

Irene Gracia

Ondina
o la ira del fuego

 Siruela

Nuevos Tiempos

Índice

I Obertura	13
II El banquete	47
III Epílogo	195
<i>Nota de la editora</i>	213

Para Ofelia Grande

«Existen músicas tan incendiarias que, si las emites más de trece veces en el mismo teatro, todo acaba ardiendo como el alquitrán, me dijo una noche alguien que me admiraba. Es una forma fantasiosa de contar que, cuando un teatro arde, alguien acercó una llama al escenario».

E. T. A. Hoffmann, *Cartas desde las montañas*

I

Obertura

1

¿Quién ha muerto?

La semana pasada me invitaron a uno de los salones de té artísticos y literarios que están de moda en Berlín, donde se practica el arte de la conversación, el artificio y la ostentación, y donde la plutocracia comparte con el arte un tiempo tan falso y fatuo como su dinero. En esos escenarios domésticos, los ricos exhiben las mentes excepcionales y los talentos creativos de sus protegidos como si fuesen monos sabios, presumen ante sus semejantes del trato íntimo que mantienen con sus artistas y poetas, y fatalmente proclaman sus propias imbecilidades.

He de confesar que yo soportaba de forma bastante llevadera las tediosas opiniones de los anfitriones, sus amigos y familiares, a la vez que gozaba de la exquisita compañía de compositores, cantantes, pintores, escultores, actores, bailarines, intelectuales y escritores. Acabábamos de sufrir y aplaudir un insoportable concierto de arpa de la hija de la anfitriona cuando oí a mis espaldas una voz femenina y aniñada que elogiaba con pasión la novela más famosa de Fouqué mientras confesaba en voz alta:

— ¡Daría con gusto un año de mi vida a cambio de un beso del autor de *Ondina*!

— Si Friedrich de la Motte, barón Fouqué, no hubiese

tenido el pésimo gusto de fallecer hace más de una década —replicó una voz masculina y madura.

— Esa frase es mía; la dije yo hace tiempo, con las mismas palabras, con el mismo tono. Usted está repitiendo mi frase y yo sé por qué... ¿Quiere que se lo cuente? —dije en tono acusador, como si estuviesen plagiando mi vida.

Me giré para ver la cara de mi imitadora y me pareció que aquella muchacha que me miraba asustada tenía los labios más bonitos que he visto en mi vida. No seguí hablando y me fui a mi casa, ofuscada y confundida, pensando en los ecos del pasado que solemos descubrir en el presente. Llegué a mis aposentos el 1 de enero de madrugada. Fue entonces cuando, al mirarme al espejo y ver los estragos de la edad, empecé a recordar todos los hechos de mi vida vinculados a la representación de *Ondina* y supe que estaba a punto de morir.

Mi nombre es Johanna Eunicke y sé que moriré un año antes de la fecha que estaba destinada para mí. Cuando era adolescente adelanté mi cita con la Muerte, pero no me arrepiento.

La víspera de mi decimotercer cumpleaños, me desvelé leyendo la novela *Ondina*, de Friedrich de la Motte, barón Fouqué. El día siguiente cuando soplé las trece velas de mi tarta de aniversario, proclamé ante mis invitados:

— ¡Daría con gusto un año de vida por un beso del autor de *Ondina*!

Nací el año 1798 en una familia de músicos. Mi abuelo materno fue el violinista Ignaz Schwahhofer. Soy hija y hermana de cantantes. Mi padre fue el prestigioso tenor Friedrich Eunicke y mi madre fue la famosa soprano Therese Schwachhofer. A todo lo cual he de añadir que mi padre fue el profesor de canto de mi madre, que debutó en Maguncia

con quince años y que se casó con mi padre cuando este se divorció de su primera mujer. Mi hermana Katharina nació cuatro años después que yo y también se dedicó al canto.

Desde nuestro mismo nacimiento en Berlín, nuestra verdadera casa fueron los escenarios y las bambalinas de los teatros del mundo, los diferentes hoteles donde nos alojábamos durante las giras y los salones artísticos a los que nos invitaban los melómanos tras nuestras actuaciones. Soy cantante y actriz. Desde que aprendí a andar y a hablar me subo a los escenarios con naturalidad para cantar y actuar en óperas y comedias. A los catorce años ya era miembro de la Orquesta Sinfónica de Berlín y a los dieciséis años ya me habían contratado para interpretar el papel de Susana en *Las Bodas de Fígaro* de Mozart. En aquella época tan venturosa como mozartiana, el azar, o quizá el destino, me concedió el deseo que había expresado públicamente tres años atrás.

