quedó, regresa por el camino silvestre;/La tierra con lodo se abre;/Calma alrededor y solo bajo el pie/Trueno una hojita seca.//)
- (I25) Loc.cit. (De pronto sopló el viento en el denso bosque,/ El agua se levanta y se espuma.//)
- (I26) Loc.cit. (Se revuelca y se levanta, truenan las olas,/ ¡Oh increíbles apariciones!/Sobre las olas plateadas de Switez/Surge la beldad femenina.//)

Desde este momento cesa la descripción de la naturaleza amenazante para dar lugar al lírico canto sobre la belleza de la mujer aparecida. Para describirla, el poeta se vale de metáforas con imágenes de la naturaleza:

Jej twarz jak róży białej zawoje
Skropione jutrzeńki łezka;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiałły postać niebieską. (I27)

El ambiente de calma y misterio se interrumpe de pronto:

Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie (I28)

y:

I na wiatr lotne rzuciwszy stopy,
Jak tęcza śmiga w krag wielki,
To znowu siekać wodne zatopy,
Srebrnymi pryska kropelkami. (I29)

Por un momento parece que la calma aliviante llegó de nuevo:

Wtem mokra fala, prysnąwszy z brzegu,
Z lekka mu stopy załechce. (I30)

(I27) Loc.cit. (Su cara, como pétalos de rosa pálida/
Salpicados con rocío del alba;/Como suave niebla,
ligeros vestidos/Envolvieron la figura celeste.//)

(I28) Ibid., p.55 (De pronto surge el pecho de cisne)

(I29) Loc.cit. (Y echando al viento sus pies ágiles,
Como arcoiris da vueltas enormes,/O atravesando el
mundo de aguas,/Salpica con gotas plateadas./)

(I30) Ibid., p.57 (Una ola azul llegó desde la orilla/
Acariciándole ligeramente los pies.//)

Pero pronto vemos que esta calma no fue más que otro truco para que el hombre cayera en la trampa. El engaño además funciona: el muchacho se deja llevar por el encanto, para su perdición. Pronto todo el engaño se desvanece, al desaparecer la nubecilla:

Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
Co ją w łudzącym kryż blasku, (I31)

A partir de este momento se da el desenlace de la historia. Al pronunciarse el "veredicto" sobre el malhechor, vuelve a presentarse el ambiente amenazador con toda la fuerza:

A wicher szumi po gestym lesie,
Woda się burzy i wzdyma
.....
Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,
Kręconym nurtem pochwyca,
Roztwiera paszczę otchłani podwodna,
Ginie z młodzieńcem dziewica. (I32)

La naturaleza, que todo el tiempo estuvo al tono de los acontecimientos, permanecerá hasta el final en función de ellos. A los anunciados mil años de sufrimiento del alma,

(I31) Loc.cit. (De pronto sopla un vientecillo, se desvanece la nube/Que la cubría en brillo engañador)

(I32) Ibid., p.57 (Y el viento ruge en el denso bosque,
El agua se revuelca y se levanta.//Se revuelca, se levanta y hierve hasta lo hondo, /Con remolino agarra, /Abre la boca el abismo acuático, /Desaparece la doncella con el joven.//)

lo acompaña la perturbación entre las aguas: "Woda się dotąd burzy i pieni [E.3]" (I33).

Sobre la protagonista de la balada el autor dice no saber nada, pero con el título de "Świtezianka", y con la explicación a pie de página, hace referencia a esos seres acuáticos que en las historias que repite el pueblo, de una u otra forma traen la desgracia al hombre. Świtezianka interviene dos veces, bajo diferentes aspectos, y las dos veces lleva al hombre al mal: en su primera intervención causa en él un sentimiento que se acerca a la locura; en la segunda, lo lleva al rompimiento de su palabra, lo cual le atraerá una desgracia. En la primera ocasión lo llena de preocupación por el futuro, ya que él quisiera ofrecer a su amada la mejor de las suertes, pero ella no le da oportunidad, sino que escapa, dejando al enamorado solo y con ansias de retenerla a su lado. Tal es el conjunto de los acontecimientos que la muchacha provoca y que confunden al hombre hasta llevarlo a un estado parecido a la locura: "Idzie nad woda, błędny krok niesie, / Błędny strzela oczyma [E.3]" (I34)

Como mujer, Świtezianka le teme a la debilidad del hombre:

Więcej się waszej obłudy boję,
Niż w zmienne ufam zapaly. (I35)

(I33) Loc.cit. (El agua hasta ahora hace espuma y se revuelca [E.3]).

(I34) Ibid., p.54 (Camina en la orilla, mareado paso lo lleva, / Mareada vista dispara [E.3]/)

(I35) Ibid., p.53 (Mas temo yo a vuestra hipocresía/Que en las pasiones cambiantes confío./).

y:

.....
 Pomnę, co ojciec rzekł stary:
 Słowicze wdzięki w męczyzny głosie,
 A w serce lisie zamiary. (I36)

En estas palabras se muestra una desconfianza hacia el ser humano, una desconfianza de su nobleza. El joven de la balada jura fidelidad, estando en este momento tan seguro del cumplimiento de su palabra, que "Piekielne wzywał potęgi" (I37). Sin embargo, un poco más tarde demostró su incapacidad para mantener el "sagrado juramento" siguiendo un atractivo nuevo, en cuanto se ofreció tal oportunidad. La tentación le fue proporcionada por la misma mujer a la que debería ser fiel. El hombre no pasó la prueba, con lo cual confirmó las sospechas de la muchacha acerca de su incapacidad para cumplir con lo pactado.

El proceder de ella causa en el lector cierta sorpresa por no tener la suficiente confianza en el hombre amado. Świtezianka no se muestra dispuesta a entenderlo en ningún momento. ¡Qué diferente es su imagen de la de Undine de Fouqué! Tampoco hay una sola muestra de cariño hacia el hombre. El "consejo" que le dio al enamorado fue más bien una advertencia y no un verdadero consejo de alguien que sabe amar.

(I36) Loc.cit. (Recuerdo lo que decía mi viejo padre:/
 Hay tonos de ruiseñor en la voz del hombre,/Y en
 el corazón intenciones del zorro.//)

(I37) Loc.cit. (Invocó fuerzas infernales).

La actitud del hombre despierta en el lector sentimientos mixtos. Por un lado causa inconformidad, desaprobando la traición. Parcialmente estamos como lectores, de acuerdo con que el pecado cometido debe ser castigado. Pero por otro lado, se despierta en nosotros una compasión por él. La actitud de este joven es tan profundamente humana y compleja, que es difícil juzgarlo. El hombre es regido, pues, no sólo por su razón, sino también por los impulsos, pasiones y sentimientos que lo involucran en situaciones complicadas. Los románticos esperan del hombre, por un lado, la conducta más digna de los valores. Pero ¿con qué más que la razón se logra un comportamiento firme, que exige de un esfuerzo para controlar las pasiones? Esta contradicción trae consigo la tragedia. El cazador, en cuanto se da cuenta de la gravedad de su último acto y se entera del "veredicto", está otra vez al borde de la locura:

Słyszysz to strzelec, błędny krok niesie,
 Błędny strzela oczyma,
(I38)

El castigo por la traición es terrible: no solo el cuerpo, también el alma lo sufrirá:

(I38) Ibid., p.57 (Lo oye el cazador, mareado paso lo lleva, / Mareada vista dispara./).

Surowa ziemia ciało pochłonie,
Oczy tve źwirem zagasną.

A dusza przy tym świadomym drzewie
Niech lat doczeka tysiąca,
Wiecznie piekielne cierpiąc zarzewie,
Nie ma czym zgasić gorąca. (139)

Estas palabras evocan también la convicción de la continuación de la vida después de la existencia terrena, lo cual es propio para el cristianismo, pero también para las creencias de los lituanos. Recordemos que en la mitología lituana se creía que los árboles eran la morada para las almas de los muertos (Mickiewicz nació y creció en Lituania y muchos de los motivos que ha tomado para sus obras fueron de los cuentos que como niño ha escuchado de su nana lituana).

La balada no aclara si el castigo fue preparado por la ninfa, o por algunas otras razones o fuerzas. Suponemos, sin embargo, que Świtezianka es solamente un instrumento del destino que castiga el mal que el hombre comete (como también podría premiar el bien). Esta suposición la hacemos de acuerdo al "consejo" que ella le da al cazador:

Dochowaj strzelcze, to moja rada:
Bo kto przysięgę naruszy,
Ach biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy! (140)

(139) Loc.cit. (La tierra virgen encerrará tu cuerpo, / Tus ojos: apagará la grava. // Tu alma junto al arbol consciente / Que a los mil años llegue / La sed sufriendo siempre, / No teniendo nada que la apague. //).

(140) Ibid., p.54 (Guárdalo cazador, ese es mi consejo: / Porque quien altera el juramento, / ¡Ah, pobre de él, pobre de su vida! / ¡Y pobre de su alma mala! /).

Estas palabras, pronunciadas por una figura sobrenatural, suenan como una enseñanza moral para todos. La ninfa encarna, al menos en este caso, a la ley moral de la sociedad. El problema no es individual entre el joven cazador y la muchacha, sino un problema del comportamiento y destino humanos. El mismo pasaje se repite dos veces, por lo que da más fuerza al significado.

La naturaleza, por su lado, como nos dimos cuenta, no es un simple fondo de los hechos, ya que junto con el hombre vive y comparte su destino, en ciertos momentos se identifica con su estado de ánimo; en otros, antecede a los acontecimientos malos mostrando su imagen hostil.

En la contraposición de la acogedora casita del cazador con el exterior, encontramos un mensaje más en la balada. El poeta deja vislumbrar que en la casita sólo se puede esperar el bien del hombre, mientras que afuera, en lo desconocido, el hombre está expuesto a tentaciones que lo llevan a la perdición, siendo éste, quizá, el rasgo de carácter nacional dentro de la balada. El vivir en lo que antes era Polonia, era vivir en "casa". El hogar es el lugar que añora todo ser humano en búsqueda del amor, del calor, y de la comprensión por parte de los suyos. Este sentimiento se hace más palpable al contraponer este hogar con otro ambiente, por ejemplo, en el exilio. Mickiewicz en esta obra y aún más en otras expresa el deseo de la vida serena en el seno de la vida hogareña y, a través de ella, en su patria.

3.2.4. Mijail Lermontov

La ninfa del poema de Lermontov no se muestra malvada o vengativa como en la obra de Grimm o de Mickiewicz. Su canto es triste y melancólico e inspira en el lector compasión por el amor que no se pudo llevar a cabo: (141)

РУСАЛКА

RUSALKA

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

И шума и крутятся колебала река
Отраженные в ней облака;
И пела русалка - и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

И пела русалка: „На дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок золотые гуляют стада,
Там хрустальные есть города;

„И там на подушке из ярких песков,
Под тенью густых тростников,
Спит витязь, добыча ревнивой волны,
Спит витязь чужой стороны...

Rusalka nadaba por el río hondo,
Alumbrada por la luna llena;
Y trataba de llevar hacia la luna
La espuma plateada de la ola.

Susurrando y remolinándose agitaba el río
Reflejadas en él nubecillas;
Y la rusalka cantaba - y el sonido ^{palabras} de sus
Llegó hasta las orillas abruptas.

Y la rusalka cantaba: "En lo hondo de mi río
Juega el centelleo del día;
Allá pasean cardúmenes de peces dorados,
Allá se miran ciudades de cristal;

Y allí en la almohada de arena brillante,
Bajo la sombra de densas cañitas ^{celosa,}
Duerme el guerrero, obtención de la ola
Duerme el guerrero del país extranjero ...

„Расчесывать кольца шелковых кудрей

Мы любим во мраке ночей,

И в чело и в уста мы, в полуденный час,

Целовали красавца не раз.

Peinar los anillos de rizos sedosos

Nos gusta en la oscuridad de la noche,

Y en la frente y en la boca, al mediodía,

Besábamos al buen mozo no sólo una vez.

„Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем

Остается он хладен и нем;

Он спит, -и склонившись на перси ко мне,

Он не дышит, не шепчет во сне".

Pero a los besos apasionados, no sé porqué,

Se queda frío y mudo;

Duerme - y recostado en mi regazo

No respira, ni habla entre sueños".

Так пела русалка над синей рекой,

Полна непонятной тоской;

И, шумно катясь, колебала река

Отраженные в ней облака.

Así cantaba la rusalka sobre el río azul,

Llena de tristeza incomprensible;

Y estrepitosamente revolcándose agitaba ^{río} el

Reflejadas en él nubecillas.

En el poema existen unas descripciones del paisaje que logran una imagen plástica. El lector se puede imaginar el lugar y vivir su ambiente. El paisaje está acorde con los sentimientos de la ninfa, que ella presenta por medio de su canción. El río muestra una actividad arremolinándose y agitando el reflejo de las nubes, emitiendo un sonido melancólico, propio para los estados de tristeza. La noche está tranquila, la luna llena. Aquí tenemos otra vez el elemento de la luna llena que, como en otras culturas, es el momento mágico. A este paisaje se le agrega el sonido de la canción de la rusalka. Su hermosa canción podría interpretarse por un lado como una queja que refleja la soledad de la rusalka, que no tiene a quién acudir con su problema. Por otro lado, tomando en cuenta la afición de los románticos por la magia, quizás representa la espera de una solución mágica. La luna llena, pues,

es el momento más adecuado para la magia. Según la mitología eslava, en los días de luna llena, o también de luna creciente, se logra todo lo que da origen a la vida, así como a la prosperidad (I42).

Según la canción de la rusalka, el fondo del río es un mundo hermoso, que puede satisfacer a cualquiera, ya que existe allá una gran riqueza. El paisaje del fondo del río es prodigioso y encantador. Es diferente al mundo terreno, pues, según su canción es idílico. En la frialdad del hombre hacia este mundo quizás se encierra una oculta crítica a la indiferencia hombre (burgués) hacia la naturaleza.

El amado de Rusalka ni siquiera sospecha de que en este mundo todo es tan maravilloso y que hay en él sentimientos puros: Rusalka canta acerca de la ola "celosa" y también de las caricias "apasionadas". Ante la actitud indiferente del hombre, la rusalka y sus semejantes tratan de hacer algo. Intentan despertarlo de manera dulce para que no tema a este mundo natural. Quieren que redescubra los sentimientos que están apagados en él.

En vista de vanos intentos, la rusalka finalmente no hace más que quejarse por su impotencia al no poder hacer

nada por el hombre (un guerrero). Su destino se parece al de los jóvenes y entusiasmados poetas rusos, quienes ante la impotencia de la lucha armada, al combatir y al ver el fracaso de los movimientos internos de la liberación, no encontraron otra salida más que el refugiarse en el canto poético lleno de desesperanza y melancolía. Ese canto también toca a los extranjeros que luchaban por su patria. Recordemos que el Romanticismo proclamaba el respeto de la dignidad nacional, de la libertad y de la civilización de otros pueblos. En el poema la rusalka canta al guerrero "del país extranjero", mediante lo cual expresa solidaridad con los otros pueblos.

En el apasionamiento de la rusalka y la frialdad del hombre encontramos, entre otras actitudes, un paralelo con la vida de Lermontov, sabemos que Lermontov a causa de sus tempranos amores infelices ha tomado una actitud vengativa hacia las mujeres, consistente en conquistarlas para luego abandonarlas. No responde más a las manifestaciones amorosas de la mujer enamorada (I43). En el poema la pasión se encierra solamente en la figura femenina, mientras el hombre permanece frío a los cariños. Sin embargo, dice Marc Slonin que Lermontov sentía una gran necesidad de ternura (I44) y es por ello que en sus obras, tam-

(I43) cf. Marc Slonin, La literatura rusa, p.46

(I44) Loc.cit.

bién en el poema Rusalka, la mujer se presenta llena de ternura y cariñosa.

Pero la mujer del poema no es únicamente eso. La imagen de la rusalka es también la de una mujer inocente e inconsciente. Ella no se da cuenta de que el hombre a quien ama está muerto. No comprende que un ser humano no puede vivir en el agua, que no es su ambiente. Con su inocencia, Rusalka nos da una imagen de la mujer fuera de la realidad y una ligera sospecha de locura. En sí, la locura es uno de los temas preferidos por los románticos, y después, sobre todo en la literatura rusa, desarrollados por los grandes realistas y naturalistas.

3.2.5. Alexandr Sergeievich Pushkin

La obra de más importancia en la literatura rusa con el tema de la ondina fue indudablemente el drama Rusalka de Alexandr Sergeievich Pushkin. El tema de este drama es el desengaño que sufre la hija de un molinero a causa del abandono por su amado, un príncipe, que la deja para casarse con una mujer de su clase. La hija del molinero despechada se echa al río, con lo cual se convierte en una rusalka y vive allí en compañía de sus iguales y de su hija, concebida en la unión con el príncipe.

Su amado vive infeliz en el castillo al lado de su mujer. Siete años después el príncipe encuentra a la orilla del río, en el bosque, al padre de la que fuera su amada, y a la noche siguiente, atraído por la fuerza de los recuerdos, se dirige otra vez al río, y encuentra el castigo preparado durante años por la rusalka.

Para la trama, Pushkin tomó al pie de la letra las creencias de los eslavos sobre las rusalkas. Como recordamos, entre el pueblo existe la convicción de que una muchacha (sobre todo suicida) cuando se ahoga, se convierte en una rusalka. Es así como sucede en el drama, pero este hecho sirve al poeta como pretexto literario para expresar preocupaciones más serias. Por un lado, desde luego, como para todos los románticos, el hecho de tomar las leyendas populares es significativo en cuanto que se valoriza la poesía nacional. Pero el giro que el poeta le da a esta poesía nacional es aún más significativo.

En el drama llama la atención el hecho de que ninguno de los personajes tenga nombre propio. A la muchacha se le presenta como "Hija", y se entiende que es la hija del molinero, una simple mujer del pueblo. El otro protagonista es el amado de ella, que tampoco tiene nombre y se lo menciona como "Príncipe", o sea representante de la clase alta. Ambos no sólo no poseen nombres propios, sino tampoco poseen características como individuos. En ningún momento

hay una sola mención de cómo es ella o cómo es él. Lo mismo sucede con los personajes secundarios.

Al hacer esta observación, nos damos cuenta de que se trata de una situación en la que la hija del molinero, más que un caso personal, representa a toda una parte de la sociedad, la correspondiente al pueblo; el Príncipe, análogamente, representa a las capas altas de la sociedad. Igualmente se reparten los papeles secundarios: el del padre de la muchacha y el de la esposa del Príncipe. Entre las actitudes de ambos "bandos": Príncipe y su esposa por un lado, y la Hija del Molinero con su padre por el otro, existen notables diferencias.

