Siglo diecinueve, 2024, vol. 30

págs. 175-188, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

TENSIONES ENTRE LO MARAVILLOSO Y LO FANTÁSTICO EN "LA ONDINA DEL LAGO AZUL", DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

TENSIONS BETWEEN THE MARVELOUS AND THE FANTASTIC IN "LA ONDINA DEL LAGO AZUL" BY GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

José Miguel Sardiñas Fernández
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
ORCID: 0000-0001-7975-1824

Resumen: Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) escribió un conjunto de leyendas o tradiciones que se cuentan entre los fundamentos de la literatura fantástica en Cuba. Entre esas leyendas, la titulada "La ondina del lago azul" ofrece un acercamiento a la literatura fantástica. El propósito de este estudio es mostrar las tensiones que se observan entre rasgos maravillosos y fantásticos en esa 'tradición' y su funcionamiento dentro de la estética de la narración fantástica romántica. El marco teórico-conceptual se basa en Tzvetan Todorov, Rosalba Campra, Ana María Morales y otros críticos.

Palabras clave: literatura maravillosa; literatura fantástica; leyendas; Gertrudis Gómez de Avellaneda

Abstract: Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) is the author of a group of legends or *tradiciones* that are among the foundations of fantastic literature in Cuba. One of these legends, "La ondina del lago azul", offers an approach to fantastic literature. The purpose of this article is to show the tensions that can be observed between marvelous and fantastic features in this 'tradition' and the way they function within the aesthetics of romantic fantastic narrative. The theoretical framework is based on Tzvetan Todorov, Rosalba Campra, Ana María Morales and other critics.

Key words: marvelous; fantastic; legend; Gertrudis Gómez de Avellaneda

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) publicó, a veces en más de un lugar y en más de una versión, entre 1844 y 1860, doce relatos denominados –ya en los subtítulos, ya en los propios textos– 'tradiciones' o 'leyendas'. Pese a que, como se ha notado, han llamado poco la atención de la crítica (Cruz, 1984: 8; Kunz, 2015: 67), esos relatos contribuyen a la formación de las ficciones de

irrealidad en una literatura como la cubana que, incluso durante el romanticismo –nodo de los discursos fantásticos–, optó por las formas realistas (y aquí damos por sentado que las obras de Gómez de Avellaneda son parte de la literatura cubana, al menos en cierta forma, a pesar de que muestran huellas de haberse dirigido al lector español, y de que se publicaron en su mayoría en España, temas de los que no es posible ocuparse en este artículo). Su contribución se concretó básicamente en la modalidad maravillosa de esas ficciones y, aunque la aportación consistió en una serie de imágenes de Europa y de la Edad Media, hay que destacar que también encontró elementos legendarios en tres espacios americanos: México, Cuba y Colombia. Con esto último, tanto las leyendas como los acontecimientos extraordinarios (cuando los había) se acercaban al lector cubano, pues algunos de sus textos se publicaron en La Habana, en forma de libro (*La baronesa de Joux*, en 1844), o publicaciones periódicas como el *Diario de la Marina* ("La bella Toda", "Elvira y Avendaño", luego titulada "Dolores", y "La ondina del lago azul", en 1860) o el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* ("La montaña maldita", "La dama de Amboto", "La flor del ángel", en 1860), o sin duda podían ser leídos en las ediciones españolas que circulaban en Cuba, a las que el propio *Álbum*, editado por la autora, les hacía publicidad (1860: 128, 224, 256, etc.).

No obstante, pese al predominio de lo maravilloso, en al menos una de las leyendas, "La ondina del lago azul", los componentes maravillosos propician la transición hacia el género fantástico, más allá de los propósitos de la autora, a juzgar por las estrategias de configuración del mundo ficcional que pueden observarse en otras piezas del conjunto legendario. El propósito de este estudio es, pues, mostrar las tensiones que se observan entre rasgos maravillosos y fantásticos en esa 'tradición' y su funcionamiento dentro de la estética de la narración fantástica romántica. Para lograrlo, se utilizarán conceptos de la teoría de Tzvetan Todorov, concebida para explicar las ficciones fantásticas del siglo XIX. Asimismo, se usarán conceptos de la teoría sobre lo maravilloso de Ana María Morales y sobre lo fantástico publicadas en fechas tanto anteriores como posteriores a la de Todorov, que destacan otros constituyentes importantes de los relatos de irrealidad.

TRADICIONES MARAVILLOSAS

Si partimos de un concepto de lo maravilloso literario que incluya no sólo la capacidad de admirarse (implícita en el término 'maravilla'), sino también la presencia de personajes o acontecimientos sobrenaturales concebidos como existentes y que en general no atenten contra las leyes del mundo normal, limitándose a ser una excepción temporal para esas leyes (Morales, 2002: 6-12), las leyendas maravillosas de Gómez de Avellaneda son cinco: "La baronesa de Joux", "La montaña maldita", "La dama de Amboto", "La ondina del lago azul" y "El aura blanca". Unas breves sinopsis de ellas permitirán mostrar por qué lo son según la definición expuesta.

