

Ondina de Christian Petzold: la espera en el progreso

Emilio José Álvarez Castaño¹

Resumen: La imagen habitual que se tiene de las ondinas es la de seres malvados, idea que se extendió en el siglo XIX especialmente. En cambio, los orígenes de este personaje mitológico presentan una doble cara, ya que también se pueden encontrar elementos positivos. *Ondina* de Christian Petzold, inspirada en el relato de Fouqué, crea una nueva significación para la figura de la ondina basada en dicha ambigüedad y la muestra en dos aspectos principales: la ciudad de Berlín (de la que se destaca su urbanismo) y las relaciones amorosas (donde el egoísmo ocupa un lugar central).

Palabras clave: *Ondina*, Christian Petzold, náyades, Berlín, progreso

[en] *Undine* by Christian Petzold: waiting for development

Abstract: The usual image of undines is that of evil beings, an idea that spread especially in the 19th century. However, the origins of this mythological character have a double face, since positive aspects can also be found. *Undine* by Christian Petzold, inspired by Fouqué's story, creates a new meaning for the figure of the undine based on this ambiguity and show it in two main aspects: the city of Berlin (of which its urban planning stands out) and love relationships (in which selfishness occupies a central place).

Keywords: *Undine*, Christian Petzold, naiads, Berlin, development

Sumario: 1. Introducción. 2. El mito y sus versiones artísticas. 3. El espacio. 4. El progreso en los personajes. 5. Conclusión.

Cómo citar: Álvarez Castaño, E. J. *Ondina* de Christian Petzold: la espera en el progreso. Amaltea. Revista de mitocrítica, 14, 2022, 80681.

1. Introducción

Christian Petzold estudió lengua y literatura alemanas en la Universidad Libre de Berlín y luego completó su formación en la Academia de Televisión y Cine Alemana de Berlín. Petzold suele escribir los guiones de sus propias películas, en los que ha colaborado con frecuencia Harun Farocki. La influencia que Farocki ha ejercido en él, y otros cineastas como Angela Schanelec y Thomas Arslan, hace que se les considere parte de la Escuela de Berlín (Rothler et al.).

La Escuela de Berlín es un término utilizado para designar a un nuevo movimiento de películas alemanas que surgieron a principios del siglo XXI en el que los directores hacen unos profundos y realistas estudios de personajes en sus vidas cotidianas. En contraposición a los largometrajes de las dos últimas décadas, que insisten en cuestiones ya tratadas sobre

la unificación de Alemania, este grupo de cineastas se acerca a la realidad de la vida común tras dicha unificación. Es el caso de *Yella*, que muestra la nueva cara del país evitando preconcepciones, es decir, nuevas imágenes de la realidad después de la caída de Muro de Berlín (Abel 14-15). Debido a los numerosos galardones conseguidos, Christian Petzold se encuentra entre los más destacados cineastas de la Escuela de Berlín. Siguiendo lo recién indicado, las películas de Petzold muestran el desarrollo económico y social de Alemania, especialmente desde la unificación (Fisher 4). En su caso, hay una explicación biográfica. Petzold nació en Hilden (1960) y creció en Haan, en la Alemania Occidental, cerca de la región del Ruhr, el corazón industrial del país. Sus padres llegaron aquí como refugiados políticos de la Alemania Oriental, lo que supuso una experiencia que marcó su niñez (Fisher 6-7). Por ello, la ausencia de un hogar es una de las características del cine de Petzold, un rasgo que lleva a la figura del

¹ Shandong University (China)

E-mail: telemilio@yahoo.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7020-9676>

fantasma (Jaffe 135), que es un tipo de personaje que persigue cambios socioeconómicos (Fisher 19). En este sentido, hay que indicar que, en los largometrajes de la Escuela de Berlín, el movimiento no es solamente importante sino que, con frecuencia, también es el medio por el que se expresa la experiencia corporal y se activan sus efectos, por eso es un cine contra la “stasis” (Landry 5). El movimiento y la movilidad en general son desarrollos clave en la modernidad, haciendo similares a los espacios y las personas (Urry 6-7). Por eso, el hecho de que uno de los rasgos de la Escuela de Berlín sea el abandono de la capital alemana, es un elemento que enlaza con el concepto de movilidad (Cook 35). Por ello las películas de Petzold “explore individuals’ tendency, consciously or not, to remake themselves for the socioeconomic context, not only by adjusting their overtly economic activities but also by adapting their desires, dreams, and fantasies” (Fisher 5), y, en ciertas ocasiones, la historia se introduce en numerosos de estos sueños, fantasías y deseos, así como en los espacios en los que se mueven los personajes. Dentro de la historia, y teniendo como referencia al Ángel de la historia de Walter Benjamin (que se volverá a mencionar más adelante), Petzold toma retazos de películas anteriores para conformar una historia crítica del presente. Estos retazos y la ya aludida figura de los fantasmas apuntan al pasado. Hay que recordar que Petzold tiene una “trilogía fantasmal” formada por *Seguridad interior* (*Die innere Sicherheit*, 2000), *Fantasma* (*Gespenster*, 2005) y *Yella* (2007), donde las protagonistas errantes no encuentran un lugar en una sociedad, que las decepciona y engaña. Se trata de largometrajes que, además de combinar presente y pasado, indican el mismo proceso por el que el presente es pasado. Por tanto, suponen una consideración de que las cosas podrían haber sido diferentes (Fisher 16). Además de lo indicado, dentro de la producción de Petzold se pueden destacar, en líneas generales, dos rasgos de interés: la historia de Alemania y la intertextualidad.

En cuanto al primer aspecto, Petzold parte de referentes conocidos que revisa en el contexto de la Alemania de los siglos XX y XXI para hablar de la crisis de identidad de todo un país. La protagonista de *Yella* (2007) se mueve entre un pasado que la persigue (en la ya extinta Alemania Oriental) y un futuro engañoso (en la Alemania Occidental) dentro del mundo de los negocios en el que no hay escrúpulos. *Barbara* (2012) se sitúa en la antigua RDA en 1980 y presenta a una doctora que busca escapar al lado occidental. *Phoenix* (2014) habla de la vida reciente de Nelly, una alemana judía que, tras la II Guerra Mundial, regresa a Berlín con la intención de reconstruir su vida junto a su marido en un reencuentro que no es el esperado. *En tránsito* (2018) solapa tiempo histórico y contemporáneo para relacionar a los refugiados de la II Guerra Mundial con los refugiados actuales.

