

“UNDINE”, DE F. DE LA MOTTE FOUQUÉ, COMO NARRACIÓN FANTÁSTICA

M^a Belén PÉREZ DE LA FUENTE
Universidad de Valladolid

Parece que, de siempre, lo romántico y el romanticismo han ido asociados a la idea de lo fantástico. Prácticamente todo lo romántico pasa por ser fantástico, y al contrario, los hechos fantásticos tienen un toque de romanticismo.

La obra cumbre del Barón F. de la Motte Fouqué, *Undine*, siempre ha sido considerada una obra típicamente romántica, y una lectura simple y superficial de la misma parece confirmarlo. Además, fue publicada por primera vez en 1811, cuando este movimiento literario estaba en pleno auge en Alemania. Por lo tanto, es lógico pensar que cumpla todos los tópicos del Romanticismo, entre ellos el de la temática fantástica. En principio, todo apunta a ello: el mundo de las ondinas, el bosque y sus extraños habitantes, los sucesos insólitos...

Pero, ¿qué se entiende exactamente por “fantástico” dentro de la literatura del romanticismo? Quizá sea ésa la primera cuestión que haya que aclarar para luego poder concluir si, efectivamente, *Undine* es una narración que participa de esa categorización.

I. EL CONCEPTO DE “LO DIFERENTE”

Tobin Siebers, en su estudio titulado *Lo fantástico romántico*¹, dice a propósito de la literatura fantástica: [*Lo fantástico romántico*] considera que lo fantástico es un género literario sólo en cuanto representa un tipo de literatura que revela las pautas de pensamiento más supersticiosas.²

Según esta definición, lo fantástico está directamente relacionado con la superstición, lo que nos lleva a buscar el significado que aquí toma este otro concepto, algo clave para la correcta interpretación del género que nos ocupa. Siguiendo el estudio de Siebers, quien se opone a otros estudiosos de la cuestión, que consideran la superstición un pensamiento prelógico³, dice que el pensamiento supersticioso es “una lógica común a todos los hombres” y que “no tiene significado alguno fuera del marco de las relaciones humanas”, para añadir luego: *La superstición representa individuos y grupos como diferentes a los demás para estratificar la violencia y crear jerarquías sociales.*⁴

¹ Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1989.

² *Ibidem*, pág. 20.

³ Nos estamos refiriendo al filósofo Lévy-Bruhl, a quien menciona T. Siebers en la obra que ya hemos citado.

⁴ T. Siebers, *op. cit.*, pág. 13.

En otro capítulo de este mismo estudio, el titulado *Literatura y superstición*, afirma que: *Cuando más se aproxima lo fantástico a la lógica de la superstición es al representar la tendencia del pensamiento humano a excluir a ciertos individuos, acusándolos de supranaturalismo.*⁵

Por lo tanto, la literatura fantástica es aquella en la que se representa a un individuo o personaje como diferente a los demás, al que de una u otra forma se marca y se aísla y sobre quien el conjunto de la sociedad ejerce su violencia, para protegerse de ese elemento "intruso", salvaguardando de esta forma su jerarquía social.

En cambio, la definición de lo fantástico que propone T. Todorov, un clásico en los estudios de literatura fantástica, no se corresponde completamente con la de Siebers. Para Todorov, lo fantástico está definido por la vacilación, según él mismo afirma: *Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación.*⁶

Es decir que lo fantástico entra en juego cuando, bien uno de los personajes, o bien el propio lector duda de la autenticidad de los sucesos que se desarrollan. Ahora bien, si se vacila ante unos hechos concretos es, precisamente, porque esos sucesos no son normales, sino sobrenaturales, por lo tanto, diferentes.

De este modo, hemos conseguido llegar al punto en el que confluyen ambas teorías: existe un elemento que es diferente, y eso provoca una serie de reacciones; según Siebers, dentro de la realidad social que se reproduce en la narración; según Todorov, en el lector o, incluso, entre los mismos protagonistas de la obra.

Una vez determinado el sentido del concepto de lo fantástico, podremos tratar de responder a la pregunta de si se encuentra o no representado en la narración de Fouqué.

Si en la obra hay algún personaje susceptible de ser marcado por la superstición (tal y como la define Tobin Siebers), por la diferenciación, no cabe duda de que ése es Undine. Desde el primer momento en que aparece en escena, este personaje tiene el sello de lo extravagante y lo extraño. Los mismos padres adoptivos no pueden ocultar su desesperación ante lo peculiar del comportamiento de su hija: *Es ward auch draußen stille, nur ein leises Gekicher ließ sich noch vernehmen, und der Fischer sagte zurückkommend: "Das müßt Ihr nun schon zugute halten, mein ehrenwerter Gast, und vielleicht noch manche Ungezogenheit mehr, aber sie meint es nicht böse. Es ist nämlich unsere Pflegetochter Undine, die sich das kindische Wesen gar nicht abgewöhnen will, [...]"*⁷.

⁵ *Ibidem*, pág. 62.

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pág. 41.

⁷ Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, Insel Verlag, Francfort del Meno y Leipzig, 1992, pág. 14. En adelante sólo haremos referencia al número de página.

"[...] Aber sie den ganzen Tag lang auf dem Halse haben und kein kluges Wort hören und, statt bei wachsendem Alter Hülfe im Haushalte zu finden, immer nur dafür sorgen müssen, daß uns ihre Torheiten nicht vollends zugrunde richten - da ist es gar ein andres, und die heilige Geduld selbstn würd es am Ende satt." (Pág. 15).

Por su parte, Huldbrand también ejerce su superstición sobre Undine, nota algo misterioso en ella que le hace creer que tan sólo sea una aparición, pues en varias ocasiones se cuestiona si Undine verdaderamente existe, o, por el contrario, ha sido sólo una fantasía, un producto de su imaginación: *Huldbrand sah fragend nach seinem Wirte; fast kam es ihm vor, als sei die ganze liebliche Erscheinung, die so schnell in die Nacht wieder untergetaucht war, nichts andres gewesen als eine Fortsetzung der wunderlichen Gebilde, die früher im Forste ihr loses Spiel mit ihm getrieben hatten, [...]* (Pág. 17).

Der Gedanke, Undine sei nur eine bloße Walderscheinung gewesen, bekam aufs neue Macht über ihn, [...] (Pág. 23).

En estas dos breves citas vemos también claramente reflejada la vacilación a la que Todorov hace referencia en su definición de lo fantástico. El protagonista, ante unos sucesos de naturaleza sobrenatural, duda si realmente han ocurrido o tan sólo han existido en su imaginación: en este caso es Huldbrand quien duda de la existencia real de un ser tan extraño como Undine.