La fecha del 23 de octubre de 1814 brilla como un diamante en mi diario, pues tuve el privilegio de participar en un concierto cuyo protagonista era el violonchelista Bernhard Heinrich Romberg, que acababa de regresar de Rusia.

Friedrich de la Motte Fouqué y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (otro Amadeus, como Mozart, era «mi Hoffmann», como siempre me gustó llamarle) asistieron al concierto de Romberg. Yo también canté en aquella función, y, cuando acabó mi actuación, Hoffmann y Fouqué vinieron a felicitarme a mi camerino. Los dos caballeros se inclinaron para besar mi mano y me pidieron a dúo que interpretase el papel de Ondina de la ópera que ambos estaban escribiendo.

—¡Eres la encarnación de la ninfa de nuestros sueños! Eres el sueño de Fantasio y Morfeo.

Me hechizaron con sus palabras y esa noche soñé que era Ondina. Al día siguiente desperté en trance y creí que en

lugar de levantarme de la cama surgía del lago, pero era un lago de aguas que no mojaban, llenas de sustancia y al mismo tiempo insustanciales.

Hoffmann empezó a oír la voz inspiradora de Ondina y a componer la ópera el día que leyó la novela de Fouqué. Tres años más tarde, Hoffmann y Fouqué convivieron durante dos semanas en el castillo de Nennhausen, ubicado en Nennhausen, propiedad de la segunda esposa de Fouqué, la exquisita y hermosa escritora Caroline, que cada verano convertía su finca en un centro intelectual y reunía a toda clase de artistas.

Cuando Hoffmann conoció aquella zona de Brandeburgo regada por el río Havel, de paisajes líquidos y tristes, comprendió por qué su anfitrión había escrito *Ondina*. Los bosques eran fértiles laberintos de agua, piedra y yedra, colmados por lagos y arroyos, torrenteras y cascadas, árboles enormes y paisajes de una evanescencia venenosa.

Todas las tardes los dos autores se sentaban a compartir sus ideas junto a un roble venerado por Fouqué, y a cuya sombra se le había ocurrido la historia de Ondina.

Algunos días los dos amigos se levantaban a las cinco de la mañana y paseaban entre los estanques, y algunas noches no se acostaban y cabalgaban entre la niebla siguiendo el curso de los ríos.

Una madrugada se bajaron de sus caballos para contemplar el amanecer más bello del mundo. Mientras el sol iluminaba las aguas de un lago profundo escucharon juntos el canto de Ondina.

«¡Oh, cielos...! Juro que Fouqué y yo escuchamos con nuestros oídos el canto de una Ondina. Debes creerme, querida Johanna... ¡Lo juro por mi nombre! Regresamos al castillo temblorosos y extasiados. Cuando se lo contamos a

Caroline nos creyó porque nuestros rostros seguían transfigurados por la experiencia», me dijo Hoffmann en más de una ocasión.

A principios de 1815, Hoffmann le mostró al director general del Teatro Real de Berlín el libreto de *Ondina*, con la esperanza de estrenar la ópera. Su ilusión era dejar definitivamente la abogacía, un trabajo que ejercía de manera intermitente y a su pesar, para no morir de hambre. Hoffmann creía que, si *Ondina* tenía éxito, le contratarían como compositor de teatro o maestro de capilla.

La magia de *Ondina* y los lazos de Friedrich de la Motte Fouqué, con la familia real materializaron el sueño operístico de Hoffmann. La ópera se programó para que fuese estrenada el 3 de agosto de 1816, para celebrar el cuadragésimo sexto cumpleaños del rey Federico Guillermo III. Se contó con un elevado presupuesto para la producción, y se contrató a Karl Friedrich Schinkel como escenógrafo, por el realismo incendiario de sus decorados.

En primavera comenzaron los ensayos de *Ondina*, bajo la batuta de Romberg, nuestro director de orquesta.

La historia de *Ondina* la conoce todo el mundo, pero la recordaré para advertir de los riesgos y responsabilidades que asumen los que se casan con los espíritus elementales.

Ondina era una ninfa rubia y de ojos azules (ya se sabe, como todas), que dejaba cautivos a los hombres, además de ser una caprichosa y una desalmada en el sentido literal de la palabra, y solo podía humanizar su alma si se casaba con un mortal.

Ondina era hija de un príncipe del mar que anhelaba que su vástaga tuviese alma, y el príncipe decidió entregarla a unos pescadores a cambio de la hijita humana que los ancianos habían perdido en el lago tiempo atrás.