En lo que se refiere a los intertextos, hay que recordar que Kristeva le atribuye a Bajtín el

descubrimiento de la intertextualidad, de la que dice que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (3). Más tarde, Genette definió este concepto como “una relación de copresencia entre dos o más textos” que ofrece diferentes formas, siendo una de ellas la alusión, es decir, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente” (10). Se trata de un término que supera la posible ambigüedad con “influencia” y evita la colisión con el criterio de originalidad ya que muestra la contigüidad de las creaciones artísticas puesto que respeta las posibilidades de creación, recreación y estímulo que aporta el intertexto (Mendoza 341). Más adelante se comprobará de qué manera Petzold reelabora la simbología de la ondina.

Así, se pueden encontrar diversos ejemplos de intertextualidad en la obra de Petzold. *Seguridad interior* se inspira en *Los viajeros de la noche* (*Near Dark*, Kathryn Bigelow, 1987), (Fisher 11). *Barbara* tiene claras concomitancias con *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), (Cook). *Yella* toma como referencia *El carnaval de las almas* (*Carnival of the Souls*, Herk Harvey, 1962). El trío protagonista de *Jerichow* (2008) relee *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946). *Phoenix* revisiona *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), (Iglesias). Por último, *En tránsito* se parece a la trilogía *Welcome in Viena* (1982, 1986, 1986) de Axel Corti (Weinrichter).

Ondina (*Undine*, 2020), el largometraje que centra estas páginas, muestra a Ondina Wibeau (Paula Beer) que trabaja como guía de un museo que explica el desarrollo urbanístico de Berlín. Johannes (Jacob Matschenz), su novio, acaba de abandonarla por otra mujer y ella, siguiendo una de las versiones sobre estos seres mitológicos, se dispone a asesinarlo, pero conoce a Christoph (Franz Rogowski) con quien comienza una nueva relación. Por tanto, uniendo estos rasgos contrapuestos de los que se darán más detalles, Petzold, quien vuelve a contar con la misma pareja protagonista de actores de *En tránsito*, hace una recreación de la figura mítica de la ondina situándola en el Berlín actual.

La intertextualidad recién aludida no es solo cinematográfica en este largometraje sino también literaria. El propio cineasta alemán reconoció haber leído, entre otras obras, el relato “Ondina se va”, perteneciente a *Das dreißigste Jahr* (1961) y que se tradujo en España por *A los treinta años*, de la escritora austriaca Ingeborg Bachmann (1926-1973) (Cortés), lo que ha llevado a afirmar que el largometraje tiene un componente feminista (Soto). Se trata, en todo caso, de una película que, con sus referencias al pasado y al urbanismo, está repleto de sugerentes lecturas (Bernal). Dentro de la diversidad de interpretaciones, el presente estudio plantea un comentario sobre el largometraje de Petzold basado en los orígenes de la figura mitológica de la ondina

para comprobar de qué manera, a partir de este punto, se consigue una reelaboración de su significado.

Para ello, se estudiarán, en primer lugar, las raíces de dicho mito y qué seguimiento tuvo en las diferentes manifestaciones artísticas con posterioridad, especialmente en la literatura. A continuación, se comentará *Ondina* en dos apartados diferentes: por un lado, se analizará el espacio físico en el que se desarrolla la acción y, por otro lado, se comprobará la evolución de los personajes, especialmente la protagonista, dentro de la nueva significación que adquiere esta figura mítica.

2. El mito y sus versiones artísticas

En el presente apartado se comentarán los orígenes del mito de las ondinas, algunas de sus versiones y de qué manera ha servido de inspiración en las distintas manifestaciones artísticas, haciendo especial mención en la literatura.

Las ondinas, al igual que las sirenas, las ninfas, las nereidas, las limnades, las náyades, las potámides y otras divinidades menores de la mitología griega, aparecen asociadas al agua.² Las ondinas se representan siempre como mujeres, algo que sucede desde la Antigüedad Griega, donde existía la idea de que el agua era un elemento femenino (Hall 107). Fue Empédocles (c. 490 a. C.-c. 430 a. C.) el primero en proponer una clasificación de los cuatro principios materiales de la realidad (Macaulay 72), una idea que sigue Paracelso (1493-1541) en su obra *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y demás espíritus* (1566), publicada póstumamente, para proponer el término “ondina” (Silver 38), que viene de la palabra latina *unda*, que significa “ola”, y que ha llegado a convertirse en un nombre propio (Rifkin 258). Gallagher sostiene que, aunque esta fuente está en Paracelso, los autores alemanes de los siglos XIX y XX encontraron su inspiración para las ondinas en las *Metaformosis* de Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), sobre todo en las transformaciones de algunas de estas ninfas en manantiales, como sucede con Hirie en el libro VII y Egeria en el libro XV (Gallagher 345). A diferencia de las sirenas, que aparecen en alta mar, las ondinas habitan en los lagos y cascadas de los bosques (Bane 333), y comparten con ellas su voz melodiosa cuando cantan.³

La iconología de las sirenas, mitad humana y mitad animal, sintetiza el aspecto femenino y monstruoso a la vez. Son dos caras de la misma moneda puesto que dan o quitan, pero siempre hay un trato y una posible

recompensa (Martos 188). Las ondinas no comparten la morfología híbrida pero sí esta característica. En todo caso, todas las subdivisiones y elaboraciones de estos espíritus de la naturaleza son ampliaciones de esas creencias populares en la existencia de unos seres que, sin ser humanos ni divinos, son antropomorfos y se mueven en un plano diferente al de los humanos, aunque ocupan el mismo espacio (Silver 40). En relación a los humanos, no tienen alma. Si contraen matrimonio con un humano su vida en la Tierra se acorta pero consiguen un alma inmortal (Fass 291ss).