Digna de mención es la escena en que el Padre Heilmann llega a la puerta de la cabaña de los pescadores. Éste, sin conocer nada acerca de Undine, al verla por primera vez, la identifica con un espíritu, con un ser sobrenatural y, espontáneamente, inicia una oración con el fin de protegerse de un posible espíritu maligno: *Undine hatte bei diesen Worten die Tür bereits geöffnet und leuchtete mit einer Ampel in die stürmige Nacht hinaus, so daß man draußen einen alten Priester wahrnahm, der vor dem unversehnen Anblicke des wunderschönen Mägdleins erschreckt zurücktrat. Er mochte wohl denken, es müsse Spuk und Zauberei mit im Spiele sein, wo ein so herrliches Bild aus einer so niedern Hüttenpforte erscheine; deshalb fing er an zu betten: "Alle gute Geister loben Gott den Herrn!"*. (Pág. 38)

Hasta el momento, sólo nos hemos referido a los primeros capítulos, en los que, si bien se crea la sensación de que Undine es un ser especial, diferente a los demás, todavía no se conoce la esencia de su naturaleza. En los capítulos siguientes, se descubrirá este secreto tan bien guardado, y la superstición, hasta ahora infundada, tendrá donde apoyarse y las dudas desaparecerán.

Es importante señalar que la duda acerca de la naturaleza de la protagonista no se restringe únicamente al mundo de los personajes de la ficción, sino que también se apodera del lector. Las inquietantes informaciones que recibe en cada capítulo van acrecentando en él la idea de que se trata de un ser sobrenatural. De manera que la superstición de los personajes de la ficción se extiende al terreno menos ficcional del lector.

Esto entronca con la definición de lo fantástico que propone Todorov: *En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje [...].*⁸

Tampoco Siebers escapa al importante papel que desempeña el lector en el marco de la literatura fantástica, pues, como receptor, tiene que ser éste quien aprecie con más intensidad lo fantástico: *En la literatura fantástica las pautas de persecución se crean de acuerdo con estructuras narrativas y el grado en que permiten al lector identificarse con la víctima de la superstición y a la vez acusarla. [...] el éxito o fracaso de cada cuento depende de su capacidad para traicionar la propia superstición del lector.*⁹

Todos los hechos que hemos ido destacando y comentando hasta este momento, parecen confirmar la hipótesis de que se trata de una narración fantástica. Pero en el capítulo octavo se produce un cambio muy importante que afecta directamente a la materia de lo fantástico y que está relacionado con la cuestión de la superstición. Undine, que es consciente de su diferencia, le revela a su esposo su verdadera historia, y con ello le está descubriendo que, ciertamente, había tenido motivos para acusarla de sobrenatural. El elemento que hasta entonces había distinguido a Undine del resto de la sociedad era su carencia de alma. Pero, curiosamente, el lector y los personajes de la obra sólo descubren este hecho una vez que Undine ya la había adquirido a través de su matrimonio, de forma que ya no hay razones para acusarla de ser diferente. En cambio, esta revelación sí explica la razón de que, inconscientemente, se la asociara a ella con determinados acontecimientos extraños. Es como una confirmación a posteriori de que, tal y como sospechábamos, ella no es "de los nuestros", es diferente, sospecha que había sido levantada por el comportamiento pueril e insensato del personaje y por algunas otras coincidencias que se habían observado a lo largo de la narración.

Pero, a partir de esa revelación, advertimos que un nuevo hecho se erige en diferenciador o, lo que es lo mismo, se convierte en categoría supersticiosa; nos estamos refiriendo a su naturaleza de ondina, y esto la acompañará hasta el final de la obra. Undine quiere ser como los otros habitantes de la tierra, lucha por integrarse en su sociedad, que le es hostil (quizás esto explica su aislamiento en aquella península separada de la civilización por el bosque). Sin embargo, una vez que cree haberlo conseguido mediante la conquista del alma, no logra librarse de su otra particularidad que, como si fuera un estigma, la distingue de los otros hombres: el hecho de ser un espíritu del agua. No obstante, sí se aprecian algunas diferencias en el modo

⁸*Ibidem*, págs. 43-44.

⁹ Tobin Siebers, *op. cit.*, pág. 53.

en que se ejerce la superstición en uno y otro caso. Mientras que en las primeras escenas la acusación provenía de todos los miembros de la sociedad (reducida a los habitantes de la cabaña y sus huéspedes), y desaparece en el mismo instante en que Undine adquiere el alma; la otra acusación de supranaturalismo sólo proviene de los dos únicos personajes que conocen su secreto: Huldbrand y Bertalda. Los demás personajes no advierten nada extraño en ella, son ajenos a esta superstición, para ellos Undine no deja de ser una hermosa dama y una amable y querida señora. Esto se puede apreciar en múltiples escenas, de las que destacamos la siguiente: *In der Tat zischte und regte sich die Flut im Borne ganz wunderlich; es war, als wollte sich etwas daraus hervorringen, aber Undine drang nur um so ernstlicher auf die Erfüllung ihrer Befehle. Es brauchte dieses Ernstes kaum. Das Schloßgesind war ebenso froh, seiner milden Herrin zu gehorchen, als Bertaldas Trotz zu brechen, und so ungebärdig diese auch schelten und drohen mochte, lag dennoch in kurzer Zeit der Stein über der Öffnung des Brunnens fest.* (Pág. 71).

En cambio la superstición de Bertalda hacia la protagonista queda claramente reflejada en este otro pasaje: *Sie (Bertalda) starrte Undinen mit Ehrfurcht an, konnte sich aber eines Schauders, der zwischen sie und ihre Freundin trat, nicht mehr erwehren und mußte sich beim Abendbrot sehr darüber wundern, wie der Ritter gegen ein Wesen so verliebt und freundlich tat, welches ihr seit den letzten Entdeckungen mehr gespenstisch als menschlich vorkam.* (Págs. 67-68).

De esta forma llegamos a la conclusión de que, considerando la obra desde la perspectiva de lo fantástico, podemos dividirla en dos partes. Una primera, donde se crean una serie de dudas sobre la identidad de la protagonista, y el conjunto de la sociedad la señala por ser diferente; y una segunda, donde no tienen cabida las dudas, porque ya se conoce la verdad o, mejor dicho, porque ha desaparecido el factor diferenciador, y sólo algunos personajes persisten en excluirla de la sociedad.

