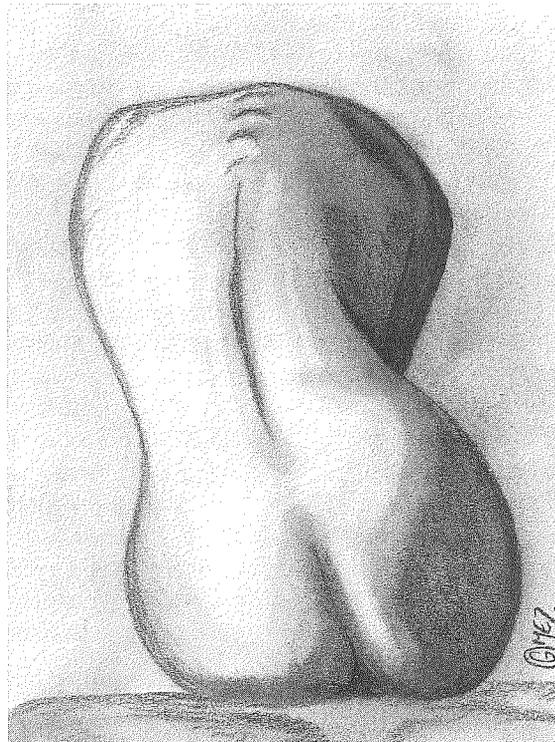


UN ACERCAMIENTO FEMENINO AL LENGUAJE MUSICAL ROMÁNTICO

Alejandra Quintana



PALABRAS CLAVE

Género, Música, Miniaturas, Femenino, Masculino, Romanticismo alemán, Piano

RESUMEN

El artículo es una síntesis de la tesis de pregrado “*Propuestas para una aproximación a lo femenino de la música en el romanticismo alemán y su representación en obras para piano de Robert Schumann, Clara Wieck, Fanny y Félix Mendelssohn y Johannes Brahms*”, presentada para el Departamento

de Música de la Pontificia Universidad Javeriana en agosto de 2002. Esta investigación busca expandir la manera pedagógica e investigativa de abordar el análisis del lenguaje musical partiendo de una realidad – imaginaria- de género. Analizar algunas de las miniaturas para piano del romanticismo alemán, y

encontrar en su carácter instrumental, privado, cotidiano y subjetivo, una correspondencia con la expresividad, magia, efusión, irracionalidad, pasión y sentimiento del género femenino (características atribuidas simbólicamente, pero asumidas como naturales), es un acercamiento parcial que pretende incentivar la aplicación de la categoría de género –masculino y femenino- en futuras investigaciones, como forma de explicar, o tratar de entender, el lenguaje estético de las composiciones de cualquier época en la historia de la música, además de facilitar el encontrar un patrón común o unificador de aproximación a maneras diversas, y a veces disímiles, de acercarse a la música del

romanticismo –y a la historia en general-. Después de hacer un detallado análisis formal (el *cómo* –melodía, armonía, forma, ritmo... que no se incluye por resultar muy extenso) de una obra de cada autor y autora se pudo encontrar que la feminización del siglo XIX nos da la respuesta al *porqué* de la sonoridad claramente romántica, en comparación con la barroca o medieval por ejemplo. Las características imaginarias que develan los trazos del simbolismo femenino en el siglo XIX se encuentran en los rasgos afectivos, expresivos, sentimentales, sensitivos, delicados y pasionales de las cualidades musicales de las miniaturas para piano del romanticismo alemán.

KEY WORDS

Gender, Music, Miniatures, Feminine, Masculine, German romanticism, Piano.

ABSTRACT

The article is a synthesis of the final paper called "Proposals for an approximation to the feminine aspects of music in German romanticism and their representation on piano works by *Robert Schumann, Clara Wieck, Fanny y Félix Mendelssohn y Johannes Brahms*". This paper was presented for the Department of Music at the Pontificia Universidad Javeriana on august 2002. This research project pretends to expand the pedagogic and investigative way to approach the analysis of musical language from the standpoint of reality –imaginary- of gender. To analyze some of the piano miniatures of the German romanticism and to find in its instrumental, private, cotidian and subjective character and its correspondence with the expressivity, magic, effusion, irrationality, passion, and sentiment of the feminine gender (characteristics that are symbolic but assumed as naturals), it is a partial approach that pretends to encourage the use of gender category – feminine and masculine- in future research, as a way

to explain and achieve further understanding of the aesthetic language of any compositions in music history, and besides to facilitate and find a common or unifying pattern to approximate dissimilar manners of approaching romantic music –and history in general-. After doing an exhaustive formal analysis (about *how -in terms of behavior-* of melody, harmony, form, rhythm, etc. – which is not included for being quiet extensive) of a single work by each composer it was acknowledge that the feminization features XIX Century gives us the answer about *why* the sonority is clearly romantic compared for example to the baroque or classical periods. The characteristics of the gender imaginary are homologous to those musical characteristics present in piano miniatures that belong to German romanticism, as they reveal occurred during the of feminine symbolism in the XIX Century in terms of affectivity, expressivity, sentimentalism, sensitivity, delicate and passional qualities.