Al ser seres identificados con el entorno natural en el que se encuentran, presentan una imagen ambigua. Las sirenas, por ejemplo, son seductoras, pero unen su función erótica a la funeraria, ya que sus cantos tienen el fin de atraer hacia la muerte. Buscan la perdición de los hombres, como en el canto XII de la *Odisea*, en una muerte que puede llegar a ser agónica; no obstante, en el mundo helenístico eran divinidades que cantaban a los muertos en la Isla de las Bienaventurados (Rodríguez 52).⁴ Esta ambivalencia tiene su continuidad con las ondinas, algo que se puede ver en el mito de Hilas, donde está ya la idea del hombre atraído por las náyades a sus lugares encantados y que, una vez allí, desaparece. Pero no se describe como un engaño (Martos 186). Hilas, debido a su belleza, es raptado por las ninfas cuando va a por agua a un lago y sus compañeros de expedición no lo localizan cuando lo buscan a continuación. La ambigüedad de los hechos también viene dada por las distintas versiones que se tienen de la misma narración. De tal manera, si para Apolonio de Rodas el joven da un grito cuando las náyades tiran de su codo para hundirlo en el agua (Apolonio 84), Teócrito, en su “Idilio XIII”, se detiene más en sus comentarios sobre estas deidades y dice de ellas: “Tenían las Ninfas al lloroso mancebo en su regazo y lo consolaban con palabras tiernas” (Teócrito 137). Justo después, cuando los argonautas deciden zarpar al no hallar a Hilas, el poeta añade: “Así, entre los bienaventurados se encuentra ahora el bellissimo Hilas” (Teócrito 137), porque, al compartir su vida desde ese momento con las ninfas, se convierte en una divinidad, como ellas, lo que implica ganar la inmortalidad (Klooster 99).

En el ámbito germano, resulta procedente dedicarle unas palabras al personaje de Lorelei, que toma su nombre de un risco del mismo nombre que se sitúa junto al Rin. Etimológicamente, el término viene de las palabras “lurein”, que significa “murmullo, susurro”, y “ley”, que significa “roca” (Jensen 41). Las corrientes de agua que allí se forman hacen que

² Garcilaso de la Vega tiene presente este hecho cuando indica. “¡Oh náyades, de aquesta mi ribera / corriente moradoras!” (Vega 72), en su “Égloga II”.

³ Así lo muestra el poeta mexicano José María Esteva (1818-1904) en una de sus composiciones:

De aquestos bellos lagos encantadora ondina,
Dulce azucena blanca del mágico jardín,
Tu voz es el perfume que al aurora matutina
Exhalan las violetas azules del pensil (Esteva 13).

Dentro de su poema “A Leda”.

⁴ Esta doble cara encuentra un buen ejemplo en el cine con *The Lure* (*Córki Dancingu*, Agnieszka Smoczyńska, 2015), en el que las protagonistas son dos hermanas sirenas llamadas Silver y Golden.

sea un lugar peligroso, de ahí el gran número de marineros que perdieron la vida allí. Además, una pequeña cascada en la zona creaba un murmullo constante que estaba acompañado por el eco que provocaba la posición de la roca. Todo ello dio origen a diferentes leyendas dentro del folclore alemán que después llegaron a la literatura. Así, Clemens Brentano escribió la balada “Zu Bacharach am Rheine” (1801), donde la bella Lore Lay es acusada de embrujar a los hombres y llevarlos a la muerte. Ella dice que no quiere causar más daño, indica que su amado la abandonó y pide ayuda al obispo, quien le ordena ingresar en un convento. En el camino al monasterio, Lore Lay sube al risco, cree ver a su amado en un barco, cae al agua y muere. Desde entonces, se oye el eco de su nombre en el lugar. Hay que recordar que, antes de Brentano, el mito de Eco ya se encuentra en Ovidio (Greiner 245). En 1824, Heinrich Heine hizo su particular versión en el poema “Die Lorelei”, donde una bella doncella peina sus cabellos dorados mientras canta una hermosa melodía que hace que un barquero se distraiga, pierda el control de su embarcación y muera al chocar contra un saliente rocoso. En estos versos de Heine, no solo hay una mujer fatal, sino que también se puede ver como un símbolo del contraste entre la belleza y lo cotidiano, entre la realidad y la ilusión, entre el poder del arte y las debilidades de la vida (Feuerlicht 90). Más allá de este tipo de consideraciones, como se ha podido ver, la figura legendaria de Loreley presenta dos caras muy diferentes que corresponden con las ya mencionadas ambivalencias de las ondinas.

Dentro de las obras en prosa sobre ondinas, hay que destacar *Ondina* (1811) del escritor alemán Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), una obra muy popular durante el siglo XIX (Au 160), y que sirvió de inspiración para “La sirenita” (1837) de Hans Christian Andersen (Wullschlager 171). La historia de Fouqué sigue las ideas de Paracelso ya comentadas (Alban 48), pero, además, tiene como referencia a Melusina (Sherman 303), un hada de la literatura medieval francesa que abandona su mundo feérico por el amor de un hombre con la condición de que este cumpla una promesa, algo que generalmente no sucede dentro de este contexto, por lo que la unión se rompe ya que ella no puede seguir viviendo en el mundo terrenal. A partir de aquí, Fouqué desarrolla un argumento del que, a continuación, se hace una breve sinopsis con el objeto de situar al lector, ya que es una de las referencias de la película de Petzold.

Fouqué presenta en su narración al caballero Huldrand, quien se enamora de Ondina, una joven que se ha criado con un matrimonio de humildes pescadores. Ondina le hace saber su naturaleza de hija del rey del mar, pero Huldrand le jura amor eterno, a pesar de la advertencia de Kühleborn, tío de Ondina, quien indica que si la relación se rompe Ondina debe volver al agua para siempre y él debe

morir. Hulbrand vuelve con Bertalda, su antigua novia, y se produce el desenlace fatal. De manera resumida, esta es la trama del relato de Fouqué que tuvo adaptaciones en la ópera (E. T. A. Hoffmann, Girschner, Lortzing, Lvov, Tchaikovsky, Dvořák), música (Reinecke, Ravel, Debussy), ballet (Pugni, Henze), pintura (Fuseli, Retzsch, Waterhouse, Gauguin, Fantin-Latour, Maclise, Turner), literatura (Bertrand, Schreiner, Andersen, Giraudoux y la ya mencionada Bachmann). En lo que se refiere al cine, hay que destacar *Undine* (Henry Otto, 1916), película muda basada en el relato de Fouqué y *Ondine: la leyenda del mar* (*Ondine*, Neil Jordan, 2009). Este último largometraje, con guion original del mismo director, presenta una trama realista con alusiones a la mitología irlandesa, ya que la protagonista se hace pasar por una selkie. La leyenda de estos seres mitológicos tiene similitudes con la de las ondinas en relación al teriomorfismo, la belleza, la unión con el humano, la separación y la vuelta al mar. En este caso, Jordan plantea un melodrama romántico con final feliz.