Curiosamente, los acontecimientos menos verosímiles de la obra tienen lugar en la segunda parte y resulta sorprendente que en ningún momento los personajes demuestren una actitud de incredulidad, no se planteen la duda de que tan sólo hayan sido producto de su imaginación, ni parezcan asombrarse en exceso ante este tipo de hechos inexplicables. Huldbrand y Bertalda atribuyen su autoría directamente a Undine, pues para ambos ella nunca ha dejado de ser una criatura sobrenatural, mientras que los otros personajes generalmente son ajenos a estos sucesos, ya que en raras ocasiones se desarrollan ante sus ojos. Pero, incluso en los casos en que ellos también son testigos de algún hecho de naturaleza extraña, no lo atribuyen a ningún espíritu o ente sobrenatural, ni mucho menos a Undine, sencillamente lo consideran algo insólito e inexplicable, lo aceptan como un suceso extraño. ¿Existe, entonces, lo fantástico en esta segunda parte?

Por lo que respecta a la superstición acusadora, como ya hemos apuntado, no se ejerce en toda su magnitud, no hay un verdadero acto de

expulsión generalizado: tan sólo Huldbrand y Bertalda consideran que Undine es diferente. Por otro lado, vemos que ya no hay vacilación, ni por parte de los personajes, ni por parte del lector. Los personajes de la ficción se dividen en dos grupos: la gran masa social que acepta los hechos como extraños, pero que no duda de su existencia real; y, por otro lado, tenemos a Huldbrand y Bertalda, quienes ven a Undine y a sus temibles familiares como los culpables de todas las desgracias que ocurren, y que la siguen considerando diferente. Por su parte, el lector, informado de la naturaleza de Undine, encuentra ahora una explicación más o menos "lógica" a todos los acontecimientos de índole sobrenatural que habían sido narrados anteriormente, y también a los que se van produciendo a lo largo de la narración.

Si seguimos las teorías de Todorov, nos veremos obligados a decir que, entonces, no hay nada de fantástico en esta segunda parte, pues para él la vacilación es su expresión; todo lo demás se enmarca en otros géneros: el de lo extraño o el de lo maravilloso¹⁰. De esta forma, si nos ponemos en el punto de vista de Huldbrand, Bertalda y el mismo lector, la narración pertenecería al género de lo extraño, pues ellos encuentran una explicación "lógica", aunque inverosímil, de los acontecimientos. Un claro ejemplo de este género serían los sueños; todos los acontecimientos que se describen en los sueños, por muy fantásticos que éstos sean, están justificados en cuanto que son sueños, por lo tanto no pertenecientes a la realidad efectiva. El hecho de que Huldbrand viera espíritus transformándose en bellas mujeres (capítulo octavo), o que un cisne lo transportara hasta las profundidades del Mediterráneo (capítulo decimosexto), y, por último, las manifestaciones de la desaparecida Undine ante el Padre Heilmann, aunque son inverosímiles, son fenómenos lógicos por enmarcarse dentro de los sueños. En cambio, si lo observamos desde la perspectiva de los otros personajes, se trataría de un relato maravilloso, ya que aceptan unos acontecimientos que resultan a todas luces inexplicables.

Junto a Undine, aparece otra figura cuya naturaleza es igualmente sobrenatural: hablamos de Kühleborn. Él también es un espíritu de las aguas, pero, a diferencia de la primera, no quiere pertenecer al mundo de los humanos. Se siente orgulloso de su naturaleza, y, por esta razón, se mantiene siempre dentro de su esfera, alejado de los humanos, con quienes se divierte asustándolos. Nadie pretende acusarlo de sobrenatural, ni diferenciarlo, porque él mismo procura distinguirse de ellos; utilizando la

¹⁰ Todorov lo expone de la siguiente forma: *Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.* (T. Todorov, *op. cit.*, pág. 53).

terminología que Siebers aplica a los poetas del romanticismo, diremos que se "autoexpulsa" del mundo de los humanos¹¹. Todos estos rasgos se pueden apreciar en una escena muy reveladora protagonizada por Kühleborn y el Padre Heilmann, en ella Kühleborn habla de sí mismo en los siguientes términos: *"Und so wohn ich denn schon seit vielen Jahren hier im Walde, mein ehrwürdiger Herr, ohne daß man mich Eurem Sinne nach einen Eremiten nennen könnte. Denn, wie gesagt, von Buße weiß ich nichts und glaube sie auch nicht sonderlich zu bedürfen. Ich habe nur deswegen den Wald so lieb, weil es sich auf eine ganz eigne Weise hübsch ausnimmt und mir Spaß macht, wenn ich in meinen flatternden weißen Kleidern durch die finstern Schatten und Blätter hingehe und dann bisweilen ein süßer Sonnenstrahl unvermutet auf mich herunterblitzt."* [...] *"Ich heiße Kühleborn, und wenn es auf Höflichkeit ankommt, könnte man mich auch wohl ebensogut Herr von Kühleborn betiteln, oder Freiherr von Kühleborn; denn frei bin ich wie der Vogel im Walde, und wohl noch ein bißchen drüber. [...]"* (Pág. 53).

La relación de Kühleborn con los acontecimientos de carácter sobrenatural que se van produciendo a lo largo de la narración es evidente. Desde el momento en que Undine lo menciona a él por primera vez (hecho que tiene lugar en el capítulo octavo), y, sobre todo, a partir del siguiente capítulo, donde él mismo, en su calidad de protector de Undine, se muestra implacable y amenazador, tanto el lector como los personajes que tienen conocimiento de su existencia, reconocen a Kühleborn detrás de cada nuevo suceso misterioso, como lo vemos claramente reflejado en los fragmentos que hemos seleccionado: *Was die Burrgesellschaft noch mehr verstörte, waren allerhand wunderliche Spukereien, die Huldbranden und Bertalden in den gewölbten Gängen des Schlosses begegneten und von denen vorher seit Menschengedenken nichts gehört worden war. Der lange, weiße Mann, in welchem 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.* (Pág. 69).

In der Tat wogte und rauschte der ganze Talgrund von plötzlich empörten, sichtbar steigenden Wellen. "Das ist der Kühleborn, der böse Wassernix, der uns ersäufen will!" rief der Ritter. (Pág. 80).

¹¹ Tobin Siebers sostiene la tesis de que lo fantástico y lo romántico van íntimamente unidos, no se pueden separar sino que se apoyan lo uno en lo otro. Definiendo lo fantástico a través de la superstición y la acción diferenciadora que ésta supone, concluye que los mismos autores románticos llevaron esto a la práctica en sus propias vidas. Citamos a continuación las palabras que él dedica a este respecto: *En primer lugar, el intento del romanticismo por diferenciarse del racionalismo no fue, a la postre, muy distinto del proceso de exclusión empleado por la Razón para expulsar la fe y la creencia, sólo que los románticos lograron la diferenciación por medio de la expulsión de sí mismos.* (op. cit., pág. 33).