La historia del lenguaje musical ha sido narrada y explicada partiendo de análisis musicológicos y etnomusicológicos, pasando por la filosofía, las matemáticas, estética, sociología y antropología, entre otros, campos que ubican claramente a la música en un contexto específico, y demuestran como este arte es particularmente sensible a cualquier tipo de cambio social, simbólico o cultural. Pero, hay cambios o permanencias que, por ser tomados como naturales, terminan siendo invisibilizados, excluidos y subestimados a la hora de hacer cualquier tipo de análisis musical, y artístico en general, y precisamente por ese carácter esencial que deberían ser puntos de partida básicos para cualquier estudio.

Este es el caso de los roles de género, femenino y masculino, presentes tanto en hombres como en mujeres, características que, al hacer parte del quehacer cotidiano, se manifiestan inevitable y *naturalmente* — de manera inconsciente o no—, en las diferentes expresiones artísticas: la música es una de ellas. El género es entendido en el desarrollo de este artículo como lo describe Joan Scott, “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] una forma primaria de las relaciones significantes de poder”¹; en otras palabras, el sexo se refiere a la diferencia biológica y el género es un término relacional que surge de un simbolismo o imaginario cultural, de una identidad subjetiva asignada por la diferencia sexual. En consecuencia, aunque lo femenino se asocia a la mujer y lo masculino al

hombre, tanto hombres como mujeres podemos ser permeados por cualquiera de las dos categorías y, al ser un imaginario persistente, el género proporciona nuevas perspectivas y aproximaciones al estudio de la historia de la música.

Aunque se han dado importantes acercamientos a la estética de la música desde una perspectiva de sexo, más no de género, como el realizado por Marcia Citron², o el artículo escrito por René Cox en el conocido libro *Women and Music*³, entre otros, en los que se refieren a cualidades de la música de las mujeres —como los cromatismos o la modalidad menor—, son estudios que evaden el componente simbólico de lo femenino y masculino, pretendiendo diferenciar, y hacer universal, la música de mujeres y hombres, sin entrar a analizar la multiplicidad de imaginarios culturales generados por el lenguaje de los roles de género, comportamientos y actitudes que necesariamente intervienen en la composición musical y en sus rasgos estéticos. Este es el caso de las miniaturas y obras románticas para piano alemanas, en las que la exaltación de lo femenino en el siglo XIX (derivado de diferentes acontecimientos históricos encabezados por la revolución francesa, y guiados por el ideal virginal burgués en su miedo a *la propagación de subjetividad femenina*) está

evidenciado en el tratamiento técnico y temático de composiciones tanto de hombres como de mujeres.

Más que una aproximación teórica, este artículo es una *interpretación* que busca expandir la manera pedagógica e investigativa de abordar el análisis del lenguaje musical (hasta ahora encerrado en descomposiciones motivicas, armónicas, melódicas, y estructurales en general, que no pasan de ser meramente formales) partiendo de una realidad —imaginaria— de género, de la cual todos hacemos parte. Analizar algunas de las miniaturas para piano del romanticismo alemán, y encontrar en su carácter instrumental, privado, cotidiano y subjetivo una identificación con la expresividad, magia, efusión, irracionalidad, pasión y sentimiento del género femenino (características atribuidas simbólicamente, pero asumidas como naturales), es un acercamiento parcial que pretende incentivar la aplicación de la categoría de género —masculino y femenino— en futuras investigaciones, como forma de explicar, o tratar de entender, el lenguaje estético de las composiciones de cualquier época en la historia de la música, además de facilitar el hallar un patrón común o unificador de aproximación a maneras diversas, y a veces disímiles, de acercarse a la música del romanticismo —y a la historia en general—.

² CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

³ LORRAINE COX, Renée. *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music*. En: PENDLE, Karin. edit. *Women and Music*. Second Edition. Indiana University: Bloomington, 2001.

⁴ La subjetividad es entendida como el mundo de las ideas, de la irracionalidad (extensión de la razón) o de lo femenino, en oposición a la objetividad o mundo de la racionalidad masculina.

El siguiente escrito es una síntesis de la tesis de grado⁵ “*Propuestas para una aproximación a lo femenino de la música en el romanticismo alemán y su representación en obras para piano de Robert Schumann, Clara Wieck, Fanny y Félix Mendelssohn y Johannes Brahms*”, temática que nació

⁵ Para optar al título de Maestra en Música con Énfasis en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana. Agosto de 2002.

