

¿LA VIDA DE QUIÉN? EL GÉNERO DEL “YO” EN EL CICLO *FRAUENLIEBE UND LEBEN* DE SCHUMANN*

Ruth A. Solie

Desde hace muchos siglos las mujeres han hecho el papel de un espejo dotado de la magia y del delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural.

Virginia Woolf¹

[Una mujer normal] es aquello indefinible que el hombre tiene que seguir siempre intentando definir.

D. H. Lawrence²

La investigación feminista en todos los campos ha insistido en el examen del contexto cultural, cualquiera que fuera el objeto de estudio que se presentara. La razón de ello es que las relaciones entre los sexos, que la investigación corriente rara vez saca a la superficie para su análisis, son construidas por la cultura y se encuentran siempre entre las estructuras ideológicas más fundamentales que operan en cualquier sociedad. Forma parte del proyecto de trabajo feminista el señalar sin cesar, en palabras de un personaje de una de las novelas de J. M. Coetzee, “de qué manera tan escandalosa y ultrajante un significado se puede instalar en un sistema sin convertirse en término del mismo”.³ Esta descripción corresponde perfectamente a mi objetivo aquí, que consiste en investigar cómo el sexo como “significado” opera en el ciclo de canciones *Frauenliebe und -leben* (Amor y vida de mujer) de Adelbert von Chamisso y Robert Schumann.

En estas canciones se nos presenta una situación ideológica particularmente llena de intencionalidad, por no decir cargada. Por una parte, dado que el público del siglo XIX esperaba que la música contuviera mensajes, la percepción en la época de las canciones sería que hacían una “labor cultural”, y segu-

* *Whose life? The gendered self in Schumann's Frauenliebe songs*. Perteneciente a *Music and Text: Critical Inquiries* (Steven Paul Scher, ed.) © Cambridge University Press, 1992.

¹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Nueva York, 1929; pág. 35.

² D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy*, publicado en *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed. Edward D. McDonald. Nueva York, 1936; pág. 496.

³ J. M. Coetzee, *Life & Times of Michael K*, citado por Denis Donoghue en *The New York Times Book Review*, 22 de febrero 1987; pág. 1.

ramente serían utilizadas por su cultura de modo que esa labor se volviera explícita y que su mensaje fuera sancionado socialmente. Por otra parte, y como dijera con insistencia Christine de Pisan hace quinientos años, “nada le da a uno tanta autoridad como su propia experiencia”,⁴ y es del todo decisivo que estas canciones no fueran hechas por una mujer –en cuyo caso podrían posiblemente (aunque no necesariamente) transmitir la autoridad de la experiencia– y que no sean siquiera el retrato de una mujer hecho por un hombre –en cuyo caso no pretenderían tener esa autoridad–: son más bien la representación de una mujer por las voces de la cultura masculina, un falso acto autobiográfico.⁵

Esquema 1. Resumen de los acontecimientos narrativos de la obra

Ella lo ha visto a él por primera vez, y ahora es lo único que puede ver.
 Ella describe las numerosas cualidades perfectas que tiene él, y su propia modestia.
 Ella ha sido elegida por él, y no puede creerlo.
 Le canta al anillo que él le ha dado y que lleva ahora, y promete pertenecerle totalmente.
 Pide a sus hermanas que la ayuden a prepararse para la boda; al final se despide de ellas.
 Le revela a él la razón de sus lágrimas de felicidad, y le enseña dónde va a colocar la cuna.
 Mece al bebé y juega con él.
 Dice que la muerte de su marido es el primer mal que éste le ha causado jamás, y que no puede seguir viviendo.

Hoy en día resulta embarazoso escuchar este ciclo de canciones. Todos sus comentaristas recientes parecen reconocer que crea lo que Judith Fetterley llamaría “lectores que se resisten”,⁶ y con razón, tomando en consideración las grandes diferencias que existen entre la visión de la relación entre sexos que tenemos hoy, y la que es representada aquí por Chamisso y Schumann. Parece que hemos desarrollado una serie de estrategias defensivas que nos permiten escuchar con una relativa comodidad: uno debe buscar refugio en la autonomía de la música, concentrarse en “la música en sí misma” e insistir en que ella, por sí sola, no tiene “significado”. Otra estrategia consiste en consolarse con una especie de relativismo histórico

⁴ Joseph L. Baird y John R. Kane, “*La Querelle de la Rose*”: *Letters and Documents*. Chapel Hill, 1978; pág. 143.

⁵ El término proviene de la obra *Elizabeth W. Bruss, Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore, 1976. Sobre descripciones fidedignas de la vida de las mujeres en la época, véase por ejemplo el estudio de Ruth-Ellen Boetcher Joeres *Self-Conscious Histories: Biographies of German Women in the Nineteenth Century*, aparecido en *German Women in the Nineteenth Century: A Social History* (ed. John C. Fout). Nueva York y Londres, 1984; págs. 172-96.

⁶ Véase, de Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington y Londres, 1978. Quizás el ciclo sea también difícil de interpretar: Will Crutchfield comentó recientemente que “hoy en día las mujeres se enfrentan a un reto interpretativo considerable que consiste en cantarlo sin que el conjunto se vea colocado entre comillas o enmarcado como un cuadro”. Eso es, percibimos su falta de autenticidad. Véase el artículo de Will Crutchfield *Cristina Ludwig Sings Schubert's “Winterreise*. En *New York Times*, 17 de julio 1988; pág. H 27.

ingenuo, asumiendo que en aquella época “las cosas eran así”, y que resulta sencillamente impropio confrontar la sociedad de 1840 con las normas sociales de 1990. Un tercer elemento es el velo, fino pero efectivo, de la distancia que se produce respecto a nosotros en el tipo de situaciones en las que se interpretan esas canciones, formales y profesionales, tan distintas de las veladas íntimas y caseras, *Liederabend*, de su propia época.

Algunos comentarios sacados de la literatura muestran cómo funcionan estas estrategias. Astra Desmond advierte que “tenemos [...] que tener en cuenta la situación de las mujeres en la época [...]”,⁷ y Hans Tischler que las canciones representan “realmente todo aquello que el título implicaba en el siglo XIX”.⁸ Jack Stein opina que los poemas muestran una “empatía asombrosa” con la sensibilidad de una mujer,⁹ aunque también estaría de acuerdo con la observación de Martin Cooper: “la humilde adoración del hombre elegido de la que están impregnados [estos poemas] [...] seguramente despierta muy pocos ecos en un auditorio moderno”.¹⁰ Eric Sams hace gala de una falta de perspicacia verdaderamente pasmosa, insistiendo en que mientras “algunas personas se quejan de que [el ciclo] hace parecer a las mujeres inferiores”, esa queja no está justificada, pues “la muchacha canta sobre sí misma como una humilde sirvienta porque eso es lo que era, si esto nos sirve de aclaración. De cualquier manera, la objeción según la cual una mujer moderna tiene una opinión muy distinta de su vida amorosa parece no venir al caso en absoluto [...]”.¹¹