Pero, además, este descubrimiento produce un nuevo efecto en el lector. Hechos narrados en capítulos anteriores, que parecían inexplicables, pertenecientes al mundo de lo sobrenatural, encuentran ahora también una explicación "lógica", en cuanto que son atribuibles a Kühleborn. Incluso él mismo reconoce la autoría de alguno de los acontecimientos: "[...] *Laßt mich also doch immer ruhig mitgehen; der alte Priester dort wußte sich übrigens meiner besser erinnern, als Ihr es zu tun scheint, denn er versicherte vorhin, ich käme ihm sehr bekannt vor, und ich müsse wohl mit im Nachen gewesen sein, aus dem er ins Wasser fiel. Das war ich auch freilich, denn ich war just die Wasserhose, die ihn herausriß, und schwemmte ihn hernach zu deiner Trauung vollends ans Land.*" (Pág. 54).

Parece, pues, evidente que este descubrimiento pone fin a todas las sospechas y las dudas que se habían levantado en torno a ciertos acontecimientos. Por lo menos, a los ojos del lector.

Nuevamente vamos a entrar en la cuestión de la superstición y de lo fantástico que habíamos planteado con respecto a la segunda parte del relato. Hasta ahora habíamos puesto en tela de juicio la existencia en ella de un verdadero acto de expulsión. En cambio, este asunto puede ser objeto de una nueva interpretación.

En *Undine* son dos los objetos de la superstición acusadora, hay dos víctimas y también dos victimadores¹². La primera víctima es Undine, y Huldbrand es el victimador, porque desconfía de ella. La otra acusación viene del propio narrador, que se erige en victimador, y su víctima no es otra sino Huldbrand. El narrador se pone claramente de parte de Undine y no puede permitir que ésta se convierta en el pasto de la superstición del Caballero de Ringstetten. Pero, a diferencia de otros cuentos fantásticos, el narrador de *Undine* no pertenece a la trama, es *heterodiegético*, lo cual significa que no puede intervenir directamente en favor o en contra de ningún personaje. Por este motivo se alía con Kühleborn, o quizás sea más propio decir que se encarna en él y deja expresar toda su superstición y su violencia a través suyo. En realidad, por encima de cualquier otro personaje, es el mismo narrador el que se muestra con una mayor carga supersticiosa. De él proviene el efecto que hace de Huldbrand y Bertalda diferentes a todos los demás. Ellos se enfrentan a toda la sociedad, pues son los únicos que ven en Undine la marca de lo sobrenatural. De este modo, el narrador consigue que, tanto la sociedad representada en la obra, como los lectores, vuelvan su violencia contra ellos dos. Undine, por contra, sale triunfante de ese enfrentamiento, tal es el deseo del narrador.

En cambio, la interpretación que un lector cualquiera hace de los hechos probablemente es diferente. Para él Huldbrand y Bertalda han sido los

¹² El término *victimador* lo emplea T. Siebers para referirse a aquellos personajes que actúan como agentes de lo fantástico, es decir, los que ejercen su fuerza supersticiosa sobre algún personaje concreto. (T. Siebers, op. cit., págs. 247-248).

únicos que no han sabido respetar las leyes de los espíritus del agua, por eso Undine, en representación de su casta, tiene que darle muerte, aunque de esa forma se condene a sufrir eternamente.

Lo verdaderamente fantástico radica en la naturaleza del narrador, en su acusación supersticiosa contra Huldbrand, que llega a su máxima expresión en el capítulo final, cuando, antes de proceder a enterrar a Huldbrand, el narrador transmite con estas palabras la interpretación que hacen de su muerte el pescador y Bertalda: *Der alte Fischer hingegen fand sich, obzwar von Herzen betrübt, weit besser in das Geschick, welches Tochter und Schwiegersohn betroffen hatte, und während Bertalda nicht ablassen konnte, Undinen Mörderin zu schelten und Zauberin, sagte der alte Mann gelassen: "Es konnte nun einmal nichts anders sein. Ich sehe nichts darin als die Gerichte Gottes, und es ist wohl niemanden Huldbrands Tod mehr zu Herzen gegangen als der, die ihn verhängen mußte, der armen, verlassenen Undine!"* (Pág. 97).

¿Cómo es posible que unos hechos tan asombrosos y claramente antinaturales sean atribuidos a la justicia de Dios, como si se tratara de un acontecimiento normal de la vida cotidiana? Sencillamente porque el narrador quiere que sea Bertalda la única que busque una explicación distinta, para dejarla aislada, víctima de su superstición.

Por otro lado, la solución que Fouqué plantea con respecto al tema de la violencia es muy interesante. Teniendo en cuenta que la verdadera acusación procede del narrador, se hace evidente que, en realidad, es él quien desata su violencia contra los dos personajes victimizados; sin embargo, el encargado de ejecutarla es Kühleborn. Así, ante los ojos de los personajes del relato, los actos de violencia no son atribuibles a un ser humano, sino a un espíritu, a un ser sobrenatural, como se refleja en los siguientes fragmentos: *"Kaum aber", fuhr er fort, "hatte unser kleines Fahrzeug die Wellen berührt, so brach auch schon der ungeheure Sturm los, der noch jetzt über unsern Häuptern fortwüthet. Es war, als hätten die Fluten nur auf uns gewartet, um die allertollsten, strudelndsten Tänzen mit uns zu beginnen. [...]"* (Pág. 39).

Vor Entsetzen schreiend fuhr Huldbrand in die Höh, die häßliche Gestalt ihm nach. - "Zu Haus!" murmelte sie; "die Unholde sind wach. Zu Haus! Sonst hab ich dich!" - Und es griff nach ihm mit langen weißen Armen. - "Tückischer Kühleborn", rief der Ritter, sich ermannend, "was gilt's, du bist es, du Kobold! Da hast du 'nen Kuß!" - Und wütend hieb er mit dem Schwerte gegen die Gestalt. Aber fdiese zerstob, und ein durchnässender Wasserguß ließ dem Ritter keinen Zweifel darüber, mit welchem Feinde er gestritten habe. (Pág. 76).

Este es también el mensaje que recibe el lector de *Undine*: los hombres no son violentos, sino las fuerzas sobrenaturales. El lector resulta engañado por el narrador, utilizado para desatar la superstición de éste, aislando y persiguiendo a sus víctimas. T. Siebers reconoce este tipo de prácticas narrativas como características de la literatura fantástica: *Las representa-*

*ciones fantásticas siempre contienen violencia, pues funcionan para presentar la violencia de las emociones humanas como distintas de sí mismas. Constituyen la fase inicial en un proceso paradójico en que al individuo acusado se le atribuye el desorden que originalmente causó la acusación. [...] En realidad, esta forma de justicia siempre proclama que el mal se destruye a sí mismo, que lo fantástico es su propia perdición.*¹³

Por eso es por lo que, al final, Huldbrand tiene que pagar con su muerte, porque había acusado a Undine injustamente. La acusación del lector y del narrador triunfan sobre la de Huldbrand y Bertalda.