¹ SCOTT, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en: AMELANG, et. Al. *Historia y Género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Alfons el Magnánim. Institució Valenciana d estudis i investigació, Valencia. 1990. Pg. 289



a raíz del enfoque dado a las clases de armonía, en las que el análisis de obras de los diferentes periodos de la historia se centra en descripciones técnicas que develan el *cómo* mas no el *por qué* de los cambios estéticos del lenguaje musical. La pregunta *¿por qué?*, es difícil de responder con los acercamientos de tipo objetivo (masculino) realizados hasta ahora, por ello es necesario entrar en el campo subjetivo (femenino) y develar el lenguaje intrínseco de la música, en este caso desde los estudios de género. En el desarrollo de la tesis de grado se realizaron profundizaciones de tipo histórico, conceptual y teórico, y un exhaustivo análisis de cada obra con el objetivo de comprobar el influjo del género femenino. Este artículo no pretende ser una sinopsis detallada del estudio realizado, el objetivo principal es develar la utilidad de la categoría de género en la investigación musical.

Jean Chantavoine, en su libro *El romanticismo en la música europea*, al describir la obra de uno de los compositores más reconocidos del romanticismo alemán escribe: “en Brahms hay algo muy alemán, una sensiblería llorona que nos [a los franceses] desagrada”⁶, cualidad que para este autor es demeritoria por estar asociada al género femenino, pero que precisamente, la *sensiblería*, o más bien la expresión de sensibilidad, será la base de la genialidad de las miniaturas para piano de compositoras y compositores alemanes.

Robert Schumann, Clara Wieck, Fanny y Félix Mendelssohn, y Johannes Brahms, al hacer parte de los músicos/as más influyentes del romanticismo alemán,

que convivieron en un mismo ambiente y época, y que además mantuvieron relaciones profesionales, familiares, amorosas y de amistad, representan un grupo de estudio en el que no sólo se develan los vínculos entre sexos en el siglo XIX, sino que asimismo conforman una comunidad receptiva que necesariamente se vio influida por el lenguaje sentimental, sensible, subjetivo y mágico del imaginario femenino exaltado en el siglo. Estos compositores y compositoras expresaron, a través del manejo técnico-musical de sus obras para piano, lo que para Hegel⁷ representa, acertadamente, el sentir romántico: “el sentido del misterio, la voluptuosidad sentimental, la entrega al amor como pasión, la preocupación del más allá, la fe, el amor, el sentido mágico de la vida...”⁸, “todos los sentimientos individuales, todos los matices de la alegría, de la serenidad espiritual; el júbilo y cualquier fantasía; los impulsos anímicos; del mismo modo que puede recorrer todos los grados de ansiedad y de tristeza. Las angustias, las inquietudes, los dolores, las aspiraciones, la adoración, el rezo, se convierten en dominio de la expresión musical.”⁹ (Hegel) 8/9

Las obras de este grupo representativo develan el influjo de la desacreditada, pero opulenta *sensiblería llorona* de la *musa* (música) romántica, en la que la

⁷ A pesar de que ciertas corrientes del feminismo critiquen acertadamente la ideología misógina de Hegel, en las apreciaciones de este filósofo respecto al arte se devela claramente el influjo del sentir femenino del siglo, la necesidad de recurrir a la subjetividad como elemento de genialidad y originalidad.

⁸ CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952. Pg. 242.

⁹ Citado en: FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988.

⁶ CHANTAVOINE, Jean. *El Romanticismo en la Música Europea*. México: UTEHA (Unión tipográfica editorial hispano-americana), 1958. Pg. 241.

fusión entre lo delicado, suave y tierno del ideal burgués del siglo se mezcla con la seductora subjetividad, el desbordamiento expresivo, la pasión y magia del imaginario femenino.

Es importante resaltar que la inclusión de lo femenino en las miniaturas para piano de estos compositores y compositoras es un rasgo común insinuado en el uso de nuevos recursos armónicos, mixturas, cromatismos, síncopas y construcción melódica, entre otros, que facilitan la expresión de la estética del sentimiento, lo que no significa que sea plenamente femenina. El hecho de que se empiece a valorar lo femenino como recurso de genialidad y expresión artística (como resultado de los diferentes acontecimientos históricos, sociales y culturales, como veremos más adelante) no quiere decir que se abandone lo masculino, se siguen manteniendo características clásicas y racionales —como la forma o el centro tonal—, pero los trazos o rasgos de la feminización sobresalen y son los que hacen de esta música *romántica*.

Romanticismo femenino

Para iniciar la investigación de la tesis fue necesario hacer una aproximación a la antropología, psicología e historia, que permitiera develar el por qué y el cómo se manifiestan los rasgos del imaginario femenino en la música para piano a través de una muestra representativa de compositoras y compositores alemanes; aunque no se puede afirmar que toda la música romántica alemana —incluyendo las sinfonías¹⁰ y óperas, etc.— recibió el

¹⁰ Después de hacer la investigación de la tesis se podría sugerir -y se prestaría para futura exploración-, que las sinfonías románticas son masculinas por su asociación con lo público y lo grandioso, cualidades que reflejan el deseo, propio de este género, de dominar la naturaleza.

influjo femenino, el carácter íntimo, privado, cotidiano, expresivo y sentimental de las miniaturas para piano, y la participación activa de las mujeres en su interpretación, evidencian su inclusión.