Pero argumentos defensivos de ese tipo no son más que hábitos intelectuales descuidados, y además imprecisos desde el punto de vista histórico. Es decir, la peculiaridad de estos comentarios radica en su insistencia en un modo de ver la historia según la cual las mujeres del siglo XIX necesariamente se veían a sí mismas de manera distinta a la de las mujeres modernas, y los textos de *lieder* transmiten de forma transparente estas curiosas opiniones (de los comentaristas a los que he leído, solamente uno vislumbra la realidad social: Stephen Walsh describe el mensaje de los poemas como “una visión elegante de la clase de consideración que el *paterfamilias* de tendencia autoritaria esperaba por parte de su esposa, y en particular de cómo suponía que se enfrentaría a la muerte de él”).¹² Más acertada es una estrategia interpretativa que ve estas canciones, a semejanza de todos los productos intelectuales, como portadoras de cultura, objetos que, como dice Jane Tompkins, “ofrecen ejemplos convincentes del modo en que una cultura piensa sobre sí misma, articulando y proponiendo soluciones

⁷ Astra Desmond, *Schumann Songs*. BBC Music Guides. Londres, 1972; pág. 32.

⁸ Hans Tischler, *The Perceptive Music Listener*. Englewood Cliffs, New Jersey (1955); pág. 157.

⁹ Jack Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge, Mass., 1971; pág. 119.

¹⁰ Martin Cooper, *The Songs*, en *Schumann: A Symposium*, ed. Karl Abraham. Westport, Connecticut (1977); pág. 104.

¹¹ Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann*. Londres, 1969; pág. 129.

¹² Stephen Walsh, *The Lieder of Schumann*. Nueva York, 1971; pág. 52.

para los problemas que configuran un momento histórico determinado”.¹³ Recientemente, Peter Gay ha ampliado este punto:

Cualquier grupo que tenga a sus miembros firmemente en su poder y pueda, en consecuencia, exigir mucho de ellos –una secta religiosa, una clase social– intenta perpetuarse a sí mismo imponiendo estilos de sentimiento y de expresión. Conduce los apetitos a la fuerza por los canales que considera apropiados, y genera fantasías que aparecerán en las actitudes que promueven, los actos que desaprueban, y los conflictos que exhiben o provocan.¹⁴

Es decir, las obras de arte dan lo que Kenneth Burke llama el “equipo para afrontar la vida”.¹⁵ Yo apuntaría que lo que tenemos aquí sí es, de hecho, una representación exacta, pero de la fantasía más que de la realidad, de ideología masculina más que de consentimiento femenino.¹⁶

Mi razonamiento se compone de dos partes. Primero quiero señalar la manera en que las canciones *Frauenliebe* podrían haber realizado una “labor cultural” en su propia época con referencia a la situación histórica contemporánea que forma su contexto. Es decir, voy a argumentar que estas canciones invocan poderosas imágenes míticas sobre las mujeres, el matrimonio y la vida doméstica, que habían llegado a aquella cultura más bien recientemente desde fuentes sorprendentes y por razones notablemente pragmáticas. En segundo lugar, me propongo mostrar que, tal vez porque estas canciones son de alguna manera un juego de disfraces, el examen de la música revela –a pesar del título– un *Herrenleben* (vida de hombre) (si hay también o no *Herrenliebe* [amor de hombre] es una cuestión que se puede debatir). Además, esta mascarada, el “él” detrás del “ella”, no es síntoma de un fallo estético sino una parte necesaria del mensaje social que el ciclo tenía por misión transmitir.¹⁷

¹³ Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1850*. Nueva York y Oxford, 1985; pág. xi. He tomado prestado el término “labor cultural”, de gran utilidad, de Tompkins.

¹⁴ Peter Gay, *The Tender Passion*. Nueva York y Oxford, 1986, vol. 2 de *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*; pág. 140.

¹⁵ Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, 2ª edición, Baton Rouge, 1967; pág. 262. Wendell Stacy Johnson estudió el papel de las obras literarias en la transmisión de aspectos similares de la ideología sexual burguesa en la Inglaterra victoriana en su libro *Sex and Marriage in Victorian Poetry*. Ithaca y Londres, 1975.

¹⁶ Para un análisis de una situación parecida en literatura, véase el trabajo de Mary Kelley *The Sentimentalists: Promise and Betrayal in the Home*. *Signs* 4, 1979; págs. 434-46.

¹⁷ Aunque mi objetivo en este ensayo no sea el de explorar los aspectos biográficos de la génesis de este ciclo en la propia experiencia de Schumann, porque prefiero tratar aquí las fuerzas culturales más amplias, solamente quisiera hacer resaltar que el momento en el que el compositor creó esta obra es muy señalado. Escribió *Frauenliebe* en dos tardes, las del 11 y del 12 de julio de 1840 según su diario. Cinco días antes, un tribunal había fallado en sentido positivo pero provisional en el pleito de Clara Wieck para casarse con Schumann sin el permiso de su padre; sin embargo, tenían que esperar diez días para ver si Friedrich Wieck iba a apelar la sentencia. Dado que el padre de Clara se había dedicado, para defender su caso, a propagar historias difamatorias y calumniosas sobre la personalidad de Schumann en todo Leipzig –sus deposiciones ante el tribunal están descritas con detalle en la obra de Nancy B. Reich *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (Ithaca y Londres, 1985; págs. 97 y ss.)– y puesto que la cosa sólo podía ir a peor si había apelación, estos textos, con su retrato tranquilizador –por noble y complaciente– de un joven marido hubieron de llamarle mucho la atención a Schumann en esa semana tan tensa.

I

*En la vida del hombre el amor es una cosa aparte;
para la mujer constituye su existencia entera...*

George Gordon Byron¹⁸

Los comentarios críticos de hoy día acerca del repertorio del *lied* rara vez toman las canciones *Frauentliebe* muy en serio. A medida que se vuelven más sofisticados y más sensibles tanto a la conexión de tales canciones con los principios subyacentes del romanticismo literario como a las complejas sutilezas intertextuales creadas por la puesta en música de textos poéticos, estas críticas proceden como si la subjetividad romántica característica de otros grandes ciclos de canciones fuera universal, como si fuera un rasgo que define el género. Naturalmente, en tal contexto estas canciones son como poco anómalas; elementos que son importantes en otros ciclos canónicos –el *Wanderjabr*,¹⁹ la lucha de la subjetividad contra el mundo exterior, la timidez romántica y la ironía, sencillamente no son temas que se prestan, dentro de los parámetros ideológicos del siglo XIX, para una historia cuya protagonista es una mujer de clase media.

Es decir, no se prestan por razones culturales. El confinamiento de las mujeres prescrito por la norma dentro del ámbito doméstico –bien fuera real o fuertemente aconsejado– difícilmente puede ofrecer la ocasión de “aventura”, incluso del tipo de leve aventura interior experimentada por los protagonistas de los ciclos de canciones. Sin embargo, la dificultad no es solamente empírica sino también conceptual, y surge de una serie de dicotomías esencialistas muy queridas para la mente romántica. La polaridad masculino-femenino, para citar un ejemplo, era tan ampliamente equiparada con la oposición cultura-naturaleza –identificando lo femenino con las fuerzas de la naturaleza– que la relación de la subjetividad “humana” con

¹⁸ Byron, *Don Juan*; Canto I, exciv.