Por la filiación literaria del guion de *Ondina*, se hace necesario dedicarle unas palabras más a este campo. Atendiendo solo a sus cualidades malignas, las ondinas son una de las numerosas representaciones que tiene la imagen de la mujer fatal, tan presente en todas las culturas en general y en Occidente en particular por medio del mito de Pandora, y que se extendió sobre todo a partir del siglo XIX en la literatura (Scott 66). Ejemplos de ello son “La ondina del lago azul” (1860) de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) y “Los ojos verdes” (1861) de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), de gran similitud entre ambas en la que ahora no se va a ahondar. En cambio, a partir del siglo XX, estas hijas del agua han ido transformando de manera progresiva su carácter monstruoso y seductor para ser una víctima de su propia naturaleza en la que se mezclan los misterios de la sexualidad y la muerte, hasta llegar a convertirse en ocasiones en un ser extraño y diferente al que le cuesta trabajo integrarse en un nuevo mundo (D’Humières 156),⁵ algo que se puede apreciar en autores como Carmen Martín Gaité o Gustavo Martín Garzo. Para D’Humières, entre las figuras de la sirena y de la ondina no hay una sustitución sino una ósmosis en un ejemplo perfecto de coalescencia de mitos (148), lo que la lleva a afirmar:

La sirena es un ejemplo de la evolución de un conjunto de leyendas, a veces dispares, que giraban en torno a los peligros que corría quien se atrevía a desafiar las deidades del agua. Es ahora una figura esencialmente ambigua, porque ha adquirido un nuevo simbolismo que le permite ser expresión de la diferencia y del desamparo, o de la depresión que sigue a esta toma de conciencia, como si hubiera

⁵ La película *Un, dos, tres... Splash* (*Splash*, Ron Howard, 1984) muestra bien este aspecto ya que la protagonista no conoce el idioma ni las costumbres sociales, lo que hace que todos piensen que es extranjera.

heredado de la ondina la imposibilidad de insertarse en una verdadera comunidad humana a pesar de un deseo fundamental y vital (152).

Las ondinas, con su belleza sensual, atraen y, al mismo tiempo, avisan de sus peligros, pero, de manera añadida, han ido acumulando otras transformaciones que responden a las sensibilidades y preocupaciones de cada época (Thibault Schaefer 59), por lo que, para una apropiada interpretación de *Ondina* de Christian Petzold, procede un estudio que considere ambas visiones, ya que las dos se encuentran en el origen de estas figuras y, al mismo tiempo, tenga presente las peculiaridades de una nueva versión del mito en el mundo contemporáneo.

3. El espacio

Para abordar este apartado, se harán, en primer lugar, unos comentarios sobre el desarrollo urbanístico de Berlín a lo largo de la Historia. Tras ello, se comprobará el tratamiento que tiene dicho espacio en el largometraje.

La convulsa historia de Berlín ha afectado a su desarrollo urbanístico donde se han desplegado numerosos planes y proyectos, de los cuales unos se llevaron a cabo y otros no, lo que ha dejado cicatrices en su morfología (Stimmann 64). Una de las remodelaciones más destacadas es la que emprendió el director de planificación urbana James Hobrecht en su conocido plan de 1862, donde diseña una cuadrícula de grandes calles y avenidas que pudiesen comunicar las numerosas casas en las que se iban a alojar los nuevos habitantes, que acudían a las ciudades atraídos por las posibilidades que aquí se ofrecían en el marco de la Revolución Industrial (Borsi 48). En los años 20 del siglo XX, se construyen diversos complejos residenciales para la clase obrera, lo que convertirá a la ciudad en policéntrica (García 101). En efecto, una de las características de las ciudades europeas es el hecho de tener un centro histórico con plazas públicas centrales (Marcuse 112). En cambio, esta premisa no se corresponde con el complejo mapa berlinés, un hecho que se acentuó más tarde ya que las mayores plazas de la ciudad fueron destruidas. Alexanderplatz ha sido rediseñada varias veces, una de ellas a raíz de los fuertes daños sufridos durante la batalla de Berlín, durante la Segunda Guerra Mundial. Postdamer Platz, además de recibir el bombardeo de las tropas aliadas al final de la recién citada contienda bélica, que supuso su casi total destrucción, sufrió las consecuencias de la división de la capital alemana. De tal manera que, con la construcción del Muro de Berlín, la plaza quedó dividida en dos partes

también. La reconstrucción que se hizo tras la caída del Muro dista mucho de la plaza original. Estos dos acontecimientos históricos, la Segunda Guerra Mundial y el Muro de Berlín, cambiaron el mapa de la ciudad de una manera singular. Tras la destrucción que supuso para Berlín la Segunda Guerra Mundial, la ciudad desarrolló dos tipos de urbanismos distintos, el capitalista y el comunista, ya que el urbanismo es también una práctica ideológica (Durán 15). Por consiguiente, la necesidad por crear infraestructuras para cada una de las partes a ambos lados del Muro y el deseo de mostrar las bondades de la ideología que se defendía se presentaron como factores decisivos. De manera irónica, Berlín nació con la fusión de dos localidades e, históricamente, mantuvo distintas divisiones en diferentes momentos: con la guerra de los Treinta Años (católicos y protestantes), con los reyes de Prusia (Postdam y Berlín), (Vargas 38). Por tanto, la separación entre Berlín Occidental y Berlín Oriental tras la construcción del Muro no fue tan novedosa. Después de la caída del Muro, era evidente que una de las tareas a acometer era la remodelación de las partes centrales de Berlín (Poczka 53). Por consiguiente, Berlín se ha tenido que reinventar ante factores como el protagonismo del agua (como se verá en breve), la Revolución Industrial o las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, una de las cuales fueron las tres décadas del Muro de Berlín, que hizo que zonas céntricas se convirtieran en periféricas afectando a la planificación urbanística, un hecho que sigue generando debates contemporáneos (Vázquez 81). No en vano, una de las cuestiones que plantea la película de Petzold es que no hay progreso en el urbanismo de Berlín.⁶

Ondina es un largometraje que se mueve entre dos espacios bien definidos: la ciudad de Berlín y el pantano, que se encuentra en otra localidad. Se hará un comentario sobre ambos en tanto que son parte fundamental tanto del desarrollo diegético como de la propia evolución de la protagonista, que se tratará con posterioridad.