Años después el caballero Huldebrando se perdió en el bosque embrujado y se enamoró de Ondina. Cuando el sacerdote Heilmann celebró la boda, la ninfa perdió sus poderes sobrenaturales, se humanizó y sufrió el peso del alma y el dolor del amor.

Ondina siguió a su esposo hasta su castillo a orillas del Danubio, donde se sintió hermanada con la orgullosa y celosa Bertalda, la verdadera hija de los pescadores que había sido adoptada por unos archiduques.

El caballero pronto se siente incómodo por el pasado mágico de su esposa y por las amenazantes apariciones de su tío Kühleborn, un genio acuático protector y vengador. Huldebrando empieza a identificarse con Bertalda.

Durante una travesía en barco por el Danubio, Huldebrando se enfada con Ondina y pronuncia las palabras fatales que obligan a la ninfa a regresar al agua contra su deseo.

Ondina desaparece en el río, tras advertir a su esposo de que solo regresará del agua una vez, para matarle.

Cuando Huldebrando contrae nuevas nupcias con Bertalda, la ninfa sale de una fuente, velada y llorosa, para cumplir su promesa. Ondina asfixia a Huldebrando con un beso y ahoga a su amado con sus lágrimas.

Todos los que participamos en la ópera estábamos encantados y nos encontrábamos en nuestro elemento. En verdad, debería decir que estábamos hipnotizados, porque nos compenetramos con nuestros papeles hasta el delirio y la amnesia.

Es natural que los intérpretes se identifiquen con sus personajes, incluso fuera del escenario, y los integren en su vida real, pero lo que nos sucedió parecía una experiencia colectiva fuera de lo común. Se trataba de una posesión casi sobrenatural.

Los cantantes comenzamos a olvidarnos de nuestra verdadera identidad, nuestra edad y realidad. Ignorábamos a nuestros familiares, o los tratábamos como si fuesen personajes secundarios, y los que estaban casados, se olvidaban de sus cónyuges e hijos. Frecuentemente, aparecían por el teatro las esposas y los esposos de los intérpretes, asustados por sus largas ausencias de casa y su aire de lunáticos.

Mis padres también fueron incluidos en el reparto. Al principio debían representar al archiduque y a la mujer del pescador, pero esos papeles les causaban problemas conyugales y acabaron encarnando al matrimonio de archiduques, padres adoptivos de Bertalda. No me molestaba trabajar junto a mis progenitores, hasta que empezaron a tratarme como a una extraña, a la par que se despertaba su instinto paternal (que jamás demostraron ante sus verdaderas hijas) por la supuesta Bertalda, la soprano Wilhelmine Leist. Dicho en otras palabras: se convirtieron en los personajes que estaban representando.

Wilhelmine era una mujer hermosa, tenía más de treinta años, pero mis padres la trataban como si fuera una criatura recién nacida y consentían todos sus caprichos, que eran muchos. Estimaban sus dotes femeninas y artísticas más que las mías, y cometieron la maldad de sugerirle a Hoffmann que Wilhelmine se merecía ser Ondina más que yo; incluso le aconsejaron (delante de mí) que intercambiase nuestros papeles, porque Wilhelmine tenía más experiencia como protagonista, además de ser muy superior a mí como cantante y como mujer.

Menos mal que el bajo Johann Georg Gern y la *mezzosoprano* Emilie Willmann, que interpretaban a los pescadores que me adoptaron cuando salí del lago —perdón: cuando Ondina salió del agua—, me trataban como a una hija. Si no hubiese sido por ellos, me habría sentido huérfana. Me

consolaba ver cómo discutían entre bastidores por mi educación, y hasta me complacía que me regañasen por mi carácter silvestre.

Bertalda, perdón Wilhelmine, además de envidiar mi papel protagonista y estar celosa de mi vínculo sanguíneo con mis padres en la vida real, enloquecía de celos cuando me veía con mi *partenaire*, el barítono Heinrich Blume, que interpretaba al caballero Huldebrando. No soportaba vernos juntos bajo ningún concepto, ni siquiera cuando actuábamos. A menudo interrumpía nuestros dúos con sus cánticos, y acabábamos formando un trío improvisado. Debo de reconocer que aunque Wilhelmine falseaba y cambiaba la obra, cantaba con tanta pasión que no la estropeaba, sino que la tornaba aún más inspirada y dramática.