La muchacha, según nos enteramos por lo que dice su padre, está enamorada y confía infinitamente en su elegido. La relación que lleva con el Príncipe no le ilusiona en cuanto al ascenso social o al provechao material que puede obtener. Ella sólo cree ingenuamente en el amor y felicidad que puede lograr a través de él. Defiende a su amado de los ataques del padre, aún cuando no entiende la causa de su abandono. Su padre, que también es un hombre del pueblo, representa una voz más sobria, pero también en cierto grado corrompida. Él regaña a su hija por no haber sacado provecho de la relación con el Príncipe. Según él, la relación que su hija tiene con este hombre de alta sociedad, es una oportunidad para el ascenso de su estatus social:

Ох, то-то все вы, девки молодые,
 Все глупы вы. Уж если подвернулся
 К вам человек завидный, не простой,
 Так должно вам его себе упрочить.
 А чем? разумным, честным поведением;
 Заманивать то строгостью, то лаской;
 Порою исподволь, обиняком
 О свадьбе заговаривать. (145)

El Molinero muestra aún más su interés, ya que dice:

А коли нет на свадьбу уж надежды,
 То все-таки, по крайней мере, можно
 Какой-нибудь барыш себе - иль пользу
 Родным да выгадать. (146)

Este interés le reclama después la hija, acusándolo de que el dinero le interesaba más que ella misma:

Да, бишь, забыла я - тебе отдать .
 Велел он это серебро, за то,
 Что был хорош ты до него, что дочку
 За ним пускал таскаться, что ее
 Держал не строго... Впрок тебе пойдет
 Моя погибель. /Отдает ему мешок/ (147)

La acusación de la hija no es muy justa, puesto que sabemos que su padre al desear algún provecho de la relación con el Príncipe no lo buscó a toda costa, sino que

- (145) A.S. Pushkin, Rusalka, en Isobranniye delá, p.453
 (Oh, todas ustedes, jóvenes inexpertas, /Todas sois unas tontas. Cuando se les presenta/Tan buen partido, deberían asegurarlo./¿Cómo? Con una conducta sensata e inteligente;/Atrayéndolo con firmeza o con suavidad;/ Poco a poco insinuándole con rodeos/Acerca de la boda...).
- (146) Loc. cit. (Pero si se pierde la esperanza de la boda, /Entonces aún en último caso, se pueden/Conseguir para sí mismas alguna ganancia, o/ Beneficio para los padres)

también subrayaba el valor de la virtud femenina como el más importante:

-а пуще
 Бережь свою девическую честь-
 Бесценное сокровище; она -
 Что слово - раз упустишь, не воротишь. (I48)

Además, según las palabras de la hija, nos damos cuenta de que el molinero, por simple debilidad humana, se dejó llevar por una ilusión: aspirar lo que a él y a los suyos no les fue posible alcanzar en el tipo de sociedad en la que vivían, cayó en el juego preparado por el Príncipe como otra víctima. Si al viejo realmente le hubiera interesado únicamente el dinero, seguramente habría hecho uso del que le dejó el Príncipe. Sin embargo, él al perder a su hija, arrojó el dinero al río. Tampoco aprovechó la proposición posterior del Príncipe, de vivir en el castillo a su lado. El lector, más que desprecio, siente una compasión por el molinero, que por ingenuos cálculos descuidó a su hija, contribuyendo así indirectamente en la tragedia de ambos.

El Príncipe, causante de la desgracia, entra en la escena el día en el que anuncia a la Hija del Molinero su decisión. Su actitud es repugnante: primero le asegura

(I47) Loc.cit. (Casi olvidaba dártelo/El te manda esta plata, porque/Tú te portaste bien con él, porque/Dejabas ir a tu hija tras él, porque/No la cuidabas muy celosamente... Que te aproveche/Mi perdición.(Le entrega el saco)/)

(I48) Ibid., p.454 (... pero, sobre todo/Cuidar de la honra femenina-/Tesoro valioso; ésta-/Es como una palabra- una vez la pierdes,/Jamás volverá./)

amor eterno, luego le anuncia la separación para siempre, y al salir habla consigo mismo, contento por haberse evitado una fuerte recriminación:

Ух! кончено - душе как будто легче.
Я бури ждал, но дело обошлось
Довольно тихо. (149)

El Príncipe sabe que ha provocado la desgracia en la vida de la muchacha, pero no se siente culpable en ese momento, todo lo justifica con las exigencias de la sociedad:

Сама ты рассуди. Князя не вольны,
Как девицы, - не по сердцу они
Себе подруг берут, а по расчетам
Иных людей, для выгоды чужой. (150)

y agrega, como para sentirse menos culpable: "Твою печаль утешит бог и время." (151). Con estas palabras se desentien- de de lo que va a pasar más adelante, la deja sola con el problema. Ni aun cuando la muchacha le confiesa que está esperando un hijo suyo, es capaz de preocuparse por ella. Sólo le promete que tal vez más adelante vendrá a verla a ella y a su hijo. De antemano sabemos que esta promesa tampoco la va a cumplir.

(149) Loc.cit. (Uh, ya se aligeró mi corazón./Esperaba yo una tormenta, pero pasó/Todo de manera bastante suave./)

(150) Ibid., p.455 (¿Qué hacer? Tú júzgalo sola. Los príncipes/ no son libres como las doncellas, ellos no se/guían por el corazón para escoger a su pareja,/sino por el cálculo de otra gente, para la/comodidad de los otros./)

(151) Loc.cit. (A tu dolor lo consolará Dios y el tiempo.)

La muchacha, que al principio queda atónita ante las declaraciones y regalos de su amado, reacciona después de su ida. Es entonces cuando despierta en ella la conciencia y un sentimiento de rebeldía:

Видишь ли, князья не вольны,
 Как девицы, не по сердцу они
 Берут жену себе... а вольно им
 Небось подманивать, божиться, плакать
 И говорить! "Тебя я повезу
 В мой светлый терем, в тайную светлицу
 И наряжу в парчу и в бархат алый".
 Им вольно бедных девушек учить
 С полуночи на свист их подыматься
 И до зари за мельницей сидеть.
 Им любо сердце княжеское тешить
 Бедами нашими, а там прошай,
 Ступай, голубушка, куда захочешь,
 Люби, кого замыслишь. (152)

La conciencia del engaño, el despecho y la impotencia llevan a la joven al delirio y en este estado ella se suicida maldiciendo a su amado y a su futura esposa.

(152) Ibid., p.456 (Ves, los príncipes no son libres como las/doncellas, no se guían por el corazón para elegir/ a una esposa ... pero seguramente pueden/seducir, mentir, llorar/y decir: "Yo te llevaré a mi/Castillo luminoso, a la sala secreta/Y te engalanaré con los brocados y con terciopelos escarlata"./Pueden enseñar a las muchachas pobres a levantarse/a medianoche al silbido para sentarse atrás del molino hasta el alba,/ Les es grato alegrar su corazón principesco/con nosotras, y luego adiós,/anda palomita a dónde quieras/y ama a quien quieras.//)

La desaparición de la hija causa también pesadumbre al molinero. El también trata de suicidarse, pero su intento fracasa. Al lanzarse de la roca le salen alas de urraca, lo cual debe ser castigo por sus pecados (153). Los sucesos no sólo cambian rotundamente su vida: queda solo, convertido en urraca y no se ocupa más del molino. El molinero también cambia su manera de pensar. Ahora ya no aspira a una vida de nivel más elevado y además desconfía del Príncipe:

В твой терем? нет! спасибо!
 Заманишь, а потом меня, пожалуй,
 Удавишь ожерельем. Здесь я жив,
 И сыт, и волен. Не хочу в твой терем. (154)

El viejo ya conoce al Príncipe y teme otra traición. Prefiere andar en el bosque, a la orilla del río, donde al menos tiene a un ser querido - su pequeña nieta, Rusalotshka. Mientras tanto sabemos que la vida en el palacio tampoco representa una gran felicidad. A pesar de la riqueza existente allí, no hay en él calor de hogar. La esposa del Príncipe se queja de ello con su nana.

El desenlace de la obra no está escrito, pero las escenas de las rusalkas, a través de lo que dice la Rusalka Superior, la que antes fuera la Hija del Moline-

(153) Entre los eslavos existe la creencia de que un hombre avaro se convierte en una odiosa urraca, que roba objetos brillantes y se alimenta de desperdicios.

ro, sabemos que la historia terminará en la venganza, la que ella practicará contra el traidor.

El problema principal presentado en la obra, y al que dedicamos ahora nuestra atención, es como reconocimos desde el principio, más que un drama personal, una tragedia nacional. El mismo Pushkin, citado por V.S.Niepomiashtshi, decía que en su obra el destino del individuo representa el destino del pueblo (I55). Además, como dice el mencionado investigador que Pushkin consideraba a su tragedia como el giro hacia un estudio objetivo y desinteresado de las leyes del comportamiento y de la vida humana (I56).

En esto notamos que Pushkin es, en cierto grado, realista. A diferencia de los otros románticos presentados en nuestro trabajo, no busca nostálgicamente un mundo mejor, no se aleja de la realidad. En Rusalka el escritor tras sus personajes acusa a la clase poderosa de hacer imposible la vida al pueblo, traicionándolo por intereses propios y mostrando despreocupación por su destino.

(I54) A.S.Pushkin, Op.cit., p.460 (¿A tu palacio?; No, gracias!/Me atraerás y luego seguramente estrangularás/con el collar valioso. Aquí estoy vivo/libre y tengo qué comer. No quiero ir a tu palacio.//)

(I55) V.S.Niepomiashtshi, "Pushkin" en Bolshaya Sovietskaya Enciclopedia, v.21.p.247

(I56) Loc.cit.

Sin embargo, Pushkin sigue siendo un romántico. El desenlace de la historia se da a la manera de los románticos: no sucede en las esferas de la realidad, sino en las de la fantasía. La venganza que merece el Príncipe no la va a llevar a cabo la Hija del Molinero, sino la Rusalka. Es la misma persona, pero en su primera encarnación, la muchacha representa al pueblo, mientras que en la segunda, ella pertenece al ambiguo mundo natural. El escritor, al no ver posibilidades para la realización de algo significativo, a través del cambio de orden de las cosas por parte de los hombres, busca solución en las fuerzas sobrenaturales. Como escritores de su tiempo, se refugia en espera de una solución maravillosa a los o de una justicia, pero no humana, sino sobrenatural, ya que con la justicia humana los románticos se encontraban bastante defraudados. También como romántico, Pushkin cuida los detalles importantes, como lo es la naturaleza. No le dedica mucho espacio, pero por las pequeñas menciones, nos damos cuenta de que el lugar de los hechos es el molino, con una serie de edificios campestres alrededor y todo el complejo está montado en el bosque, junto al río. Este paisaje causa alegría y está en armonía con su entorno, mientras las cosas marchan bien. Hasta el agua está cantando en la rueda del molino. Esto se debe a la grata convivencia del hombre

con la naturaleza. Cuando el molinero abandona el lugar después de los trágicos acontecimientos, el panorama se torna siniestro:

Вот мельница! Она уж развалилась
Веселый шум ее колес умолкнул;
Тут садик был с забором - неужели
Разросся он кудрявой этой рошей? (157)

Los sucesos decisivos en el drama, desde que desa parece la hija del molinero, pasan de noche. La primera vez, es de noche cuando el banquete es interrumpido por el misterioso canto de una muchacha, que jamás fue encontrada entre las coristas. La cantante fue la Hija del Molinero, a la que reconoció el Príncipe por su voz. El canto narraba la historia de su suicidio. Este canto lo encuentra la alcahueta como un mal presagio para el futuro de la pareja recién casada. Después, cuando el Príncipe se queda en el bosque solo y va a visitar el molino, también es de noche. Este es el momento crucial en la obra. Lo rodea todo un ambiente de misterio y

(157) A.S. Pushkin, Op.cit., p.460 (¡Aquí está el molino!
Ya se arruinó!,/el murmullo alegre de sus ruedas
calló;/Se detuvo la piedra molar;/Aquí estuvo
una huerta con cerco - ¿es así/como creció salva-
je, con estas ramas agrestes?/)

tensión. Como en Switezianka de A. Mickiewicz, así también aquí, un encuentro misterioso (aquí con el Molinero) es antecedido por una alteración en la naturaleza:

Что это значит? ли́стья,
 Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом
 Посыпались, как пепел, на меня.
 Передо мной стоит он гол и чери,
 Как дерево проклятое.
 /Входит старик, в лохмотьях и
 полунагой./ (158)

Por último, también es de noche cuando el Príncipe vuelve a la orilla de Dnieper atraído por la fuerza del recuerdo, y encuentra allí a Rusalotshka, que sale a la orilla para cumplir con la misión que le encomendó su madre: la de llevar al Príncipe al fondo del río, donde cumplirá su condena.

Sobre cómo es el ambiente de las rusalkas, el fondo del río, no sabemos. Sólo se habla del palacio donde ellas viven organizadas en alguna jerarquía, ya que se habla de las rusalkas y de su zarina. De sus actividades sabemos lo mismo que cuenta la mitología - que se divierten enredando de noche las redes

(158) Loc.cit. (¿Qué significa esto? Las hojas se tornaron/blancas, se levantaron y con ruido cayeron/secas sobre de mí./Delante de mí está el árbol desnudo y negro,/como un árbol maldito./).

de los pescadores, cantan, bailan, atrapan a los humanos. Los bienes materiales no les preocupan - Rusalotshka ni siquiera sabe qué cosa es el dinero.

El tema del amor en el drama se presenta a la manera común para los románticos. Se procura un amor ideal, pero éste no se logra. La hija del molinero entrega todo su amor con absoluta confianza en el hombre y, sin embargo, él la defrauda, cuando decide casarse con otra. La mujer considera el amor como el valor más importante. Pero el hombre sobrepone el interés al amor. Por traicionar a su amada, el hombre, así como a propósito de las otras ondinas románticas, tendrá que ser castigado. No sabemos cuál será su castigo, pero suponemos que será algo terrible, ya que Rusalka estuvo pensando siete largos años en la venganza.

Esa venganza en el drama no es tomada por ninguna fuerza mayor (como en otros casos, presentados en este trabajo), sino por aquella que fue la víctima de la traición. Si recordamos a Undine de Fouqué, vemos que ella no deseaba ninguna venganza, sino que era el destino el que preparaba el castigo para el traidor y ella sufría también a causa de este castigo. Rusalka, sin embargo, pierde lo que pudo importarle a causa de la traición y ella exige justicia, que se castigue a

quien traiciona. Estando en una posición que le permite hacerlo, la de haberse convertido en un ser sobrenatural, ella misma hará justicia.

Observando a dos protagonistas juntas, Undine de Fouqué y Rusalka de Pushkin, notamos una diferencia enorme entre ambas: mientras Undine es un ser extraordinario, raro, grandioso, dulce e infinitamente comprensivo, Rusalka, en cambio con sus impulsivas reacciones al principio y con el sobrio deseo de vengarse, se presenta mucho más humana. Es difícil creer en las actitudes de Undine, pero no es así en el caso de Rusalka. La primera es tan buena, que difícilmente la igualaría una mortal. Sin embargo, la segunda, Rusalka, se comporta de una manera mucho más parecida a la de los humanos. Su entrega total, su confianza en el hombre, se explican por el verdadero amor que ella le tenía. Pero al sentirse despreciada y sustituida por otra, la muchacha se siente muy herida en su amor y orgullo propios. Esta reacción, tan diferente de la de Undine, nos parece bastante normal, puesto que el comportamiento del hombre es tan complejo, depende de tantos factores, que es imposible creer que una injusticia cometida en su contra no provoque ni siquiera una reclamación.

Rusalka también siente deseos de vengarse de la mujer que se había interpuesto en su camino. En contraste, Undine, no sólo no le pierde el cariño anterior a la mujer quien le está quitando a su amado, sino que también la rodea de cuidados y hasta le salva la vida. Pero entre Undine y Rusalka las diferencias son mucho más radicales que el simple carácter individual de las dos mujeres. Nos atenemos a la idea de que Undine es sólo un caso individual, mientras que Rusalka representa consigo la vida de la nación. El odio de Rusalka por las injusticias cometidas con ella no se dirige a una persona. Ella, además, ni siquiera sabe quién es esa otra mujer. El Príncipe y su esposa, a quienes va dirigido el odio de la muchacha, representan a la clase poderosa de la Rusia de aquel momento. La reclamación que se le hace por parte de la clase oprimida no es, obviamente, el desengaño en los amores. Si bien es cierto que la Hija del Molinero sufre por esta razón, la queja que ella tiene se debe a que el Príncipe no la dejó participar en su decisión y además la humilló, otorgándole regalos a cambio de una conducta que a él le convenía:

И мог он,
 Как добрый человек, со мной прощаться
 И мне давать подарки - какво! -
 И деньги! выкупить себя он думал,
 Он мне хотел язык засеребрить,
 Чтоб не прошла о нем худая слава
 И не дошла до молодой жены. (159)

Como sabemos, Pushkin pertenece a esa generación de poetas rusos, quienes conscientes del problema nacional, trataron de organizarse con el pueblo en una sublevación en contra de la clase gobernante. Sin embargo sus intentos fracasaron, lo que cortó las alas a su iniciativa, y lo que lo obligó a refugiarse en el mundo de la fantasía. Quizás a esto se deba que Pushkin, después de presentar de manera bastante realista las injusticias cometidas contra el pueblo y el despertar de la conciencia de éste, no presentó más claramente la visión del desenlace de la historia. Sólo dejó una esperanza, casi seguridad, de una venganza. Sin embargo, el problema del precio de la traición queda a juicio del lector. Esta evasión de soluciones reales, tan típica para

(159) Ibid., p.454 (Y pudo/ despedirse de mí como un hombre bueno./ Pero darme regalos -¡cómo! - ¡Y dinero! pensó comprar su libertad,/ quizo platearme la lengua/para que una mala fama sobre él/no llegase a su joven esposa./)

los románticos, adquiere más significado buscando la justicia en el mundo sobrenatural. Es también significativo que la nueva generación contribuya a castigar a los culpables. Así, en el drama Rusalotshka, la hija de Rusalka, participa activamente al ser ella la que toma la venganza sobre el Príncipe, su padre.

4. LAS ONDINAS EN LAS OTRAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

4.1. Odina y el concepto de "Gesamtkunstwerk"

Los efectos del Romanticismo en el arte europeo fueron fecundos. En esta época resurge, como se mencionó anteriormente, el interés por el arte medieval -en búsqueda de su origen nacional-, aunque no siempre se alcanzó su comprensión. Este hecho, sin embargo, no supone el repudio total a lo neoclásico, ni la desaparición de los anatemas contra lo barroco; ya que ambos fueron admitidos en el seno del eclecticismo del movimiento que se gestaba entonces.

La música y la pintura no se encuentran al margen del Romanticismo, movimiento que buscó englobar todas las artes. Así vemos cómo en las diferentes artes se entrecruzan motivos y temas. Esto fue preconizado ya en el "Athenäum" en el año de 1799 por los hermanos Schlegel:

So sollte man die Künste einander nähern
und Übergänge aus einer in die anderen
suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht
zu Gemälden[...] Gemälde würden zu Ge-
dichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß?
so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf
einmal wieder als ein Tempel in die Luft (160).

Esto es lo que precisamente se conoce como "Gesamtkunstwerk" o "noción de la obra de arte total". Esta teoría surge de tradiciones más antiguas, que durante el siglo XIX se presenta como un gran ideal, en un momento en el que las artes carecen de unidad. El Romanticismo se propuso el gran proyecto de la "correspondencia" entre las artes, quizá como un re-

(160) August Wilhelm Schlegel y F. Schlegel, "Athenäum", p. 18, (Así debieron aproximarse las artes unas a otras entre sí y buscar transiciones unas en otras. Las esculturas se animan en pinturas quizá[.] las pinturas en poesía... la poesía en música y ¿quién sabe?, una tal música festiva de iglesia se elevaba de nuevo, como un templo en el aire).

flejo de la unidad nacional que tanto anhelaron.

El arte musical, después de haber sido esencialmente religioso, a partir del siglo VIII de la era cristiana comenzó a sufrir la influencia, cada vez más poderosa, de la canción popular, la guerrera y la sentimental. Los siglos XVII y XVIII señalan una época de virtuosismo vocal e instrumental; las suites de orquesta, los cuartetos y las sinfonías, formas musicales que darán un impulso inmenso a la música instrumental, se van desarrollando y concretando.

La rapidez con la que progresó y evolucionó la música durante los siglos XVIII y XIX puede ser apreciada en base a la cantidad y calidad de las obras compuestas en los géneros religioso, sinfónico y dramático. Las escuelas francesa, italiana y alemana cuentan en su activo con obras maestras, en las que los compositores supieron unir las virtudes inherentes al genio con la ciencia y la inspiración.

Ondina es uno de los temas que por su propia naturaleza, así como por las características ya mencionadas previamente, se presenta en todas las artes, y no sólo en la literatura, como vimos en el capítulo anterior. Su imagen se conjuga en todas las representaciones artísticas. Ya vimos como dentro de la narrativa, ya sea en forma de cuento o balada, además de constituir un relato, presenta una musicalidad interior, al mismo tiempo que podemos imaginar la figura de Ondina plásticamente.