Por su primera presentación ante el grupo de turistas que la esperan, el espectador sabe que *Ondina* es Doctora en Historia y que es guía en un museo donde recibe a las visitas nacionales e internacionales, a quienes les va a mostrar el desarrollo urbanístico de Berlín. Es decir, tiene un exceso de cualificación para el trabajo que desarrolla, mostrando una realidad de muchos jóvenes de su edad,⁷ y también otros de promociones anteriores, que han aceptado trabajos que probablemente no pensaron que iban a desarrollar cuando todavía estaban formándose. Una de las maquetas de Berlín, indicando con dos colores diferentes los edificios anteriores y posteriores a la reunificación de Alemania en 1990, habla de las

⁶ La construcción del nuevo aeropuerto de Berlín, con fallos de construcción, errores de planificación, retrasos y sobrecostos, hizo que las obras se demorasen durante 14 años, casi 30 si se tiene como referencia la fecha del primer diseño, lo que ha hecho que se hable, de nuevo, del mito de la eficiencia alemana: https://www.elconfidencial.com/mundo/europa/2020-10-30/aeropuerto-alemania-fin-mito-eficiencia_2812464/ (30 de octubre de 2020).

⁷ Véase a tal respecto: Felix Büchel et al. (eds.). *Overeducation in Europe. Current Issues in Theory and Policy*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2003.

dos mitades de un mismo ser y funciona como un trasunto de cualquier relación en la que hay dos partes que han sufrido rupturas y reconciliaciones. El urbanismo es, por tanto, una de las formas en las que se expresan los sueños (Lascort), como puede ser un sueño, igualmente, encontrar el amor. De hecho, esta escena es la que sigue a la que Johannes abandona a Ondina, pero también está apuntando a la vinculación que la propia Ondina tiene con la ciudad de Berlín. Ella misma habla de la etimología del nombre de la capital alemana diciendo que para algunos significa “pantano” (Charnock 35) y para otros “lugar seco en el pantano” (Cobbers 14). Desde este punto de vista, queda la ambigüedad de saber si es un lugar apropiado para ella, pero las primeras escenas no ofrecen duda sobre lo que le sucede a Ondina, sentimental y laboralmente. En consecuencia, su percepción de los hechos también aparece enfrentada con la de otros personajes, como se puede ver en la reacción de Johannes cuando Ondina le dice que lo tiene que matar, o la de Monika (Maryam Zaree), cuando ambas difieren sobre la hora de la llamada telefónica de Christoph. Esta incomprensión hace que Ondina se presente como un personaje diferente, de ahí que en su trabajo la consideren como una persona muy independiente. De hecho, Ondina vive sola en un apartamento alquilado en uno de los rascacielos de Hackescher Markt, pero tiene vistas a Alexanderplatz. Se trata de una conocida plaza pública que pertenecía al Berlín oriental en la que tuvo lugar una movilización popular el 4 de noviembre de 1989 para exigir reformas políticas y que, urbanísticamente, también ha sufrido diversas transformaciones ya referidas, un hecho que está en consonancia con los acontecimientos que le quedan por vivir a la protagonista, como se verá.

Frente a la ciudad de Berlín, se encuentra el pantano. Cuando Ondina busca sin éxito a Johannes en la cafetería, oye que la llaman desde el acuario, es decir, es la llamada que ella siente del lugar al que realmente pertenece: el agua. Recuérdese que una de las características de la Escuela de Berlín es que hace un tipo de cine contra la ciudad. Justo en ese momento se da a conocer Christoph, que es buzo industrial, por lo que se presenta como la encarnación de un hombre más apropiado para ella, en principio. Es simbólico, en este sentido, que el primer encuentro entre ellos se enmarque dentro de un maremoto a pequeña escala (Iglesias), que también es emocional. Ya recuperados de sus heridas, ambos bucean cogidos de la mano en el lago en el que trabaja Christoph, que se encuentra en la localidad de Brügge, cerca del mar Báltico y del canal de Kiel, a más de 340 kilómetros de la capital alemana, como se puede ver en uno de los carteles del andén. Es el momento en el que Ondina se muestra junto al siluro, de igual forma que aparece asociada a dicho pez de nuevo al final de la película, cuando Christoph trabaja en la turbina. El siluro es un tipo de pez gato que produce descargas eléctricas para capturar a sus presas, lo que en el Antiguo Egipto le ganó la consideración de tener superpoderes. Pero,

asimismo, es un pez resistente que es capaz de vivir en aguas con carencia de oxígeno (Castel 22), en lo que supone un avance del desenlace que vivirá la protagonista. Además, Christoph y Ondina ven que el nombre de ella está escrito en una pared en el fondo del lago, remarcando la idea de pertenencia de Ondina a dicho espacio. De hecho, más tarde, cuando ella cree que va a perder a Christoph, recuerda de nuevo el acuario roto y la voz que la llama, solo que en ese momento ya no hay ningún obstáculo para que vuelva al agua. Se insiste en esta idea en la escena en la que Christoph recuerda dónde conoció a Ondina y en lugar del muñeco del buzo hay dos moáis de la Isla de Pascua, a los que últimamente se les ha dado el significado de señalar lugares de agua potable (Hixon et al. 163ss). Es decir, la fuente de vida que él busca está en esos momentos bajo el agua.

4. El progreso en los personajes

En esta sección, se plantea si en *Ondina* de Petzold el progreso urbanístico que no ha sido posible en Berlín, tiene presencia en el desarrollo de los personajes y en sus relaciones sociales.