A pesar de todo, no cabe duda de que, a lo largo de toda la obra, la gran víctima de la superstición no es otra que Undine. Ella se ve obligada a luchar contra la acusación de que es objeto constantemente. De esa acusación queda constancia cada vez que ella es identificada con un objeto, despojándola así de su "humanidad". Son bastante numerosos los ejemplos de esta "cosificación" de Undine. Así, al principio de la obra, el pescador la compara en una ocasión con el lago: "*Nun, nun, lächelte der Hausherr, "du hast es mit Undinen und ich mit dem See. Reißt mir der doch auch oftmals meine Dämme und Netze durch, aber ich hab ihn dennoch gern und du mit allem Kreuz und Elend das zierliche Kindlein auch. Nicht wahr?"* (Pág. 15).

Huldbrand la considera una sombra: "*Bist du nicht wirklich da, gaukelst du nur neblicht um mich her, so mag auch ich nicht leben und will ein Schatten werden wie du, du liebe, liebe Undine!*" (Pág. 24).

En otras ocasiones, también se la identifica con una paloma y con una figura: [...] *und wie eine weiße Taube sah man Undinen von der Höhe hinabtauchen, den Ritter und Bertalden erfassen und mit sich nach einem frischen, grünen Rasenleck auf der Höhe emporheben [...]* (Pág. 81).

Als die Gestalt nun dicht unter deren Kammern hinschritt, schaute sie winselnd nach ihr empor, und Bertalda meinte, unter dem Schleier Undinen bleiche Gesichtszüge zu erkennen. (Pág. 95).

Esta "cosificación" que experimenta Undine no es un acto meramente casual. Es una forma más de diferenciarla, de apartarla de la sociedad, es la máxima expresión de la superstición, es decir, otra forma de lo fantástico: *Lo fantástico nunca trata la animación. Sólo parece dar a los objetos la apariencia y las emociones de los seres humanos para dramatizar el espectáculo de su derrota y de su muerte, esforzándose así por elaborar las vicisitudes del sufrimiento humano sin seres humanos. El objeto exclusivo de la representación fantástica es la inanimación.*¹⁴

*Todo personaje de estas obras sufre la metamorfosis de la acusación y no avanza hacia la vida, [...], sino al destierro o a la muerte, como lo prueba la conclusión de todo cuento fantástico.*¹⁵

¹³ *Ibidem*, pág. 94.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 97.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 99.

Efectivamente, tal y como dice Siebers, Undine al igual que Huldbrand, avanza hacia la muerte: Huldbrand la encuentra a manos de quien él había acusado, y Undine se destierra para siempre, tras haber sufrido una incesante persecución: *Da man sich aber wieder erhob, war die weiße Fremde verschwunden; an der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brunnlein aus dem Rasen, das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte* (Págs. 98-99).

II. EL PAPEL DEL NARRADOR

Una atención especial merece también el aspecto del narrador. Si, tal y como afirma Nodier, "para que el cuento fantástico sea interesante es menester, ante todo, que nos crean, y una condición indispensable para que nos crean es creer"¹⁶, el narrador cumple una función básica, pues de él depende que esto se cumpla o no.

Fouqué ha confiado esta tarea a un narrador *heterodiegético*. De este modo, consigue dar un aspecto más verosímil y creíble a todo el conjunto de la narración, pues la distancia con respecto a los hechos proporciona la objetividad. En un relato fantástico, la credibilidad del mismo es un factor primordial, ya que, si el lector no experimenta la sensación de que lo que está leyendo es cierto, se pierde todo el efecto de lo fantástico, como lo reconocieron algunos autores: *En una crítica de Nodier, Gautier observó que "no hay que proceder como si no creyéramos si deseamos que un detalle fantástico ejerza cierto efecto: persuadámonos y el público nos creerá sin dificultad: [...]".*¹⁷

Pero Todorov considera que los narradores *heterodiegéticos* (o *no representados*, como él los llama), no son pertinentes para la narración fantástica porque, tal y como él defiende, lo fantástico requiere la vacilación del lector: *En primer lugar, si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por este tipo de narrador, estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero, como sabemos, lo fantástico exige la duda.*¹⁸

Coincidiendo con Merimée, Todorov considera que el narrador más puramente fantástico es aquel que aparece representado, el que es además un personaje, porque permite un doble juego de verdad y falsedad: *[...] de hecho, en el texto, sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad; la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano.*¹⁹

Pero, a medida que se va desarrollando el relato, nos damos cuenta de que ese narrador no es tan objetivo como cabría esperar de uno ajeno a la *diégesis*. Aunque no es un narrador interno, como los propuestos por

¹⁶ Cita tomada de la obra de T. Siebers, *op. cit.*, pág. 75.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 75.

¹⁸ T. Todorov, *op. cit.*, pág. 101.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 101.

Todorov y Merimée, desempeña el mismo papel que ellos: *Como la mayoría de los narradores que aparecen en cuentos fantásticos, (los snobs y eruditos de Merimée) muestran actitudes ambivalentes, a menudo contradictorias, entre la sociedad y los demás. Desean participar y a la vez mantener un aire desinteresado. Se sienten atraídos por la gente común y las ideas fantásticas, pero prefieren ocultar su atracción por miedo a comprometerse.*²⁰

La idea de que, en cierto modo, el narrador participa en la diégesis ya había sido señalada con anterioridad; concretamente cuando afirmábamos que él era el auténtico responsable de la más violenta superstición acusadora, la ejercida en contra de Huldrand y que tiene como consecuencia su muerte. Entonces ya indicamos que el narrador, por ser heterodiegético, no podía actuar en su propio nombre. Por eso elige a la figura más violenta y fantástica de todas, a Kühleborn, para que lo represente y lleve a cabo lo que él no puede hacer.

Quizás sea ésta la representación más inteligente de un narrador fantástico, pues desde el anonimato, la distancia y la objetividad que le confiere su carácter *heterodiegético*, tiene las manos libres para actuar a su gusto, fuera de las sospechas de personajes y lectores, engañando, en suma, a todos.

III. EL LENGUAJE FIGURATIVO Y LA IRONÍA ROMÁNTICA

Todorov considera que dentro de lo fantástico no tiene cabida el lenguaje figurado, porque la explicación racional de unos hechos irracionales pone fin a la vacilación y, con ello, a lo fantástico. Cuando expone esta idea está haciendo referencia concreta a la alegoría, pero, en realidad, está rechazando cualquier figura que signifique una explicación lógica de lo sobrenatural²¹.