En “La baronesa de Joux”, unos personajes (la dueña Alicia de Ronsard y otros criados) ven aparecer, en los subterráneos del castillo de Joux, el fantasma de Aimer de Montfaucon sin cabeza y lo escuchan hacer un ruego, como también habían escuchado antes gemidos que asociaban a la joven Berta de Lunéville, quizá muerta o enterrada viva en el mismo lugar; todo lo cual configura una situación sobrenatural admitida como real, en un espacio gótico, del siglo XII en Francia. En “La montaña maldita”, también un personaje, la señora Marta, pronuncia una maldición contra su hijo, Walter Müller, y poco después la voz narrante refiere la destrucción de todas las riquezas del hombre y hasta de la montaña donde habitaba; no se indica la presencia o acción de una divinidad, pero el lector puede deducir que ha ocurrido una intervención sobrenatural, a partir de indicios escuetos como la mención de una “venganza divina” (Gómez de Avellaneda, 1984: 224) y del gesto religioso de otros personajes (“se santiguan compungidos y apartan la vista con terror de la montaña maldita” [Gómez de Avellaneda, 1984: 225]). En “La dama de Amboto”, sólo muy brevemente y hacia el final del relato (como, por demás, en los casos anteriores), la voz narrativa informa que “el alma de la fratricida vaga errante por las hondas entrañas del abismo, saliendo sólo para anunciar desastres” (Gómez de Avellaneda, 1984: 247); se refiere a la difunta María Urraca, asesina de su hermano Pedro. En “La ondina del lago azul”, el guía Lorenzo relata al personaje de la señora excursionista identificada con la autora más de un encuentro con un ser sobrenatural que denominan ‘ondina’; el primer encuentro es muy fugaz: “En el mismo instante, señora, se movieron produciendo ruido los arbustos que le servían de respaldo, y –volviendo de pronto la cabeza– se encontraron mis ojos con otros ojos bellísimos, que parecían haber robado al lago el puro y transparente azul, con que brillaban entre el tupido ramaje. Los vi tan claramente cual veo ahora los vuestros; pero fué aquello un relámpago… desaparecieron al punto […]” (Gómez de Avellaneda, 1871: 123).[1]

Luego ocurrirán otros avistamientos, durante los cuales Lorenzo puede observar y describir de cuerpo entero a la ondina y llega a experimentar algo de la fascinación que ha seducido al joven Gabriel, protagonista del relato. La ondina, además, vive en el interior del lago, que es un espacio diferente del normal donde habitan los personajes humanos e inaccesible para éstos; lo cual refuerza el carácter maravilloso de ese mundo, al ser marcadamente otro o alterno. Y en “El aura blanca”, los leprosos de un hospital cubano fundado por un sacerdote español que ya ha muerto creen haber encontrado el alma del cura en un ave de rapiña excepcionalmente blanca y dócil que se deja atrapar y exhibir, y que acabará por generar abundantes recursos al leprosorio, con lo cual asegurará la vida a los enfermos.

Además de estas leyendas, tienen pasajes sobrenaturales “Una anécdota en la vida de Cortés”, cuando se muestra un fantasma en medio de la noche ante el conquistador, y “La velada del helecho o El donativo del diablo”, durante la escena en que Arnoldo Késsman acude a consumar el pacto diabólico. No obstan-

1 En las citas de este texto se conservará la ortografía original.

te, en el primer caso se trata de un personaje vivo y humano, Gualcazintla, y sólo la perspectiva narrativa permite que Cortés y el lector crean por unos instantes que ven una aparición sobrenatural, y en "La velada del helecho…" no sólo el encuentro con el diablo no es relatado (queda como un blanco de información), sino que a la larga se aclara que se trató de un engaño del barón de Charmey. En ambos relatos, el carácter sobrenatural de los acontecimientos quedó reducido y explicado; lo maravilloso, pues, fue un recurso ocasional.

Pero si se observan con cuidado los textos que acabamos de considerar maravillosos en todo o en parte, es posible notar que en más de uno la actitud de la autora frente a lo sobrenatural es de ausencia de compromiso o de distancia social. En "La baronesa de Joux", la voz narrativa distingue, sin énfasis pero con claridad, quiénes creen en lo sobrenatural y quiénes no. Luego del asesinato de Aimer de Montfaucon por orden de Amauri de Joux (crimen del que nadie tiene noticia, aparte del asesino, su escudero y Berta) y de las exequias de Berta, el padre de ésta, barón de Lunéville, se retira a su residencia sin poner en duda la versión de la muerte de su hija que ha recibido del violento viudo, pero el aya de Berta comienza a generar historias. La dueña Ronsard imagina primero que Aimer ha muerto y que, por decisión de Dios, ha ido a acompañar a Berta al cielo. Luego escucha lamentos que salen del subterráneo del castillo, ve que el escudero baja con comida, presencia la aparición del fantasma de Aimer y se convence de que su ama está viva y encerrada en el subterráneo. La voz narrativa resume esas ideas como sigue: "comenzaron a circular entre los sirvientes del castillo, y aun entre los labriegos de las cercanías, muy extraños rumores" (Gómez de Avellaneda, 1984: 67) y luego añade que "esas voces populares, o no llegaron al castillo de Luneville, o fueron despreciadas como absurdas, pero los vasallos de Joux les prestaron tanto crédito" etc. (Gómez de Avellaneda, 1984: 68). Es decir, el barón de Lunéville no cree en historias de aparecidos; quienes creen son los criados, el pueblo, fuente de leyendas para los escritores románticos. La voz narrativa, identificada con la de la autora empírica, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien en "Dolores" se reclama descendiente de una antigua familia noble castellana, aquí se limita a contar qué creen o no unos y otros.