La película comienza con Ondina y Johannes en la terraza de una cafetería. Por los planos y contraplanos y por el hecho de que no se hablan ni se cruzan las miradas, resulta evidente que algo les separa. Cuando Johannes se quiere ir, Ondina le recuerda que le dijo que la amaría siempre y, siguiendo una de las versiones del relato mítico, le indica que si la deja tiene que matarlo. Puesto que no acepta la situación, Ondina reacciona dándole órdenes. Se trata de un comportamiento adolescente, por no decir que infantil, de alguien que no quiere aceptar la realidad.

En cambio, su conducta es diferente desde el primer momento con Christoph, evitando que el acuario le caiga encima, con lo que se presenta la cara positiva de la ondina, que ya se señaló con anterioridad. Además, Ondina muestra otras características que tienen los seres mitológicos a los que ella pertenece. En la escena en la que Christoph la acompaña a la estación de tren, él no sabe decir el tiempo que llevan esperando, lo que puede recordar a la anulación de la noción temporal cuando se entra en el estado de inmortalidad, el mismo al que las náyades llevaron a Hilas. De tal modo, es así cómo se puede entender mejor que, cuando están en el apartamento de ella, Christoph le pide que le haga la presentación que Ondina está preparando sobre el Foro Humboldt, ya que piensa que ella da las explicaciones de una manera muy bonita. Esto es porque habla con la misma voz melodiosa que tienen estas ninfas, que atraen a quienes las oyen. En relación a todo ello, en la escena del acuario en la que se conocen, el muñeco del buzo queda desde ese momento como la imagen de la relación entre ellos. Por eso, Ondina lo repara cuando se le rompe, lo que se convertirá en una referencia proléptica hacia lo que va a suceder en

su relación, aunque Christoph asegure que no se nota que se haya roto.

De igual forma que el diseño urbanístico de Berlín presenta similitudes con las relaciones personales, según se ha apuntado, el Foro Humboldt subraya esta idea. Se trata de un edificio que se empezó a construir en el siglo XV y que tuvo su gran transformación en el XVIII con la función de ser una residencia real y que en el siglo XXI es un museo, por lo que no se sigue el principio de diseño funcionalista por el que la forma sigue a la función, máxima acuñada por el arquitecto Louis Sullivan (Manieri 122). Para Ondina, por tanto, si no existe esa diferencia hay que concluir que el progreso es imposible. De ahí que Berlín se presente como una ciudad de cartón, como las maquetas que la representan, en la que Ondina no encuentra su lugar. En este sentido, hay que recordar que en *Phoenix* aparece un cuadro de Paul Klee (1879-1940) en la pared de la habitación de Nelly. Se trata del *Angelus Novus* (1920), obra fundamental en la concepción histórica de Walter Benjamin (1892-1940), quien lo identificó con el Ángel de la Historia, que mira con terror al pasado pero que no puede evitar ir hacia el futuro, al que también denomina como progreso (Benjamin 257-258). Además, *Ondina* de Fouqué es un relato fantástico en el que la protagonista empieza siendo una joven caprichosa y zalamera para convertirse en una responsable y servicial mujer casada que acepta su destino trágico. En este sentido, es llamativa la diferencia que hay entre Ondina y los otros personajes principales.

La elección del nombre de Johannes para el personaje malvado no parece casual. En el relato “Ondina se va”, de la ya aludida Bachmann, que es un monólogo de dicho personaje mitológico dirigido a todos los hombres que la han engañado, afirma: “I knew a man called Hans and he was different from all others. I knew another man who was also different from all others. Then one who was completely different from all others and he was called Hans; I loved him” (Bachmann 181), con lo que expresa la repetición inacabable del mismo tipo de relación que la lleva siempre a la decepción y la soledad. El Hans de la película de Petzold, al igual que Huldbrand, rompe su promesa de amor eterno a Ondina para unirse a otra mujer. Johannes, además, vuelve a buscar a Ondina tras verse ambos en el Spree y le propone volver juntos pasando una noche en un hotel cerca de un lago. Es decir, el espacio natural de Ondina, como se ha visto. Más tarde, cuando Ondina se dirige a casa de Johannes para asesinarlo, se comprueba que este sigue con su novia. Su muerte no corresponde solo a la justicia poética sino que también es irónica ya que no acaba ahogado en el mar o en un lago, como los marineros o los caballeros de los antiguos relatos, sino en la pequeña piscina de su casa, que, además, forma parte de una construcción artificial que se ha erigido de manera institucional (Cook et al., 206), formando parte de ciertos paisajes urbanos.

Monika, la compañera de trabajo de Christoph, es el equivalente de Bertalda, al interponerse en la

relación entre este y Ondina. Monika le miente a Ondina con la hora en la que se produjo la inmersión y al decirle que Christoph tiene muerte cerebral, por lo que no hay posibilidad de recuperación (Beecher 337), lo que lleva a Ondina a pensar que la llamada telefónica de Christoph era de ultratumba y, a partir de aquí, se precipitan los acontecimientos finales.

Christoph, por su parte, se presenta como la alternativa amorosa a Johannes. No la engaña pero exige, al mismo tiempo, sinceridad, lo que les lleva a una crisis de pareja. Tres meses después del accidente, Christoph recupera la consciencia y lo primero que hace es buscar a Ondina. Para ello, recorre, cual enamorado, los lugares comunes que compartieron: el piso, en el que continúa la mancha de vino, elixir de vida y de inmortalidad (Chevalier y Gheerbrant 1072); el museo, donde la presentación la hace otra trabajadora; la cafetería, con el recuerdo del acuario roto. Entonces, la narración da un salto proléptico de dos años. Christoph y Monika han empezado una relación y esperan un bebé. La aparición de Ondina bajo el agua hace que Christoph se acuerde de ella de nuevo, por eso la busca esa misma noche, pero Petzold ofrece un final alejado del de Fouqué dentro de la originalidad que quiere aportar.

Se trata, por tanto, de tres personajes que se mantienen constantes en sus ideas y deseos. Johannes en engañar a las mujeres, Monika en su egoísmo por seducir a Christoph y Christoph en su voluntad de amar a una mujer.