El espíritu romántico parece tan arraigado en el alma germánica, que el movimiento siguió dominando la producción musical alemana hasta el siglo XX, en donde encontramos también de nuevo a Ondina en obras de artistas como Gustav Mahler, Richard Strauss, Alban Berg.

Durante la época romántica la Lirica y la Música llegan a compenetrarse. Por esta razón se desarrolla una música lírica en forma de canciones y piezas cortas de pianoforte.

También surgen las composiciones románticas con títulos usa-

dos en la literatura, dentro de los romances, las baladas y los nocturnos.

El término "música romántica" aparece por primera vez en el año de 1810 en la reseña publicada por E.T.A. Hoffmann sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven. En estas páginas, Hoffmann nos dice acerca de la música: "Die Musik, sie, 'die romantischste aller Künste', [...] denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf" (161).

La música pertenece, sin duda, a la novela romántica. Dentro de esta última encontramos la presencia constante de la primera. Aquí, una flauta, más allá el sonido de una corneta, en los bosques, ruidos extraños. Tieck se preguntó en su Sternbald:

Sollen wir denn nicht auch unsere Gedanken, Fühlungen, Wünsche, Tränen und Lachen zuzeiten in die spielende Natur der Töne auflösen dürfen? Ich kann der Flöte, jedem Klange, der Nachtigall, dem Wasserfall, dem Baumgeräusch so innig zuhören, dass meine Seele ganz Ton wird. Man könnte sich, wenn man sonst Lust hätte, ein ganzes Gesprächsstück von mancherlei Tönen aussinnen (162).

(161) E.T.A. Hoffmann, Fantasie- und Nachtstücke, p. 41

(La música, ella, 'la más romántica de todas las artes', [...] ya que sólo lo infinito es su asunto).

(162) Ludwig Tieck, Frühe Erzählungen und Romane, p. 886, (¿No debemos disolver nuestros pensamientos, sentimientos, deseos, lágrimas y risas, simultáneamente en la naturaleza juguetona de los sonos? Puedo es cuchar la flauta, cada sonido, al ruiseñor, la cas cada, el chasquido de los árboles, tan internamente, que mi alma vibra. Uno podría imaginar, si quisiera, un fragmento de una conversación en tonos variados).

4.2. Adaptaciones del tema de Ondina en la música

La música logró con la ópera su entrada decisiva dentro del ámbito del Romanticismo.

En el siglo XVIII el poema para ópera representaba todavía, con mucha frecuencia, una especie de bosquejo incoloro, pasivo e indiferente, sobre cuya pauta iba el compositor prendiendo en su sitio fragmentos de música vocal. Pero en cuanto alborea el romanticismo, ya no basta esto para llenar el tejido, ni para proporcionar interés a la trama. Comienza a sentirse la necesidad de un vínculo más sólido, y ese vínculo lo constituye la música.

Para responder al carácter ideal de la música, para aprovecharla, para ofrecerla con su brillantez y su valía y para beneficiarse plenamente de sus recursos, ese vínculo debía pertenecer, a su vez, a un mundo irreal, a un universo supra-sensible, y, si evoca la Historia, tendrá que remontarse a épocas de las que sólo se tengan leyendas, como lo hizo el romanticismo alemán al sustituir la de la Antigüedad profana y sagrada por sus tradiciones míticas nacionales, como lo es el caso de Ondina.

La ópera romántica suele cuidarse en menor medida de disponer, de desarrollar, de conducir una trama teatral. Para ella es más importante esclarecer e iluminar el carácter del personaje o protagonista principal. No sólo es el héroe el protagonista, como lo fue en el cuento, sino que se convierte en el eje, en el móvil de la acción, para proporcionarle esa característica de animada unidad viva que busca y expresa ahora la música en todo su conjunto.

Dolencia, enfermedad general del romanticismo fue la "inquietud", y en materia de ópera no escapó mucho a ella la música. Todos los protagonistas de la escena lírica eran entonces gentes inquietas, nómadas, vagabundas, en constante persecución de una dicha o de un ideal, como lo fue la situación de nuestra heroína Ondina. Esta inquietud del héroe en

la ópera romántica nos lo presenta en lucha con el Destino, un destino que le sobrepasa y desborda y del que es actor más que autor, juguete más que agente, esclavo más que dueño, y que convierte su vida en una vocación, en el sentido fatalista. Este carácter que ofrece el héroe en gran número de óperas románticas, determina la naturaleza y el sentido del desenlace. Ya no se trata del triunfo del bueno y del castigo del malo, sino de la vocación. Esta puede ser una maldición o una misión, que conduce ya sea a la condena o a la redención.

El tema de las ondinas encontró en la ópera un campo propicio para su desarrollo. Undine, ópera de E.T.A. Hoffmann, 1816 (163), debió ser considerada como la primera ópera romántica, porque en ella no sólo el leitmotiv: "die Natur und die Naturdämonie -hier die Welt der Wassergeister-" (La Naturaleza y la naturaleza demoníaca -aquí el mundo de los espíritus acuáticos-), sino también los efectos musicales y el libreto de la obra, escrito por Fouqué, son netamente románticos. Sin embargo, esta ópera no vio los frutos de su éxito, ya que tras catorce representaciones, se incendió el Teatro de Berlín, donde fue representada por primera vez, y con ello la partitura de la ópera. A pesar de esto, existen testimonios de su grandeza. Carl Maria von Weber escuchó tres veces dicha ópera, y en su reseña, escribió lo siguiente:

(163) Wilhelm Pfeiffer, Über Fouqués Undine, p. 52

Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schönste Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkung alles Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien (164).

El popular tema de las ondinas inspiró no sólo a E.T.A. Hoffmann. Lortzing también se basa en Fouqué. Realiza tanto la composición como el libreto de su ópera Undine en cuatro actos. Ésta fue escenificada en Magdeburg, por primera vez el 21 de abril de 1845.

El genial pianista polaco, Fryderyk Chopin, escribe varias composiciones musicales sobre el tema de las ondinas. entre ellas se encuentran las baladas opus 38 y 47 en la bemol, inspiradas en Switezianka, de Mickiewicz. Ambas poseen un alien to heróico, dramático, de carácter narrativo (165). Alexandr Dargominski, compositor romántico ruso compone importantes obras creadoras, entre las que se cuenta Rusalka, en cuatro actos. El libreto también es de él, basado en el poema del mismo nombre, de Pushkin (166).

(164) cf. Eckart Kleßmann, Die deutsche Romantik, p. 176, (La totalidad de la obra es uno de los legados más espirituales, con los que nos haya obsequiado nuestro tiempo. Es el resultado más bello de la más perfecta intimidad y acogida de la materia traída en su totalidad a través de reflexionadas y profundas ideas; y el resultado es el del efecto de todo el material artístico hacia las obras de las bellas artes, sellados a través de hermosas melodías concebidas interiormente).

(165) Casper Höweler, La música romántica, p. 156

(166) Frank Ledlie Moore, Crowell's Handbook of World Opera, p. 148

Dargominski además, contribuyó a preparar el renacimiento musical ruso al inspirar muchas de las realizaciones del grupo de "Los Cinco" (C. Cui, Borodin, Rimski-Korsakov, Musorgski, Balakirev).

Entre los preludios de Claude-Achille Debussy, encontramos que en el octavo, logra un ambiente melancólico, y con sonidos maestros que sugieren el correr del agua, un poema de magia inigualable sin duda: Ondina (167).

Existe otra ópera Rusalka, en tres actos, cuyo libreto se debe a J. Kvapil y cuya composición estuvo a cargo de Anton Dvořák. Se estrenó en Praga el mes de marzo de 1901 (168).

Maurice Ravel amaba las alusiones y las asociaciones literarias. Entre sus composiciones encontramos Gaspard de la Nuit, según tres poemas de Louis Bertrand, donde se abandona al virtuosismo de Liszt. En esta sonatina (1905), M. Ravel evoca una atmósfera extrañamente delicada e imprecisa. Esta obra es a primera vista, según dice Dietmar Polaczek, el último reflejo de un tipo de sonata en tres movimientos (allegro-adagio-finale) de tendencia romántica (169):

Ricardo Viñés fue quien llamó la atención de Ravel sobre Aloysius Bertrand. Así Maurice Ravel, quien tenía predilección por las historias fantásticas, tomó del ciclo romántico

(167) Ibid., p. 161

(168) Frank Ledlie, Moore, Op. cit., p. 148

(169) Dietmar Polaczek, Über die Ravelwerke, p. 234

que constituía Gaspard de la Nuit, un poema como motivo para cada movimiento. Uno de ellos fue Ondine, dedicado a Harold Bauer. Cada uno de los tres movimientos de su composición explora un nuevo dominio de la técnica pianística (170).

Como mencionamos anteriormente Richard Strauss como Alban Berg, poseen obras de tendencia romántica, acerca de las ondinas.

La indeterminación de los géneros artísticos aparece favorecida también por la mezcla romántica de las artes, lo cual dio lugar a que se presentara un auge en el ballet. Así, dentro del ámbito de la danza, fue tratado el tema de las ondinas, por genios como A.Gyorwetz; P. Taglioni/ H. Schmidt (1836), cuya trama pertenece al tipo de las escuelas románticas inglesa y alemana, que pretenden dar vida a lo imaginario y entronizar lo maravilloso. Sus adeptos nos transportan a un mundo etéreo, inmaterial, poblado de gnomos, salamandras, elfos, ondinas y de toda clase de seres fantásticos y espíritus elementales.

Posteriormente F. Ashton utiliza la partitura de H.W. Henze (1958), volviendo así a retomar el maravilloso y frágil mundo de las ondinas (171).

(170) Casper Höweler, Op. cit., p. 189

(171) Elizabeth Frenzel, Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längschnitte (Stoffe der Weltliteratur) p.648

4.3. La expresión pictórica como afirmación de la unidad de las artes

La pintura se une al gran movimiento romántico, desafiando los espacios, en busca de la libertad, despertando el simbolismo del hombre, que se encontraba aletargado en su interior:

Pintura profundamente simbólica, en que el paisaje nunca es una unidad cerrada en sí misma, sino una como alusión a espacios inmensos, que están más allá de los que capta el pintor (172).

Por ello la pintura del Romanticismo no corresponde a la plástica y a la arquitectura de aquel entonces, ya que la esencia romántica se prestó poco para ser trasladada al volumen; además la pintura se acopla mucho más a la música y a la poesía, que constituyen una corriente más bien espiritual que formal.

La pintura trata de integrar en sí elementos descriptivos, narrativos y líricos, subordinados a la idea, tiende al "Gesamtkunstwerk", o sea, a la realización conjunta del arte.

Así, la pintura romántica, y, en suma, todo lo esculpido, pintado o grabado habrá de conocer un novísimo aire de énfasis, de apasionamiento, de total entrega a unos ideales, cuyo descubrimiento repercute en toda Europa.

4.3.1. La imagen de ondina en la pintura romántica

Las innovaciones dentro de la pintura son variadas: las nuevas geografías norafricanas y del cercano oriente (por su exotismo) se van desvelando; la mitología se extiende para in-

cluir tópicos nórdicos; el paisaje da una primacia a lo nocturno y a la naturaleza, los animales domésticos y salvajes participan de las pasiones humanas.

La estética romántica adquiere un amplio desarrollo.

A la severidad académica del Neoclasicismo rico en líneas, pero pobre en colorido, se opone la riqueza cromática, las composiciones movidas y agitadas, los efectos, la fluidez de los contornos y la interpretación subjetiva de los temas. Joseph Mallord William Turner fue un verdadero maestro de la luz. Este gran pintor romántico inglés fue alabado especialmente por su lirismo cósmico. A él se debe la composición del cuadro intitulado "Undine giving the ring to Masaniello, fisherman of Naples".

Al realizar esta obra, Turner fusiona la historia de Undine de Fouqué con la del revolucionario napolitano del siglo XVII, Masaniello. Este lienzo constituye una composición diagonal-céntrica, con el sello particular de Turner, es decir, a base de juegos de luz y sombra, con colores tornasol y de un aspecto nebuloso. La zona iluminada del centro es lo que primeramente llama nuestra atención. Se trata de una luz misteriosa, a manera de remolino, producida por la fosforescencia del mar (173).

A la derecha de este mágico destello, en la zona temporal, como representante del universo sobrenatural, Ondina. Vestida de campesina, parece emerger de las aguas, ya que sus miembros inferiores insinúan confundirse con ellas. A la izquierda en la zona luminosa, Masaniello, personaje legendario, héroe de una

(173) G. Finley, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", p. 688

historia anónima. El recibe de Ondina un anillo, símbolo del amor falso. Hay quien afirma que se trata de una alusión a Luis-Felipe (174). En la esquina superior izquierda aparece una zona de penumbra, que contrasta con la del centro.

A Sigmund Ruhl también atrajo el tema de las ondinas (175). Este pintor romántico, inspirado en la narración Undine de Friedrich de De la Motte-Fouqué, realiza ilustraciones para dicho cuento. Una de ellas, la más conocida se intitula "In der Fischerhütte" (1820). Este es un cuadro equilibrado. Tiene lugar en una pieza de la choza, en la que aparecen cuatro personas. Al parecer, por la escena, es la noche de la llegada de Huldbrand a la cabaña del pescador. Se trata de una composición céntrica, ya que en medio aparecen los pescadores, Huldbrand, el caballero y Ondina. La atención se encuentra con centrada en esta última. Por otra parte, si trazamos una diago nal que vaya del vértice superior izquierdo al inferior derecho, tendremos del lado izquierdo en la parte superior tres elementos: una espada, la de Huldbrand, una red, la del pescador y una ventana, la de la choza. Si seguimos con la vista, en una dirección hacia abajo, encontramos a la pareja joven, de tipo italianizante, el Caballero y Ondina, que nos hacen pensar en las figuras de Boccaccio o Leonardo da Vinci. Huldbrand sentado en una silla, al estilo de las de palacio y a sus pies Ondina, arrodillada, acariciándolo. La vestimenta de ambos es de tipo renacentista. En la parte derecha, los ancianos pescadores, con un carácter germánico. El pescador aparece de pie, apoyan do su brazo derecho en el respaldo de una silla típicamente can

(174) G. Finley, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", p. 692

(175) Eckart Kleßmann, Die deutsche Romantik, p. 23

pesina, situada exactamente en el centro del cuadro. La anciana, sentada en una silla tipo medieval, en actitud de hacerle una observación o recomendación a Undine. En esta sección se encuentra una chimenea que ilumina toda la composición. De primer intento llama la atención por su rareza. Es un elemento que se sale fuera de lo común, ya que normalmente en una choza no aparece una chimenea y mucho menos de tal magnitud.

Su estilo además es de tipo clásico. Este elemento sólido, arquitectónico, parece contrastar con los del lado opuesto.

Si trazamos una diagonal que va del vértice superior derecho al inferior izquierdo, tenemos en el triángulo arriba situado a las dos figuras masculinas, quienes aparecen en actitud pasiva, en cambio, en el triángulo inferior, las dos mujeres en acción. La diversidad de elementos y la heterogeneidad de los personajes, nos inclinan a pensar en la universalidad, a la que tendieron los románticos. La joven pareja de la izquierda representa la flexibilidad, la soltura, la conciencia románticas. Los ancianos pescadores, en cambio, evocan la firmeza, la solidez de quienes ya han vivido y pueden hablar por experiencia propia.

Existieron otros muchos pintores que se interesaron por el tema de las ninfas, entre los cuales se encuentran Géricault: "La balsa de la medusa" (1819), Théodore Chassériau: "La ninfa dormida" (1850), Troyon, para no mencionar más que a unos cuantos (176).

(176) Raymond Cogniat, Op. cit., p.54

5. REPERCUSIONES DEL TEMA DE ONDINA EN LA LITERATURA POSTERIOR

5.I. Naturalismo, Expresionismo, Existencialismo

5.I.I. Panorama europeo a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

El siglo XIX es sin duda, una era de progreso, de expansión, de creciente economía en ultramar. Fue un siglo dedicado a empresas constructivas para el mundo europeo. Hay un auge en la ciencia, como en la técnica y la industria. El desarrollo de la técnica cambió el aspecto del mundo y la Industrialización aceleró el crecimiento de la población, lo cual planteó problemas sociales enteramente nuevos. Entonces el pensamiento científico se orientó hacia el realismo práctico y:

[...] el cultivo del alma individual cedió el paso a la participación en la vida pública, política y social, y a las nuevas teorías del Estado y de clase. (177)

Tanto el hombre como su entorno se habían transformado, y esto naturalmente se reflejó en sus actos y pensamientos. Así sufrió un cambio también la literatura -en el contenido, como en la forma. Algunos temas desaparecen, pero se crean otros nuevos. Sin embargo, los arquetipos prevalecen, como siempre lo ha sido; únicamente adquieren nuevos matices de acuerdo a la nueva situación. El fantástico mundo de los elementos míticos que tanto deleitaba a los románticos se traslada a la

realidad de la era de la industrialización. Durante este periodo cobra gran vigor el drama. Temas como lo es el de las ondinas se presentan en esta forma, que es la más realista, ya que en ella se escenifican los sucesos objetivamente. No en vano se dice que "la vida es un drama". La obra teatral se apega con primacía a la vida real.

En esta época surge una atmósfera de optimismo, una confianza absoluta en las capacidades del hombre. La nueva filosofía, que se conoció con el nombre de Positivismo, reemplaza a la fantasía romántica. Este sistema sólo admite el método experimental y rechaza las nociones a priori y los conceptos universales de desprenderse de los prejuicios y de las presuposiciones, así como el separar los juicios de hecho de los de valor, la ciencia de la ideología.

Así, los Elementargeister ("espíritus elementales"), presentes en la literatura de épocas anteriores, ocupan un lugar diferente con un nuevo valor. Por ejemplo, Ondina, quien para los románticos fue un ser tangible y alcanzable en cualquier sitio y momento, ahora vive apartada, fuera de la vida humana y quien se le acerque, rompe con las reglas sociales. El mundo industrializado ordena al hombre ocuparse de la vida real, cotidiana y creativa (postulada por el positivismo) y en el que no caben las fantasías; sin embargo, Ondina (al menos como un ideal, o un anhelo) existe y trata de acercársele al hombre. Esto representa un deseo reprimido, un descontento con su vida y a la vez le crea problemas. Ondina pues, así como todo el mundo eg

piritual es un tabú.

En cambio, a fines del siglo XIX se produjo en la vida espiritual de Europa una crisis de conciencia. La industria mecanizada, ya no conformó únicamente el aspecto positivo del novísimo invento y la fuerza creadora de la civilización occidental, sino que las máquinas rebasaron los fines para los que fueron creadas. El caos general no permaneció oculto a mentes intelectuales y políticas penetrantes. Ya la literatura del tardío siglo XIX muestra una tendencia al pesimismo y a la preocupación por el mantenimiento de un espíritu de justicia ligada a los valores espirituales. Esto es patente en la última escena de Ondine de Giraudoux.

Ante la destrucción general de la unidad europea, de sus tradiciones y fundamentos socioespirituales, los intelectuales se convirtieron en luchadores, en propagandistas políticos, en juristas que atacaban las injusticias sociales, en médicos que estudiaban los males de la época, en buscadores de una nueva fórmula de cohesión:

La autonomía del Estado, el capitalismo industrial, el pragmatismo económico y técnico, el nacionalismo agresivo, la rebelión de las masas, la adoración del éxito social, el patetismo progresista, el fútil optimismo cultural de la ilustración positivista, la confiada vulgaridad eran otros tantos signos en que aquellas mentes leyeron el hecho de la crisis de los cimientos de la cultura creadora. (178)

(178) Fritz Martini, Historia de la literatura alemana, p.445

Bajo el influjo de estas revoluciones intelectual, política y científica, vino a ser imposible la lenta formación y formulación de credos y principios literarios. Debido a ello se desplegaron diversas tendencias y movimientos contrarios.