En "La velada del helecho o El donativo del diablo", otro personaje noble, el conde de Montsalvens, considera el relato que Arnoldo Késsman le ha hecho del pacto fáustico como uno de tantos "cuentos de viejas" (Gómez de Avellaneda, 1984: 127). Y el barón de Charmey no tuvo escrúpulos en usar la leyenda del donativo del diablo para manipular al ingenuo Arnoldo, aun con las más comprensibles y buenas intenciones. Para los nobles e ilustrados, una vez más, lo sobrenatural es una creencia popular que se puede incluso usar a conveniencia.

En otras ocasiones, la actitud de la voz narrativa-autoral marca de modo más nítido una distancia respecto a las creencias populares. En "El aura blanca", por ejemplo, luego de referir la interpretación que la gente ha hecho del acontecimiento extraño, la voz narrativa, que desde el primer párrafo se identificó explícitamente con la autoral con argumentos biográficos, da un breve resumen para cerrar y subraya con una frase incidental que quien cree en lo que denomina 'milagro' es el pueblo, el vulgo, no necesariamente ella: "De este modo, *según*

la vulgar creencia, el caritativo fundador proveyó, aun después de muerto, al sostenimiento de sus acogidos" (Gómez de Avellaneda, 1984: 305; énfasis mío).

Con estas estrategias de presentación de lo sobrenatural, el componente maravilloso de las leyendas pierde credibilidad y acaba por convertirse en una especie de pieza de artesanía, hermosa, curiosa, pero confeccionada por un otro al que la simpatía paternalista con que se le trata no lo rescata de la inferioridad social, sino todo lo contrario. Es la actitud de una escritora formada en las ideas de la Ilustración y también la de más de un artista romántico.

LA 'TRADICIÓN' FANTÁSTICA

Ahora bien, en "La ondina del lago azul", que muestra una de las formas más puras y sobrenaturales de lo maravilloso, la feérica, eso paradójicamente no ocurre, o quizá la autora intenta que ocurra, pero el efecto no es el de la destrucción del componente maravilloso, sino el de su reafirmación progresiva –a medida que los contactos con el mundo feérico se repiten– y el del tránsito, cerca del desenlace, hacia el relato fantástico, en el que Gómez de Avellaneda no pareció interesarse porque más allá de esta obra no lo cultivó. Quizá la clave esté en el tema y en su tratamiento literario: no se trata de un maravilloso "rosa", a pesar de las imágenes con las que se describe como bellos el espacio, la ondina y su cortejo, sino de un maravilloso *noir*, "donde fantástico y feérico se juntan" (Vax, 1974: 6).[2] La capacidad que tiene la ondina para destruir a los humanos que se le acerquen y la prohibición en ese sentido que la rodea –sus rasgos siniestros– marcan ese carácter negro que conduce a lo fantástico por la vía del miedo, como también lo indica Vax cuando se refiere a Ludwig Tieck: "Hechiceros, diablos y genios malvados de los cuentos de niñeras son casi personajes fantásticos. Lo maravilloso de L. Tieck toca lo fantástico cuando se hace terrorífico" (1974: 6). Pero hay otras razones, pues tanto el género maravilloso en cualquiera de sus variantes como el fantástico se definen por varios rasgos a la vez, no sólo por el tema.

En primer lugar, tenemos la voz narrativa y la condición social del personaje que funge como narrador. Las demás 'tradiciones' son contadas en su totalidad o en su mayor parte por una voz que se identifica en general con la de la autora interna del relato e incluso con la de la autora empírica o real, externa al mundo de la ficción, o con Gertrudis Gómez de Avellaneda si lo queremos decir de manera directa. Véase un par de ejemplos:

> Al tomar la pluma para escribir esta sencilla leyenda de los pasados tiempos, no se me oculta la imposibilidad en que me hallo de conservarle toda la magia de su simplicidad, y de prestarle aquel vivo interés con que sería indudablemente acogida por los benévolos lectores (a quienes la dedico), si en vez de presentársela con las comunes formas de la novela, pudiera hacerles su relación verbal junto al fuego de la chimenea… (Gómez de Avellaneda, 1984: 85)

2 Aquí y en adelante soy responsable de las traducciones, si no se indica otra cosa.

> En el suelo, para mí querido, que riega el umbroso Tínima con sus cristales sonoros; en aquellas fértiles llanuras que señalan el centro de la Antilla reina, y en la que se asienta la noble ciudad de Puerto Príncipe, que plugo al cielo destinarme por patria, vivía en los ya remotos tiempos de mi infancia un venerable religioso… (Gómez de Avellaneda, 1984: 300)

En el primer ejemplo, la breve referencia a la situación de comunicación (tomar la pluma para escribir) y las consideraciones de carácter metaliterario sobre la ineficacia de la forma escrita para relatar la leyenda, correspondientes al proceso de creación, son propias de una voz de autor; en tanto que, en el segundo, esa voz se advierte en las referencias autobiográficas (infancia en Puerto Príncipe, actual Camagüey, Cuba).