¹⁹ Barbara Turchin trató de la convención del *Wanderlied* y de sus implicaciones, incluyendo la meta simbólica de unión con un “otro femenino”, en *The Nineteenth-century Wanderlieder Cycle*, *The Journal of Musicology* 5, 1987; págs. 498-526. Roland Barthes describió como característico del genio especial del *lied* romántico el hecho que se “olvida” de marcar el tipo de voz, de hombre o de mujer, en los registros vocales, su uso de una voz “unisexual, se podría decir, precisamente en la medida en que hay enamoramiento” [*The Romantic Song*, en *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, trad. inglesa de Richard Howard. Nueva York, 1985; pág. 287.]. Esta observación parece convincente, desde el punto de vista de la tradición interpretativa tal y como la conocemos. Desde ese mismo punto de vista, es una señal de anomalía de las canciones *Frauentliebe* el que, como Edward Cone ha señalado muy correctamente, no aceptemos su interpretación por parte de un hombre [*The Composer's Voice*, Berkeley y Los Angeles, 1974; pág. 23]. Recientemente, Will Crutchfield ha escrito de manera aguda sobre la interpretación de los ciclos con protagonista masculino por cantantes femeninas, y de la asimetría llamativa del sistema de sexos que hace que una interpretación masculina de *Frauentliebe* parezca una eventualidad “repulsiva”. Véase la nota 6, más arriba.

la naturaleza, un tema muy común en la poesía y las canciones del principio del siglo XIX, solamente se podía concebir bajo el supuesto de que aquella subjetividad fuera masculina.

Se ha escrito bastante hasta ahora de la invención, en la Alemania de finales del siglo XVIII, del *Geschlechtscharakter* (carácter de los sexos), una especie de definición mítica de los sexos que dió lugar a la aparición de tropos poéticos tan conocidos como *das Ewig-Weibliche* (lo eterno femenino). Lo que tal vez sorprende, desde nuestro punto de vista, es que una noción así no hubiera estado presente en un periodo anterior; muchos investigadores han documentado la transición, en enciclopedias y diccionarios, de definiciones funcionalistas del "hombre" y de la "mujer" según papeles sociales y tareas domésticas, a definiciones esencialistas hechas con la intención de demostrar que las diferencias de comportamiento tenían su causa en la naturaleza -como se creía de tantas otras cosas durante el siglo XIX-.²⁰ Este desarrollo fue atribuido por algunos estudiosos a esfuerzos gubernamentales para detener la ola de ciertos comportamientos que causaban desorden social, desde el divorcio hasta el infanticidio, con la idea de que quizás la manera más eficaz de controlar a las mujeres era convencerlas de controlarse a sí mismas a través del miedo a aparecer "anti-natural".²¹ Otros lo asocian al desarrollo del capitalismo, con la necesidad surgida de que los varones estimularan y justificasen en sí mismos ciertos rasgos de carácter que en otras circunstancias pudieran parecer poco deseables -en palabras de Bram Dijkstra, por ejemplo, la necesidad del "depredador" masculino en el mundo de los negocios de tener una "conciencia" femenina en casa-;²² y tales referencias a aspectos económicos pueden servir para recordarnos que los fenómenos sociales en cuestión aquí pertenecen exclusivamente al mundo burgués; es decir, nadie esperaría -o toleraría- tal vacuidad decorativa de una mujer de la clase trabajadora. Herbert Marcuse explica el contexto histórico de este cambio de énfasis a largo plazo:

²⁰ Véase en particular, de Karin Hauser, *Family and Role-Division: The Polarisation of Sexual Stereotypes in the Nineteenth Century An Aspect of the Dissociation of Work and Family Life*, en *The German Family: Essays on the Social History of the Family in Nineteenth and Twentieth-Century Germany* (ed. Richard J. Evans y W. R. Lee). Londres, 1981; págs. 51-83. Véase, además, de Marilyn Chapin Massey, *Feminine Soul: The Fate of an Ideal*. Boston, 1985. Para encontrar pruebas de que incluso a la anatomía y fisiología femenina les fueron dado nuevos conceptos en esta época, véase la obra de Thomas Laqueur *Orgasm, Generation and the Politics of Reproductive Biology*, en *The Making of the Modern Body* (ed. Catherine Gallagher y Thomas Laqueur). Berkeley, 1987; págs. 1-41.

²¹ Massey comenta: "Con el fin de obligar a las madres a comportarse en beneficio del Estado, los reformadores utilizaron no sólo la ley sino también [...] el poder de la ideología [...] La segunda [de estas estrategias] consistía en recompensar y alabar "la influencia saludable de la madre" y de la "feminidad natural" (*Feminine Soul*, pág. 37). En un pequeño ensayo cuyo título está tomado de la primera línea de este ciclo de poemas -"Seit ich ihn gegeben"- Theodor Adorno comentó este fenómeno de modo severo: "El carácter femenino, y el ideal de feminidad según el cual está modelado, son productos de la sociedad masculina [...] Cualquier cosa en el contexto del engaño burgués llamado naturaleza no es otra cosa que la cicatriz de una mutilación social". *Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life*, 1951. Trad. inglesa E. F. N. Jephcott. Londres, 1974; pág. 95.

²² Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York y Oxford, 1986; pág. 9.

Paralelamente a la liberación del hombre como "ciudadano" cuya existencia entera y energías están dedicadas a "la sociedad", con sus luchas diarias en el plano económico, político y social, encontramos el compromiso de la mujer y de todo su ser con su hogar y su familia, y la utilización de la familia como "refugio" de las luchas diarias.²³

La medicina, antropología, psicología y muchas otras disciplinas académicas pudieron, poco a poco, contribuir a la causa, como infamemente harían más adelante, ayudando a grupos socialmente dominantes a "reconocer" diferencias entre las razas. Y a mediados del siglo la cultura popular "reconocía" un trastorno nervioso común entre mujeres jóvenes, familiarmente llamado "la enfermedad de la novata", causado por la perspectiva de contraer matrimonio próximamente y de las intimidades que conllevaría. Naturalmente, al final no sólo se esperaba de una mujer joven de buena familia que tuviera la enfermedad, sino que se le exigía como muestra de su pureza.²⁴ De esta manera, cuando nuestra protagonista nos cuenta, nada más empezar el ciclo de canciones, que resultó cegada por la primera visión de este hombre magnífico, podemos predecir sin miedo a equivocarnos que, pocas décadas más tarde, buscaría el camino al consultorio de Sigmund Freud.