Una postura trascendente que nos lleva a mirar la importancia de hacer estudios de género y no de sexo, y nos acerca de manera más acertada a la estética y al lenguaje musical, ha sido la tomada por Pedro Caba, en su libro *El Hombre Romántico*. Este autor, pese a que para la época en la que lo escribe (1952) no se había desarrollado la categoría de género como análisis¹¹, plantea una aproximación desde el género a la visión del romanticismo; a pesar de que Caba deja de lado el componente histórico y social que justifica lo femenino del siglo XIX y utiliza un lenguaje excluyente (la palabra hombre, para referirse a hombres y mujeres, y la palabra sexo haciendo referencia al género), hace una importante interpretación al afirmar que “El hombre, a lo largo de la Historia, se carga y descarga de pensamiento lógico y pensamiento mágico¹², porque desde lo masculino y lo femenino se llega al servicio del espíritu, lo mismo por la vía de la razón que por la del sentimiento, por el raciocinio que por el amor, pues el espíritu es uno y otro y la Historia está integrada por la resonancia de los sexos humanos...”¹³. Caba, por medio de una

¹¹ Se empieza a conceptualizar sobre el género en los años 60's con el resurgir de un movimiento feminista en EE.UU. que cuestiona las asociaciones biológicas y Joan Scott propone utilizarlo como “una categoría útil para el análisis histórico” en 1990.

¹² Para Caba lo lógico hace parte del imaginario masculino y lo mágico del femenino.

¹³ CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952. Pg. 66.



escritura romántica, nos muestra no sólo como se puede hacer un análisis de las tendencias y estéticas de una época desde la perspectiva de género (describiendo al romanticismo como una época femenina), sino que revela aspectos que, sin mirarlos desde lo femenino o lo masculino de los sexos, son imperceptibles a través de los estudios e investigaciones tradicionales.

Las obras develan el influjo de la *sensiblería llorona* de la *musa* romántica, en la que la fusión entre lo delicado del ideal burgués del siglo se mezcla con la seductora subjetividad, el desbordamiento expresivo, la pasión y magia del imaginario femenino.

El misticismo por la naturaleza, el culto por el sentimiento individual (el interés se traslada del objeto al sujeto buscando autenticidad y originalidad), la tensión existencial (derivada de la confrontación entre lo objetivo y lo subjetivo, el interior y el exterior, la realidad y el deseo, lo masculino y lo femenino, etc.), el nacionalismo¹⁴ (necesidad de exacerbar la esencia y tradición del pueblo alemán tras las guerras del imperio), lo macabro (nacido de la individualidad al expresar toda clase de sentimientos, pesadillas, miedos, y horrores), y la nostalgia (insatisfacción con el mundo real que lleva a anhelar el pasado) son expresiones que emergen de una dualidad ambivalente nacida de la

¹⁴ La individualidad está relacionada con el nacionalismo: "Solo en la colectividad popular el individuo puede trascender su mediocre existencia y realizar su esencia particular: es absolutamente necesario conservar vivo este espíritu popular contra la destructora influencia de los pueblos extranjeros". En: Ibid. Pg.38.

tensión entre contrarios: nacionalismo e individualismo, subjetividad y objetividad, sueño y realidad, hombre y mujer, femenino y masculino... Las teorías contemporáneas cuestionan esta bipolaridad, y desde el feminismo se ha criticado que "al insistir en las diferencias fijas [...], las feministas contribuyen al tipo de pensamiento al que desean oponerse" y "aunque insistan en la reevaluación de la categoría 'mujer' [...], no examinan la propia posición binaria", por ello—continúa articulando Joan Scott—, deberían "rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria, lograr una historicidad y una deconstrucción genuinas de los términos de la diferencia sexual"¹⁵. A pesar de ser conscientes que la bipolaridad de las cualidades de género es una construcción cultural ilusoria, al igual que cualquier otra, el poder del lenguaje edificador las establece como reales¹⁶, y más aún en el siglo XIX, cuando la sensación de irrupción del simbolismo femenino, reflejado en las mujeres, entra a abrirse camino en medio de una dominación masculina "opuesta", representada por los hombres. Es por ello que cuando se habla del contexto artístico de la época se hace referencia a la bipolaridad: "El punto en el que se realiza la coincidencia *opositorum*, que hace fracasar todas las pretensiones de la lógica discursiva, esta conciencia original e *innata* de la unidad cósmica donde los contrarios se complementan, es *intuición intelectual*, previa a

¹⁵ SCOTT, Joan, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en: AMELANG, et. Al. *Historia y Género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Alfons el Magnánim. Institució Valenciana d estudis i investigació, Valencia. 1990. Pg. 286.

¹⁶ Al igual que por el lenguaje se presume, por ejemplo, que al decir *todos*, *nosotros* o *ciudadanos*, se incluyen mujeres y hombres.

cualquier experiencia, acepciones todas de una realidad suprasensorial, es el impulso y el centro donde se genera toda la obra del romanticismo alemán."¹⁷. Esta dualidad es expresada por Caba diciendo: "La revolución es un hecho romántico, y expresa la dualidad en tensión del hombre"¹⁸, entre femenino y masculino.