Y esta actitud narrativa alcanza un punto muy visible al inicio de la tercera sección de "Dolores". Aunque no se trata de una leyenda maravillosa, la presencia autoral es tan notoria que vale la pena mencionarla, pues además ocurre para insertar un manifiesto de poética explícita, a favor –curiosamente– del laconismo en las descripciones, en polémica con sus contemporáneos, válido para todo el conjunto de leyendas:

> Pudiéramos lucirnos, si quisiéramos comenzar este capítulo con la brillante descripción de las magníficas justas celebradas en Valladolid, la tarde del próspero día en que recibió las aguas del bautismo el augusto heredero del trono de Castilla. Pudiéramos consignar aquí innumerables hechos […]. Nada de lo que pudiéramos decir diremos, sin embargo; nos hemos propuesto ser lacónicos, por lo mismo de considerar rara esta cualidad entre los novelistas de nuestra época, los cuales suelen tener tan extremado placer en charlar con el pacientísimo público, que alguno conocemos capaz de llenar páginas enteras con la descripción de unas chinelas. (Gómez de Avellaneda, 1984: 161)

Se trata de una declaración también concerniente al proceso de creación, a la selección de unidades de carácter descriptivo, que toma en cuenta el modelo más prestigioso prevaleciente, Walter Scott, con quien la autora no osará competir, y el público al que se dirige, un "público positivista y burgués" (Gómez de Avellaneda, 1984: 162) que no apreciaría combates medievales ni amores platónicos.

La excepción a esa práctica es el par de leyendas vascas "La bella Toda" y "La dama de Amboto", que son contadas por la guía de la autora en Bilbao y que constituyen un *continuum* separado de modo artificial por la autora. "La velada del helecho" también contiene un relato inserto en la leyenda más extensa, que funciona por ello como narración de marco. Pero las leyendas vascas no contienen o no desarrollan el elemento maravilloso (en "La dama de Amboto" hemos notado que éste aparece en el final, brevemente y justo antes del cierre) y "La velada del helecho" lo anula mucho antes del desenlace. Al asumir la propia autora la voz narrativa, cuenta acontecimientos que en general ella no vivió, sino que encontró en libros ("La baronesa de Joux") o en crónicas ("Dolores"), o de los que debe de haberse informado por testigos de los hechos (como se deduce

de "El aura blanca") o que le fueron referidos por personas cercanas ("La velada del helecho"), si no se trata "de un recurso literario para conferir un aire de autenticidad a los relatos y de insistir en su origen presuntamente oral y tradicional, subterfugio frecuente en el romanticismo para escamotear las fuentes librescas" (Kunz, 2015: 68). Eso le permite, pues, cumplir con un propósito claro de la estética romántica, pero además le da ocasión de pronunciarse sobre la veracidad o no del contenido narrativo, es decir, de ejercer un control bastante efectivo sobre el universo ficcional desde la postura de la dama ilustrada, formada en buena medida en la estética neoclásica. Es obvio que también le resta verosimilitud a los acontecimientos, pero igualmente lo es que eso no parece haber estado en el centro de sus intereses. En "La ondina del lago azul", en cambio, este control no se observa.

"La ondina…" empieza a ser contada por una voz narrativa de tipo autoral que, como en otros casos, incluye experiencias autobiográficas, concretamente de viajes, y se extenderá en la descripción del espacio (las montañas de los Pirineos franceses, el lago): "Era el año de 1859, y tocaba á su término la temporada veraniega –que *habíamos pasado* en los Pirineos franceses– por lo cual aprovechábamos con avidez los serenos dias que áun [*sic*] restaban de la buena estación […]" (Gómez de Avellaneda, 1871: 115; cursivas mías). Pero pronto esta voz cede la palabra a Lorenzo, el guía de la autora, y será él quien con la excepción de pequeñas interrupciones seguirá contando casi hasta el final una historia. Es la de Gabriel –joven de dieciocho años–, de sus entrevistas y amores con la ondina, de su desaparición no explicada y del encuentro al final en París que el propio narrador tuvo con una bella dama aristocrática de ojos idénticos a los de la ondina y de quien se dice que ha estado en los valles cercanos a los Pirineos montando aventuras similares a las de *Las mil y una noches*, es decir, maravillosas. Ese "marco narrativo conversacional" (Martínez, 2011: 13), más visible en las secciones II y VII del relato, es decir al principio y al final, aun limitado a dos voces, convierte a "La ondina…" en la 'tradición' que más vínculos conserva con los relatos de origen oral que, como se sabe, el romanticismo cultivó.