Sin duda, la alegoría es la expresión por excelencia del lenguaje figurado, y por ello Todorov concede a esta figura un estudio más exhaustivo. Para definir la alegoría toma como base a los antiguos y dice a modo de resumen que: *En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera.*²²

Por su parte, De Man incide en el carácter temporal de la alegoría, y expone que ésta funciona sobre la base de la convención, es decir, es

²⁰ T. Siebers, *op. cit.*, págs. 77-78.

²¹ Todorov, dice al respecto: *Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico.* (*op. cit.*, págs. 79-80).

²² *Ibidem*, pág. 79.

arbitraria²³. Quizás debido a su arbitrariedad, Todorov exige que el segundo sentido de las palabras esté explicitado en el texto.

Con esto hemos preparado el camino para considerar la obra de Fouqué desde este punto de vista. Ciertamente, se puede encontrar algún tipo de interpretación alegórica al relato de *Undine*. Son muchos los elementos que aparecen y que se prestan a ello. Se puede llevar a cabo una interpretación religiosa, según la cual Undine representa al ser puro y cargado de bondad, y Huldbrand al humano pecador, que ha caído en la tentación, representada esta última por Bertalda. O también una interpretación de tipo ideológico, en la que Undine representa a la parte de la sociedad que tiene unos ideales y que lucha por ellos con todas sus fuerzas, mientras que Huldbrand representaría al hombre dominado por la razón destructora, que termina aniquilando el sueño de los idealistas, aunque sus ideales no mueren sino que permanecen aletargados.

Una interpretación diferente es la que lleva a cabo Peter von Matt. Él considera que el texto es un claro ejemplo de la "Gegenreligion". En esta "contrarreligión", el "amor" es concebido como *"eine Gewalt, die nicht ist ohne die konkreten Liebenden und diese doch übersteigt; die erst in ihnen ganz wirklich wird und sich ihrer doch wiederum zu bedienen scheint"*²⁴, este amor se convierte en el nuevo Dios. Es decir, el amor está por encima de todo y de todos porque es lo que reina, lo que actúa (aquí utiliza el verbo alemán "walten") sobre el cosmos y la tierra. Por lo tanto, se está identificando claramente con la idea de Dios. Además dice: *Diese "Liebe", die nichts anderes ist als die Selbstbewegung Gottes in der Welt, sobald das zu einer Wirklichkeit des Erlebens und Erkennens geworden ist, steht der Thron des alten Vatergottes leer.*²⁵

En *Undine* se manifiesta también este nuevo espíritu representado en la protagonista y su mundo de los Espíritus elementales del agua. Su mundo, con sus reglas, se opone al mundo de los otros, de los humanos. Pero son sus normas las que triunfan. El "Dios-amor" se manifiesta cuando Undine desaparece en las aguas, porque es en ese momento cuando se hace el acto de conocimiento al que hemos aludido: *Huldbrand aber lag in heißen Tränen auf dem Verdecke des Schiffes, und eine tiefe Ohnmacht hüllte den Unglücklichen bald in ihre mildernden Schleier ein.* (Pág. 86).

Huldbrand había sido advertido por Undine, a pesar de ello pone fin a ese amor, y ahora Undine se tiene que ir, se tiene que separar y esa separación es un nuevo crimen, Huldbrand tiene que ser castigado. De nuevo llegan las advertencias de Undine, tiene que ser fiel, así lo mandan las reglas del Dios-amor, pero Huldbrand no cree en ello y la traiciona

²³ Las teorías de De Man están recogidas en el libro de T. Siebers, *op. cit.*, págs., 156-148.

²⁴ Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Múnich, Dtv Verlag, 1991, pág. 211.

²⁵ *Ibidem*, pág. 213.

casándose con otra. Ahora ha roto el vínculo sagrado que los unía, que todavía seguía uniéndolos. Si este vínculo es sagrado, no lo es en el sentido del matrimonio cristiano, sino que lo sagrado está en el mismo vínculo del amor, porque el amor es el Dios de Undine. Por eso tiene que ser castigado.

Todo ello está oculto bajo el velo del cristianismo, pues, como afirma von Matt: *Je geschützter man sich dann fühlt durch die "Wunderhorn"-Poetologie, umso verblümter taucht der agonale Kern in den Märchen und Geschichten auf, umso offener werden die Nixen und Sirenen und Waldfrauen dem herkömmlichen Kirchenglauben gegenübergestellt.*²⁶

Ésta sería pues, una nueva interpretación alegórica del texto.

Sin embargo, ninguna de las interpretaciones posibles puede explicar todos los elementos que configuran lo fantástico del cuento. ¿Cómo podríamos explicarnos un personaje tan diabólico como lo es Kühleborn, como protector del elemento positivo de este enfrentamiento? Además, no podemos olvidarnos de la definición de alegoría que postula Todorov, según la cual para que ésta se produzca, el doble sentido de las palabras debe estar explícito en el texto; y eso no ocurre en este relato.

Todorov también observó que, como es el caso de *Undine*, muchos textos no llegan a ser puramente alegóricos, en cambio sí pueden admitir alguna interpretación figurada. Son textos que, por lo tanto, están a caballo entre lo fantástico y lo alegórico. Los subdivide en los géneros de "la alegoría evidente", "la alegoría ilusoria", "la alegoría indirecta" y la "alegoría vacilante", ordenados según su mayor o menor proximidad a la alegoría pura²⁷. Desde este punto de vista, podríamos considerar que *Undine* se encontraría entre lo puramente fantástico y el subgénero de la "alegoría vacilante".

El símbolo, en cambio, al contrario que la alegoría, no es arbitrario, sino que, tal y como lo aseguran De Man y otros críticos, en la época romántica "fue considerado como afirmación de una identidad significada"; para ellos el símbolo "era un signo que contenía la naturaleza sensual del significado"²⁸.

La obra de Fouqué que está siendo objeto de nuestro estudio tampoco es muy rica en símbolos. Quizás puedan encontrarse entre los elementos de la naturaleza, tales como el arroyo, las tormentas, así como el color blanco, que parecen hacer referencia directa a Kühleborn o, más bien, al mundo de las espíritus del agua en general. Cada una de las figuras extrañas marcadas por el color blanco evocan bien a Undine, bien a Kühleborn. Esto se hace especialmente evidente en el pasaje del Schwarzthal; aquí se describe el carro que luego se transformará en riada de la siguiente forma: [...] *der weiße Kärrnerkittel ihres Führers nebenher, worauf sich denn auch die große weiße Leinwand sehen ließ, mit welcher die Waren, die er bei sich führen mochte, überdeckt waren.* (Pág. 78)²⁹.

²⁶ *Ibidem*, pág. 237.