Wilhelmine se enamoró locamente de Heinrich Blume: seductor inveterado que no tardó en declararme su amor, y que a partir de entonces empezó a coquetear con las dos sopranos. Tanto enredo amoroso le hizo perder los papeles, y en más de una ocasión todas las mujeres que había seducido se amotinaron contra él: cantantes, bailarinas, costureras, criadas, melómanas, duquesas, condesas y alguna que otra mujer de la calle. El galán también se convirtió en la diana de las peleas entre los hombres de la compañía, que envidiaban su protagonismo escénico y su éxito entre las damas.

Era raro el día que Blume no recibía una bofetada en medio de los ensayos o cuando se refugiaba en su camerino. Una noche, un grupo de personas cubiertas con máscaras y disfraces se arrojaron a él a la salida del teatro y le propinaron una paliza que le mantuvo en cama una semana.

Oficialmente Blume pertenecía a otra mujer, de la que se olvidó completamente. Mis padres le dieron permiso para

cortejar a sus dos hijas, es decir a mí y a Bertalda, su favorita, olvidándose completamente de Katharina, su hija adolescente.

No hará falta que recuerde que Katharina era mi hermana en el mundo real, aunque reconozco que también yo lo empezaba a olvidar. Katharina era la única que albergaba verdaderos sentimientos de amor hacia Blume, quizás porque era la única cantante que no actuaba en la ópera y nos observaba con la distante lucidez de los apátridas. Pero esa distancia no le impidió caer en el embrujo de Blume desde la tarde en que Hoffmann se lo presentó. Mi hermana tenía catorce años, aunque era precoz y parecía mayor, y convirtió a Blume en su amor platónico. Juraría que el barítono se sintió atraído por Katharina, y hasta podría haberla correspondido en el futuro de no ser tan promiscuo. A decir verdad, Blume se sentía atraído por todas las féminas; esa era su gracia y su desgracia.

No era el único hombre con problemas en la compañía: el bajo Gottfried Karl Wauer tuvo que aceptar el reto de interpretar dos papeles cortos pero opuestos, demasiado contradictorios para una mente tan vulnerable como la suya: el personaje del sacerdote Heilmann que celebra el matrimonio de Huldebrando con Ondina, y el papel de Kühleborn, el príncipe marino.

Al principio, Hoffmann compuso el papel de Kühleborn con la intención de que lo interpretase Joseph Fischer, pero el cantante lo rechazó e insultó al autor:

—¿Cómo voy a cantar para un falso Amadeus? Mi padre fue el cantante favorito de Mozart y su mejor amigo. He tenido el privilegio de escuchar en la infancia al verdadero Amadeus y no puedo cantar en la opereta bufa de su caricatura.

Tiempo después Hoffmann caricaturizó a Fischer con su pluma convirtiéndolo en uno de sus personajes satíricos y, como Dante, le condenó al infierno de los poetas.

Por el contrario, Gottfried Karl Wauer alcanzó su mayor triunfo artístico con su doble actuación, pero el cantante se sentía partido y poseído por un alma humana y cristiana, a la vez que por un espíritu diabólico, y fue el que más enloqueció. Cuando Gottfried creía que era un sacerdote se pasaba el día rezando, y cuando creía que era un genio del mar, mojaba sus cabellos y sus pies para poder cantar, hasta que cogió pulmonía y su posterior ronquera, y a punto estuvo de perder la voz. El día que se curó de su dolencia física (la mental seguía igual) amenazó de muerte al caballero Blume, es decir a Huldebrando «por serme infiel y no respetar a la líquida Ondina». La semana anterior al estreno, le lanzó un guante a la cara y le retó públicamente a un duelo a muerte.

Romberg, el director, impidió el duelo, más por su temor a perder a sus mejores cantantes que por sensatez.

A diferencia de Gottfried, Johann Georg Gern, el otro bajo, no sentía celos profesionales de nadie. Antes de ser cantante, había sido teólogo y el maestro de canto de Blume. Apreciaba a su discípulo a la vez que comprendía que los demás le quisieran matar. Siempre intentaba mediar para instaurar la paz y la armonía, sin demasiado éxito. Todos le respetábamos, porque era el cantante con más edad y sabiduría. Gern no era ambicioso; como padecía graves problemas de vista, se conformaba con no caerse del escenario.

Los creadores de la obra también parecían trastornados, como arácnidos a los que estuviese devorando su propia telaraña.