Ahora bien, ¿quién es Lorenzo? En el momento en que ocurrieron los acontecimientos, es un joven de veinticinco años que ayuda en las tareas domésticas y del campo al padre de Gabriel, Santiago, campesino de la zona. Lorenzo intenta evitar, con argumentos y sentido común, que Gabriel siga a la ondina hasta su mundo acuático, bello pero mortal. Lorenzo se describe a sí mismo en diálogo con Gabriel, de forma contrastiva: "No olvido que eres un mozo ilustrado y que yo carezco de esa ventaja: también confieso que Dios se ha servido darte un talento que supera naturalmente al mío" (Gómez de Avellaneda, 1871: 120). Gabriel ha sido enviado a la escuela por su padre y esto le ha permitido el acceso a la cultura letrada, académica, incluyendo la literatura alemana, lo cual se suma a su genio o talento natural, cualidad fundamental dentro de la estética romántica. Lorenzo es, pues, desde el punto de vista social y cultural, un campesino sin instrucción y sin talento artístico –aunque su *performance* como narrador desmienta todo esto y la propia autora lo señala–, un ser rústico, un hijo del pueblo: "un ignorante labriego" (Gómez de Avellaneda, 1871: 127), como se define a sí

mismo. Como narrador, no podrá incurrir en actitudes elitistas ni paternalistas respecto al vulgo y sus creencias en lo sobrenatural porque él es parte de ese sector sociocultural. Y aunque la autora boicotea su discurso al llamarlo irónicamente "el *Dumas campesino*" o al referirse a su historia como "peregrino relato" (Gómez de Avellaneda, 1871: 125) e intenta dos veces poner a prueba la versión de los acontecimientos para reducir el relato maravilloso, no lo logra. La primera vez aprovecha un silencio en la narración de Lorenzo para de plano preguntarle si no cree que su "novelesca historia" es poco seria: "no pude ménos de preguntarle á Lorenzo –con sonrisa que pareció lastimarle– si debia tomar por lo serio que un hombre de buen juicio, como él, creyese de véras haber sido una ondina la amante misteriosa del hijo de Santiago" (Gómez de Avellaneda, 1871: 142). La segunda vez tiene lugar en uno de los dos párrafos finales y parece buscar dar el tiro de gracia:

> –¡Ah! tenéis razón, le respondí vivamente: si tal sospecha llega a convertirse en evidencia, la extraña historia que me habéis referido, despojada de todo lo que tiene de maravilloso y bello, vendria á ser solamente una indigna comedia de la coquetería y del capricho, representada (á guisa de pasatiempo) por una gran señora del mundo positivo… y la trágica escena con que la terminó el entusiasmo –por medio del inspirado artista de esas soledades, del tierno soñador del mundo inteligible– podria considerarse horrible efecto de la burla lanzada por la prosáica realidad sobre la poética aspiración. (Gómez de Avellaneda, 1871: 145)

Pero no le será fácil lograrlo porque dio demasiadas oportunidades al narrador para componer la historia, establecer un vínculo persuasivo con el lector y fortalecer la verosimilitud de su relato.

En segundo lugar, como factor que contribuye a modelar el género fantástico, tenemos el grado de involucramiento en la diégesis de Lorenzo como narrador, el desplazamiento que se da en ese rol y las consecuencias de este cambio en su percepción del mundo. Desde el punto de vista narratológico, Lorenzo se desempeña como un narrador testigo que llega a ser participante, pues si bien comienza como espía de Gabriel, en varios momentos interviene en la relación del joven artista con la ondina y cae bajo la seducción de la bella deidad (también había caído antes bajo la seducción sensual, casi erótica, del andrógino Gabriel, pero reaccionó rápido, con arrepentimiento culpable, y optó por convertirse en su protector y en el oponente a sus deseos de entregarse a la mujer sobrenatural). Su relato alterna la tercera persona, cuando se refiere a Gabriel, con la primera, cuando narra los acontecimientos de los que fue sujeto o los efectos emocionales y las dudas racionales que ellos le provocan (por ejemplo: "añadíase á esto que yo empezaba á concebir algunas dudas sobre la verdad de lo que habia creido ver á las orillas del lago" [(Gómez de Avellaneda, 1871: 126)]). Y cuando Gabriel ha desaparecido, presuntamente muerto, Lorenzo asume la función de narrador autodiegético pleno: contará su viaje a París para atender asuntos de Santiago y tratar de contactar a un antiguo conocido suyo: "El verano próximo pasado […] tuve que ir á París á realizar algunas cobranzas de créditos de Santiago" y no

quiso irse "sin ver ántes á un jóven amabilísimo que el año anterior habia pasado larga temporada" en los Pirineos (Gómez de Avellaneda, 1871: 143). Al tener dos propósitos personales o asumidos de modo personal, tiene objetos, se erige en el rol actancial de sujeto y cuenta con un programa narrativo básico. Pasó, pues, de ser un mero testigo del protagonista a convertirse en narrador de sus propias experiencias, en la última secuencia narrativa.