Sin embargo, muchas veces cambios tan profundos en la definición cultural no están basados en un consenso social muy estable; llegado el periodo *Vormärz* había un próspero movimiento de mujeres en Alemania que desafiaba la base de este nuevo contrato social -había también una primera generación de mujeres escritoras profesionales- y concretamente los debates sobre el matrimonio se daban en muchos lugares, con gran vigor. En un estudio de la situación contemporánea en Inglaterra y América, por ejemplo, Carl Degler escribe que "en realidad existen motivos para creer [...] que el llamado concepto victoriano de la sexualidad femenina era más una ideología que se intentaba establecer que una opinión generalizada o la realidad de las mujeres, incluso entre la clase media-alta [...]"²⁵ La labor cultural de las artes se vuelve particularmente crucial en este empeño -el intento de establecer una ideología-;²⁶ las

²³ Herbert Marcuse, *Autorität und Familie in der deutschen Soziologie bis 1933*, citado y traducido en el trabajo de Renate Möhrmann *The Reading Habits of Women in the Vormärz*, incluido en la obra de Fout *German Women in the Nineteenth Century*; pág. 108.

²⁴ Ver Helena Michie, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. Nueva York y Oxford, 1987; págs. 16 y ss. Este concepto es distinto -aunque esté relacionado con ella- de "la enfermedad de la novata" como apelativo para la clorosis o anemia por falta de hierro, común entre chicas adolescentes en esa época. Agradezco a Miriam Whaples que me recordara aclarar esta diferencia.

²⁵ Carl Degler, *What Ought to Be and What Was: Women's Sexuality in the Nineteenth Century*, artículo publicado en *American Historical Review* 79 (1974); pág. 1471.

²⁶ Carol Duncan ha estudiado una situación similar en la historia de la pintura francesa en *Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art*, en *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (ed. Norma Broude y Mary D. Garrard). Nueva York, 1982; págs. 201-19. Duncan dice de este fenómeno: "Lo que reflejan estas imágenes de familias felices y madres satisfechas no es la realidad social del siglo XVIII, ni siquiera ideales aceptados generalmente. Expresan más bien un nuevo concepto de la familia que desafiaba actitudes y costumbres muy arraigadas" (pág. 204).

canciones de Schumann, por ejemplo, vibran totalmente en consonancia con el largo poema ligeramente posterior de Coventry Patmore, *The Angel in the House* (El ángel en casa), publicado en Inglaterra en 1854, que también describe el noviazgo y matrimonio de una pareja ejemplar de la clase media, y que prescribe para la joven esposa –significativamente llamada “Honor”– parecidos sentimientos de abnegación.²⁷ Pero *Frauenliebe* también se hubiera encontrado en diálogo cultural con obras como la tetralogía de novelas escritas por Luise Mühlbach en 1839 con el título colectivo *Frauenschicksal* (Destino de mujer), cuyo primer tomo, *Das Mädchen* (La muchacha), retrata la vida de una mujer en siete etapas. Según uno de los críticos, “[...] Mühlbach describe la destrucción de una existencia femenina desde la perspectiva de la persona afectada. Christine [su protagonista] se hunde porque [...] hace caso omiso de las reglas de resignación que se aplican a su clase [...]”.²⁸

Canciones como las del ciclo *Frauenliebe* tienen en su presentación un poder comunicativo más fuerte e inmediato que cualquier tipo de literatura para transmitir mensajes culturales de esa índole. Es decir, tienen un significado ejecutivo considerable. Aunque están en realidad transmitiendo sentimientos de hombres, tienen que ser interpretadas por una mujer, por supuesto, en una habitación pequeña e íntima en la casa de alguien, para un auditorio de personas que le son familiares, algunas de las cuales podrían ser posibles pretendientes;²⁹ no es probable que la cantante sea una profesional, sino más bien la hija o sobrina o prima de alguien, una mujer corriente –detalle harto significativo–, y que canta, en su propia lengua materna y lenguaje contemporáneo, textos que parecen haber sido ya favoritos populares desde hace tiempo, sin duda para un público que asiente con la cabeza. Nos recuerda de manera irresistible el conocido tropo cultural por el cual la mujer, dócil e inmóvil, se sitúa bajo la mirada del hombre; y nos recuerda, además, que una parte crucial de la eficacia de esta fantasía consiste en que ella misma se presente así, y hablando por sí misma. La fórmula clásica para describir esta situación es de John Berger:

Los hombres actúan y las mujeres aparentan. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo observadas. Esto es determinante no sólo para las relaciones entre hombres y mujeres, sino también para la relación de las mujeres consigo mismas. La parte de la mujer que se examina a sí misma es mas-

²⁷ “Se tiene que complacer al hombre; pero complacerle / es el placer de la mujer: en el abismo / de sus conculadas necesidades / da ella lo mejor de sí, se precipita ella misma ... Ama con un amor que no se cansa; / y si, o dolor, ama sola, / su amor arde más, por deber apasionado, / como la hierba crece alta alrededor de una piedra”. Coventry Patmore, *The Angel in the House*, Boston, 1856; Canto IX (I: 135-6).

²⁸ Renate Möhrmann, “Women’s Work as Portrayed in Women’s Literature”, incluido en *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History* (ed. Ruth-Ellen B. Joeres y Mary Jo Maynes). Bloomington, 1986; pág. 67.

²⁹ Véase, de Gay, *The Tender Passion*, págs. 7 y ss. También, de William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. Nueva York, 1975; pág. 31.

culina; la parte examinada es femenina. Así se convierte a sí misma en objeto -y de manera muy particular un objeto de visión: una contemplación-.³⁰

En estas circunstancias es muy llamativo que la primera canción la introduzca a "ella" como habiéndole mirado (anteriormente) a "él", una transgresión castigada rápidamente con la "ceguera", y por tanto haciéndola incapaz, de manera obsesiva, de ver cualquier otra cosa -*wo ich bin nur blicke, seb' ich ibn allein* (a dondequiera que mire, solamente lo veo a él)-. Además, al final de la canción, la combinación del redondo texto de Chamisso con el marco estrófico de Schumann le exige a ella reiterar su ceguera al son de la misma música que originalmente anunciaba el brillo creciente de su imagen -*beller, beller nur empor* (cada vez más resplandeciente)-. La fuerza preceptiva de esta experiencia nos ayuda a entender lo que quería decir Virginia Woolf cuando hablaba de mujeres que sirven de espejo, tanto más cuando, en la séptima canción del ciclo, nuestra protagonista ha aprendido a alegrarse observando que su hijo -un varón en las canciones, como veremos más adelante, aunque en los poemas no esté tan claro- la mira (*du schauest mich an...*) (me miras...).

El postludio de *Frauenliebe*, una recapitulación de la música de la primera canción, no es un mero epílogo a la manera acostumbrada de Schumann, ni un simple homenaje al *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana) de Beethoven, como muchos han sugerido. Es más bien una representación, quizás uno podría decir un síntoma, del propio carácter cíclico y de la *Ewigkeit* (eternidad) que representa lo femenino en un sentido mítico, y su presencia está determinada desde el principio de manera exageradamente acentuada. La primera figura (ejemplo 1) ya es de por sí cíclica, con su final elidido con su principio, tanto rítmica como armónicamente.