Un estudio más detallado, que no es el objeto específico de este trabajo, mostrará que en cada etapa del romanticismo, de cada país en donde este tuvo desarrollos particulares, los rasgos de lo femenino están presentes. Por el momento, se ha tomado al romanticismo alemán en su conjunto, y algunas obras y creadores como centro de análisis para la constatación de las hipótesis: el surgimiento de las miniaturas para piano durante el romanticismo alemán es causado por la exaltación del imaginario de género femenino durante el siglo XIX.

Lenguaje femenino, romántico y musical

Antes de penetrar en lo femenino del romanticismo alemán y sus miniaturas para piano, es necesario aclarar cuál es el concepto de lenguaje desde el cual se aborda la tesis.

La historia de la música ha estado marcada por una larga lucha de emancipación de la poesía. Al ser asimilada como un arte que se desarrolla en el tiempo, intangible, pre-racional, a-lógica, y abstracta, la música instrumental es considerada desde la antigüedad inferior a la poesía, por la asociación de estas características

¹⁷ Citado en: MARI, Antoni. *Antología del Romanticismo Alemán: El Entusiasmo y la Quietud*. Barcelona: Tusques editores, 1979. Pg. 18.

¹⁸ CABA.. Pg.192.

con lo *natural* (o lo femenino de *La madre naturaleza*) y por carecer de significado literal, textual o racional (masculino).

Por lo anterior la predilección por la música vocal que evidencia un claro significado, va a predominar hasta el siglo XIX, último período caracterizado por la emancipación de la música instrumental y de lo femenino.

Buscar una significación semiótica hace parte de la estrecha relación entre poesía y música. “¿En qué medida la música se acerca o se separa del lenguaje verbal respecto a sus posibilidades de significar, de denotar eventos del mundo externo o emociones propias al hombre?”¹⁹ Para el esteta de la música Enrique Fubini hay dos tendencias: “Por una parte nos encontramos con quienes sostienen una concepción ética en sentido amplio, según la cual la música incide en nuestro comportamiento, influye en nuestros sentimientos, o como diremos en tiempos más recientes, expresa nuestros sentimientos; por otra, hablamos de los que apoyan una concepción más hedonista, según la cual el arte de los sonidos tendería, más bien, a producir un placer sensible cuyo fin se agotaría en sí mismo, no estando, por tanto, dirigido ni a producir conocimiento, ni a transmitir información de ningún tipo ni a expresar nada en absoluto”²⁰. Para los antiguos, la semiótica de la música afecta al ser humano; para los contemporáneos, es una expresión propia que no pretende afectar ni comunicar, simplemente ser. No entraremos a apoyar o negar ninguna de las dos tendencias porque ambas hacen parte de los cambios en el

posicionamiento y estética de la música en la historia, lo importante para el desarrollo de esta investigación es entender que estos pensamientos, aparentemente opuestos, hacen parte de un lenguaje que nace de un ser social y cultural, que necesariamente, pretendiéndolo o no, ve revelada, no solo su personalidad y vivencias en la creación de una obra, ya sea con significado que busque afectar o sin él, sino que evidencia la organización y articulación de un lenguaje cultural reflejado en la música.

Teniendo claro que el lenguaje musical es una representación o recreación, se ha tomado la concepción de lenguaje presentado por la antropóloga mexicana Marta Lamas, quien afirma que “El lenguaje es un medio fundamental para estructurarnos psíquica y culturalmente: para volvernos sujetos y seres sociales”²¹. Por medio del lenguaje se articula, define y organiza la visión de mundo. Ejemplo de esta articulación son las parejas que comparten la misma carrera, como Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir o Robert y Clara Schumann, cuyo nivel de responsabilidad y práctica es similar. Los estudios revelan que “la irrupción de las mujeres en espacios tradicionalmente ocupados por hombres...” crea “...modificaciones en todas las esferas de la vida, públicas y privadas, cuestionando el sentido mismo de lo femenino y lo masculino. Asimismo, se señala el surgimiento de nuevas preguntas sobre los ordenamientos sociales fundamentados en las diferencias ‘naturales’ entre los sexos y el resquebrajamiento, explícito e implícito, de los vínculos tradicionales entre hombres y

mujeres.”²² El hecho de que hombres y mujeres se vinculen en el estudio y la práctica musical, que trabajen en la misma esfera -las fábricas en la revolución industrial, por ejemplo-, y compartan el lenguaje y las decisiones políticas gracias al movimiento sufragista, hace que ambos sexos inicien un proceso de aceptación o asimilación del simbolismo femenino, que se va a ver representado en la estética sensible de las miniaturas para piano de compositoras y compositores alemanes.

Las características simbólicas que develan los trazos del simbolismo femenino en el siglo XIX se encuentran en los rasgos afectivos, expresivos, sentimentales, sensitivos, suaves, y pasionales de las cualidades musicales de las miniaturas para piano del romanticismo alemán.