²⁷ La distinción entre estos subgéneros la señala Todorov (*op. cit.*, págs. 80-91).

²⁸ Recogido en T. Siebers, *op. cit.*, pág. 157.

²⁹ El subrayado es nuestro.

También resulta interesante ver cómo Undine es identificada de nuevo con una criatura del agua a través del color blanco de sus vestiduras: *Aber aus des Brunnens Öffnung stieg es gleich einer weißen Wassersäule feierlich herauf; sie dachten erst, es würde mit dem Springbrunnen Ernst, bis sie gewahrten, daß die aufsteigende Gestalt ein bleiches, weißverschleiertes Weibsbild war. [...] Bertalda meinte, unter dem Schleier Undinens bleiche Gesichtszüge zu erkennen.* (Pág. 95).

En el capítulo en el que se describe el sueño premonitorio de Huldbrand encontramos de nuevo una forma simbólica. El protagonista, en medio del aturdimiento que supone el estado intermedio entre el sueño y la consciencia, nota la presencia de un cisne, y cree ser transportado por éste a otro lugar. Él mismo intenta darle un segundo sentido a sus visiones: *"Schwanenklang! Schwanengesang!" mußte er immerfort zu sich selbst sagen; "das bedeutet ja wohl den Tod?"* (Pág. 90). Pero el narrador sugiere que es posible otra interpretación: *Aber es hatte vermutlich noch eine andre Bedeutung.* (Págs. 90-91).

El sueño premonitorio, el presagio y la visión son motivos muy comunes en todas las literaturas. Parece ser que, dentro del ámbito germánico, los animales tenían un significado concreto en estos sueños, este pueblo tenía la creencia de que el alma abandona al hombre bajo la figura de un animal, y con esta forma se aparece a otro hombre en sus sueños. Así, encontramos que en la epopeya del *Kudrun* un cisne enviado por Dios que se acerca a la protagonista para anunciarle su salvación. De esta forma vemos que, en realidad, el cisne simboliza el alma en pena de Undine. Como luego se sabrá, Huldbrand no quiso hacer caso de lo que se representaba en el sueño, por lo que la actuación del cisne no surtió su efecto.

En el otro extremo de la alegoría se encuentra la *ironía romántica*. Muy lejos de romper con lo fantástico de la narración, la ironía romántica lo provoca: *En contraste con el ironista voltaireano, que dirige su burla contra otros para beneficiar a la sociedad, el ironista romántico se pone a sí mismo como objeto de burla y evita la sociedad.*³⁰

Y, posteriormente, profundizando más en esta misma idea, Siebers indica que: *La ironía romántica trata de circunvenir la brutalidad de la intersubjetividad, haciendo del ironista el fin y objeto de su propia violencia. El ironista romántico empieza por sacrificarse a sí mismo, para no sacrificar a los demás, pero pronto sucumbe a una peligrosa y agresiva religión del ego.*³¹

El mayor sacrificio que puede hacer un artista es precisamente lo que define a la ironía romántica: "la voluntaria destrucción de la evolución ficticia"³².

³⁰ T. Siebers, *op. cit.*, págs. 149-150.

³¹ *Ibidem*, pág. 165.

³² *Ibidem*, pág. 150.

El narrador de Undine es un ironista en todo su sentido. Por un lado, sin dejar su papel de narrador, permite que salgan a la luz sus propias emociones; sus sentimientos personales, con respecto a los protagonistas, se mezclan en la narración con los de los personajes mismos. El narrador, desde su propio discurso, se pone claramente en favor de Undine. Esto lo podemos apreciar en el discurso que el narrador pronuncia después de la desaparición de Undine, y justamente antes de relatar cómo Huldbrand empezó a enamorarse de Bertalda, olvidándose de la pobre Undine: *Soll man sagen, leider! oder zum Glück! daß es mit unsrer Trauer keinen rechten Bestand hat? Ich meine, mit unsrer so recht tiefen aus dem Borne des Lebens schöpfenden Trauer, [...] und so muß ich denn sagen: "Leider, daß es mit unsrer Trauer keinen rechten Bestand hat!"* (Págs. 86-87)

De esta forma está rompiendo el pacto de ficcionalidad existente entre el autor y el lector, porque el narrador heterodiegético está sobrepasando sus límites. Para el lector, el narrador y su relato pierden credibilidad. El narrador está sacrificando ésta, en favor de la sociedad entera.

Pero, además, como ya hemos visto, el narrador ejerce su violencia a través del personaje de Kühleborn, es decir que puede ser identificado con él. De modo que podemos trasladar al narrador todas las acusaciones que se hagan a este personaje. Si Kühleborn es un ser diferente, alejado de la sociedad, autoexpulsado, también lo es el narrador.

IV. OTROS ELEMENTOS FANTÁSTICOS

Aparte de todo lo que se ha expuesto hasta ahora en torno a lo fantástico, encontramos también otros factores que, en forma de pequeños detalles, contribuyen a intensificar la percepción de lo fantástico en el lector. Uno de ellos es la risa.

En los momentos en que la tensión dramática está en su punto más álgido, aparece la risa inundándolo todo y a todos, creando una atmósfera especialmente fantasmagórica y violenta. No se trata de una risa amable o cómica, ni tan siquiera burlesca; es una risa diabólica, cargada de violencia, que es capaz de aterrar a cualquiera que la escuche. Y es que, tal y como apunta Siebers, *Tras los símbolos de Cristo y de Satanás se encuentra la visión filosófica romántica de la cultura, que define la risa como el discurso violento del ser civilizado, y la civilización como la condición de la humanidad tras de la Caída. Como el más abyecto de los seres caídos, Satanás representa el espíritu del hombre civilizado y la risa.*³³

La risa que nos encontramos en *Undine*, no es sólo una representación más, aguda y punzante de la violencia, es además otra característica diferenciadora, es decir, supersticiosa. Marca a aquel que la produce con el estigma de lo antinatural; quien se ría de esta forma no puede pertenecer a la sociedad tradicional, se está autoexpulsando. Los románticos lo vieron

³³ *Ibidem*, pág. 116-117.

así, e identificaron a Satán con la risa: *El Diablo en la estética romántica es el ego de la multitud, un imitador de Cristo, y su risa es la mayor señal de su desprecio a la sociedad y a sí mismo.*³⁴

Por eso, la risa hace su aparición justamente en las escenas de mayor violencia y en aquellas que tienen un mayor significado en la evolución posterior de la trama. El primer acto de presencia de la risa tiene lugar en la narración que Huldbrand hace de sus aventuras dentro del bosque encantado. Es una escena interesante, sobre todo porque a partir de este momento se empiezan a activar todos los mecanismos de lo fantástico que irán desarrollándose con posterioridad. El único efecto que produce la risa sarcástica de ese ser que se asemeja a un gnomo es el de aumentar la tensión: *Mein häßlicher Gefährte stand halb drinnen, halb draußen; er ließ sich sehr, sehr viel Gold von den andern heraufreichen und zeigte es mir lachend und schmiß es dann immer wieder klingend in die unermesslichen Klüfte hinab. Dann zeigte er wieder mein Goldstück, was ich ihm geschenkt hatte, den Kobolden drunten, und die wollten sich drüber totlachen und zischten mich aus.* (Págs. 30-31).