Canción núm. 1, figura inicial

Ejemplo 1



³⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, Londres y Harmondsworth, 1972; pág. 47. Más adelante en su texto, Berger explica las implicaciones de este comportamiento cultural para las formas de arte: "Las mujeres son representadas de una manera muy diferente de los hombres no porque lo femenino sea diferente de lo masculino sino porque siempre se parte de la base de que el espectador 'ideal' es un hombre, y la imagen de la mujer está pensada para adularlo" (pág. 64). Sobre este punto véase también el artículo de Myra Jehlen *Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism*, en *Feminist Theory: A Critique of Ideology* (ed. Nannerl O. Keohane, Michele Z. Rosaldo y Barbara C. Gelpi). Chicago, 1982; págs. 189-216. Acerca de las ramificaciones más siniestras de este tropo cultural en particular, véase *The Pornography of Representation*, de Suzanne Kappeler. Minneapolis, 1986; especialmente *Subjects, Objects and Equal Opportunities* (problem 5) y *Why Look at Women?* (problem 6).

Encuadra -empieza y concluye- la música de la primera canción, que a su vez encuadra -empieza y concluye- el ciclo de canciones en su totalidad. Es bien sabido que el epílogo de Schumann sustituye un noveno poema en el ciclo de Chamisso en el que la protagonista contempla su vida desde un punto más alejado en el tiempo y transmite su sabiduría a su nieta. Tanto la versión de la historia del poeta como la del compositor hacen hincapié en la infinita posibilidad de repetición de la experiencia de la mujer, el tiempo "infinito y que lo abarca todo" que, como nos contó Julia Kristeva, representa lo femenino en muchas culturas a lo largo de la historia.³¹ No hay duda, sin embargo, de que la versión de Schumann es la más extrema. Arrancada de toda conexión con la cultura de mujeres -su relación con su hija y nieta, y de otras maneras, como veremos, su madre y compañeras- así como de la especificidad de su propia experiencia histórica, la protagonista de Schumann conserva solamente una existencia ritualizada, mítica (un comentarista moderno podría, de modo menos poético, llamarla "genérica"), una existencia que ella, o tal vez otra como ella, está condenada a repetir cada vez que llega al final: aunque Lawrence tiene toda la razón al considerar a la mujer "indefinible", está claro que es iterable.³²

No sólo lo femenino ha sido asociado a menudo con la temporalidad cíclica, sino que la cambiante relación entre los sexos en ciertas culturas ha sido considerada con igual frecuencia como intentos por parte de la mujer de hacerse un sitio en el tiempo histórico, lineal -un esfuerzo, en palabras de Leslie W. Rabine, para "entrar en el proceso histórico y llegar a ser un agente activo en la historia"-.³³ Mientras la protagonista de Chamisso ha intentado romper la superficie de su tiempo cíclico, para seguir viviendo más allá de la muerte del héroe quien (¡como ha olvidado aparentemente!) es la única base histórica de su ser, Schumann la ha sorprendido en el intento y la ha devuelto a su órbita, de donde no tiene escapatoria.³⁴

³¹ Julia Kristeva, *Women's Time*, trad. inglesa de Alice Jardine y Harry Blake, en la obra *Feminist Theory*, de Keohane y otros; pág. 35.

³² En su estudio de las heroínas de la ficción victoriana, Helena Michie sugirió que la gran proliferación de clichés en las descripciones de estas heroínas desempeñaba un papel ideológico, "definiendo y perpetuando la noción de 'la mujer' siempre iterable...". *The Flesh Made Word*, pág. 89.

³³ Leslie W. Rabine, *Reading the Romantic Heroine: Text, History, Ideology*. Ann Arbor, 1985; pág. 5.

³⁴ Me parece a la vez curioso y desafortunado que los músicos siempre se refieran a material musical recurrente como "reminiscencias". Tal noción otorga un privilegio interpretativo inmerecido a la primera presentación de cualquier música "recordada", cuando la recurrencia en sí misma podría tener mucho más sentido, -como pasa tantas veces en la vida muchas de las canciones de este ciclo sugieren, por el contrario, la interpretación de la noción psicoanalítica de "compulsión de repetición"- . En la situación que nos ocupa, se asume generalmente que el postludio de Schumann representa recuerdos más o menos felices para consuelo de la recién enviudada. Pero ella no habla de recuerdos; es más, en varios textos, incluyendo el primer y el cuarto poema, ha repudiado explícitamente la memoria. Habla más bien, disociadamente, de recogerse en sí misma, donde él está ahora.

II

[...] el hombre sueña con Otra no sólo para poseerla sino también para ser ratificado por ella.

Simone de Beauvoir³⁵

El primer poema del ciclo de Chamisso nos presenta una protagonista que se encuentra en la oscuridad, en un trance, ciega. Contrastando con este telón de fondo sin rasgos salientes, “él” –el verdadero héroe de la historia– aparecerá como el rayo, con un brillo semejante a un cometa. El motivo peculiarmente circular con el que Schumann empieza su encuadre, *ma fin est mon commencement* (mi fin es mi principio), aumenta esta impresión como de trance, pues sigue interponiéndose de manera obsesiva cada vez que ella para de cantar. Se nota, por ejemplo, su entrada precipitada en el c. 4, con el “pie” equivocado, con la prisa por reafirmar su unitaria presencia (ejemplo 2). Muy a propósito, las estrofas de la cantante no concluyen, cada una subvertida primero por una cadencia rota y luego, cuando se acerca el final, absorbida de nuevo en el final-comienzo del motivo cíclico. Incluso se puede decir que no hay una conclusión completa aquí: aún en el último compás, el acorde tónico del piano suena con la sugerente tercera en la voz superior; su carácter inconcluso tiene *a fortiori* su réplica en el epílogo al “final” del ciclo.

Canción núm. 1, cc. 4-5

Ejemplo 2

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are "blind zu sein; wo ich hin nur". The second system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). An arrow points to the piano accompaniment in the second measure, highlighting a specific rhythmic or melodic feature.

Pero nuestra protagonista misma nos cuenta que no es más que el telón de fondo para el primer plano de él –“dondequiera que mire, solamente lo veo a él”– y su ubicuidad, a la vez constante y proteica, es el tema de la segunda canción. Representando una característica figura de *Heldenmusik* (música de héroes) con puntillo y arpegiada, el compositor modula libre y enérgicamente a lo largo de la canción (trataré este punto luego de manera más amplia), así

³⁵ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trad. inglesa de H. M. Parshley. Nueva York, 1970; pág. 170.

que aparece más o menos literalmente dondequiera uno mire. En esta canción, la contribución interpretativa del compositor es particularmente evidente. El texto consiste en seis estrofas a las que Schumann ha añadido (como pasa a menudo en este ciclo)³⁶ una nueva exposición de la primera para terminar. Para Chamisso, la explosión inicial de retórica heroica sólo dura dos estrofas, hasta que la protagonista cae en la autodegradación; en la estrofa 4 la autodenominada “humilde sirvienta” le insta efectivamente a no hacerle caso. Pero el arreglo tipo rondó que hace Schumann de las estrofas musicales (AABA'CC'A) reintroduce curiosamente la figura heroica justamente en este punto (ejemplo 3), vaciando de contenido la *nied're Magd* (humilde sirvienta) con su ritmo militarista y haciéndola poco menos que ridícula, incluso apenas presente.³⁷

Canción núm. 2, cc. 32-34

Ejemplo 3

Pero naturalmente, la idea que Virginia Woolf quiere hacer resaltar es precisamente que ella no está presente: un espejo sólo debe reflejar lo que se mira en él, no a sí mismo.