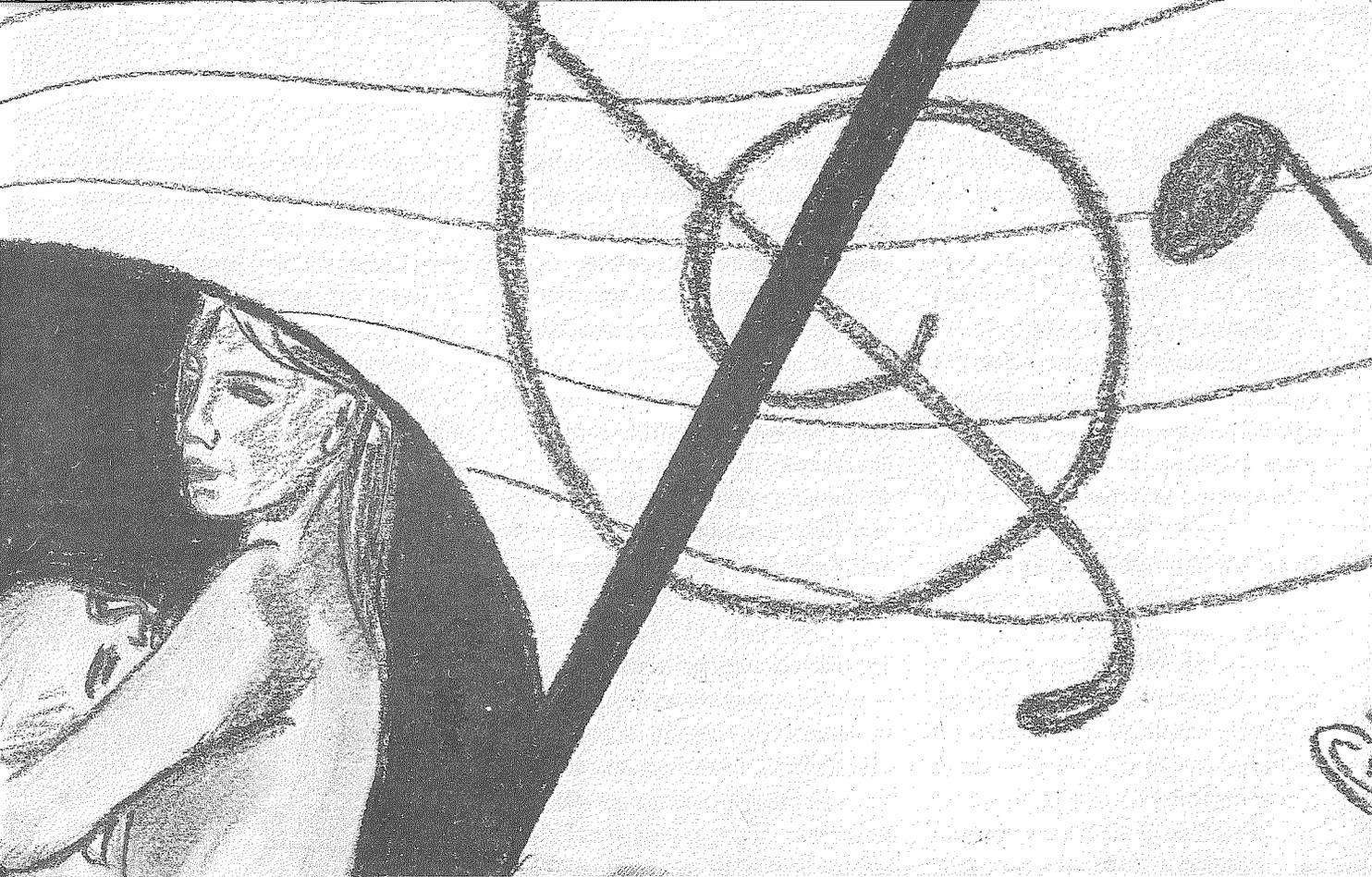
Las mujeres, al emerger a la esfera pública, a través de la exposición al pensamiento simbólico por medio de la escritura y lectura de novelas, poesías, textos políticos, pintura, y especialmente por la interpretación y composición de música doméstica, confrontan, analizan, cuestionan y experimentan la incoherencia entre femenino (privado)-masculino (público) y reorganizan la visión de mundo de la que habla Marta Lamas. Como prueba relevante de esta reestructuración simbólica se encuentra el hecho de que sea precisamente en el siglo XIX que la palabra *femenino* o

¹⁹ FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988. pg. 33.

²⁰ Ibid.

²¹ LAMAS, Marta. “*Cuerpo: Diferencia Sexual y Género*”. En: Debate Feminista. Ciudad de México: Año 5, Vol. 10, septiembre 1994. Pg. 6

²² VIVEROS, Mara. “*Notas en Torno de la Categoría Analítica de Género*”. En: ROBLEDO, Ángela, PUYANA Yolanda, (comp.). *Ética: Masculinidades y Femenidades*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, noviembre de 2000. Pgs. 77 y 78.



femenina haga su aparición (el concepto *femenino*, que proviene del vocablo galo “feminisme” de “feme” (mujer), y de la palabra latina *femina* que significa mujer).