Con esto, se coloca en la posición más favorable para relatar acontecimientos sobrenaturales, en particular fantásticos. "En las historias fantásticas, el narrador dice habitualmente 'yo'", ha observado Todorov (1970: 87). Y eso sucede, añade el estudioso, porque la doble condición de narrador (tradicionalmente confiable) y de personaje (que puede mentir con facilidad) propicia el surgimiento de la duda (Todorov, 1970: 88), punto central de su teoría de la literatura fantástica, como es de sobra conocido, además de propiciar la identificación del lector. Toda vez que un narrador de ficción fantástica debe contar acontecimientos que suscitan efectos emocionales que se espera el lector comparta o al menos entienda, la selección de un narrador en primera persona o –mejor– autodiegético, centrado en el relato de sus propios hechos, es la decisión más económica y eficiente. Lo es a tal punto que incluso muchos cuentos fantásticos que empiezan contados por un narrador heterodiegético cambian en algún momento la estrategia y ceden la voz a un personaje más cercano a las vivencias, como pasa aquí.

La duda, o más específicamente la vacilación entre la explicación sobrenatural de tipo maravilloso y la explicación racional, que había aflorado varias veces ante las escenas del lago, surgirá de nuevo con más fuerza luego del encuentro de Lorenzo con una condesa en París, en el bosque de Boulogne. Él mismo identifica en los ojos de la dama los de la ondina, y el efecto inmediato es característico de una ficción fantástica: "En el momento que aquellos ojos se encontraron con los mios, me sentí todo trémulo y trastornado" (Gómez de Avellaneda, 1871: 144). Lorenzo tiembla ("trémulo"), lo cual es indicio de temor, y deducimos que su trastorno o perturbación es el resultado de un súbito reajuste de sus patrones de relación con el mundo: tenía una idea acerca de lo que era sobrenatural y lo que pertenecía al mundo de la normalidad, pero una evidencia le mueve las bases de ese conocimiento. Y en adelante preferirá mantener la duda, antes que optar por la explicación racional, según la cual todo se habría tratado de un juego con los sentimientos de Gabriel; juego que terminó con su desaparición o muerte. Éstas son sus palabras: "Nada más supe, nada más quiero saber de la condesa de ***; antes, al contrario, cuando su recuerdo me asalta, procuro rechazarlo como infernal sugestión. ¿No pensáis, como yo, señora, que mejor fuera conservar intacta mi sencilla creencia en la pérfida ondina del lago azul, que no concebir la desconsoladora sospecha de que pueda abrigarse en el pecho de una mujer la crueldad más implacable?" (Gómez de Avellaneda, 1871: 144-145).

Lo paradójico, sin embargo, es que Lorenzo experimente la duda fantástica y otros sentimientos concomitantes como el temor ante una mujer natural, en un espacio urbano, céntrico, transitado por la gente. No siente miedo y perturbación ante un fantasma o vampiro, a media noche, en un castillo derruido ubicado en un confín del mundo, sino ante una mujer con un estatuto ontológico idéntico al suyo, en pleno

día y en un espacio de esparcimiento y exhibición frívola, en uno de los centros del mundo durante el siglo XIX. La idea de la crueldad de la dama le repugna, obviamente, pero el temor no parece surgir sólo de un escrúpulo moral, sino también de una contradicción cognitiva: el mundo maravilloso, que ha aceptado luego de un proceso durante el cual el miedo, la fascinación y las dudas lo habían invadido con frecuencia, ahora amenaza con desplomarse, y esto quizá sea demasiado.

En este sentido, puede ser de interés comparar sus reacciones ante la condesa con las que experimentó ante la ondina por primera vez, que fue su primer encuentro con lo sobrenatural y estuvo centrado también en los ojos, para destacar diferencias:

> Se encontraron mis ojos con otros ojos bellísimos, que parecian haber robado al lago el puro y transparente azul, con que brillaban entre el tupido ramaje. Los vi tan claramente cual veo ahora los vuestros; pero fué aquello un relámpago… desaparecieron al punto, dejándome atónito, y preguntándome á mí mismo si era Gabriel quien estaba loco, ó si debia yo creerme solemnísimo bruto, por no haber ni áun sospechado hasta entónces la existencia de aquellos hermosos seres sobrehumanos, que le prestaban compañía. (Gómez de Avellaneda, 1871: 123-124)

Ante los ojos de la ondina, Lorenzo queda atónito, lo cual podemos entender que es resultado del miedo ante lo desconocido y difícil de clasificar o de explicar dentro del orden normal; seguidamente opta por dudar de su propia salud mental y acaba por aceptar lo "sobrehumano" como existente y bello. Es decir, pasa con rapidez de la perplejidad a la duda y de ésta a la aceptación de lo sobrenatural, a causa de su belleza: él no está loco, el mundo simplemente se ha ampliado para dar cabida a lo sobrenatural bello. A partir de entonces, podrá observar desde la distancia el fenómeno, experimentando sobre todo curiosidad y fascinación: normaliza lo maravilloso. Ante los ojos de la condesa, que parece ser lo único de ella que llama su atención, el temor y la duda serán los sentimientos definitivos en el desenlace del cuento. La sintaxis narrativa y el lugar que ocupan en ella ambos encuentros (el maravilloso hacia el principio de su relato y el fantástico hacia el final) inclinan la balanza hacia un cierre fantástico.