A lo largo del ciclo, los repudios y distanciamientos de nuestra protagonista de sus propios estados afectivos son extraordinarios, y en cada caso subrayados por la puesta en música del texto. La canción tercera (*Ich kann's nicht fassen*) (No lo puedo comprender) trata del error de percepción, del hecho de que ella ha sido “engañada” (*berückt*) y es incapaz de comprender su propia experiencia. La palabra misma está puesta primero en un acorde de séptima disminuida muy apropiado, y sus implicaciones desarrolladas más ampliamente en el postludio de la canción que va de motivos cadenciales rotos (y alterados) hacia motivos plagales (hay una armonía de dominante fuertemente definitoria antes de la cadencia rota; le sigue un

³⁶ Schumann añade finales recapitulatorios a cuatro de los textos; en el poema núm. 1 Chamisso ya lo hizo. Este tratamiento del texto crea, en combinación con el inusual predominio de formas musicales tipo rondó, una fuerte y coherente impresión carácter cíclico en esta pieza.

³⁷ Este motivo está fuertemente marcado por su armonía plagal. Gretchen Wheelock me ha hecho ver cómo la extraordinaria prominencia de la subdominante a través del ciclo entero refuerza su aura general de adoración.

VII grado solamente de paso), y está marcada además por un cambio aislado al modo mayor (tercera picarda; véase el ejemplo 4).

Canción núm. 3, conclusión

Ejemplo 4

Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es
hat ein Traum mich be-ruckt.

p *sf* *ritard.*

Red. *

Red. *

$i \frac{6}{4}$ $v7$ VI^+ $V \frac{3}{IV}$ IV vii^3 I

Lo que el cambio de modo evoca, en retrospectiva, es la estrofa más llamativamente enajenada de la canción, en la que Schumann ha subvertido el deseo de muerte melodramático por parte de la muchacha con un marco de modo mayor (cc. 37-40), y sus esperanzas de *unendliche Lust* (goce infinito) con un giro súbito al modo menor (cc. 49-51). Mientras el texto poético se mueve, aunque con cierta cojera, hacia la afirmación -a pesar de no fiarse mucho de su percepción, ella está dispuesta a quedarse con la ilusión de "goce infinito"- el compositor, efectuando otra vuelta cíclica más, la devuelve no una sino dos veces a su estado original de perplejidad engañada.

Al final -en la última canción, cuando muere él- la protagonista se refiere a sí misma en tercera persona, *die Verlass'ne* (la abandonada). Su significado disociativo inicia un proceso armónico igualmente disociativo que se acerca peligrosamente a lo no-funcional, y así constituye un pasaje muy excepcional en este ciclo. Canta sobre una pedal V/iv colocada bajo una serie de acordes que se mueven de manera cromática, una pedal cuyo significado no se puede

interpretar del todo. Después de un pasaje en el que la línea del bajo desaparece del todo (mientras nos cuenta, dos veces, que el mundo se ha vuelto “vacío”) se produce la resolución del pedal, como un pensamiento perdido y recuperado más tarde. El texto hace eco a este proceso, ya que *die Verlass'ne* nos dice ahora que *ich bin nicht lebend mehr* (yo ya no estoy viva).

No hay mejor símbolo para la ausencia de la mujer en estas canciones que los vacíos narrativos que aparecen en el conjunto.³⁸ Estos vacíos se producen en varios niveles y son obra tanto del poeta como del compositor. En el ciclo poético ya son bastante evidentes, partiendo de una imaginación sentimental que sólo podía concebir amor y maternidad como los únicos “acontecimientos” que se podían distinguir en la vida de una mujer. Pero Schumann creó otros -eliminando el noveno poema y quitando también una estrofa del sexto (*Süsser Freund*) (dulce amigo) en la que nuestra heroína le confía a su madre su sospecha de estar embarazada, y recibe cariño y consejos que aparentemente aprecia-. El resultado es que está todavía más completamente encerrada dentro del espacio del patriarcado, como señala la metáfora crítica feminista, y, lo que es tal vez más relevante, brinda a Robert Schumann la oportunidad de apropiarse estos vacíos y así controlar su significado. En efecto, la manera de estructurar la música es la que interpreta el significado de todos los acontecimientos de esta vida, como muestra claramente el plan tonal del ciclo:

Esquema 2. Plan tonal del ciclo

Canción:	1	2	3	4	5	6	7	8	Postludio
Tonalidad:	Si \flat	Mi \flat	do	M \flat	Si \flat	Sol	Re	re	Si \flat
	I	IV	ii	IV	I	VI	III	iii	I

Salvo las canciones 6 y 7, todas las relaciones tonales a gran escala en el ciclo son diatónicas; seguramente no es casualidad que esas dos excepciones representen la aparición de un elemento nuevo e intrusivo, el niño -o bien, dicho en términos de la propia época *Biedermeier*, el “pequeño desconocido” (quizás no sería demasiado Freudiano señalar el drama de Edipo aquí, observar que el nacimiento del hijo en re mayor es seguido inmediatamente por la muerte del padre en re menor)-. Con el añadido del postludio como novena pieza, la quinta canción se encuentra exactamente en el punto medio del ciclo. Es en el transcurso de esta

³⁸ Elaine Showalter explica que la crítica feminista “nos ha permitido ver un significado en lo que antes era un espacio vacío. El argumento ortodoxo pasa a un segundo plano y otro argumento, hasta entonces sumergido en el anonimato del fondo, destaca con un relieve marcado como una huella dactilar”. Véase su *Review Essay: Literary Criticism* en *Signs* 1, 1975; pág. 435. Véase también, de Millicent Bell, *Narrative Gaps/Narrative Meaning*, publicado en *Raritan* 6, 1986; págs. 84-102.

canción (*Helft mir, ihr Schwestern*) (ayudadme, hermanas) que la protagonista es arrancada de su vida anterior y transportada por medio de la marcha nupcial a un nuevo orden, un acto de apropiación musical que será detallado más adelante. Por otro lado, irónicamente, todas las canciones de la primera mitad –hasta el momento en que sus damas de honor la están vistiendo– tratan en realidad de él: su imagen, su carácter, el hecho de que la elige a ella, su anillo. Solamente después de su encierro dentro de las reglas patriarcales establecidas tiene derecho a los acontecimientos que le pertenecen incontestablemente, el embarazo y el parto. Su indecorosa ruptura de la superficie diatónica, que se podría ver como un intento de llenar un vacío causado por sí misma, es reparada por la muerte de él y la consiguiente recuperación de ella en una iteración infinita.