La directa asociación entre mujer y femenino genera atribuciones gramaticales y ambigüedades entre sexo y género. A través de las diferentes investigaciones realizadas desde campos como la psicología y antropología por ejemplo, sabemos que definir lo femenino es una tarea difícil al tratarse de un término que, a pesar de ser universal, depende de la atribución dada por diferentes culturas y épocas, y que ser mujer es una diferencia física visible, pero ser femenino, es el resultado de una simbolización del cuerpo. Esto nos lleva a observar que además del contenido antropológico de la diferenciación entre masculino y femenino, existen aproximaciones psicológicas e *inconscientes* que definen la feminidad (y la masculinidad) como parte de una interpretación nacida de la historia, o de

la “deshistorización” de la que habla Pierre Bourdieu²³. Gustav Jung se refiere a la dualidad interna del ser humano al describir uno de los cinco arquetipos que, para él, hacen parte del individuo (persona, ego, sombra, animus-anima y el yo), el de la

²³ Para Pierre Bourdieu, en su libro *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Pg. 105, los imaginarios son el resultado de una *deshistorización*: “está claro que en la historia lo eterno sólo puede ser el producto de un trabajo histórico de eternización. En otras palabras, para escapar por completo al esencialismo no sirve de nada negar las permanencias y las invariantes que forman una parte incontestable de la realidad histórica; es preciso *reconstruir la historia del trabajo histórico de deshistorización* o, si se prefiere, la historia de la (re)creación continuada de las estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina que se está realizando permanentemente, desde que existen hombres y mujeres, y a través de la cual el orden masculino se ve reproducido de época en época”

contrasexualidad o *animus anima*. El *anima* es la personificación del simbolismo femenino dentro del inconsciente de los hombres (reproducción, corporalidad, sentimentalismo, pasividad, intuición, crianza, empatía, afecto, pasión, etc.), y el *animus* es la personificación del simbolismo masculino dentro del inconsciente de las mujeres (iniciativa, competencia, criticidad, lógica, actividad, racionalidad, productividad, fuerza, etc.)²⁴

La visión junguiana nos muestra de qué manera tanto hombres como mujeres poseen imaginarios femeninos y masculinos que salen a relucir en la convivencia diaria. Si una mujer es racional, competitiva, lógica y se dedica a la composición está expresando su lado masculino; y, si un hombre es sensible, afectuoso, e intérprete (corpóreo) está reflejando características

²⁴ JUNG, Carl (et al). *El hombre y sus símbolos*. Madrid : Aguilar, 1966

femeninas, como se verá revelado en los compositores y compositoras de miniaturas para piano en el siglo XIX.

En medio de la estructuración de la que habla Marta Lamas se encuentra la incuestionable y simbólica relación entre romanticismo y femenino. Para Pedro Caba "En el Romanticismo hay un auge de lo afectivo y sentimental, es decir, de lo mágico y femenino del espíritu... Todo el Romanticismo lleva el estilo de lo femenino. Y toda mujer, anhelando lo mágico, viviendo desde la zona cálida de lo sentimental, es romántica. El romántico tiene la sensibilidad de la mujer. Y como lo esencial de la vida de la mujer es el amor, resulta que el amor expresa mejor que otra cosa toda etapa romántica, hasta el extremo que la palabra *romántico* ha quedado casi exclusivamente para designar la actitud

fluvial y generosa del amor."²⁵ El pensamiento de Caba, a pesar de ser "romántico" y sesgado, al hallar una relación exclusiva entre amor y mujer, nos da una clara idea de la acepción dada a esta palabra, ser romántico/a es ser femenino/a.