Esto concuerda con un rasgo frecuente en la organización narrativa de los relatos fantásticos y sobre todo de aquéllos de desenlace regresivo o con una revelación final que obliga a releer en busca de los detalles que podamos haber perdido, al decir de Rosalba Campra:

> el evento fantástico (*o bien la revelación de la naturaleza fantástica de uno o varios eventos*) viene a conocerse sólo en las últimas secuencias: ya hemos apuntado […] la incidencia del carácter regresivo en la estructura de estos textos. Por este motivo, gran parte de la narrativa fantástica, desde el punto de vista de su construcción, puede presentarse como una preparación más o menos larga que lleva en algunos casos a un desenlace precipitado: un relámpago en que personaje y lector descubren que la joven seductora de *Aura* no es quizá sino el doble de la centenaria Consuelo; que la prisión y el sacrificio en un templo azteca son la

> única realidad que le queda al protagonista de "La noche boca arriba". (2008: 170-171; cursivas mías)

En tercer lugar, puede advertirse, en el nivel verbal o del discurso, un uso de la modalización verbal que se desprende de la dificultad de describir y relatar figuras y situaciones que llevan al límite las capacidades cognitivas del personaje–narrador y que también se explican por el entorno agreste y la hora crepuscular o nocturna en que todo ocurre. Todorov lo menciona como elemento acompañante de las expresiones figuradas que posteriormente mostrarán su carácter literal, pero lo cierto es que pueden aparecer desvinculadas de ellas: "cada vez, uno lo ve, la expresión figurada está introducida por una fórmula modalizante: 'se diría', 'me llamarían', 'se hubiera dicho', 'como si'" (1970: 85). Todorov añade: "Este procedimiento no es en modo alguno privativo de Mérimée [autor al que ha estado citando]; se le encuentra casi en todos los autores de lo fantástico" (1970: 85), y es una afirmación que puede comprobarse con facilidad en la práctica de los análisis de cuentos. Se trata de uno de los indicios más seguros de que un lector se encuentra ante un texto fantástico. En el caso de "La ondina…", las fórmulas de modalización verbal aparecen justo en los tres encuentros de Lorenzo con ese personaje y su aparición muestra cierto aumento o progresión, lo cual contribuye a generar la duda de tipo fantástico. Del primer encuentro ya se ha citado la frase donde este fenómeno se observa: "Se encontraron mis ojos con otros ojos bellísimos, que *parecian* haber robado al lago el puro y transparente azul, con que brillaban entre el tupido ramaje" (Gómez de Avellaneda, 1871: 123; cursivas mías). Durante el segundo y el tercero, leemos:

> Pero al separar las ramas para contemplarle sin ser visto de él, noté que el asiento se encontraba vacío, y llegó á mis oidos cierto rumor que *parecia* como de una voz femenil, pronunciando palabras queditas desde el centro mismo del lago. […] dominé mi pavura […] acercándome al paraje de donde, *al parecer*, partia la voz. (Gómez de Avellaneda, 1871: 128; cursivas mías)
>
> De pronto, sin embargo, *me pareció* sentir pasos á mi espalda, y volviéndome rápidamente, columbré –pues no puedo decir con verdad que las vi claro, aunque pasasen cerca de mí, segun lo espeso de la neblina y lo pasajero de la aparicion;– columbré, digo, dos figuras que más bien que andar *parecian* deslizarse sobre la húmeda yerba […]. Iban tan próximas, que el ancho velo azul que envolvia á una de dichas figuras, se extendia tambien […] en torno de la cabeza de la otra; formándoles á ambas como una nube, que se distinguia entre la niebla y les prestaba no sé qué de fantástico, *pareciendo* que huian […]. Quise bajar al punto el ribazo en pos de aquella pareja, que *creí* reconocer ó adivinar […]. (Gómez de Avellaneda, 1871: 182; cursivas mías)

Lo curioso es que cuando Lorenzo ve a la condesa, justamente cuando el texto va a desembocar de lleno en el género fantástico, esas expresiones desaparecen. Esto es explicable por el carácter en principio humano y normal de la señora; pero no deja de ser paradójico al distribuir los rasgos fantásticos de tipo

verbal durante las apariciones maravillosas y suspenderlos ante la "aparición" que detonará lo fantástico.

Asimismo, cabe notar que el uso de abundantes verbos de percepción refuerza la ambigüedad de las situaciones que se describen con las expresiones modalizantes. Esos verbos sólo aseguran que el personaje percibió algo, no que ese algo ocurriera objetivamente, si bien a veces la existencia objetiva se postula. Entre los verbos y las perífrasis equivalentes, pueden extraerse de las citas anteriores los siguientes: "se encontraron mis ojos", "llegó á mis oidos", "sentir", "columbré". Se trata, también, de actitudes habituales en narradores situados frente a personajes o acontecimientos irreales.