La canción núm. 6, en la cual, como afirma Astra Desmond con mucho acierto, “nuestra heroína tarda veintitrés compases de tempo lento en contarle a su marido que va a tener un niño, y todavía es el piano el que se lo tiene que contar”,³⁹ contiene el vacío creado y rellenado más llamativo del compositor. En gran parte debido a la timidez con la que su línea vocal va buscando su camino un poco tontamente en medio de armonías empalagosas, la canción sin embargo pinta un cuadro algo más oscuro de lo que pudiera parecer al principio. Es totalmente coherente con la ideología social de aquella época que la esposa virtuosa fuera incapaz de comunicar esta información, no solamente por pudor sino, incluso, por ignorancia.⁴⁰ Como lo femenino y lo masculino son asociados con la emoción y la razón respectivamente, la canción indica claramente que ella, con toda su implicación emocional, no es poseedora de la información requerida. Citando de nuevo a Coventry Patmore:

Sólo el amor,
la especial corona de ella, como la de él es la verdad,
da su título a un trono más meritorio;
pues amor es substancia, verdad la forma;
verdad sin amor sería menos que nada;
pero el amor más ciego es dulce y cálido,
y lleno de una verdad no moldeada por el pensamiento...⁴¹

Ya sabíamos que estaba ciega. Pero también recordamos que este vacío, este deshacer de su pensamiento, es invención de Schumann; en el poema nos enteramos de que el conoci-

³⁹ Desmond, *Schumann Songs*; pág. 33.

⁴⁰ Acerca de la censura y de la “poda” en la literatura de mujeres para preservar esta ignorancia, véase el estudio de Renate Möhrmann *Reading Habits*, citado en la nota 23 más arriba.

⁴¹ Patmore, *The Angel in the House*, Canto V (I: 81). Este pasaje está tratado en *Victorian Masculinity and the Angel in the House*, de Carol Christ en *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. (ed. Martha Vicinus). Bloomington, 1977; pág. 148.

miento estaba a su alcance en una forma definida por lo femenino -*Hat die gute Mutter alles mir gesagt* (Mi buena madre me lo ha contado todo)-.⁴² Por contraste, en la canción son el conocimiento patriarcal y otra forma de reflejar en un espejo los que llenan el vacío, en la medida en que el compositor inserta los heroicos ritmos punteados, hasta ahora asociados con el pretendiente/ esposo, en el espacio supuestamente reservado para que ella comunicara en susurros su buena nueva.

Esta buena nueva resulta ser él mismo. Hace apropiada la figura de “cuña” musical que entra en el matrimonio en el primer compás de la canción, a pesar de que la tonalidad no diatónica haya penetrado en el ciclo en este punto (ejemplo 5).

Canción núm. 6: (a) introducción
Langsam, mit innigem Ausdruck

Ejemplo 5

Sü - sser Freund,

(b) vacío, cc. 22-24

De este modo, aunque en el poema noveno omitido la protagonista le habla a “la hija de su hija”, la música parece insistir en que el niño es un varón, la imagen reflejada de su padre. Esta interpretación es reforzada de manera marcada por otros acontecimientos en la

⁴² *Adelbert von Chamisso Werke*, 4ª ed. Berlín, 1856; vol. 3, pág. 14.

canción, muy en especial el hecho de que Schumann destaca la repetición, después de terminado el texto, de lo que de otra forma sería un postludio en el piano, de las palabras *dein Bildnis!* (¡tu imagen!). Igual que el icono musical para el amante/esposo, esta pequeña imagen también tiene tendencias invasoras. La segunda canción termina con esta figura-antes de que hayamos sabido de su asociación verbal- así como la séptima canción, dos veces, siguiendo inmediatamente la estrofa en la que anuncia con deleite que el niño la mira (ejemplo 6).

(a) "dein Bildnis!" Canción núm. 2, postludio

Ejemplo 6

(b) Canción núm. 6, postludio

(c) Canción núm. 7, postludio

Los actos de reflejar en un espejo son también actos de apropiación masculina. La manera de elaborar la quinta canción es especialmente llamativa, siendo el punto central de la

historia y el relato de la transformación de la mujer de muchacha a esposa. Al principio de la canción, se dirige a sus compañeras pidiéndoles ayuda para los preparativos de la boda, con acompañamiento de la típica música *Spinnrad* (torno de hilar), identificado con lo femenino. Hacia el final, su expresión de ambivalencia al separarse de ellas es momentáneamente representada por una armonía más oscura y un *tempo* más lento (cc. 41-42), pero luego es recuperada enérgicamente en el espacio de dos compases, su VI-menor reinterpretado con eficacia (resuelto, supuestamente junto con su ansiedad, como napolitana del V).⁴³ Decide aparentemente dejar a sus compañeras *freudig* (con alegría), y Schumann repite la frase del texto en la que lo hace como entrada en la apropiación transformativa de su melodía en el pasaje de postludio, universalmente interpretado por los comentaristas como una marcha nupcial. Desde luego que es una marcha, una verdadera exhibición patriarcal: reconocemos la firma rítmica del esposo, “heroizando” el motivo característico de la invocación que hace ella a sus hermanas al principio; transformada de esta manera, y encerrada por un doble pedal en el bajo, es llevada en un proceso literal de imitación canónica (ejemplo 7).

Canción núm. 5: (a) melodía original (aquí, cc. 37-40)

Ejemplo 7

Streu - et ihm, Schwes - tern, streuet ihm Blu - men, brin - get ihm knos - pen-de Ro - sen dar.

(b) transformación (postludio)

ritard.
p *dim.*

Naturalmente, los acontecimientos de esta historia no son inusuales en su contexto cultural; tampoco son inesperados desde el punto de vista de la protagonista. Desde el principio ha anunciado valientemente que está preparada a renunciar a su vida entre sus compañeras

⁴³ Agradezco a Raphael Atlas la observación de que aquí su irregular comienzo, en la mitad rítmica “equivocada” de la frase, requiere la añadidura compensatoria y recuperativa de dos compases adicionales.

-nach der Schwestern Spiele nicht begehrt' ich mehr (ya no deseo los juegos con mis hermanas)- y deberíamos además reconocer su recompensa, aprobada culturalmente, en la canción séptima cuando, con el *tempo* acelerando cada vez más, casi fuera de control, acepta en sustitución a su hijo recién nacido como compañero del alma y de juegos. Un par de versos de este texto aparece en un diseño popular para bordados decorativos (figura 1): bordado en colores vivos y colgado en la pared del cuarto de los niños, sin duda recordaba a las jóvenes madres el carácter sagrado de su vocación cuando tenían que dar el pecho o el biberón a las dos de la mañana.⁴⁴

Patrón para bordado con texto de la Canción núm. 7 ("Sólo una madre sabe lo que es amar y ser feliz")

Figura 1



Así como en la sociedad en general, también dentro del ciclo *Frauenliebe* estos precisos repartos de papeles pueden reposar en una precaria tregua, o incluso puede ser que una turbulencia se esconda bajo la superficie doméstica gratificante. Aquí la segunda canción ilustra una amenaza de desorden y su contención de manera particularmente viva.