En cambio, Ondina abandona su amenaza de matar a Johannes cuando conoce a Christoph. Después, cuando ella le miente, reconoce su culpa y busca restaurar la relación. Ha pasado de tener un comportamiento infantil a aprender qué significa amar. Por ello, pasa de perder su equipo de buceo la primera vez que va al lago a la naturalidad con la que entra en el agua para quedarse a morar allí sin necesidad de ayuda artificial. Ondina es justiciera con Johannes porque la hace sufrir, y cariñosa y comprensiva con Christoph porque este la ama. Como sucede con *Yella*, *Phoenix* y *Jerichow*, la protagonista femenina (interpretada en los tres casos por Nina Hoss, actriz fetiche de Petzold entonces) tiene que rehacerse, a pesar de estar sentimentalmente afectada, para tomar decisiones sobre su futuro, y las toma en base a la fuerza de su amor (Sutton). Ondina, cuando se muestra a Christoph bajo el agua en los momentos finales del largometraje, recuerda, señalándolo, que su nombre está escrito allí. Junto a él, hay dibujado un corazón, pero al otro lado del mismo no hay ningún otro nombre. El amor de Ondina es tan singular que no ha encontrado nada equiparable en el plano terrenal en el que se ha movido porque los seres humanos lo han impedido con sus egoísmos. En este aspecto recuerda a *Romeo y Julieta* (Boyero). Esta constancia en este comportamiento se refleja también en la banda sonora escogida que, excepto “Stayin’ Alive” de los Bee Gees, se resume al *adagio* del *Concierto n.º 3 en re menor* de Johann Sebastian Bach, cuyo tono contenido y melancólico

de piano aparece en distintas escenas relacionadas tanto con Christoph como con Johannes. Por eso, ante la reiteración de comportamientos interesados que hacen que la misma situación se repita de manera continua, a Ondina solo le queda seguir sumergida en las profundidades para esperar un cambio del ser humano al respecto, como muestra el plano tomado desde sus ojos que cierra el largometraje.

5. Conclusión

Aunque la imagen habitual de las ondinas, y otras deidades mitológicas similares como las sirenas, está relacionada con su maldad, idea extendida sobre todo en el siglo XIX, una mirada a los orígenes de estos seres señala una ambigüedad debido a que también es posible encontrar rasgos positivos. Se trata de un aspecto que se desarrolla en las manifestaciones artísticas a partir del siglo XX especialmente. En esta línea, *Ondina*, largometraje escrito y dirigido por Christian Petzold, quien leyó el relato de Fouqué, entre otros textos sobre ondinas, presenta a la protagonista

como alguien singular tanto dentro del contexto espacial en el que se mueve, la capital alemana, como en su relación con el resto de personajes principales. Ambos elementos están vinculados puesto que el desarrollo urbanístico de Berlín, en el que no hay progreso, es equivalente a la evolución psicológica y emocional de los seres humanos a lo largo de los tiempos. Petzold toma los rasgos negativos y positivos de las ondinas y hace que la protagonista evolucione desde los primeros a los segundos, por lo que le da una nueva significación vinculada al progreso, de hecho, es el único personaje en el que se puede apreciar un cambio. Ondina ha salido del agua (del mito) para ir a la ciudad (la historia) y comprueba que todo sigue igual desde hace siglos. Ante tal situación, solo le queda volver al agua, su lugar natural, y permanecer allí a la espera de que alguien la recuerde, ya sea para el desarrollo histórico o el personal. Los mitos, con sus diferentes lecturas y versiones, hablan sobre distintas realidades humanas que se han mantenido constantes con el paso del tiempo y que, en el caso de esta película de Petzold, invita a una reflexión sobre cómo alcanzar un verdadero progreso.

Obras citadas

- Abel, Marco. *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester: Camden House, 2013.
- Alban, Gillian M. E. *Melusine the Serpent Goddess in A. S. Byatt's "Possession" and in Mythology*. Lanham: Lexington Books, 2003.
- Apolonio de Rodas. *Las Argonáuticas*. Ed. Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Cátedra, 1986.
- Au, Susan. "The Shadow of Herself: Some Sources of Jules Perrot's 'Ondine'". *Dance Chronicle* 2.3, 1978, pp. 159-171.
- Bachmann, Ingeborg. "Undine Goes", en *The Thirteenth Year*. Tra. Michael Bullock. Nueva York: Knopf, 1964, pp. 177-186.
- Bane, Theresa. *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*. Jefferson: McFarland, 2013.
- Beecher, H. K. et al. "A Definition of Irreversible Comma". *JAMA* 205.6, 1968, 337-340.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History", en *Illuminations. Essays and Reflections*. Tra. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 2007, pp. 253-264.
- Bernal, Fernando. "*Ondina* (Christian Petzold). SEFF 2020 – Sección Oficial". Caiman Cuadernos de Cine. 6 de noviembre de 2020. TM.
- Borsi, Katharina. "The 'Hobrecht Plan' and the Emergence of the Urban". *Serbian Architectural Journal* 10.1, 2018, pp. 47-58.
- Boyero, Carlos. "Inmune a la poética de la sirena urbana". El país. 20 de noviembre de 2020. <https://elpais.com/cultura/2020-11-19/inmune-a-la-poetica-de-la-sirena-urbana.html>.
- Büchel, Felix et al. (eds.). *Overeducation in Europe. Current Issues in Theory and Policy*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2003.
- Castel, Elisa. "El pez gato, genio protector de los egipcios". *National Geographic* 192, diciembre 2019, pp. 22-23.
- Charnock, Richard S. *Local Etymology: A Derivative Dictionary of Geographical Names*. Londres: Houlston and Wright, 1858.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Tra. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 2007.
- Cobbers, Arnt. *Kleine Berlin-Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2. Berlín: Jaron Verlag, 2008.
- Cook, Roger. "The Texture of History: Petzold's *Barbara* and *The Lives of Others*". *Senses of Cinema* 84. Septiembre 2017. <https://www.sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/the-texture-of-history/>.
- Cook, Roger F. et al. (eds.). *Berlin School Glossary*. Bristol: Intellect, 2013.
- Cortés, Íker. "*Ondina. Un amor para siempre*, un extraño cuento de amor y traición". El Correo. 19 de noviembre de 2020. <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/ondina-amor-siempre-20201119184234-ntrc.html>.
- D'Humières, Catherine. "La sirena como la figura de la desdicha en la literatura contemporánea de lengua española". *Amaltea* 6, 2014, pp. 145-159.
- Durán, José María. "El déboulonnage del 'Palast der Republik': Ideología, iconoclasia moderna y la 'Wunderkammer' capitalista de Berlín". *Nómadas* 18, 2008, pp. 1-22.