En la desesperación de la época, el hombre es un extraño, y su mundo se disuelve en fantasías y embriagueces.

Una inmensa actividad intelectual siguió a la Primera Guerra Mundial. Hasta cierto punto, los países vencedores pudieron refugiarse en sus tradiciones, que parecían legitimarse por la victoria, mientras que la derrota obligó a los alemanes a revisar todos los fundamentos de su cultura.

5.I.2. Gerhart Hauptmann

En un ambiente de discordia cultural, de protesta contra el imperante estado de cosas, aparece en la Alemania a fines del XIX otra obra con el tema de ondinas Die versunkene Glocke (La campana sumergida) de Gerhart Hauptmann. El impulso para la creación de la obra lo proporciona el cansancio por las pinturas naturalistas, por la miseria, que experimentan Hauptmann y sus contemporáneos, los llamados "neorrománticos", quienes se entusiasman por las fantasías visionarias. Sin embargo, estas fantasías ya no son más una fuga de la realidad como lo fueron para los románticos, sino que tienen una función de símbolos que reflejan y procuran suprimir la innegable contradicción entre el mundo de las ideas y el de los hechos.

La campana sumergida es el símbolo de la tragedia del artista fracasado en su obra. El drama, en cinco actos, relata la historia del campanero Heinrich, destruido por el conflicto entre sus obligaciones hacia la esposa y la familia, y las que tiene consigo mismo, con su arte, sus planes ambiciosos y su amor a la ninfa Rautendelein, símbolo de las fuerzas irracionales de la vida y la naturaleza. Al no poder cumplir con sus obligaciones ni emanciparse dedicándose a su arte, ni tampoco seguir a Rautendelein, finalmente muere. La ninfa, al ser despreciada por el hombre tiene que abandonar el mundo terreno, sumergiéndose en el agua para siempre.

La figura central en la obra es Heinrich, el presunto artista. El escenario en el que Heinrich aparece por primera vez es el bosque de la montaña, en el que residen los espíritus elementales, la maga Wittichen y la hermosa ninfa Rautendelein. Él llega allí interrumpiendo la marcha normal de las cosas en este mundo. Por el camino lo atrapan los mágicos coboldos, rompen la rueda de su carro y provocan que la campana, su obra de arte, caiga en el lago, y él resulte herido. Éste es el momento en el que Heinrich (así como Huldbrand en Undine) se da cuenta de su debilidad e impotencia en contra de los seres sobrenaturales. A la vez comprende la inutilidad de sus esfuerzos artísticos. Se da cuenta que no valía la pena su esfuerzo, puesto que su campana no alcanzó a cubrir los requisitos que él había imaginado. Su pérdida únicamente lo liberó de falsos entusiasmos. El deseo de lograr una obra maestra no sólo es del campanero, sino del mismo Hauptmann, así como el de todo artista.

Heinrich se siente coartado, ya que tiene que cumplir con sus obligaciones cotidianas, como hombre y como esposo; y con este estado de ánimo y al fracasar como artista, siente deseos de morir. No obstante, al subir a la montaña, y encontrar a Rautendelein, la cual posee poderes sobrenaturales, cree de nuevo en su fuerza creadora, abandona a su familia y se entrega por completo a su nueva obra.

Al lado de Rautendelein, rodeado de sus cuidados y, gracias a su magia, logra una paz interior y una nueva visión del arte y de la vida, que antes tan sólo presentía.

Como los románticos, Heinrich es un soñador. No sabe encontrar su lugar entre los humanos, ni sabe enfrentarse a la vida con sus problemas, sino que busca una solución en el mundo sobrenatural.

Al aliarse con la ninfa, Heinrich reúne fuerzas de una manera milagrosa, se siente capaz de lograr la obra que se propuso y a la vez se cree superior a los demás hombres. Aquí se conjugan las muy conocidas ideas de "lo faustiano" y la del "superhombre" en el sentido de Nietzsche.

Heinrich, al entregarse en manos de la ninfa Rautendelein, logra su máxima aspiración, la de crear una obra de arte ideal. No habría tenido esta oportunidad sino hubiera entrado en contacto con ella. La relación de Heinrich (un simple mortal), con Rautendelein (un ser del mundo sobrenatural), recuerda al pacto de Fausto con Mefistófeles de la obra de Goethe y hasta el nombre del campanero: Heinrich, es el mismo que el nombre del protagonista de Fausto. Los intereses de ambos personajes son distintos, pero hay una idea común: un mortal es impotente frente a la complejidad de la vida y para superarlo entra en alianza con fuerzas sobrenaturales.

Gracias a los astutos manejos de Rautendelein, Heinrich cree en sí mismo a tal grado, que se considera superior y se llama "El Maestro". Su superioridad consiste en que puede ver y entender muchas más cosas que los otros, los hombres que viven en el valle. Además Heinrich siente esta superioridad, porque

crea ser el elegido para despertar en los hombres el espíritu. En su extático discurso ante el Sacerdote muestra la fe en que, a través de su arte, ha encontrado el sentido de la vida, oculto todavía para los demás. También le dice que el precio de éste no puede valorar materialmente, ya que éste reside en su misma existencia:

Wer mir mein Werk bezahlt? O Pfarrer, Pfarrer!
 Wollt Ihr das Glück beglückt? den Lohn belohnt? -
 Nennt immerhin mein Werk, wenn ich es nannte:
 ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
 wie keines Münsters Glockenstube [...]

 [...] mit wetternder Posaunen Laut
 mach'es verstummen aller Kirchen Glocken
 und künde, sich in Jauchzen überlagen,
 die Neugeburt des Lichtes in die Welt. (179)

El deseo de Heinrich de crear una obra de arte monumental es comparable con el deseo de Undine por obtener el alma. Así como ella aspiró a un alma, símbolo de los valores más preciados, Heinrich desea crear la campana, que simboliza para él lo ideal.

La pretensión de Heinrich finalmente no se cumple en la obra de Hauptmann. Quizás estuvo demasiado fuera de la realidad como para poder realizarse. El hombre, siendo un produc

(179) G. Hauptmann, Die versunkene Glocke en Werke, pp. 825-6 (¿Quién me paga por mi obra? ¡Oh, padre, padre! ¿Querés la felicidad feliz? El salario asalariado? -/En todo caso mencionen mi obra, cuando yo la mencione:/un taxir de campanas! Y entonces será uno,/como no hay otro en todo Münster [...]/...//[...] con trombones estruendosos/acallarán las campanas de las demás iglesias/ y anunciarán con gran algazara/ el nuevo nacimiento/ de la luz en el mundo.//)

to de la sociedad, no puede desprenderse de ella por completo. Después de haber vivido el sueño de grandeza, Heinrich tiene que volver a la realidad, con la que no está conforme. A su regreso de la montaña se encuentra con la burla y el sufrimiento.

Heinrich no se ubica en ninguno de los dos mundos: no es fiel ni a uno ni a otro. Por eso tiene que morir, así como les sucedió a Huldbrand de Fouqué, al Cazador de Mickiewicz, al Príncipe de Pushkin, y a todos aquéllos que no supieron mantenerse firmes en sus compromisos.

La ninfa Rautendelein es en el drama una figura que despierta en el hombre el deseo de cruzar las fronteras de lo posible en el mundo real. No lo hace por ayudar al hombre a salir de su mediocridad, solamente es por el interés que en ella despierta Heinrich. No le importa nada el mundo de los humanos, como lo son la familia de su amado, sus obligaciones. Ella usa su magia, su belleza, para atraer a su elegido y, de esta manera se lo lleva a la montaña. Rautendelein no entiende a Heinrich, ni tampoco intenta hacerlo. Si hace todo por agradarle, es únicamente por el capricho de mantenerlo a su lado.

A diferencia de las otras ondinas del Romanticismo, Rautendelein no sabe nada de su origen, ni de su destino. Es por eso que, más que un espíritu de las aguas, ella viene a representar una fuerza natural, sin importar su función específica:

Woher ich stamme, wüsst' ich nicht zu sagen,
 noch auch, wohin ich geh'. Die Buschgrossmutter
 hat mich von Moos und Flechten aufgelesen,
 und eine Hindin hat mich aufgesümt.
 Im Wald, auf Moor und Berg bin ich daheim. (180)

La figura de Rautendelein no es tan compleja en la obra de Hauptmann como lo fue en la mayoría de las obras románticas. Alrededor de ella también hay todo un mundo de seres sobrenaturales, con diferentes problemas, pero en realidad son de menor importancia. Lo significativo de esta ninfa es que, ella, así como también Switezianka de Mickiewicz, simboliza la tentación del ser humano. Rautendelein seduce al hombre que es demasiado débil para oponérsele, y en esto radica la tragedia de Heinrich.

El drama de Hauptmann se puede prestar a diferentes interpretaciones. Hablando en términos del consciente y subconsciente podríamos ver el conflicto en el que entra un ser humano cuando trata de cruzar las fronteras entre las dos esferas. Las vivencias del campanero en el mundo sobrenatural, que psicológicamente corresponden al subconsciente, se comparan con las del estado de alucinación o de locura. El hombre siente deseos de acercarse a este mundo, pero tiene miedo de él, y es así como el intento de Heinrich de quedarse en este mundo desconocido termina en fracaso.

(180) Ibid., p.809 (De dónde provengo, no sabría decirlo/tampoco hacia dónde voy. La selva madre/me recogió de los musgos y líquenes, /y una corza me amamantó/En los bosques, las ciénagas y los montes, me encuentro en casa//).

Para Hauptmann, sin embargo, el drama con seguridad no tenía que representar, al menos no en primera línea, el conflicto entre el consciente y el subconsciente. El drama, sobre todo, como lo notamos desde el principio, muestra el conflicto del hombre de su época con su sociedad. Este hombre, que trata de emanciparse no puede lograrlo debido a que está atado a una sociedad que le impone modos de vida y comportamiento. El hombre no puede decidir libremente sobre su destino, porque él no es su propio dueño, sino un producto de la sociedad y como tal, tiene que cumplir con sus exigencias. Sus intentos de superarlo sólo le demuestran su debilidad e impotencia, causando su tragedia. Esta situación es representativa de la época, en la que:

[...] el ser humano es un resultado necesario de su ambiente en primer lugar, y de su herencia en segundo, con lo cual se perdía la fe en la libertad ideal y moral, y el hombre quedaba irremediablemente adherido a su situación social y a sus antecedentes psicobiológicos, y reducido a la condición de previsible producto de su medio y de su pasado. (181)

A pesar de todo, en medio de la represión moral, el hombre es capaz de levantarse y reclamar sus derechos. En el protagonista del drama se despierta la conciencia del porqué y reclama la distorsión en los principios morales que rigen el comportamiento humano en la sociedad.

5.I.3. Aloysius Bertrand

El pequeño poema Ondine de A. Bertrand fue escrito en el año de 1842. Consta de veintidós versos. Las tres partes que lo constituyen son notablemente diferentes.

La primera, que es la canción de Ondina, es una composición lírica, llena de encanto y melancolía. Este fragmento tiene temáticamente tres subdivisiones. En la primera observamos el intento de la ninfa por acercarse al mundo de los humanos. Ondina viene a visitar a su amado, y trata de entablar una relación por medio de su canto. También se compara con una persona humana, adoptando las actitudes de uno de los tipos más idealizados de mujer: la mujer medieval:

[...] et voici, en robe de moire,
la dame chateleine, qui
contemple a son balcon, la belle
nuit étoilée et le beau lac endormi. (182)

En la segunda parte, Ondina presenta de manera seductora y atrayente a su mundo natural. Este mundo está excluido y a la vez circunscrito en los demás elementos vitales (fuego, tierra, aire). Por no pertenecer al triángulo que forman estos elementos, pero al estar en él, destaca la importancia de su mundo, el de las aguas, sobre los demás.

(182) Aloysius Bertrand, Gaspard de la Nuit, p. 98 ([...] he aquí, en vestimenta tornasol, / la dama castellana, que / contempla desde su balcón, la bella / noche estrellada y el bello lago adormecido).

Después de esta descripción, Ondina canta sobre las actividades de los seres acuáticos, sus hermanos. Habla de un mundo feliz, en armonía, donde sus hermanas juegan despreocupada e inocentemente. Esta alegría también la comparte su padre.

La segunda y tercera estrofas son protagonizadas por un hombre, el amado de Ondina. Éste cuenta la proposición que le hizo Ondina, ofreciéndole el reinado de las aguas. Sin embargo, no acepta esta gran distinción, prefiere permanecer con los suyos. Los encantos del mundo acuático, a pesar de ser muy tentadores, no lo convencen y es, como él afirma, por estar enamorado de una mortal, una mujer humana.

Este fragmento, en su inicio es únicamente una parte narrativa, neutral, sin los sobresaltos ni el sentimiento lírico que caracterizan a la primera estrofa.

Al confesarle su amor por otra, una mortal, el hombre hace que la ninfa se enfurezca e irónica regrese a su mundo.

Es aquí donde se presenta el punto culminante de la obra, donde se lleva a cabo la catársis. Esta última parte se vuelve visiblemente más dramática, tanto en el tema como en el tono del poema, por la rápida sucesión de los acontecimientos.

La postura del hombre ante la proposición de la ninfa resulta muy diferente de la de Heinrich en La campana sucergida. Mientras que aquel hombre dejó toda su vida anterior, sin siquiera preocuparse por su mujer y sus hijos, atraído por los encantos y promesas de la ninfa, el hombre de Ondine

de Bertrand se muestra mucho más realista. El mundo al que lo invita Ondina es muy atractivo, ofrece belleza, riqueza y amor. Sin embargo, él rechaza hasta el honor de ser rey de este mundo, que es tan distinto del suyo.

¿Será ésta una muestra de la maduración del ser humano? ¿Es que el hombre comprendió que su mundo es el terreno y su pareja debe ser una mortal? Creemos que hay una cierta sugerencia del autor hacia tal interpretación.

El hombre no reniega de su universo y se mantiene firme en su defensa, cuando se le ofrece una posibilidad de cambio hacia un medio, si no mejor, al menos encantador. Además, es también alentador ver que el hombre sabe defender su amor y no se deja llevar por las tentaciones.

Este pequeño poema tiene un enfoque positivo hacia la vida. El ser humano ya no es más un pobre hombre desgraciado, juguete del destino. Aquí, se presenta fuerte y lleno de confianza. La postura que tiene ante el mundo, no concuerda para nada con la de los románticos o la de los neorrománticos, ya que él renuncia a la esfera de los sueños y reconoce en el terreno de los mortales su habitat y lo defiende a pesar de sus limitaciones:

In the positive religion Humanity takes the place of the mythological gods. Humanity transcends the individual: it is composed of all living, dead, and yet unborn individuals [..] (183)

(183) Leszek, Kolakowski, Positivist Philosophy, p.80 (En la religión positivista, la humanidad toma el lugar de los dioses mitológicos. La humanidad trasciende al individuo: está constituida de todos los seres vivos, muertos y hasta por los aun no nacidos[.]).

5.1.4. Jean Giraudoux

Si bien Giraudoux se inspiró en el encantador cuento de Friedrich de la Motte-Fouqué para escribir Ondine, ésta presenta un nuevo tratamiento. Esta vez se trata de una pieza dramática en tres actos, en que la acción y el carácter de los personajes cobran una nueva y decisiva importancia.

La obra del gran escritor francés, Jean Giraudoux, data de una época muy posterior, aproximadamente un siglo después de que fuera publicado el cuento Undine de Fouqué. Fue representada por primera vez, en el año de 1939. Entonces ya, el panorama mundial había cambiado radicalmente. La Primera Guerra Mundial había revolucionado tanto la manera de pensar del hombre, como sus creencias, su ciencia y arte. Surge una nueva corriente filosófica: el Existencialismo.

En la obra teatral de Giraudoux, la naturaleza, ya no desempeña un papel primordial. Ésta se menciona únicamente como marco de referencia, y nunca es el campo en el que se realiza la acción.

En Ondine, J. Giraudoux trata magistralmente la psicología de los personajes, no sólo analizándolos como caracteres individuales, sino también como representantes de una clase social, herencia del Teatro Moderno, preconizado por Ibsen. Así por ejemplo, tenemos al rey y a la reina Yseult como representantes de la nobleza, a los jueces, como prototipo de la justicia, a la sirvienta y al cuidador de puercos, como la gente del pueblo.

En la pieza teatral Ondine del dramaturgo francés Giraudoux, la protagonista, si bien conserva rasgos propios de la naturaleza de las ondinas, se acerca más a lo humano en esta obra, si se le compara con Undine de Fouqué. Siente celos de su rival Bertha, y aprende a mentir. Así Ondine le dice al Caballero: "O Hans chéri, prends-moi dans tes bras, devant elle, pour l'humilier" (184).

Notamos que la figura de Ondine es paradójica. En ocasiones se muestra como una niña caprichosa, otras veces como una mujer madura. Es voluble. Cambia de estado de ánimo de un momento a otro; tan pronto se muestra dulce y zalamera con Hans, como enojada y furiosa: "Je dis que je suis bien heureuse de savoir que les hommes sont aussi beaux[.]" (185).

Y en otro momento:

Je sais déjà qu'ils <les hommes> mentent,
que ceux qui sont beaux sont laids, ceux
qui sont courageux sont lâches... Je sais
que je les déteste! (186).

Vemos a Ondine como una gran conocedora del carácter humano y, por otra como un ser extraño.

- (184) Jean Giraudoux, Ondine en Théâtre, p. 308 (Oh, Hans querido, tómame en tus brazos delante de ellos para humillarla).
- (185) Ibid., p. 257 (Digo, que estoy muy contenta de saber que los hombres son guapos[.])
- (186) Ibid., p. 259 (¡Sé ya, que <los hombres> mienten, que los que son guapos, son feos, los que son valientes, cobardes... Sé que los detesto!)

Sin embargo, a pesar de que la ondina de Giraudoux es más humana, no pierde su carácter de ser elemental, defendiendo a los seres que habitan las aguas: "Tu as osé faire une truite au bleu, mère! [..]" (187), se lamenta: "O ma truite chérie, toi qui depuis ta naissance nageais vers l'eau froide!" (188).

El caballero Hans, en la obra de teatro de Giraudoux, es un ser humano, con todas las debilidades, cualidades, defectos y sentimientos del género humano. Siente hambre y cansancio, es vanidoso y le gusta quedar bien ante el sexo opuesto. Toma cierto tipo de actitudes, para asegurar su posición dentro de la sociedad a que pertenece. Ondine, en contraposición, no "actúa", sino que se muestra tal como es, sincera y sencilla.

Hans en sus relaciones amorosas no sabe ser fiel. Esto no se debe a su malicia, sino mas bien a su debilidad. Al ver a Ondine, se olvida de Bertha. Sin embargo, al encontrar de nuevo a Bertha, le promete matrimonio, sin importarle más su esposa Ondine. Situaciones similares encontramos en Undine de F. de la Motte-Fouqué, en Świtezianka de Mickiewicz y en Rautendelein de Hauptmann.

Kühleborn, rey de las ondinas o el Ilusionista, personaje mágico. Maneja a su antojo la acción. De pronto la interrumpe, como la repite. Como Ilusionista, el rey de las ondinas, es el representante del humor, la astucia y el ingenio.

(187) Ibid., p. 258 (¡Has osado preparar una trucha "au bleu", madre! [..])

(188) Loc. cit., (¡Oh trucha querida, tú que desde tu nacimiento nadabas hacia las aguas frías!)