Las otras escenas donde aparece la risa coinciden con las más violentas e intensas de la obra: *"Es geht Euch aber doch was an", sagte der Fuhrmann, "denn ich bin Kühleborn." Damit lachte er, verzerrten Antlitzes, zum Wagen herein, aber der Wagen blieb nicht Wagen mehr, die Schimmel nicht Schimmel; [...]* (Pág. 80).

Da griff plötzlich eine große Hand aus der Donau herauf, erfaßte das Halsband und fuhr damit unter die Fluten. Bertalda schrie laut auf, und ein höhnisches Gelächter schallte aus den Tiefen des Stromes drein. (Pág. 85).

Junto a la risa, se encuentra en la obra un nuevo elemento relacionado con la temática fantástica, éste es la presencia de seres sobrenaturales. El mismo hecho de la existencia de este tipo de seres, cuyos poderes son muy superiores a los de los hombres, es un elemento propio de lo fantástico. En la obra de Fouqué este papel lo desempeña Kühleborn. Su inmenso poder es comparable al de las fuerzas de la naturaleza, de forma que, a veces, se le confunde con ellas. Pero ya hemos visto que, en realidad, las tormentas y los desbordamientos no son simples fenómenos atmosféricos, sino la manifestación de la violencia y de la fuerza incontrolable de Kühleborn.

Todorov interpreta la presencia de estos seres en los cuentos fantásticos diciendo que "suplen una causalidad deficiente"³⁵, a lo que añade la explicación que sigue: *Digamos que en la vida cotidiana, una parte de los acontecimientos se explican por causas que nos resultan conocidas, y otra, que nos parece debida al azar. [...] Sin embargo, si no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales [...].*³⁶

³⁴ *Ibidem*, pág. 117.

³⁵ T. Todorov, *op. cit.*, pág. 132.

³⁶ *Ibidem*, pág. 132.

Es decir que los seres sobrenaturales están justificando la existencia de fenómenos sobrenaturales, aunque ello no significa que pierdan el carácter sobrenatural que les es propio. No los explica, sólo los justifica. Sin un ser fantástico como Kühleborn, no podrían ocurrir cosas tan sorprendentes como las que se narran en *Undine*. Esto significa que todo necesita una causa, sin la cual no puede existir, es lo que Todorov llama *pan-determinismo*. De todo esto, concluimos que lo fantástico se rige por el *pan-determinismo*.

Sin abandonar este nuevo enfoque de lo fantástico trataremos de encontrar un significado a las metamorfosis que experimenta Kühleborn. Este personaje es identificable con numerosas figuras a lo largo de la narración, todas ellas relacionadas con el elemento agua; se aparece como un arroyo desbordado, un pequeño riachuelo, también se transforma en terrible tormenta y en una cascada de agua; ante los hombres se presenta como un anciano ermitaño, un hombre alto con abrigo blanco, una blanca figura y, finalmente, como un cochero en un coche de caballos. Va adoptando estas diferentes figuras para conseguir su plan, que no es otro que separar a Bertalda del lado de Huldbrand para que Undine sea feliz. Esta es la razón que lo mueve a salir a la superficie, donde se materializa para poder desatar su violencia contra la pareja adúltera.

El *pan-determinismo* del que hemos hablado antes también explica este fenómeno: *En otras palabras, en el nivel más abstracto, el pan-determinismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado.*³⁷

Explicación que se completa con estos términos: *Puede decirse que el común denominador de los dos temas, metamorfosis y pan-determinismo, es la ruptura [...] del límite entre materia y espíritu. Podemos así anticipar una hipótesis relativa al principio generador de todos los temas reunidos en esta red: el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible.*³⁸

Como vemos, ciertamente se ha vuelto posible que un espíritu de la aguas (Kühleborn) se materialice y cobre las formas que más se ajusten en cada momento a sus intereses.

¿A qué conclusión llegamos después de este análisis? Hemos tratado varios puntos relacionados con lo sobrenatural, lo fantástico y lo maravilloso, hemos visto sus representaciones concretas en la obra de Fouqué, pero todavía no hemos definido nuestra interpretación. ¿Es *Undine* un cuento fantástico, o quizás se mueve en el marco de lo maravilloso?

Son muchos los puntos que unen la obra de *Undine* con lo fantástico, aunque también se observan algunas contradicciones que parecen anular ese efecto. No obstante, fenómenos como la acusación supersticiosa que trata de diferenciar a un grupo de personajes, la ironía romántica que caracteriza todo el texto, que incluso traspasa las fronteras de la narración,

³⁷ *Ibidem*, pág. 136.

³⁸ *Ibidem*, pág. 137.

llegando a afectar al lector, la risa violenta, los personajes del mundo de lo sobrenatural, todo ello sugieren lo fantástico.

De lo maravilloso también queda constancia. El narrador *heterodieético*, no representado, responsable de este relato, parece remitir al mundo de lo maravilloso, porque como apunta Todorov "sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad", lo que significa que no hay razón para dudar de su palabra. Según él, un narrador representado, a la vez narrador y personaje es el más apropiado para el cuento fantástico, pues suscita la duda en el lector. La cuestión de la vacilación es otro factor de importancia a la hora de considerar lo maravilloso. Todas las dudas acerca del personaje de Undine, y de los hechos extraordinarios que son relatados, desaparecen en el momento en que Undine confiesa la verdad. A partir de ahí, todo cobra sentido tanto para Huldbrand como para el lector, ya no hay lugar a dudas ni con respecto a los sucesos pasados ni a los futuros, pues todos ellos sin excepción son atribuibles al inquietante mundo de los espíritus del agua.

Sin embargo, lo más llamativo de este relato es, precisamente, ese juego constante entre la credibilidad y la incredulidad, entre la duda y la certeza, la alegoría y la ironía, en fin, entre lo fantástico y lo maravilloso. El lector está confuso ante tanta incertidumbre, y lo estará más en el momento en que, después de una reflexión, se percate de que también él ha sido víctima de la superstición del narrador, y que ha sido engañado por él. En esto radica lo puramente fantástico. Está contenido no sólo en el orden ficcional del discurso, sino que también se sale de este ámbito y llega al propio lector.