Finalmente, hay un rasgo de "La ondina…" que le otorga grandes posibilidades de historia fantástica: cuenta acontecimientos muy cercanos en el tiempo tanto a las voces que generan el relato (narradora extradiegética y a la vez narrataria, narrador intradiegético) como a los lectores a los que se entregó. Las demás tradiciones responden mejor que ésta a un concepto cualquiera de leyenda, por más vago que sea, al menos por una razón: relatan acontecimientos que se dan como ocurridos siglos atrás o al menos en la infancia de la autora. "La baronesa de Joux" se remonta al siglo XII; "Una anécdota en la vida de Cortés", al XVI; "La velada del helecho o El donativo del diablo", "Dolores" y "La bella Toda", al XV; "Los doce jabalíes", al XIV; "La dama de Amboto", a los siglos XII y XIII; "La montaña maldita" no ofrece muchas precisiones o asideros temporales, pero se remite a un tiempo muy anterior al presente de la autora, cuando la montaña justificaba el nombre florido (Blumlisalp) que aún conserva, pese a ser un macizo pedregoso y nevado. En cambio, "La ondina…" refiere hechos ocurridos unos cuatro años antes del momento en que Lorenzo, el testimoniante, la cuenta a la recolectora: "El verano próximo pasado (era el segundo que contábamos después de la muerte de Gabriel) tuve que ir á París" (Gómez de Avellaneda, 1871: 143); y estando en París le informaron: "Ella ha pasado todo un verano, hace tres años, en vuestros valles románticos" (Gómez de Avellaneda, 1871: 144). Las leyendas de tipo maravilloso resultan poco amenazadoras no sólo por la condición que Todorov les otorga, de ser un tipo de sobrenatural explicable por leyes diferentes de las del mundo identificado como real, sino también por la lejanía temporal que otros estudiosos les habían reconocido:

> El cuento de hadas es un relato situado desde el comienzo en el universo fictivo de los encantadores y de los genios. Las primeras palabras de la primera frase son ya un aviso: *En aquel tiempo* o *había una vez*… Es la razón por la que las hadas y los ogros no podrían inquietar a nadie. La imaginación los exilia en un mundo lejano, fluido, estanco, sin relación ni comunicación con la realidad de cada día […]. La diferencia es notoria, cuando se trata de fantasmas o de vampiros. Ciertamente, éstos son también seres imaginarios, pero en su caso la imaginación no los sitúa en un mundo imaginario; se los representa con la posibilidad de hacer entradas en el mundo real, y lo que es peor, entradas incomprensibles, terribles, invariablemente funestas […] (Caillois, 1966: 11)

Los acontecimientos ocurridos siglos antes y en varios casos desempolvados de crónicas viejas difícilmente podrían cargarse del poder de influir en algún lector, más allá de algún efímero efecto estético, pero los ocurridos unos pocos años antes en una realidad cercana conservan toda la posible amenaza de la vigencia.

En conclusión, "La ondina del lago azul" es el único relato del conjunto de 'tradiciones' de Gertrudis Gómez de Avellaneda con posibilidades de funcionar dentro de las estéticas de lo maravilloso y de lo fantástico a la vez, con un fuerte corrimiento hacia el género fantástico en el desenlace, por varias razones, entre las cuales las más evidentes son el tipo de maravilloso, *negro* al decir de Louis Vax, dada su cercanía con el miedo; el diseño de las voces y los niveles narrativos, con una narradora extradiegética que cede la palabra a un narrador intradiegético desde el punto de vista de los niveles y con un narrador homodiegético que pasará de testigo a autodiegético, considerando su grado de involucramiento en la diégesis; la posibilidad que esas posiciones dentro del universo de la ficción le dan a Lorenzo de generar un discurso empático y no destructivo de los códigos de verosimilitud maravillosa, como el que la autora practica de modo sistemático, a partir de su superioridad social y cultural respecto al mundo de donde surgen los relatos de lo sobrenatural aceptado, es decir, de los estratos bajos de la sociedad medieval y de épocas posteriores; la ventaja que ser un narrador autodiegético le otorga a Lorenzo de expresar la duda o vacilación entre el carácter sobrenatural o natural del agente de los acontecimientos acaecidos a Gabriel en el lago azul y el hecho de ubicar esos efectos, típicamente fantásticos, hacia el final de la trama o *sujet*, lugar privilegiado por la sintaxis de muchos relatos fantásticos para hacer revelaciones perturbadoras; la presencia en su discurso o nivel verbal de marcas de ambigüedad como los modalizadores verbales *parecer*, *creer* y similares, así como de verbos de percepción que confinan en los sentidos del personaje las afirmaciones acerca de lo que ocurre en el mundo y con ellos le restan objetividad; y la distancia temporal entre los acontecimientos y el momento de su narración, que abre la posibilidad de concebir los hechos irreales como posibles y cercanos al mundo del lector.

OBRAS CITADAS

Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello, 1860. [Archive.org]

CAILLOIS, Roger. "De la féerie à la science-fiction." Roger Caillois (ed.). *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, t. 1, 1966: 7-29.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CRUZ, Mary. "Prólogo." Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Tradiciones*. La Habana: Letras Cubanas, 1984: 7-28.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. "La ondina del lago azul. Recuerdo de mi última excursión por los Pirineos." *Obras literarias*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, t. 5, 1871: 115-145.

—. *Tradiciones*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

KUNZ, Marco. "Lo maravilloso en dos leyendas suizas de Gertrudis Gómez de Avellaneda." Marco Kunz y José Miguel Sardiñas, eds. *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2015: 67-87.

MARTÍNEZ, José María. "Introducción." José María Martínez, ed. *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid: Cátedra, 2011: 11-74.

MORALES, Ana María. *Lo maravilloso medieval y sus categorías*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

VAX, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.