Desde el principio, el material melódico tiene dos formas, la enérgica figura arpegiada de *er, der Herrlichste von Allen* (él, el más espléndido de todos), y, en claro contraste, una segunda descendente -al principio en realidad no más que una apoyatura en resolución, enterada discretamente en las voces internas del acompañamiento-. A medida que pasan las estrofas, la segunda forma cobra cada vez más protagonismo. Después de cuatro estrofas (dispuestas como AABA' por Schumann) la música llega a su primera conclusión verdadera (c. 38) que, sin embargo es inmediatamente subvertida por este motivo hasta ahora subsidiario, que ahora cobra vida propia tanto rítmica como melódicamente, incluso siendo capaz de saltar fuera de su confinamiento dentro del acompañamiento y de impulsar a la acción a la cantante (ejemplo 8).

⁴⁴ La ilustración pertenece a la obra de Ingeborg Weber-Kellermann *Frauenleben im 19. Jahrhundert: Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. Munich, 1983; pág. 160.

Canción núm. 2: (a) material original, cc. 2-5

Ejemplo 8

Er, der Herr-lich-ste von Al-len, wie so mil-de, wie-so gut! Hol-de

(b) cc. 38-41

keit! Nur die Wür-dig-ste von Al-len darf be-glük-cken dei-ne

Con este motivo es con el que describe a *die Würdigste von Allen* (la más merecedora de todas) –¿acaso osaría imaginar que sería ella misma?–, la que merecerá ser elegida por él.⁴⁵ El acompañamiento la va aguijoneando con creciente premura durante dos estrofas de tales especulaciones. Más aún, su angustiada energía toma control gradualmente de la estructura armónica de la pieza a medida que su movimiento copia el modelo de aquella figura de apoyatura, de re bemol mayor a do mayor en la estrofa 5, de si bemol mayor a la mayor en la estrofa 6. En este punto, en un desenfreno nihilista digno de una heroína *fin-de-siècle* –*brich*, o *Herz*,

⁴⁵ El elaborado sistema cifrado de Eric Sams identificaba el arpeggio inicial en Mi bemol como deletreo de ROBERT, y otra frase –en *wandle deine Bahnen*, c. 21– como CLARA. Aparte ya del tortuoso razonamiento con el que Sams “reconstruyó” el proceso de cifrado de Schumann, estas figuras melódicas están naturalmente perfectamente en armonía con una retórica para entonces muy común para contrastar lo masculino y lo femenino. Es inconcebible que, si esta pareja hubiese tenido nombres diferentes –por ejemplo, Carl y Roberta– Schumann los hubiera “travestido” con las formas melódicas inadecuadas; más bien, la supuesta “tabla de cifrar” tendría que haber sido elaborada de manera diferente. Véanse *Did Schumann Use Ciphers?*, de Eric Sams. *Musical Times* 106, 1965, págs. 584-91; *The Schumann Ciphers* y *The Schumann Ciphers - A Coda*, *Musical Times* 107, 1966; págs. 392-400 y págs. 1050-51.

was liegt daran? (rómpete, corazón, ¿qué depende de eso?)– se ha llevado a sí misma y a la música al absoluto de la alienación, la tonalidad del tritono. Aquí la regla patriarcal se reafirma; la tonalidad enloquecida a la que había llegado ella es domada y recapturada por el motivo original triádico, que la arrastra a una progresión inexorable, regida por las reglas, de círculo de quintas (*la-re-sol-do-fa-si b*), que reintroduce el *Herrlichste von Allen* en lugar de la neurótica y presuntuosa *Würdigste*. Casi huelga decir que esta es una de las canciones que Schumann terminó recapitulando la frase introductoria del texto.

Este no es el único ejemplo en el que hay amenazas de tales rupturas. En efecto, Schumann nos ha dado dentro de las ocho canciones del ciclo una sistemática iconografía para controlarlas. En cada uno de los casos, tiene que ver con secuencias melódico-armónicas (que representan, generalmente, emociones que van en aumento); en cada uno el acompañamiento del piano recurre a acordes repetidos obsesivamente en pulsaciones regulares de corcheas;⁴⁶ y en cada uno la culminación melódica de la canción llega invariablemente asociada a un texto de una auto-degradación particularmente llamativa.

En la cuarta canción, *Du Ring an meinem Finger* (tú, anillo en mi dedo), que por lo demás es alegre y tranquila, la cuarta estrofa es un pasaje así, con su punto culminante melódico que coincide con la intención expresada por ella de pertenecerle a él *ganz* (del todo), a lo que sigue la reiteración (a instancias del compositor, no del poeta) de que el brillo de él la va a transformar a ella –otra recuperación, se supone-. La canción núm. 5, que ya hemos examinado y cuyo motivo no necesita más explicación, también contiene una de estas estrofas agitadas (cc. 27-35), en la que el movido diseño del acompañamiento empuja la línea vocal gradualmente hacia arriba hasta su punto culminante en *lass mich verneigen dem Herren mein* (déjame hacerle una reverencia a mi señor). Aquí, como en la canción 2, ella es inmediatamente capturada de nuevo –se le recuerda, por la reaparición de los dos compases introductorios de la canción, lo que debería estar diciendo, y es como si se le obligara a empezar de nuevo-.

Naturalmente, estas pinceladas analíticas no agotan las posibilidades revisionistas de una lectura crítica feminista de este ciclo de canciones. Lo que espero es que sirvan para ilustrar la utilidad del método feminista como una entre varias posibles respuestas al formalismo que todavía de alguna manera sigue existiendo en la musicología, más allá de su efectivo ocaso en otros ámbitos académicos. Está claro que es el formalismo –o lo que, en música, podríamos llamar más acertadamente “autonomismo”– el que ha dedicado los mayores esfuer-

⁴⁶ En un análisis convincente del cuento de Charlotte Perkins Gilman *The Yellow Wallpaper*, Mary Jacobus observó, respecto al diseño reiterativo del revestimiento de la pared, que “la función de la figuración es la de controlar la ansiedad; cualquier figuración es mejor que ninguna”. Véase su obra *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. Nueva York, 1986; pág. 246.

zos para obliterar toda presencia de un *Otro* cultural;⁴⁷ y lo ha hecho con un precio muy alto: la pérdida del contexto cultural en el discurso crítico.⁴⁸ ■

Traducción: Laurence Schröder

⁴⁷ Véase la obra de Michel Certeau *Heterologies: Discourse on the Other*, trad. inglesa de Brian Massumi. Minneapolis, 1986; pág. 181. Véase también, de Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (ed. Hal Foster). Port Townsend, Washington, 1983; págs. 57-82.

⁴⁸ Quisiera expresar mi agradecimiento, por sus atentas lecturas y sus perspicaces sugerencias, a Raphael Atlas, Peter Bloom, Jeffrey Kallberg, Marilyn Schuster, Elizabeth V. Spelman, Susan Van Dyne, y especialmente a Gretchen Wheelock. En la conferencia de Dartmouth para la que este trabajo fue escrito, los comentarios de Joseph Kerman y de Hayden White fueron particularmente útiles y gratos.