Como tiene el poder de anticipar el futuro, ayuda a Ondine, cuando ésta le pide auxilio. Así, en una ocasión, repregenta el origen de Bertha durante un espectáculo:

De pêcheuse tu deviens reine...
 Peut-être y trouveras-tu joie...
 Qu'en aucun cas ne se renie
 Le lait de ta mère Eugénie!... (189)

A pesar de que el pescador sabe, que Ondine no es un ser humano, Auguste la ama, pues Ondine es su hija:

Jé me souviens évidemment de l'avoir vue, ma petite Ondine[...], mais elle ne reparaitrait plus, elle ne nous ferait plus ses signes que par des petits éclairs[...]. Elle ne nous dirait plus qu'elle nous aime que pour des vagues sur nos pieds[...]. (190)

La protección paternal no sólo la encontramos aquí, sino también en Undine de Fouqué, en Switezianka y en Rautendelein.

En las obras de Fouqué y Giraudoux, el padre advierte al Caballero de la naturaleza especial de su hija. En la balada de Mickiewicz, la figura paterna no está presentada corporalmente, pero, según palabras de la propia ninfa, como ya vimos, su tutor la pone bajo aviso. Rautendelein, a su vez, ha sido aconsejada por Wittichen, quien en esta obra representa el papel protector, análogo al de los padres de las otras ninfas.

- (189) Ibid., p. 271 (De pescadora, te conviertes en reina.../ Puede ser que encuentres en ello júbilo.../ ¡De ningún modo se puede renegar/ la leche de tu madre Eugenia!...)
- (190) Ibid., p. 249 (Recuerdo evidentemente el haberla visto, mi pequeña Ondine[...], pero ella no volverá más, no dará señales, más que por pequeños destellos[...].) ya no nos dirá que nos ama, más que por las olas sobre nuestros pies [...].)

Eugenia, sencilla y humilde, pero de buen corazón. Al llegar el caballero a su modesto hogar, lo recibe con gusto, y como buena anfitriona se acomode a prepararle algo de cenar:

Nous ne souperons pas, seigneur. Mais
j'ai là une truite. Peut-être la
mangeriez-vous? (191)

Bertha, como en las otras obras es una joven hermosa, pero altanera y caprichosa. Logra que el caballero Hans se interne en el bosque, como prueba de amor. Debido a los celos, una vez que Hans ha contraído nupcias con Ondine, le dice al Caballero, que le confíe a su esposa, para que ella le enseñe algunas labores, propias de las mujeres de su clase. Hans le responde, que Ondine no sabe leer, ni tampoco cantar. Bertha entonces, se burla de Ondine, diciéndole a Hans:

Vousplaisantez, Hans! Vous avez
épousé une femme qui ne lit pas,
qui n'écrit pas, qui ne danse pas? (192)

¿Pero, son estas "virtudes" realmente indispensables?

Cuando posteriormente Hans se queja del fracaso de su matrimonio, atribuyéndole la culpa a Ondine, Bertha le reclama:

Toi seul ne voyais pas. Toi seul n'as
pas remarqué qu'elle disait: on ne dit
pas cela a une ondine, on ne fait pas
cela a une ondine (193).

(191) Ibid., p. 320 (Nosotros no cenaremos, Señor. Pero tengo allá una trucha. Quizá la comería usted[.].)

(192) Ibid., p. 294 (¡Bromeáis, Hans! ¿Os habéis casado con una mujer, que no lee, no escribe y no baila?)

(193) Ibid., p. 327 (Sólo tú, no veías. Únicamente tú, no te diste cuenta que ella decía: no se le dice eso a una ondina, no se le hace eso a una ondina).

El papel que representa Kühleborn en esta pieza teatral es análogo al de Kühleborn en Undine de Fouqué.

En ambas obras, Kühleborn es el guardián estricto del orden y no permite que éste se transtorne de ningún modo. Una vez que Ondine, por su propio deseo, llegó a convivir con los humanos, tiene que cumplir con su misión; es decir, obtener el alma por medio de su alianza con un ser humano, o el retorno a las aguas.

Auguste es un anciano, pescador de oficio. Humilde y generoso, -al igual que el padre de Undine, de Fouqué- se preocupa por su hija adoptiva Ondine. Conoce el carácter especial de su hija, y de ello habla con el caballero Hans:

Si nous n'avions pas adopté Ondine, elle aurait trouvé sans nous le moyen de grandir, de vivre. Elle n'a jamais eu besoin de nos caresses, Ondine, mais dès qu'il pleut, impossible de la retenir a la maison. Elle n'a jamais eu besoin de lit, mais combien de fois l'avions-nous surprise endormie sur le lac. Est-ce parce que les enfants devinent instinctivement la nature, est-ce par ce que la nature d'Ondine est la nature même: il y a des grandes forces autour d'Ondine (194).

(194) Ibid., p. 271 (Si nosotros no hubiéramos adoptado a Ondine, ella hubiera encontrado el modo de crecer y de vivir. Nunca tuvo necesidad de nuestras caricias, Ondina, y cuando llueve imposible retenerla en casa. Nunca tuvo necesidad de un lecho, y sin embargo, cuántas veces la sorprendimos dormida sobre el lago. Será porque las creaturas adivinan instintivamente la naturaleza, será porque la naturaleza de Ondina es la naturaleza misma: ¡hay grandes fuerzas alrededor de Ondina!)

Bertha, acostumbrada a una vida llena de lujos y comodidades, se rebela al saber, que es únicamente la humilde hija de unos simples pescadores. Esta actitud nos recuerda la de Bertalda en Undine. Bertha en la pieza de teatro, cuando Eugenia emocionada se le acerca, desagradecida y altanera le dice: "Vous! Ne me touchez pas! Vous sentez le poisson!" (195). Bertha desearía más ser huérfana, que la hija de Eugenia y Augusto, acostumbrada a una vida de lujo, no acepta fácilmente la realidad.

La reina Yseult es un personaje que no encontramos en las otras obras. Es una persona madura y sensata. Se muestra comprensiva y maternal hacia Ondine, la cual al percibir dicha comprensión y cariño, le confía su temor y su secreto. La reina Yseult, al darse cuenta del ser tan frágil y puro que es Ondine, le aconseja que abandone este mundo, lleno de corrupción, envidias y malos sentimientos. Este mundo no está hecho para ella:

Mais ne vois-tu pas que tout ce qui est large en toi, Hans ne l'a aimé que parce qu'il le voyait petit!
Tu es la clarté, il a aimé une blonde. Tu es la grâce, il a aimé une espiègle[.] Des qu'il soupçonnera son erreur, tu le perdras[.] (195)

En la obra, como vemos, Ondine tiene miedo de perder al Caballero. Bertha también. Hans tiene miedo de que se cumpla la amenaza del rey de las aguas. Este miedo, sin duda, es un síntoma del Existencialismo:

- (195) Ibid., p. 320 (¡No me toquéis! ¡Oléis a pescado!).
(196) Ibid., p. 313 (¡Pero, no ves que todo lo que es grande y generoso en ti, Hans no lo amó, sino por haberlo visto pequeño! Eres la claridad, él amó a una rubia. Tú eres la gracia, él amó a una bribona[.] Cuando sospeche su error, lo perderás[.])

L'homme traqué, der gehetzte Mensch, ist ein Schlagwort unserer Zeit geworden, das über seine zivilisationskritische Signatur hinaus existentielle Bedeutung hat: es ist der angstgetriebene Mensch, der sich den Bedrohungen aus dem Innern seines Selbst und von außen her nicht gewachsen fühlt (197).

¿Será que el ser humano atemorizado e inseguro ante la incertidumbre reinante no sepa en determinado momento como actuar, o será que como Heinrich en Rautendelein prefiera quedarse en su cómoda medocidad, en vez de lanzarse a la búsqueda de un mundo mejor (representado por Ondine), porque no es capaz de hacer un esfuerzo por salir de su apatía?

(197) Margaret Dietrich, Das moderne Drama, p. 516

(El hombre acosado, el hombre instigado, se ha convertido en una frase hecha de nuestro tiempo, que tiene significado existencial, a partir de su gran crítico de la civilización: es el hombre asediado, que no se siente maduro ante las amenazas de la conciencia de su ser, como tampoco ante las del exterior).

5.2. Ondina en la literatura contemporánea.

5.2.I. Situación de los escritores después de la Segunda Guerra Mundial

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la literatura alemana gira casi exclusivamente alrededor de la catástrofe moral del nazismo y su terrible herencia, la devastación física de la guerra.

Desde 1945, y en circunstancias difíciles, ha tenido que emprenderse la labor de restaurar la conciencia literaria. La comunicación con el espíritu europeo, iniciada a fines del siglo XIX, que nunca había significado un peligro para la autenticidad del carácter alemán, quedó cortada. A partir de entonces su proceso de recuperación ha sido lento.

Nunca se había encontrado la literatura alemana en un punto tan crítico, emplazada ante problemas tan difíciles como el fin de la guerra. Hubo que proseguir el desarrollo, hasta entonces apenas conocido de las literaturas extranjeras y asimilar las obras de los escritores exiliados. Ante todo, incumbía a la literatura el deber de expresar la tragedia y la culpa del pueblo alemán, de modo que de ahí surgiera la posibilidad de continuar la vida espiritual de la nación, a partir de la conciencia de la realidad efectiva.

Después de la Segunda Guerra, en Europa hay un intento por volver al Expresionismo, sin embargo, esta tendencia demostró que había pasado a la historia. Sus motivos y aspiraciones ya no se ajustaban a la nueva situación cultural y artística. Había que

conciliar las exigencias formales del arte con la necesidad de comunicación y de expresión de las urgencias de la actualidad. Surge una nueva inquietud, una búsqueda tanto de motivos, temas, como de formas de expresión de la nueva realidad. Más tarde, como en todo tiempo de grave conmoción, los escritores de esta época buscan y encuentran su expresión, primero en la poesía. Quizá esta forma haya sido la favorita durante este período, por adaptarse mejor a las necesidades de la época.

El artista sentía deseos de expresar sus sentimientos, de mostrar su interior, quizá con más fuerza que nunca, dada la situación del momento. La poesía toca la esfera de los sentimientos, sin recurrir a situaciones complejas, presentes en el drama o el cuento, por ello se recurrió a ella.

En algunos escritores contemporáneos persiste la temática de la denuncia, de la acusación al crimen que significó la Guerra, otros evocan el alma de los paisajes patrios, para superar quizá los años de tiniebla. Otros más, hablan de la inmensa soledad en que viven, y rodea a la humanidad entera. Acullá, se habla de identidad, del exilio.

Ondina, precisamente por ser un ente extraño, expone de manera eficaz y objetiva a estos males que aquejan al hombre.

No sólo es el contrapunto para analizar la realidad, sino también es un compendio de todas las funciones que tuvo a través de la historia. Así, por un lado evoca un pasado mitológico, al mundo natural y al misterio; mientras que por el otro, suma los valores que se le han agregado en la literatura.

A través de toda su evolución, Ondina se va acercando más al

hombre, es decir, adquiere rasgos cada vez más humanos; sin embargo, por otra parte, cada vez se aleja más. Esto debido quizás a que el hombre no cree poder alcanzar los ideales que ella representa, está desilusionado de la vida por tantos fra casos, ya no tiene fe, ni espera nada, de manera que opta por considerar a Ondina como una leyenda del pasado.

No obstante, tal posición no significa una resignación por completo. El hombre solo, no se atreve a invocar nuevamente a todas las fuerzas espirituales por temor a un nuevo fracaso. Por el momento todo queda en la expectativa. Ondina es la fiel representante de estos estados de ánimo, propios de nuestra época. Los escritores que se atreven a hablar de ella, la presentan como una leyenda del pasado, pero a la vez como una posibilidad hacia el futuro. En la actualidad, ella sufre una especie de sueño invernal, y casi no se habla de ella. El mismo destino sufren los sentimientos más íntimos y elevados del hombre. Pero, a pesar de todo, el poeta moderno lucha con apasionada seriedad por lograr la fuerza de la lengua como creadora de sentido y conseguir un refugio, la invocación de lo natural, lo cósmico y la seguridad del amor:

En la poesía se muestran, con muy distintos tonos, las fuerzas relativamente más poderosas de la actualidad literaria alemana. El poema del momento agresivo y moralizante sirve para "disminuir el total de la maldad y aumentar el total de la bondad... y para que jamás suceda lo que ayer sucedió. (198)

5.2.2. Karl Krolow

A medida que pasa el tiempo la figura de Ondina se vuelve cada vez más simbólica, pierde rasgos fisionómicos y viene a representar más que un personaje típico, una idea. Quizá sea por ello en parte, que la forma preferida de expresión para los escritores contemporáneos, que escribieron acerca de este tema, haya sido la lírica. La poesía pues, toca directamente la esfera de las ideas.

Krolow revivió la historia de Ondina en un poema de catorce estrofas, de verso libre.

Ondina en el poema de K. Krolow ya no es un personaje exclusivamente acuático. Su persona se ve representada por diferentes elementos de la naturaleza, como son: la luna, el viento, el agua, el follaje:

Ihr Glieder, unvergänglich
Aus Mond und Zauber,
Olivenantlitz bänglich
Beim Ruf des Tauber

Mund, in die Luft geschnitten,
Sanft überm Glase
Des Wassers hingeglitten,
Verzehrt vom Grase!

Ein Bild im Wind, verflogen
Wie Ton der Biene,
Wie Echo hingebogen
Im Laub: Undine ... (199)

(199) Karl Krolow, Undine en Gesammelte Werke, p. 96 (Sus miembros, impercederos/De luna y magia/Faz de olivo, temerosa/Al llamado del palomo//; La boca, cortada en el aire/suavemente sobre el vidrio/Del agua escurrida,/Consumida por la hierba!/Una imagen en el viento, pasada/Como el zumbido de la abeja,/Como eco sacrificado/En el follaje: Ondina...//).

El poema recuerda una vez más la historia trágica de Ondina. Esta aparece en el mundo de los mortales de noche. La Ondina de Krolow está consciente de la tragedia que le espera, pero sin embargo viene a este mundo en busca del amor:

Lichte der Dämmerung fühlen
Am Kern der Mandel
Die Bitterniss, den kühlen,
Den Zeitenwandel. (200)

Ondina, ilusionada, esperando encontrar el amor, cree en las palabras zalameras del hombre, en sus promesas. Así, decide abandonar su mundo:

Unter die Otterhaut
Fahren die schwärzlichen Flammen
Der Hitze, schlagen zusammen
Über dir! feuriger Laut?

Und du lässt aus der Hand
Aale schlüpfen und raschen
Wind, der zerrissene Maschen
Der Netze treibt auf den Strand. (201)

(200) Ibid., p. 97 (Las luces del obscurecer palpan/En la semilla de la almendra/La amargura, el frío,/El cambio del tiempo//).

(201) Loc.cit. (Bajo la piel de la nutria/Pulsan las flamas negruscas/Del ardor, golpean juntas/¡Sobre tí! ¿sonido ardiente?//Y tú dejas, de la mano/Deslizarse a las angulas y el presto//viento, del tejido desgarrado/de las redes, a la arena//).

Una vez que abandona el reino natural, el mundo de los mortales, el hombre, la traiciona. Por ello la ninfa retorna a las aguas. La traición de Ondina en el poema de Krolow se efectúa de manera más dramática que en las obras anteriores, ya que aquí se trata de un acto de violencia muy agresivo:

Messwurf hing wie ein Schrei
 Im Himmel von tödlicher Süsse.
 Wasser begrub deine Füsse
 Stieg an der Stirn vorbei. (202)

El mundo acuático reclama la muerte de Ondina. También lo hace el pescador. En otras obras que tratan acerca de ondinas éste ha sido su partidario y protector:

Tief in Gebüsch aus Zorn
 Wachsen die Fischer Brauen
 Broten die Stimmen die rauhen,
 Unter des Mittagsmonde Horn. (203)

Sin embargo, la muerte de Ondina no es definitiva. A pesar de desaparecer, ella sobrevive "entre los pájaros y las sombras" ("unter Vögel und Schatten") y perdurará mientras no se apague la fantasía del ser humano.

(202) Loc.cit. (El lanzamiento del cuchillo se suspendió como un grito/En el cielo de la dulzura mortal./El agua sepultó tus pies/Alcanzó tu frente.//).

(203) Loc. cit. (En la profundidad de la maleza, por la ira/Crecieron las cejas del pescador/Se extendieron las voces que desgranran,/Bajo el cuerno de la luna del mediodía.//).

Krolow en su poema utiliza descripciones del sonido que persisten en las esferas del mundo natural y en las del mundo humano. El poema está dividido en dos partes. En la primera describe el mundo natural de Ondina. Es el relato de un mundo armonioso y tranquilo, en el que el sonido es suave y amistoso:

Ein Bild im Wind, verflögen
 Wie Ton der Biene,
 Wie Echo hingebogen
 Im Laub: Undine ... (204)

En contraposición, la segunda parte está presentada por cuadros agresivos, en los que aparecen elementos como el duelo, el puñal, el lanzamiento del cuchillo, la ira. El sonido que se produce es un sonido de fuego ("feuriger Laut"), pasional y destructor.

En el poema notamos una gran cantidad de expresiones que parecen no estar ligadas entre sí. Sin embargo, en conjunto, estas metáforas reflejan el trágico destino de Ondina, tanto más dramático, al estar compuesto por imágenes que hablan por sí solas. Ellas se refieren a la historia narrada anteriormente por otros escritores. Sin embargo, en el poema se expresa una nueva función, conservando el mismo arquetipo. Esta función está contenida en las imágenes del poema, y se percibe del mismo modo como se aprecian las pinturas o las piezas musicales. Así lo ocurrido no necesita contarse. Este tipo de expresión es comentado por Krolow de la siguiente manera:

(204) Ibid., p. 96 (Una imagen en el viento, pasada/Como el zumbido de la abeja/Como eco sacrificado/En el follaje: Ondina..//)

Ein Gedicht muss zunächst die Fähigkeit besitzen, sich preisgeben zu können, 'offen' zu sein für alle möglichen Widerfahrungen, für die Widerstände, denen es durch seine blosse Existenz ausgesetzt ist. Es darf sich nicht verschliessen[.] In einem gewissen Sinne scheint mir ein Gedicht auch nicht 'fertig' zu sein dürfen [..]. Ein Gedicht aktiviert sich durch seine Metaphern. In einem gewissen Sinne 'interessiert' mich am Gedicht die Metapher am meisten. Sie ist Fleisch und Sensorium des Gedichts zugleich [..]. Eine Metapher entscheidet über die Ökonomie des Einzel-Gedichts [..]. Der Lyriker[.] ist ein heiterer Zauberer, dem eine ganze Welt der Imagination zur Verfügung steht, wenn er nur will. (205)

La "economía del lenguaje", de la que habla Krolow es visible en todos los escritores de nuestra época. En la poesía es posible lograr, con pocos medios, sintetizar gran número de ideas en pocas palabras. Los poetas modernos usan pocas expresiones lingüísticas, y sin embargo, llegan a tocar las esferas abstractas del entendimiento y del sentimiento humanos, pretensión de todo escritor. El constante e inadecuado empleo de las palabras convence cada vez más a los escritores contemporáneos de que el lenguaje ha perdido su función. Anteriormente se le utilizó como medio de expresión. La lengua era un instrumento para llegar a la comunicación. En la actualidad ha degenerado, se ha entorpecido. Así Krolow en este poema sustituye la traición verbal, que encontramos en Undine de Fouqué, por la acción: un agresivo lanzamiento de cuchillo.

(205) Hans Bender, Mein Gedicht ist mein Messer, p.71-75 (Un poema ante todo tiene que poseer la capacidad de poder abandonarse, estar 'abierto' a todas las posibles ocurrencias, para las resistencias a las cuales tiene que enfrentarse a través de su simple existencia. No debe cerrarse en sí mismo [..]. Para mí el poema tiene que estar poroso, dejar pasar aire y luz [..]. En cierto modo me parece que el poema no debe estar 'terminado' [..]. Un poema se activa a través

La figura de Ondina en este poema está vista desde una cierta distancia, como en el cine, en donde el espectador tiene presentes las imágenes, pero no puede participar de ninguna manera en el espectáculo. En él sólo se despiertan sentimientos de compasión, aprobación, ira, etc., sentimientos que, sin embargo, no salen a la superficie, y se quedan únicamente en el interior.