- Esteva, José María. "A Leda", en *Poesías sentimentales y filosóficas*. México: Gonzalo A. Esteva, 1884, pp. 11-15.
- Fass, Barbara F. "The Little Mermaid and the Artist's Quest for a Soul". *Comparative Literature Studies* 9.3, 1972, pp. 291-302.
- Feuerlicht, Ignace. "Heine's 'Lorelei': Legend, Literature, Life". *The German Quarterly* 53.1, 1980, pp. 82-94.
- Fisher, Jaimey. *Christian Petzold*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.
- Gallagher, David. *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Leiden: Rodopi, 2009.
- García Roig, José Manuel. "Berlín: Arquitectura y ciudad en los últimos cien años (1910-2009)". *Cuaderno de Notas* 12, 2009, pp. 95-118.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tra. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Greiner, Bernhard. "Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine)", en Martin Vöhler y Bernd Seidensticker (eds.), *Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlín: De Gruyter, 2005, pp. 243-261.
- Hall, Manly P. *The Secret Teaching of All Ages*. Nueva York: Discovery Publisher, 1928.
- Hixon, Sean W. et al. "The Ethnohistory of Freshwater Use on Rapa Nui (Easter Island, Chile)". *The Journal of the Polynesian Society* 128.2, 2019, pp. 163-189.
- Iglesias, Eulalia. "Ondina: un maravilloso romance fantástico de intensidad inaudita". El Confidencial. 20 de noviembre de 2020. https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2020-11-20/ondina-christian-petzold-paula-beer_2840180/.
- Jaffé, Ira. "No Place is Home: Christina Petzold, the Berlin School, and Nuri Bilge Ceylan", en Marco Abel y Jaimey Fisher (eds.), *The Berlin School and Its Global Contexts. A Transnational Art Cinema*. Detroit: Wayne State U. P., 2018, pp. 135-153.
- Jensen, Birgit A. "The Witch in His Head: Rupturing the Patriarchal Discourse in Eichendorff's Ballad 'Waldgespräch'". *Goethe Yearbook* XXIX, 2022, pp. 25-42.
- Klooster, J.J.H. "Theocritus", en Irene J.F. de Jong y René Nünlist (eds.), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, vol. 2*. Leiden: Brill, 2007, pp. 97-114.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed. y tra.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, 1997, pp. 1-24.
- Landry, Olivia. *Movement and Performance in Berlin School Cinema*. Bloomington: Indiana U. P., 2018.
- Lascort, Alex P. "Ondina. Un amor para siempre (Christian Petzold)". Cine Maldito. 18 de noviembre de 2020. <https://www.cinemaldito.com/ondina-un-amor-para-siempre-christian-petzold/>.
- Macauley, David. *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire and Water as Environmental Idea*. Nueva York: State University of New York Press, 2010.
- Manieri Elia, Mario. *Louis Henry Sullivan*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Marcuse, Peter. "Verschwindet die europäische Stadt in einem allgemeinen Typus der globalisierten Stadt?", en Walter Siebel (ed.), *Die europäische Stadt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, pp. 112-117.
- Martos García, Aitana. "Las sirenas como arquetipos transculturales y como recurso para la educación literaria". *Didáctica. Lengua y Literatura* 28, 2016, pp. 181-199.
- Mendoza Fillola, Antonio. "El concepto de intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural", en Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Simposio "Didáctica de Lenguas y Culturas"*. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1993, pp. 333-342.
- Poczka, Cornelia. "Berlín: Reunificación urbana. Una ciudad símbolo". *Urbanismo* 32, 1997, pp. 52-61.
- Rifkin, June. *The Everything Baby Names Book: From Classic to Contemporary*. Avon: Adams Media, 2011.
- Rodríguez Peinado, Laura. "Las sirenas". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1.1, 2009, pp. 51-63.
- Rothhler, Simon et al. "The Berlin School – A Collage". *Senses of Cinema* 55. Julio 2010. <http://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/the-berlin-school-%E2%80%93-a-collage-2/>.
- Scott, Jill. *Electra after Freud*. Nueva York: Cornell U. P., 2005.
- Sherman, Josepha (ed). *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Silver, Carole G. *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*. Oxford: Oxford U. P., 2000.
- Soto, Moira. "Undine, la ninfa del lago que exigía 'fidelidad o muerte'". Infobae. 3 de octubre de 2021. <https://www.infobae.com/cultura/2021/10/03/undine-la-ninfa-del-lago-que-exigia-fidelidad-o-muerte/>.
- Stimmann, Hans. "El centro histórico y la zona occidental. Identidad, permanencia y modernización". *Urbanismo* 33, 1998, pp. 64-73.
- Sutton, Celia. "Ninfa acuática". El espectador imaginario. <http://www.elspectadorimaginario.com/ondina-un-amor-para-siempre/>.
- Teócrito. "Idilio XIII". En Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada (eds.), *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos, 1986, pp. 131-138.
- Thibault Schaefer, Jacqueline. "Récit mythique et transtextualité", en Pierre Cazier (ed.), *Mythe et création*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 55-68.
- Urry, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Vargas Llosa, Álvaro. "La ciudad atómica". *Letras Libres* 41, 2002, pp. 36-41.

- Vázquez Astorga, Mónica. “El impacto en la ciudad de Berlín: de las propuestas de su reconstrucción formuladas tras la Segunda Guerra Mundial”. *On the W@terfront* 22, 2012, pp. 71-88.
- Vega, Garcilaso de la. “Égloga II”, en *Poesía castellana completa*, Consuelo Burell (ed.). Madrid: Cátedra, 1990, pp. 50-119.
- Weinrichter, Antonio. “Crítica de *En tránsito: Regreso al pasado*”. AbcPlay. 19 de junio de 2018. https://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-transito-regreso-pasado-201806142101_noticia.html.
- Wullschlager, Jackie. *Hans Christian Andersen. The Life of a Storyteller*. Nueva York: Knopf, 2001.