Fouqué era Yahveh, el Dios padre omnipresente y omnipotente, y se mostraba tan posesivo como comprensivo con

todas sus criaturas. Hoffmann era un dios griego de naturaleza paternal, cuando no una divinidad lasciva, incestuosa y risueña. Todos seguíamos su cortejo embriagados por sus palabras, sus pinturas y su música.

Pronto entraron en escena los encargados de la labor escenográfica, como el pintor y arquitecto Friedrich Schinkel, que acababa de crear las escenografías de *La flauta mágica* de Mozart, y que era devoto de Palladio y Vitrubio.

Las escenografías de *Ondina* acabaron siendo una oda a las criaturas sin alma, además del templo de los espíritus desalmados. Schinkel demostró que era el «gran arquitecto» de nuestro mundo acuático, el demiurgo de nuestro Danubio.

Schinkel podía construir con la luz y con la materia. Componía perspectivas arquitectónicas tan realistas como fantásticas, creaba espejismos monumentales y sabía anadar. Era un especialista en dioramas. Pintaba las dos caras de los lienzos gigantes y transparentes, de forma que las luces de las candilejas pudieran iluminar tanto por delante como por detrás, para que se pudiesen ver dos cosas diferentes.

Construyó la plaza de una ciudad medieval, un castillo gótico, una sala de ceremonias, una cabaña de pescadores, un lago lunar, un manantial primordial, el exterior y el interior de un palacio cristalino y submarino, la cascada de un bosque exuberante y el puente que conectaba el mundo acuático con el terrenal.

Pero lo más sorprendente eran las diferentes transformaciones de ambos universos generadas por tramoyas, máquinas, artificios, ingenios e inventos propios de un científico. Sus juegos hidráulicos de fuentes artificiales y cascadas con agua natural eran un trabajo de ingeniería.

Algunos efectos especiales los inventó Hoffmann, que contaba con una sólida experiencia a la hora de montar es-

pectáculos, después de ejercer como director musical y arquitectónico en los teatros de Bamberg y de Leipzig, donde pudo representar sus propias obras y las obras maestras de sus autores preferidos, como por ejemplo Calderón, que le inspiró una ópera. En esa época el escritor se había ganado el apodo de «fantasmal Hoffmann» por su pericia en los trucos de magia. Le fascinaban las ilusiones ópticas, las vidrieras coloristas y las proyecciones de paisajes evanescentes y espectrales por medio de la linterna mágica.

La ópera *Ondina* iba a ser un acontecimiento real, y se financió con un presupuesto espléndido de 12.000 reichstalers.

Los sastres y modistas tejieron un vestuario onírico con los tejidos con los que se tejen los sueños. Realmente al ponerte esos trajes sentías que te metamorfoseabas, que mudabas de piel, como una serpiente de tierra que cambia su piel escamada para transformarse en serpiente de agua.

Schinkel nos impresionaba cada día con un artificio nuevo o con un experimento aún más sorprendente que el anterior. Algunas de sus maquinarias pusieron nuestras vidas en peligro. Una de las sirenas que flotaban en el reino submarino se cayó de una grúa y se rompió una pierna, y yo casi muero ahogada por permanecer demasiado tiempo con la cabeza sumergida en una laguna con agua real.

El truco más innovador fue la espesa niebla que en la escena final del tercer acto se levantaba desde el fondo abisal del mar y hacía desaparecer el castillo submarino, que realmente parecía un enorme palacio de cristal.

El día que los tramoyistas probaron el efecto de las nieblas ascendentes, a un operario se le fue la mano, y todos los cantantes empezamos a toser. Bertalda se desmayó y casi se asfixia.

Hoffmann poseía el don del humor, pertenecía a esa raza de bufones incorregibles que casi nunca ríen o sonríen, pero que constantemente están planeando una broma o un chiste, y era capaz de burlarse de sí mismo hasta en las situaciones más tristes y difíciles. Era raro el día que no nos sorprendía con sus bromas, si bien algunas eran demasiado crueles y pesadas. Una tarde pintó el rostro de Blume en un muñeco de tamaño natural, imitó la voz del barítono y gritó:

— ¡Adiós mundos crueles... Adiós mujeres de la tierra y del agua... Mi elemento está en el aire!

Acto seguido, Hoffmann arrojó la efigie de Blume al vacío, provocando el terror. Al presenciar su propio suicidio, Blume enmudeció. Cuando recuperó la voz (porque la razón y la memoria solo la recobró a medias), preguntó visiblemente mareado:

— ¿Quién ha muerto, Blume, Huldebrando o... yo?

Nadie respondió y Blume empezó a llorar de desconcierto.