El tema de la marginación de un ser (sea humano o sobrenatural, ya que se trata de figuras tipológicas) se repite en las obras de todos los contemporáneos. Krolow lo toma también para otro de sus poemas: Robinson y nos permitimos aquí citar las opiniones del poeta al respecto, ya que encontramos que en este aspecto Undine y Robinson reflejan el mismo problema:

Robinson ist ein Ausgesetzter. -Aber wem ausgesetzt? Zeitgenossen oder sich selber? Einer unbewohnten Insel? Den Folgen seines Schiffbruchs? Der Verlassenheit ohne Menschen? Oder - inmitten von Menschen - der eigenen Kontakt schwache, seiner Neigung, seinem Zwang zur Isolation, seinem Eigensinn, seinem Egoismus, allen folgreichen Unfähigkeiten des eigenen Wesens? (206)

cont. de la pág. ant.: de sus metáforas. En cierto modo lo que más me "interesa" en un poema es la metáfora. Ella es la carne y el "Sensorium" del poema [...]. El lírico [...] es un mago, que tiene a su disposición todo el mundo de la imaginación).

(206) Hilde Dowin, Doppelinterpretationen, p.199 (Robinson es un excluido.-; Pero ante quién excluido? ¿Ante sus contemporáneos o ante sí mismo? ¿Ante una isla inhabitada? ¿Ante las consecuencias de su naufragio? ¿Ante el abandono sin hombres? ¿ O -en medio de los hombres- ante las propias flaquezas de comunicación, ante su propia renegación, ante su tendencia al aislamiento, ante las consecutivas incapacidades de su propio ser?).

El poema Robinson termina de la siguiente manera:

Jetzt lebe ich nur noch
 In Gesellschaft mit dem Ungehorsam
 Einiger Worte. (207)

Según el final de este poema observamos que las palabras ya no sirven para la comunicación, sino que están en su contra. Benno von Wiese lo interpreta como el reflejo de la caducidad del lenguaje: " (die Wörter) zerstören die Kommunikation mit dem Draussen, die sich eigentlich herbeiführen wollen" (208).

Asimismo el poema Undine refleja la decadencia de la comunicación verbal. El lenguaje humano hiere y destruye, en lugar de unir y crear.

(207) Hilde Domin, Op.cit., p. 205 (Ahora solo vivo/ En la sociedad con la desobediencia/De algunas palabras//).

(208) Loc.cit. ((Las palabras) destruyen la comunicación con lo externo, la cual debía lograrse por medio de ellas/).

5.2.3. Johannes Bobrowski

De la misma manera como lo hizo Krolow, Bobrowski presenta a Ondina como un ser que representa el mundo natural. En el poema Undine, la personalidad de la ninfa es aún más dispersa y vaga que en el de Krolow. Ella encarna al mundo acuático, aéreo y terreno. Ya que no posee rasgos fisionómicos, es más bien una idea.

El poema se encuentra dividido en cuatro estrofas irregulares, de verso libre. Su construcción hace que se vean claros los cortes temáticos. La primera estrofa presenta la aparición de Ondina, su emersión de las profundidades del follaje:

Aus ihrem Schatten
herauf
die ungesprochene Rede,
aus Blättern
ein gebogener Arm. (209)

Aquí Bobrowski conjura a la ninfa. Eplea la tercera persona, como si ella todavía estuviera lejos, escondida a los ojos del poeta. Del follaje se asoma apenas su brazo. Aún no se distingue la presencia de Ondina, quien sólo se esboza mediante fragmentos y comienza a hacerse visible entre los elementos de la naturaleza.

"Aus ihrem Schatten" por ejemplo, sugiere tanto la sombra de los árboles, como la sombra del olvido en que persistió la ninfa por tantos años.

(209) J. Bobrowski, Undine, en Wetterreichen, p. 107 (De su sombra/ emerge/ la palabra no hablada/ del follaje/ un brazo encurvado.//).

"Die ungesprochene Rede;" quizá como un entendimiento silencioso de algo demasiado profundo para hablar de ello, o bien la evocación de un tema del cual alguna vez ya se habló y no se necesita hablar más, o probablemente no se habló y tampoco se necesita hablar, porque de cualquier manera se sobreentiende. Esta frase "die ungesprochene Rede" es también el murmullo del agua, pues Ondina (en Fouqué) se transforma en arroyo, para no separarse de Huldbrand. Este murmullo es la voz última de Ondina, como ser acuático, quien es elocuente sin necesidad de palabras.

La segunda estrofa está escrita en segunda persona. El poeta se acerca más a Ondina. Ahora se siente más su presencia, se distingue con más claridad:

Du betrittst eine Brücke.
 Du trägst eine Blüte über dem Mund.
 Du verbirgst dich an Türmen.
 Du wirfst den springenden Kiesel fort. (210)

En estos versos notamos como Bobrowski, a través de escasos elementos hace referencia a la historia de Ondina, quien viene al mundo de los humanos en busca del amor (Du trägst eine Blüte über dem Mund), y a la vez tiene miedo de los hombres (Du verbirgst dich an Türmen), lo cual evoca la tragedia que sufrió la ninfa cada vez que se le acercó.

(210) Loc. cit., (Pisas un puente./ Llevas una flor sobre la boca./ Te ocultas entre las torres./Arrojas la piedrecilla saltadora.//).

Por otro lado, presenta a Ondina como una eterna niña, un ser inocente, puro y juguetón. Sus labios parecen sellados por una flor, obligándola a callar. Además arroja piedrecillas, otra vez, como en un juego de la infancia.

Como vemos, aquí los versos se alternan. El primero y el tercero se refieren a elementos contruidos por el hombre (Brücke, Türme); mientras que el segundo y el cuarto, a elementos naturales (Blüte, Kiesel).

Du betrittst eine Brücke/.../Du verbirgst dich an Türmen/, también expresan la timidez con la que Ondina se comporta en el mundo de los humanos. Por otra parte, su temor, ya que se encuentra en la tierra, en un espacio al que trata de adaptarse.

Sin embargo, los versos intercalados entre éstos expresan cosas que Ondina hace con naturalidad, propias de una niña-mujer.

La tercera estrofa se inicia de la siguiente manera:

Feuer habe ich nicht. (211)

Aún más cercana, Ondina habla por sí sola. Es el punto culminante de la evocación de la ninfa, en donde adquiere presencia material, por medio de la palabra, si es que ésta puede ser considerada como un signo de materialidad. Es la manifestación más efímera de lo material, del ser humano.

(211) Loc. cit., (Fuego no lo tengo/).

De los cuatro elementos que conoce la filosofía antigua como primarios (agua, aire, tierra y fuego), Ondina fraterniza con tres, debido a su naturaleza acuática. Es lo que la hace diferente a los humanos, quienes conocen los cuatro elementos, de entre los cuales el fuego es el más vital, por estar más cerca de la divinidad (Prometeo).

En los siguientes renglones de esta estrofa, Ondina expone otro cuadro del mundo natural:

Im Stroh die Vögel schlafen.
Hörbar leben im Dach
Flügel und Futterschrei. (212)

Nos habla del elemento aire, mostrándonos las necesidades primarias, como son el hambre y el sueño.

La última estrofa cierra el círculo de la existencia de Ondina, con su retorno al agua:

Atem,
trag mich.
Dunkel,
sprich mit den Händen.
Wassergeräusch baut Nester
in die gefiederte Stille.
Unter dem Wasser die Häuser
halten Türen geöffnet,
Fenster, aus Steinen eine
Treppe tritt vor. (213)

(212) Loc. cit., (Entre la paja los pájaros dormitan./Bulliciosos habitan el tejado/ alas y grito por el alimento.//).

(213) Loc. cit., (Aliento,/ sosténme./ Oscuridad,/ habla con las manos./ Construye nidos/ el murmullo del agua,/ en el silencio emplumado./ Bajo el agua,/ las casas mantienen abiertas/ las puertas, las ventanas,/ de piedra, la escalera/ invita a subir.//).

El mundo acuático es muy diferente al de los humanos. Aquí la comunicación no se da por el lenguaje, degenerado por los hombres. Bobrowski nuestra pacífico al mundo del cual proviene Ondina, un mundo en el que el lenguaje no engaña ni hiere a nadie, ya que las palabras no existen. Esta tendencia, promulgada por H. Hoffmanstahl en su famosa "Carta a Lord Chandors" es una preocupación de los poetas contemporáneos. J. Bobrowski retoma esta idea una y otra vez. Así, por ejemplo, Immer zu benennen contiene muchos motivos que encontramos también en Undine. Acerca de este problema de la expresión dice Bernhard Böschenstein:

Die Schwere der Wälder, die Versammlung der Schatten, das Schweigen desjenigen, der von Gras, Stein, Wasser und Wind den Tod lernen will, um in den Besitz einer anderen Sprache, die näher zu den Dingen führt, zukommen[...]. (214)

Este lenguaje mágico que propone Bobrowski es, entonces, según la concepción de Böschenstein, un lenguaje del mundo natural, que en nuestro poema encarna Ondina. J. Bobrowski confesó en una entrevista la importancia que para él tiene la expresión del poema:

Ich habe ein ungebrochenes Vertrauen zur
Wirksamkeit des Gedichts - vielleicht nicht

(214) B. Böschenstein, Immer zu benennen, en Hilde Domin: Doppelinterpretation, p.105 (La pesadez de los bosques, la colección de las sombras, la mudez de aquél que quiere aprender la muerte de la hierba, de la piedra, del agua y del viento, para llegar a la posesión de otro lenguaje, que conduce más estrechamente a las cosas [...]).

'des Gedichts', sondern des Verses, der wahrscheinlich wieder mehr Zauberspruch, Beschwörungsformel wird werden müssen[. .]. (215)

No obstante la actitud optimista de Bobrowski en cuanto a la expresión del poema y su indudable aplicación, el poema Undine, como también Immer zu benennen muestran la decepción del poeta por el uso del lenguaje humano. Este se ha deteriorado por la utilización inadecuada y corrupta. El poeta que siempre ha debido expresarse por medio de la palabra, se ve cada vez más restringido en el uso de la misma y algunas veces se ha visto obligado a llegar al silencio, pues en ocasiones éste resulta más significativo que las palabras en sí.

Undine, siguiendo las palabras de Bobrowski, sí es una fórmula mágica, pues logra conjurar y mantener ante nuestros ojos, por momentos, el delicado ser de Ondina. Este concepto de "fórmula mágica se remonta a los principios de la literatura, y en especial, de la poesía, tantas veces asociada con la magia (Zaubersprüche). Es un retorno dentro del círculo de la literatura. Así como Ondine se reintegra al agua, de donde surgió, la poesía para J. Bobrowski, vuelve a ser conjuro y magia.

(215) J. Bobrowski en Die Zeit hat kein Ufer de Peter Jokostra, pp. 55-56 (Tengo una inquebrantable confianza en la eficacia del poema - tal vez no 'del poema', sino del verso, que quizás otra vez tiene que ser un conjuro, una fórmula mágica[. .]).

5.2.4. Ingeborg Bachmann

El tema de Ondina fue retomado también por una mujer, la escritora austriaca Ingeborg Bachmann. En su relato Ondina se va (Undine geht), la poetisa, a través de Ondina lanza una severa crítica a los humanos, en especial a los hombres, quienes por perseguir cosas superfluas, y encadenadas a los triviales intereses creados, se olvidaron de lo esencial de la vida, volviéndose mediocres, hipócritas, mentirosos y hasta crueles.

La ondina de I. Bachmann es un ser eterno. Ella habla de su vida entre los humanos, de sus relaciones con los hombres en las que siempre resulta traicionada, y a causa de lo cual constantemente regresa al agua, de la que emerge después, para seguir con la misma historia de siempre:

[..] wenn ich eines Tages freikam aus der Liebe, musste ich zurück ins Wasser gehen, in dieses Element, in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Plane. Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen - und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen, ihn sehen und "Hans" sagen. (216)

El destino de Ondina parece ser el resumen de los destinos de Undine, Rusalka y de todas las demás ondinas. Cada una de ellas vivió una historia de amor y de desengaño; la ondina del relato

(216) I. Bachmann, Undine geht en Werke, t.2, p.255 (2^a, p.34: [..] y en el día en el que quedaba redimida del amor debía regresar al agua, a este elemento en el que nadie hace un nido, levanta techo sobre vigas, nadie se cubre con una lona. No estar en ninguna parte, no permanecer en ninguna parte. Sumergirse, descansar, moverse sin esfuerzos... y un día emerger de nuevo, andar por un claro, verlo y decir Hans.).

de la Bachmann es la que repite esta historia eternamente. Es por eso que la podemos considerar el símbolo de todas las ondinas. Su nombre "Ondina" ("Undine" en alemán) es además el nombre genérico de estos seres acuáticos femeninos.

El agua es para Ondina un ambiente regenerador que renueva sus fuerzas y la impulsa a intentar de nuevo la búsqueda del amor entre los humanos. Pero el agua es también un asilo. Cada vez que Ondina es traicionada, encuentra allá un refugio, en donde, como se verá más adelante, nadie traiciona a nadie, nadie promete nada, nadie le hace daño. Consideramos que existen semejanzas entre este asilo de la traicionada Ondina y la vida de Ingeborg Bachmann, así como la de otros escritores de la época que, por una u otra razón se vieron obligados a abandonar sus países porque la vida en ellos les resultó imposible. Ingeborg Bachmann se refiere a esta necesidad de un exilio con una voz que el lector puede relacionar con la de Ondina, en el poema "Exil" ("El exilio"):

der ich unter Menschen nicht leben kann (217)

Resulta entonces que el agua es como un asilo, pero sobre todo un elemento purificador y regenerador:

Einen Fehler immer wiederholen, den einen machen,
mit dem man ausgezeichnet ist. Und was hilft's
dann, mit allen Wassern der Donau und des Rheins,
mit denen des Tibers und des Nils, den Hellen Was-
sern der Eismeere, den tintigen Wassern der Hoch-
see und zaubersischen Tümpel? (218)

(217) I. Bachmann, "Exil" en Gedichte, Erzählungen, [..], p.60
(el yo que no puede vivir entre los humanos)

(218) I. Bachmann, Undine geht, p. 255 (oo, pp. 34-5: Repetir siempre un error, cometer aquel con el que fuimos signadas. ¿Y de qué sirve entonces haber sido lavadas por todas las aguas del Danubio y del Rin, del Tiber y del Nilo, las claras aguas de los mares polares, las aguas oscuras de altamar y de encantadas pantanos?

El recién citado paisaje nos muestra también que Ondina es un ser universal que puede vivir en cualquier lugar del mundo. Esta idea de la "universalidad" fue tratada también por I. Bachmann en un poema de la misma colección, titulado "Nebelland". En este poema la escritora habla de un ser elemental, universal, una mujer del mundo natural, que ora se mezcla entre los animales silvestres en el bosque, otrora entre los peces, o bien puede ser un árbol o un pájaro. El lector que haya leído el relato Undine geht puede identificar a esta mujer inmediatamente como Ondina, aunque en el poema no lleva ningún nombre. Además, es preciso recordar, que ésta es una tendencia de los escritores modernos, que tratan de encarnar en Ondina al mundo natural en su conjunto y no sólo al agua. Cabe recordar aquí los poemas de Krolow o de Bobrowski. No obstante, en Undine geht, Ondina es un ser acuático y, su universalidad radica en su existencia eterna y su presencia en todas las aguas del mundo.

El amado de Ondina, Hans, es un personaje representativo de todos los hombres. Los hombres amados por Ondina no se diferencian uno del otro y, es por eso que el nombre Hans es genérico (del mismo modo podría ser "Walter", "Pedro" o cualquier otro), denomina así a todos y a cada uno de ellos:

Ja, diese Logik habe ich gelernt, dass
einer Hans heissen muss, dass ihr alle
so heisst, einer wie der andere, aber
doch nur einer. (219)

(219) Ibid., p. 253 (°°, p. 33: Sí, he aprendido esa lógica según la cual siempre hay uno que se llama Hans. Todos os llamáis así, unos y otros, pero en realidad sólo uno.).

Ondina cree que cada uno de los "Hans" es igual a los demás. Pero esto no es verdad. Finalmente ella reconoce haberse equivocado:

Ich habe eine Mann gekannt, der hiess Hans, und er war anders als alle anderen. Noch einen kannte ich, der war auch anders als alle anderen. Dann einen, der war ganz anders als alle anderen und er hiess Hans, ich liebte ihn. (220)

El mensaje que Ondina quiere transmitir en su ardiente discurso se refiere a todos los hombres - la obra empieza con el siguiente encabezado: "Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!" (221). Pero para que el mensaje sea más directo, la ninfa se refiere a ellos utilizando sólo un nombre genérico: "Hans".

Ondina en sus relaciones con los hombres se comporta sincera y se entrega totalmente. Sin embargo, los humanos no se comportan así. Entre las relaciones hombre-mujer existen intereses de por medio: "Ihr kauft und lasst euch kaufen" (222). La intervención de Ondina constituye un enfrentamiento del hombre con la verdad, con la realidad. Ella, como la voz de la conciencia, pone en tela de juicio los actos de los humanos y viéndolos en conjunto los califica, exponiéndoles sus bajezas. El "juicio" de Ondina empieza por analizar sus relaciones con las mujeres. A través de éste, se presenta la figura del hombre como la de un tirano, quién sintiéndose superior a la mujer, la usa, como si fuera un objeto, y no un ser humano.

(220) Ibid., p. 258 (00, p. 36: Conocí a un hombre que se llamaba Hans y que era distinto de todos los demás. Conocí a otro que era también distinto de todos los demás. Luego uno completamente distinto de los demás y se llamaba Hans y lo amé.)

(221) Ibid., p. 253 (00, p. 33: ¡Hombres! ¡Monstruos!)

(222) Ibid., p. 256 (00, p. 36: Compráis y os dejáis comprar.)

La mujer, compañera del hombre, es para él un objeto necesario, ya que con ella asegura su bienestar:

[..] Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter, die ihr euch Frauen nehmt zum Mitarbeiten, da arbeitet ihr beide [...]. Ja, dazu nehmt ihr euch die Frauen auch, damit ihr die Zukunft erhardtet, damit sie Kinder kriegen [...]. (223)

La relación entre el hombre y la mujer se basa en el frío cálculo, que él disfraza de amor. Para justificar la relación con la mujer, el hombre trata de convencerse a sí mismo, y a los demás de que lo hace por bondad, y no por interés:

Hast du nicht gesagt: Es ist die Hölle, und warum ich bei ihr bleibe, das wird keiner ver stehen. Hast du nicht gesagt: Meine Frau, ja, sie ist ein wunderbarer Mensch, ja, sie braucht mich, wüsste nicht, wie ohne mich leben - ? Hast du's nicht gesagt! Und hast du nicht gelacht und im Übermut gesagt: Niemals schwer nehmen, nie dergleichen schwer nehmen. Hast du nicht gesagt: So soll es immer immer sein, und das andere soll nicht sein, ist ohne Gültigkeit! Ihr Ungeheuer mit euren Redensarten, die ihr die Redensarten der Frauen sucht, damit euch nichts fehlt, damit die Welt rund ist. (224)

Sin embargo, todos estos ataques al hombre, no dejan a la parte femenina impune. La mujer, en el relato, también es criticada, puesto que acepta sin reclamar el papel que le atribu-

(223) Loc. cit., (ºº, Loc. cit.: [..] Hans, Hans!, de vosotros, j6 venes estudiantes y valientes trabajadores, vosotros que tomáis mujer para que trabaje junto a vosotros, trabajáis ambos [...]. Sí, para eso tomáis esposa también, para asegurar, consolidar el futuro, para tener hijos [...].)

(224) Ibid., p. 255 (ºº, p. 35: ¿No dijiste: Es un infierno y nadie comprenderá porqué me quedo con ella? ¿No dijiste: Sí, mi mujer es una criatura maravillosa. Sí, ella me necesita, no sabría cómo vivir sin mí...? ¿No lo dijiste? ¿Y no reíste y dijiste en tu insolencia: No tomarlo jamás en serio, jamás tomar en serio estas cosas? ¿No dijiste:

ye el hombre:

Ihr Ungeheuer mit euren Frauen! (225)

Y: Ihr mit euren Musen und Tragtieren und euren gelehrten, verständigen Gefährtinnen, die ihr zum Reden zulässt[. . .] (226)

Ondina, que comprende esta realidad, como mujer, protesta. Se niega a seguir por más tiempo este juego inventado por los hombres, en el que ella siempre está sujeta a su voluntad. Después de haber hecho varios intentos por encontrar una posición equivalente a la del hombre, Ondina se da cuenta de que no puede hacerlo, ya que entre los humanos es una tradición el que la mujer sea una especie de requisito para la felicidad del hombre. En estas instancias ella se comporta como una verdadera líder y reclama al hombre su tiranía y, a la mujer su pasividad. Sin embargo, la ninfa, además de ser una mujer, también es un ser, perteneciente a otro mundo. Ante la incomprensión e insensibilidad que observa en la tierra, Ondina decide regresar al reino de las aguas, de donde ya nunca más regresará. Aquí Bachmann le da un nuevo giro al mito de la ninfa, la que tradicionalmente desaparecía obligatoriamente por exigencias del destino. La ondina de I. Bachmann escoge libremente. Según Margaret Eifler: "Es handelt sich hier nicht um eine Nachformung

cont. de la pág. ant.: Siempre debe ser así y lo otro no puede ser, no tiene validez? ¡Monstruos, vosotros y vuestros argumentos, vosotros que buscáis argumentos de las mujeres para que nada os falte, para que el mundo sea redondo!).

(225) Ibid., p. 255(ºº, Loc.cit.: Vosotros, ¡monstruos! y también vuestras esposas).

(226) Ibid., p. 265(ºº, p.36: Vosotros y vuestras musas y animales de carga, vuestras instruídas y expertas compañeras a quienes permitís hablar[. . .]).

der Legende, sondern um eine Umformung" (227).

Según las observaciones que hace Ondina, nos damos cuenta más claramente de cómo está formada nuestra sociedad. Se trata de hombres movidos por intereses propios, egoístas y de mujeres que les siguen el juego. Una sociedad corrupta e hipócrita, que no le permite al individuo desarrollarse. Ondina al tratar de hablar del lado bueno del hombre, reconoce que el saber moverse en esta sociedad, de la cual forma parte, es un mérito:

Gut war trotzdem euer Reden, euer Umherirren, euer Eifer und euer Verzicht, auf die ganze Wahrheit, damit die halbe gesagt wird, damit Licht auf die eine Hälfte der Welt fällt, die ihr grade noch wahrnehmen könnt in eurem Eifer. So mutig wart ihr und mutig gegen die anderen - und feig natürlich auch und oft mutig, damit ihr nicht feige erscheint. (228)

Sin embargo, aún reconociendo las buenas obras del hombre, se nota la pequeñez del ser humano, quien hace bien muchas cosas, aunque todas ellas carezcan de un sentido profundo. El mundo contradictorio que resulta es ridículo por lo mismo:

Wenn ihr das Unheil von dem Streit kommen saht, strittet ihr dennoch weiter und beharrtet auf

- (227) Margaret Eifler, "Ingeborg Bachmann: Malina" en Modern Austrian Literature, p. 383 (No se trata de una transformación de la leyenda, sino de una mutación).
- (228) I. Bachmann, Undine geht, Op. cit., p. 261 (°° p. 40: Buenos fueron vuestros discursos, vuestro errar, vuestro celo y vuestra renuncia a toda la verdad para que se diga la mitad, para que se haga la luz sobre aquella mitad de mundo que podéis percibir en vuestro cielo. ¡Fuisteis tan valientes frente a los otros... y naturalmente cobardes también y a menudo valerosos para no parecer cobardes).

einem Wort, obwohl euch kein Gewinn davon wurde. Gegen ein Eigentum und für ein Eigentum habt ihr gestritten, für die Gewaltlosigkeit und für die Waffen, für das Neue und für das Alte, für die Flüsse und für die Flussregulierung, für den Schwur und gegen das Schwören. Und wisst doch, dass ihr gegen euer Schweigen eifert und eifert trotzdem weiter. (229)

A lo largo de todo el relato se observa la actitud interesada del hombre, quien utiliza todo cuanto está al alcance de su mano para conseguir lo que desea. En este ímpetu se ha degenerado también el lenguaje que el hombre maneja según sus necesidades:

Nie war so viel Zauber über den Gegenständen, wie wenn du geredet hast, und nie waren Worte so überlegen. Auch aufbegehren konnte die Sprache durch dich, irre werden oder mächtig werden. Alles hast du mit den Worten und Sätzen gemacht, hast dich verständigt mit ihnen oder hast sie gewandelt, hast etwas neu benannt; und die Gegenstände, die weder die geraden noch die ungeraden Worte verstehen, bewegten sich beinahe davon. (230)

Todo lo que el hombre toca se vuelve ingnominoso, al contaminarse por sus bajezas. Ondina desprecia por ello a los humanos, pero a pesar de todo trata de ayudarles. Con su elemento purificador -el agua, trata de renovar el ambiente de sus amados. Por eso dispersa el agua sobre los lugares que antes

(229) Loc. cit. (ºº, Loc. cit.: Cuando veíais venir el infortunio de la disputa, seguíais discutiendo y perseverábais en vuestra palabra, aunque no os aportara ninguna ganancia. Habéis querellado por una posesión y contra una posesión, por la no violencia y por las armas, por lo nuevo y por lo viejo, por los ríos y su regulación, por el juramento y el perjurio, y sabéis que os afanáis contra vuestro silencio y no obstante seguís afanándoos).

(230) Ibid., p.262(ºº, p.41: Nunca hubo tanto encanto sobre los objetos como cuando tú hablaste y jamás las palabras fueron tan meditadas. El lenguaje pudo protestar, perder el juicio y hacerse poderoso. Mas hecho de todo con las palabras y las oraciones, te entendiste con ellas o las cambiaste, diste un nuevo nombre a las cosas y los objetos que no entiend

frecuentaba con ellos, "damit sie grünen mögen wie Gräber. Damit sie zuletzt hell bleiben mögen" (231). El agua es pues el elemento que limpia toda la suciedad y toda la maldad. Allá, en este mundo ajeno al terreno, no existen intereses ni preguntas. Los sentimientos, allá, son puros y no se necesita de palabras para demostrarlos. Encontramos aquí una alusión más a la pérdida de los valores del lenguaje. Ondina considera que el lenguaje humano es un medio de confusión entre los hombres, ya que éste origina únicamente enredos y repugnantes mentiras. Las palabras del ser humano decepcionaron muchas veces a Ondina. Todos los hombres prometieron, juraron, mas nunca cumplieron.

El lenguaje que debería facilitar al ser humano la compren sión, no cumple con su objetivo, no establece una comunicación verdadera entre los hombres. Es por eso también que Ondina prefiere el silencio:

Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser, und die sprachlosen Geschöpfe (und so sprachlos bin auch ich bald!) [...] (232)

No obstante, el hombre tampoco comprende el lenguaje del silencio. El "son doliente" (der Schmerzton) que es el llamado de Ondina, sólo le hace intuir que hay algo que él desea, aunque no lo comprende. El mismo problema de la incomprensión del lenguaje lo trata la Bachmann en el ya mencionado poema Nebel

cont. de la pág ant.: den las palabras correctas o equivo
cadas apenas se apartaron de ellas.)

(231) Ibid., p.260(ºº, p.40: para que verdeen como tumbas, para que al fin se conserven claros).

(232) Ibid., p.254 (ºº, p.34: Yo amo el agua, su densa transparencia, y las criaturas mudas «pronto yo también habré en mudecido» [...]).

land y nos permitimos aquí una cita que viene al caso:

Doch diese Sprache verstehe ich nicht (233)

Ondina tiene fe en que el hombre no es tan mediocre como aparenta, y que sólo su enajenación, lo cotidiano y el egoísmo le absorben tanto, que él no se da cuenta que hay otros valores y de que él mismo vale mucho más de lo que la hace creer. En efecto, a pesar de la firmeza con la que el hombre se aferra a lo material, a su vida terrena, hay momentos en los cuales desea un cambio en el destino, que él mismo se impuso.

Es siempre de noche cuando llega el momento de alejarse de los problemas cotidianos. Es entonces cuando aparece Ondina, quien significa la conciencia. El llamado de Ondina es "Den Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik (234). Cada Hans (hombre) sabe qué significa el llamado. Cada uno desea en el fondo un cambio, puesto que no está conforme con su propio mundo. Ondina es sinónimo de lo lejano, lo incomprendible, lo diferente. Los Hans saben esto y por eso esperan a que ella les llame. Para los psicólogos, el mundo que el ser humano capta a través de esta llamada es un mundo que le pertenece, pero el cual no comprende, el inconsciente (235). El hombre, sabiendo de lo que es capaz, no se comprende a sí mismo. Esto lo torna un poco misterioso. El llamado de Ondina le permite vislumbrar una esperanza, lo alienta a rebelarse en contra de los esquemas preestablecidos.

(233) I. Bachmann, Nebelland, Op. cit., p. 41 (/Mas yo no entiendo esta llamada).

(234) I. Bachmann, Undine geht, Op.cit., p.255(ºº,p.35: Un son doliente, una llamada lejana, una música fantasmagórica).

(235) E. Müller, "Traum und Märchenfantasie" en Märchenforschung..., pp. 75-76.

Ondina se interesa por el hombre, porque él conoce o sospecha el significado de la llamada:

Ihr Ungeheuer, dafür habe ich euch geliebt,
dass ihr wusstet, was der Ruf bedeutet, dass
ihr euch rufen liesst, dass ihr nie einverstanden wart mit euch selber. (236)

Sin embargo, ella sabe de antemano que el hombre es débil. Nunca se atreverá a dar un paso definitivo. El entregarse a ella significa para él un futuro incierto, y no quiere arriesgar nada. Está atado a su cómoda vida burguesa y a pesar de todas sus tentaciones se arrepiente en el último momento y la traiciona.

En el relato de Ingeborg Bachmann se nota más claramente que en cualquier otra obra la relación entre el mundo sobrenatural representado por la ninfa y el subconsciente del hombre. La figura de Ondina no es más que una creación de la mente humana y en la narración ella misma dice:

Doch vergesst nicht, dass ihr mich gerufen
habt in die Welt, dass euch geträumt hat
von mir, der anderen, dem anderen, von
eurem Geist und nicht von eurer Gestalt, [...] (237)

También la llegada de Ondina es siempre de noche, cuando el hombre puede dedicar un poco de tiempo a sí mismo. Es este el momento propicio, según todos los relatos románticos para la llegada de los espíritus. También es el tiempo para la con

(236) I. Bachmann, Undine geht, Op. cit., p.257 (ºº, 35: ¡Monstruos, os he amado porque sabíais el significado de la llamada, porque os dejábais llamar, porque jamás habéis estado de acuerdo con vosotros mismos).

(237) Ibid., p.260 (ºº, p. 39: [...] pero no olvidéis que vosotros me habéis traído al mundo, que me habéis soñado; la otra, la de los otros, con vuestro espíritu y no con vuestra figura [...]).

frontación con el propio Yo. Es el momento de reflexión. A veces la voz de Ondina parece ser la voz del hombre a quien se dirige. Después de haberlo insultado, después de haberle dicho todas sus verdades dice: "Nie hat jemand so von sich selber gesprochen" (238). Estas palabras afirman que Ondina y el hombre son la misma persona. Se trata del ser humano integrado. Pero tras de reconocerlo, Ondina se sumerge en el agua, y se sobreentendiendo que el hombre, asustado por conocer la verdad sobre sí mismo, reprime esta parte de su propio Yo, que únicamente quedará en su subconsciente, simbolizado por el agua, su elemento.

Inmediatamente después el hombre parece perder la memoria, no entiende: "Und nun geht einer oben und hasst Wasser und hasst Grün und versteht nicht, wird nie verstehen. Wie ich nie verstanden habe." (239).

La pieza narrativa termina con el llamado de Ondina. Es el último intento. Ondina dice que nunca más volverá al mundo de los humanos, y que tampoco les volverá a hablar de la manera como lo hizo. Pero antes de sumergirse en el agua, pronuncia su mágico llamado, y de este modo logra que el mensaje sea permanente, siempre presente. Quizás despierte alguna vez al

hombre:

Beinahe verstummt,
beinahe noch
dein Ruf
hörend.

(238) Ibid., p.262 (°°, p.42: Nadie ha hablado jamás así de sí mismo).

(239) Ibid., p. 262-263 (°°, Loc. cit.: Y uno anda por arriba y odia el agua y no comprende, nunca comprenderá, como yo jamás comprendí).

Komm. Nur einmal.
Komm. (240)

El relato de I. Bachmann constituye un paradigma de las nuevas tendencias en la literatura moderna, en la que se busca una perspectiva innovadora para tratar de resolver los complejos problemas humanos. I. Bachmann es la única mujer que ha tomado el tema de Ondina para su obra. Bajo su enfoque, el mito de Ondina se centra más en la figura femenina y muestra la creciente conciencia feminista de la época. Gisela Brinker-Gabler habla de esta tendencia al referirse el general a los escritores de la época:

Desde los años sesentas, aumentando luego desde el principio de los setentas se observa en relación con el movimiento feminista entre las autoras de la joven generación la presentación en la literatura de un principio, con la autocomprensión, sensibilidad, experiencia, observación y fantasía. Podría ser que, si perdura el valor a la sinceridad, surgirá una literatura que abra nuevas perspectivas a la existencia humana (241).

(240) Ibid., p. 263 (°, Loc. cit.: Casi muda./Casi/oyendo/ la llamada./Ven./Sólo una vez./Ven./).

(241) Gisela Brinker-Gabler, Introducción a Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

5.2.5. Peter Huchel

En el poema Undine, de verso blanco, Huchel da una nueva visión de las ondinas en la actualidad.

En este poema, que consta de siete estrofas irregulares, el escritor sintetiza en pocos versos el mundo natural, que rodea a la ondina, contraponiéndolo al mundo de los mortales.

La voz narrativa de la historia en el poema es la de la propia ondina, en la primera persona (ich). En tono suave y melancólico, Undine canta sobre su mundo natural: la vegetación continúa igual que siempre, las cañas crecen, cumpliendo cada año con su ciclo:

Mit dem Jahr wächst das Schilf
und die bräunlichen Kolben
brechen wollig auf. (242)

El pescador, por su parte, realiza también actividades cotidianas:

Der Fischer, der morgens
durchs Wasser watet,
schiebt den teerigen Kahn
an meiner Schulter vorbei. (243)

El mundo aparentemente no ha cambiado. Y sin embargo cambió la historia de Undine. La gente no la considera más que una "antigua leyenda" que se relaciona con el mundo de las aguas:

- (242) Peter Huchel, Gezählte Tage, p. 403 (Con el año crece la caña/ y sus bronceadas mazorcas/ revientan lanudas/).
- (243) Loc. cit. (El pescador, que por las mañanas/ vadea las aguas/ empuja la lancha alquitranada/ sobre mis hombros al pasar/).

Eine Legende bin ich,
 ein Wasser grau bewegt,
 in dem die Reusen
 und Blätter schwimmen. (244)

Incluso el pescador, quien en las ondinas románticas fue la imagen del padre para ella, ahora pasa con su barca sobre sus hombros, sin prestarle la menor atención. Sin embargo, ella existe, aunque inadvertida por los demás. También se encuentra en Undine la fe en que retornará: su tesoro está guardado y protegido por el mundo natural (Wurzelkörben) junto con los huevecillos de los peces:

In Wurzelkörben
 unterwaschener Weiden
 schwankt mit dem Laich
 der Fische mein Schmuck,
 Vom Maul der Hechte bewacht. (245)

El poeta se vale de un símbolo del principio de la vida como lo son los huevecillos, para expresar la idea del renacimiento. El tesoro que se encuentra junto con estos huevecillos está en las mismas condiciones, y por lo tanto con la misma esperanza de renovación.

Pero Undine no sale a la superficie, aun cuando es verano. Ella permanece prisionera de las aguas, esperando el mo-

- (244) Loc. cit. (Una leyenda soy, / Un agua añeja removida / En la que flotan las redes y las hojas /).
- (245) Loc. cit. (Entre las raíces entretreídas / de los prados subacuáticos / flota junto con el desove / de los peces mi tesoro, / protegido de las fauces del pez espada /).

mento propicio para resurgir de nuevo:

Wenn die Libellen
im Sommer das Licht vergittern,
das unbewegliche Licht
von Rohr und Wasser,
lieg ich im Kerker des Sees. (246)

Sin embargo, el momento no llega. Ondina se encuentra en el olvido por parte de los hombres, quienes viven hacinados como en un panal de abejorros:

Die Rohrdommel steht,
ein Weidenpfahl,
im sickernden Grün der Algen.
Und hinter Nebelwolken der Mond,
eine graue Hornissenwabe. (247)

El poema de Huchel, además de recordar la bella tradición literaria, como lo es el de introducir los espíritus elementales en la vida de los humanos, es un llamado al lector para que vuelva la vista hacia el mundo que le rodea, hacia los valores olvidados que residen en la naturaleza, lo sencillo, lo primitivo. El tono del poema hace ver que éste no es un llamado entusiasta, como el de los románticos, sino un suspiro melancólico.

Si para los psicólogos el mundo natural de los poemas debe significar el subconsciente del ser humano, pensamos que

(246) Loc. cit., (Cuando las libélulas/enrejan la luz en el verano,/ la luz inmóvil/ de la caña y del agua/ permanece en la prisión del lago/).

(247) Loc. cit., (El alcaraván está,/ una estaca de mimbre,/ en el escurridizo verde de las algas./ Tras las nubecillas, la luna, un panal gris de abejorros/).

Huchel, a través de sus versos, hace un llamado al hombre para que vuelva a prestar atención a su mundo interior.

El hombre se ha enajenado tanto, que la humanidad entera vive en la mediocridad. Es por ello que Undine permanece encarcelada, en espera de que se despierte el interés por ella. Sólo así resurgirá de nuevo.

6. CONCLUSIONES

Las influencias mutuas de las distintas literaturas nacionales europeas, su naturaleza y su alcance no son una acumulación de datos accidentales, episódicos, provocados por circunstancias dadas, sino el resultado de un proceso ininterrumpido de la interpretación de genios con las mismas afinidades y estimulados todos ellos por una aspiración común a la universalidad. Como hemos podido observar en el presente trabajo, cada uno de los autores muestra los problemas existenciales, comunes a todas las personas, así como los mitos representan las inquietudes primordiales de la humanidad. Creemos que éste sea el argumento más sólido para decir que la literatura se basa en los "nexos naturales" y por eso la podemos considerar como "literatura universal".

Por medio de un solo motivo, el mito de Ondina, observamos desde una cierta perspectiva, en diferentes naciones y épocas, como el valor humano acumulado en las distintas obras literarias anuncia el acercamiento de los pueblos y de las épocas, gracias a la intercomprensión de las culturas.

Se trata de un proceso, gracias al cual se producen paralelos de cultura a cultura, de época a época, de escritor a escritor, paralelos extremadamente numerosos y variados, de entre los cuales el estudio comparativo nos permitió retener algunos. Por ejemplo el de la vida y de la muerte, que inquieta constantemente al ser humano, encuentra diferentes tratamientos en las distintas producciones, y sin embargo, en el

fondo llega siempre a las mismas conclusiones: el hombre no se resigna a un final, pretende que después de la vida hay algo más que le espera. Así, los románticos encuentran en la muerte una salida, una solución a los problemas de la vida que no soportan. La muerte no es, sin embargo, la culminación de todo, sino que con ella se espera la consecución de sus ideales. Estos son diferentes en cada caso. En Undine de Fouqué el amor ideal y eterno, buscado en el cuento por Undine no se puede llevar a cabo más que después de la vida terrena. En Rusalka de Pushkin, la muerte de la hija del molinero tampoco es definitiva -ésta se convierte en una rusalka para después vengarse por su desdicha en la persona de su amado, quien le hizo daño. En realidad esta muerte tiene un significado aún más profundo, ya que valiéndose de los símbolos Pushkin presentó el futuro que estaba esperando a su pueblo: la explotación de los pobres, el desengaño y su "muerte", a través de la cual nace la conciencia y se prepara la venganza sobre los opresores.

En cambio, Mickiewicz encontró en la muerte un castigo. El cazador debe morir por haber jurado en falso y la muerte implica el sufrimiento eterno de su alma. También para Grimm la muerte constituye un castigo por las ambiciones desmedidas.

Hablando de la muerte nos referimos no sólo a la muerte física, sino que ésta puede ser un cambio de estado. En el cuento de Grimm, la desaparición del hijo del molinero equiva le a su muerte. Él tiene que pagar así la avaricia de su

padre.

Lermontov, así como los otros escritores, no considera a la muerte como un final de la existencia. En su obra Rusalka se da la presencia de la muerte física, no obstante, el espíritu perdura.

En los años que sucedieron al Romanticismo, con el cambio de los modos e intereses de vida, la muerte ya no desempeña un papel primordial como antes. La vida es la que cobra relevancia y los acontecimientos principales giran entonces en torno a ella. Al transcurrir de los siglos, encontramos de nuevo una transformación profunda, al término de un suceso de gran envergadura: la Segunda Guerra Mundial. El individuo después de amargas experiencias, sin un resultado plausible, se siente cansado y no se rebela con los mismos bríos que sus predecesores, los románticos. Pero tampoco se registra a un final. La muerte en los escritos contemporáneos se está viendo como un letargo, quizás una transición. Donde más lo observamos es en Undine de Huchel. En su poema, la ninfa no tiene ni rasgos, ni forma. Se encuentra en algún lugar indefinido, no participa en la vida, y sin embargo, no está muerta. Persiste, podríamos decir, en forma latente, con la esperanza de su reaparición.

El que la problemática de las obras analizadas por nosotras gire en torno a una ninfa no es una casualidad. Al escuchar el término "ninfa" lo asociamos de inmediato con dos significados: agua y mujer. El ser acuático presenta ya una

contraposición con el mundo humano, lo cual facilita una mayor agudeza en la observación de ambos. Al introducirse en la literatura una criatura así, se crea una confrontación de dos esferas, el consciente y el inconsciente. Desde la perspectiva de las ondinas, el lector puede observar la naturaleza del mundo del ser humano y, así, analizarlo y criticarlo.

A pesar de las diferencias que se observan en cuanto al contenido de los mensajes, en todas las obras notamos un carácter común, y éste se debe principalmente al carácter específico de Ondina. La ninfa, vista en la totalidad de sus "encarnaciones", se comporta según las leyes que rigen en su mundo, a veces es malvada, otras benigna, y más que un personaje típico es una idea. Ondina es un ser ajeno al mundo de los mortales, por pertenecer al mundo sobrenatural. Es ella quien busca entablar el contacto entre los seres humanos y los divinos, entre los terrestres y los acuáticos, es un anfibio, un puente, una transición.

Por otra parte, la mujer ocupa un lugar preminente en la mitología moderna. Esto se debe en cierta medida también a la acostumbrada, desde los tiempos remotos, idealización de la mujer. Debido quizás a su cercanía con la naturaleza, expresada en el papel biológico de la reproducción y manuten-ción de la vida y los dotes especiales residentes en su sensi-bilidad, a la mujer se le ha envuelto en una nube de misterio, por lo cual es muy fácil relacionarla con el mundo fantástico.

Sin embargo, esta idealización de la mujer la aleja de su verdadera dimensión: un ser humano. Como tal, la mujer está rodeada de conflictos, tanto más graves, cuanto más diferente se le considera. La resolución de sus problemas va de acuerdo a las facilidades que le ofrece la sociedad.

Los escritores observan con más agudeza la situación y tratan de combatirla a través de la palabra.

Aunque los románticos no lanzaron defensas ardientes a favor de la mujer, fueron ellos, quienes por primera vez expusieron su posición real. En sus obras se vio la discriminación y la dependencia del hombre que sufre el tal llamado "sexo débil". En Fouqué, por ejemplo, y de modo parecido en los otros, la ondina es provocada por un hombre, el padre, a desear los valores que supuestamente no le corresponden. Por el amor hacia él, se propone lograrlo. Para eso necesita también de un hombre. Sola, no puede lograr nada, como tampoco con la ayuda de otra mujer. Tiene que ser mediante el casamiento. La unión con su complemento. Además el hombre no debería traicionarla. Undine deposita toda su fe y confianza en el amado, arriesgando hasta su vida. El resultado, como ya sabemos, es fatal: el hombre la traiciona, provocando la tragedia de la mujer. Hace que se derriben sus esperanzas y echa a perder su vida. Undine no tendrá otra oportunidad de hacer el intento, al igual que otras mujeres, una vez ridiculizadas por el hombre, tendrán que permanecer en la sombra.

No obstante, no todos los escritores presentan a la mujer como un ser indefenso ante el hombre. Si bien es cierto que con tan sólo exponer su destino hacen un intento por despertar la conciencia del hombre, no se limitan a ello. Ondina, como mujer, merece un lugar más justo y, si no es así, el culpable debe ser castigado. En las primeras obras el castigo es aplicado por fuerzas superiores. Conforme pasa el tiempo y la mujer participa más activamente en la vida social, Ondina, por sí misma, toma los instrumentos para lograr su reconocimiento como ser humano. Así, Rusalka, en el drama de Pushkin, llega hasta a tomar justicia por su deshonra. También Rautendelein de Hauptmann, Ondine de Giraudoux y Undine de I. Bachmann reclaman sus derechos. Esta última, en su monólogo, muestra una ardiente protesta, mezclada a la vez con decepción y desprecio hacia los hombres por su manera de actuar. En cada obra, la figura femenina presenta un carácter y rasgos diferentes a los de las otras: en unas puede ser dulce y comprensiva (Undine de Fouqué), en otras vengativa (Rusalka de Pushkin, Świtezianka de Mickiewicz), peligrosa (La Ondina de la alcubilla de Grimm), pacífica e indefensa (Krolow, Bobrowski), o valiente defensora de sus derechos y descubridora del lado oscuro del hombre (Undine geht de Bachmann). Sin embargo, en todas las obras presentadas en esta tesis, la mujer actúa en defensa de los valores, a los que el mismo hombre aspira y no es capaz de retener. Además la ondina ayuda al hombre a descubrirse a sí mismo y a su

mundo.

La región habitada por la ninfa y ofrecida por ella a los humanos es rica y llena de encantos. Así lo vemos en Undine, como en Rusalka de Lermontov, Switezianka de Mickiewicz, o en Rusalka de Pushkin. En otros, como en La Ondina de la alcubilla, no se dedica mucho espacio para la descripción de este mundo extraño, y no obstante, también allí se refleja un universo encantado con un ambiente misterioso.

En cada una de las obras, a pesar de que la imagen de la esfera acuática varía, encontramos una fuerte convicción de una vida plena y sólida que reina ahí. La firmeza de las leyes que rigen este mundo, así como el orden que por ello se asegura, chocan en contraposición con el caos que gobierna entre los hombres. Quizás en las dos últimas obras mencionadas, el sentimiento hacia el universo que representa la ninfa, sea un poco diferente, sin embargo éste no deja de atraer al ser humano hacia sí mismo. El molinero hace un pacto con la ondina buscando allí la solución de su problema. La hija del molinero en Rusalka también espera encontrar allá alivio a su tragedia.

Las acciones de los humanos resultan ridículas, sus ansias por lo material, su inestabilidad sentimental, el no saber asumir la responsabilidad de sus actos, es recriminado por las ninfas, las cuales conocen otras maneras de comportamiento. La inquietud del hombre, su no querer aceptar las responsabilidades de un compromiso, su inestabilidad, probablemente se deban a que se siente atormentado por los sucesos

de su época, no se sienta capaz de poder hacer algo en la vida en sociedad.

La esfera representada por las ondinas, cualquiera que fuera su nombre, constituye una opción para una vida mejor. Pero el acercarse a este mundo por más atractivo que sea, resulta desafiante. Para el hombre aún es difícil desprenderse de sus costumbres, forjadas a través de tantos miles de años.

Sin embargo, no debemos olvidar que las ondinas fueron creadas por la mente humana. Así, notamos que dentro de sus múltiples funciones representan a la voz de su consciencia. Por ello en Bachmann llega a confundirse el papel de la ninfa con el del hombre, a quien ella se enfrenta. También de este modo se explica la atracción, y a la vez miedo, ante el refugio de la ninfa, que es el agua.

El ser humano que presiente esto es igual ahora, que hace un siglo, dos, tres o más, ya sea en Alemania, Rusia, Polonia o cualquier otra parte. Es el conflicto del hombre entre su realidad e inconsciente. Ondina llega a tender un puente entre estos dos mundos, trata de entablar un acercamiento. Ondina es plástica, cambiante de acuerdo a las circunstancias que le dan vida. A través de sus representaciones sucesivas, primero en forma de mito, más tarde leyenda, cuento o verso ha sido instrumento valioso para ayudar al hombre a comprender su universo.

Por medio de presentaciones consecutivas se ha ido enriqueciendo su significado y versatilizado su imagen.

Las variaciones del mismo tema se deben a distintas realidades de diferentes pueblos y épocas. No obstante tratarse del mismo tópico es importante analizar las formas que va adquiriendo, según el período o la nación, puesto que, como hemos visto, esto nos dice mucho acerca del ser humano, de su carácter e ideología.

Coincidimos con Herder en que:

Comparar los orígenes diferentes de las literaturas, recoger el espíritu de las leyes, es actualizar los verdaderos archivos de la humanidad. (248)

Nuestro estudio comparativo, por tanto, más que una seca confrontación de temperamentos, temas y textos, demuestra que existe en la literatura una tendencia natural a convertirse en la verdadera historia moral e intelectual de la humanidad: la literatura universal.

(248) Herder citado por René Marchand, Literatura comparada, p. 15

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. Fuentes directas

- I. Bachmann, Ingeborg, Sämtliche Erzählungen, Piper Verlag, München, 1964, t.I y 2.
2. Bachmann, Ingeborg, Relatos de Alemania actual, Alfa, Buenos Aires, 1976.
3. Bertrand Aloysius, Gaspard de la Nuit (fantasies a la manière de Callot et Rembrandt, précédées de lettres d'Aloysius Bertrand a David d'Angers), Nouvel Office d'Édition 4, rue Guisarde, Paris, 1965, (Poche - Club fantastique).
4. Bobrowski, Johannes, Wetterzeichnen, Union Verlag, Berlin, 1968, (VOB).
5. Giraudoux, Jean, Théâtre, Bernard Grasset Editions, Paris, 1959, t.3.
6. Grimm, Jakob y Wilhelm, Cuentos de Hadas, Queromón Editores, 2a. ed., Madrid, 1967, (Maestros del relato infantil).
7. Hauptmann, Gerhart, Hauptwerke, Prophyläen Verlag, Berlin, 1969.
8. Huchel Peter, Gezählte Tage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
9. Krolow, Karl, Gesammelte Werke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965.
10. Lermontov, Mijail Y., Delá, Academia Nauk, URSS, Moscú - Leningrado, 1958.
11. Mickiewicz, Adam, Ballady i Romanse, prol. Stanislaw Furmaniak, Książka i Wiedza, Warszawa, 1950.
12. Motte-Fouqué, Friedrich de la, Undine, Reclam, Stuttgart, 1978.
13. Motte-Fouqué, Friedrich de la, Ondina y el lago encantado, Labor, Madrid, 1970.
14. Pushkin, Alexandr S., Isobranniye delá, ed. estatal de la literatura para niños, Moscú, 1959.

7.2. Fuentes indirectas

7.2.I. Libros

1. Abraham, Karl, Dreams and Myths, Hogarth Press, London, 1965.
2. Agustín, San, Obras, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1971, t.3.
3. Allemann, Beda, Literatura y reflexión, Buenos Aires, 1976, t.I y 2.
4. Baty G. y R.Chavance, El arte teatral, 3a.ed., F.C.E., México, 1965.
5. Béguin, Albert, El alma romántica y el sueño, 2a.ed., F.C.E., México, 1981
6. Beigbeder, Olivier, La simbología, Oikos, Tau, Barcelona, 1971, (Que sais-je, en lengua cast., 17).
7. Bender, Hans, Mein Gedicht ist mein Messer (Lyriker zu ihren Gedichten), List, München, 1961.
8. Brinker-Gabler, Gisela, Introducción a Deutsche Dichterrinnen vom 16.Jahrhundert bis zur Gegenwart, Fischer, Frankfurt, 1978.
9. Brion, Marcel, La Alemania romántica, Barral, Barcelona, 1971.
10. Cassirer, Ernst, The philosophy of symbolic forms, New Haven, Yale University, 1953.
11. Cogniat Raymond, El Romanticismo, Aguilar, Madrid, 1969.
12. Curtius, E.R., Literatura europea y Edad Media latina, F.C.E., México, 1955.
13. Dietrich, Margaret, Das moderne Drama, Kröner Verlag, Tübingen, 1963.
14. Domin, Hilde, Doppelinterpretation, 2a. ed., Athenäum, Frankfurt am Main, 1966.
15. Eifler, Margaret, Modern Austrian Literature, Mc Millan, London, 1981.
16. Eliade, Mircea, Emágenes y símbolos, 2a.ed., Taurus, Madrid, 1974.
17. Eliade, Mircea, Mito y realidad, Guadarrama, Madrid, 1974.

18. Eliade, Mircea, Simbolismo y psicoanálisis, Era, México, 1972.
19. Floeck, Oswald, Die Elementargeister bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit, Carls Winter's Verlag, Heidelberg, 1909.
20. Frenzel, Elisabeth, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, Reclam, Stuttgart, 1963.
21. Freud, Sigmund, Collected Papers, Basic Books, Cambridge, 1921.
22. Freud, Sigmund, Sobre los sueños, Alianza, Madrid, 1970.
23. Friederich, W.P., Outline of Comparativ Literature, The University of North Carolina, U.S.A., 1962.
24. Fromm, Erich, El arte de amar, 2a. ed., Paidós, Barcelona, 1980.
25. Gode von Aesch, A., El romanticismo alemán y las ciencias naturales, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947.
26. Guerra, Manuel, El agua y el aire, principios primordiales y primogénios del mundo y del hombre, Burguense, Burgos, 1962 (3).
27. Harrison, Jane, Epilogomena to the study of Greek Religion, London, 1925 (IV).
28. Hoffmann, E.T.A., Fantasie- und Nachtstücke, Piper, München, 1960.
29. Horst, Karl August, Caracteres y tendencias de la literatura alemana en el siglo XX, Nymphenburger Verlags- handlung, München, 1964.
30. Höweler, Caspar, La música romántica, Noguer, Barcelona, 1974.
31. Huser, J., Paracelsi Philippi Theophrasti Bücher und Schriften, gedruckt bei Konrad Waldkirch, Basel, 1591.
32. Jokotra Peter, "Gespräch mit J. Bobrowski" en Die Zeit hat kein Ufer, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1963.
33. Jung, C.G., Lo inconsciente, Losada, Buenos Aires, 1974 (Biblioteca clásica y contemporánea).
34. Karlinger, Felix, Wege der Märchenforschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973.

35. Kirk, G., El mito: su significado y funciones en las distintas culturas, Barral, Barcelona, 1973.
36. Kleßmann, Eckart, Die deutsche Romantik, Du Mont, Köln, 1979, (Du Mont-Taschenbücher:74).
37. Kolakowski, Leszek, Positivist Philosophy (From Hume to the Vienna Circle), Pelican Books, Middlesex, 1972.
38. Laiblin, Wilhelm, Märchenforschung un Tiefenpsychologie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, (Band CII).
39. Langhe, Robert de, Myth, Ritual and Kingship, Cambridge University Press, Cambridge, 1959.
40. Lüthi, Max, Es war einmal, Kleine Van den Loeck-Ruhe, Göttingen, 1964.
41. Marchand, René, Literatura comparada, Difusión cultural UNAM, 1976.
42. Martini, Fritz, Historia de la literatura alemana, Labor, México, 1964.
43. Mogk, Eugen, La mitología nórdica, Labor, Barcelona, 1932 (Labor).
44. Muschg, Walter, Historia trágica de la literatura, Ia. reimpresión, F.C.E., México, 1977.
45. North Whithead, Alfred, El simbolismo, su significado y efecto, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Dirección General de Publicaciones, UNAM, México, 1969.
46. Pfeiffer, Wilhelm, Über Fouqués Undine, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.
47. Pichois C. y André-M. Rousseau, La literatura comparada, Gredos, Madrid, 1969, (Biblioteca románica hispánica).
48. Pinón, R. El cuento folclórico, Universitaria, Buenos Aires, 1965.
49. Polaczek, Dietmar, Über die Ravelwerke, Piper, München, 1962.
50. Rank, Otto, El mito y el nacimiento del héroe, Labor, Barcelona, 1971.
51. Rehder, Helmut, Die Philosophie der unendlichen Landschaft, M. Niemeyer, Halle, Saale, 1932.

52. Schmidt, Arno, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen, J.G. Blaschke, Darmstadt, 1958.
53. Schnapp, Friedrich, E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten, Piper, München, 1974.
54. Slonin, Marc, La literatura rusa, F.C.E., México, 1975, (Breviarios).
55. Thiegem van Paul, Le romantisme dans la littérature européenne, Michel, Paris, 1969.
56. Tieck, Ludwig, Frühe Erzählungen und Romane, hrsg. Uwe Schweikert, Heimeran, München, 1971.
57. Todorov, Tzvetan, Théorie de la littérature, Editions du seuil, Paris, 1965.
58. Wellek René y A. Warren, Teoría literaria (prol. Damaso Alonso), 4a. ed., Gredos, Madrid, 1979.
59. Xirau, Ramón, Mito y poesía (Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española), UNAM, 1973.

7.2.2. Enciclopedias y Diccionarios

1. Bolshaya Sovietskaya Enciclopedia, bajo la dirección de A.M. Projorov, Moscú, 1966, vol. 21.
2. Crowell's Handbook of World Opera, por F. Ledlie Moore, Greenwood Press Publishers, Westport, Connecticut, U.S.A., 1974.
3. Diccionario de mitología grecorromana, editor Victor Civita, Abril, Sao Paulo, Brasil, 1974.
4. Diccionario Filosófico, por José Ferrater Mora, 2a. reimpr. de la 5a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1971
5. Enciclopedia Cultural UTEHA, por José Luis Doporto, México, 1963, vol. 2.

4. Enciclopedia Quillet, 5a. ed., Aristides Quillet, México, 1967.
5. Gran Enciclopedia RIALP, Ed. RIALP, Madrid, 1979, vol. XVI.
6. Gran Enciclopedia Sopena, Ramón Sopena, Barcelona, 1975.
7. Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, por Elisabeth Frenzel, (Stoffe der Weltliteratur), 2a. ed., Kröner, Stuttgart, 1963.
8. New Larousse Encyclopedia of Mythology, por Paul Hamlyn, Hong Kong, Hamlyn House, 1959.
9. The Standard Diccionario of Folklore, Mythology and Legend, por Stith Thomson, Bloomington, 1955.

7.2.3. Revistas

1. Finley, Gerald, "Turner, the Apocalypse and History: 'The Angel' and 'Undine'", Burlington Magazine 121 (920):685-696, 1979/49 R.
2. Schlegel A.W. y F. Schlegel, Athenäum, Nachdruck 3 Bde., Darmstadt, 1973.