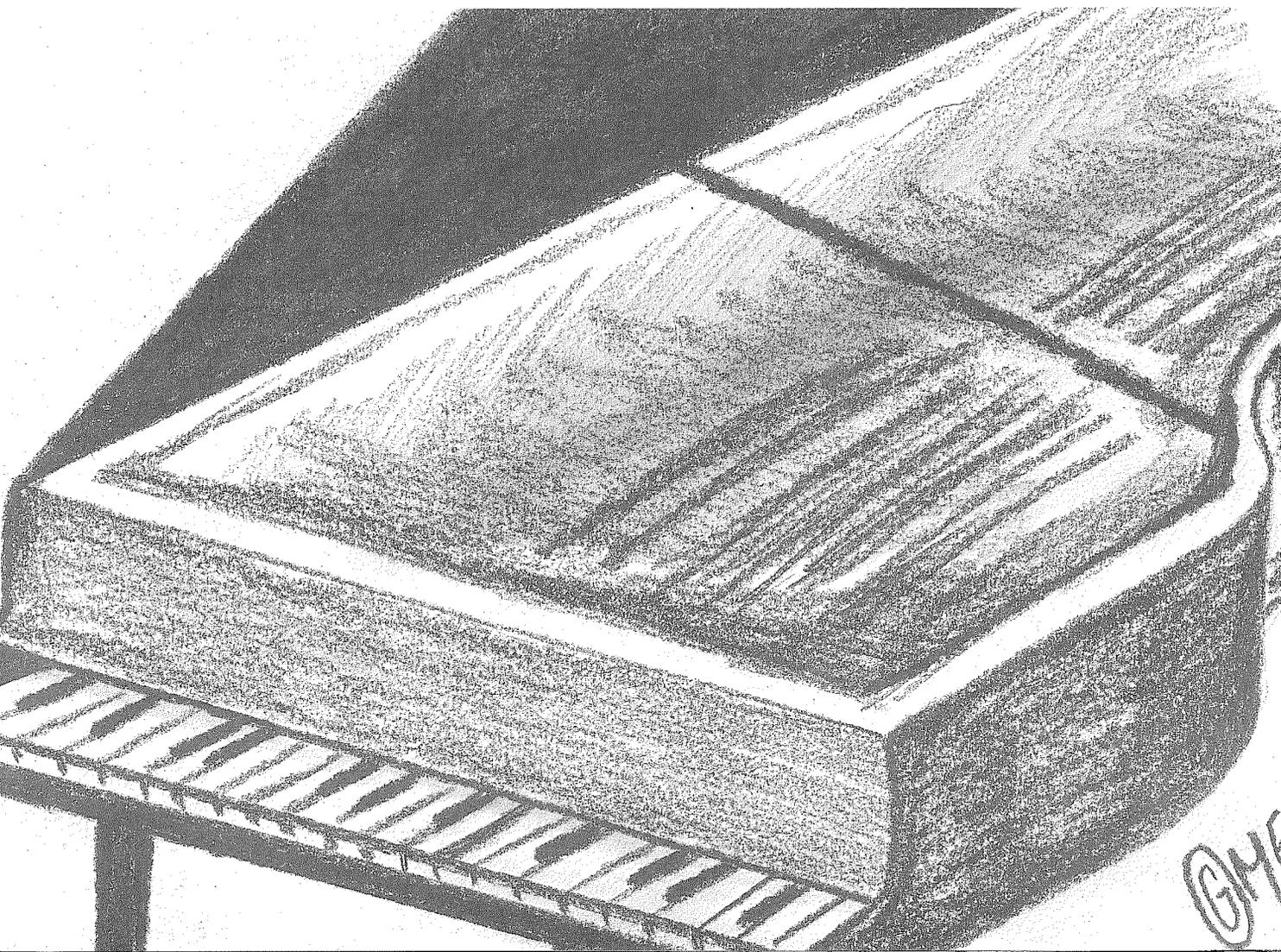
El movimiento romántico, esencialmente artístico, al ser descrito por filósofos, escritores, músicos, literatos, etc., pertenecientes a distintas generaciones y culturas, se relaciona, consciente o inconscientemente, con articulaciones del lenguaje femenino. Pedro Caba, al inicio de su libro, da una mirada al simbolismo femenino en el

romanticismo, citando a diferentes autores que, sin pretenderlo, relacionan las cualidades artísticas del siglo con las de este género, utilizando expresiones como sensible, emotivo, afecto y efusión, o con las del género masculino utilizando la razón: Hegel se refiere a la sensibilidad afirmando que "... el espíritu que se eleva hasta sí mismo, que encuentra en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el principio fundamental del arte romántico"²⁶; Ortega introduce la emotividad femenina al escribir: "El romanticismo fue el liberador de la fauna emotiva viviente de nosotros."²⁷; Julián Marías nos revela la simbología dual del género, entre razón y

²⁵ CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952. Pg. 280.

²⁶ Ibid. Pg.11

²⁷ Ibid. Pg.12.



sentimiento, al aseverar que “los románticos viven ante todo desde los sentimientos, y éstos son, al revés que la razón o el espíritu, personales e intrasferibles; por eso el romántico es fácilmente un incomprendido”²⁸; y finalmente Goethe, al igual que Julián Marías, revela el imaginario de la oposición asegurando: “A lo clásico lo llamo *sano*, a lo romántico, *enfermo*”²⁹. Los pensamientos expuestos evidencian, además de la inmediata relación del romanticismo con la visión de mundo del imaginario femenino, la construcción de la realidad a través del lenguaje, y Goethe devela este manejo semiótico al reiterar la relación entre *sano*-clásico-racional-objetivo-masculino y *enfermo*³⁰ -romántico-irracional-subjetivo-femenino.

El movimiento romántico, esencialmente artístico, al ser descrito por filósofos, escritores, músicos o literatos, pertenecientes a distintas generaciones y culturas, se relaciona, consciente o inconscientemente, con articulaciones del lenguaje femenino.

Por otro lado encontramos la definición femenina de la palabra *música*. La música es una de las manifestaciones

²⁸ Ibid. Pg.31

²⁹ Ibid. Pg.9

³⁰ Esta continua relación entre enfermedad y femenino se puede observar en el artículo de Anne Higgonete, quien afirma que el ingreso de las mujeres a las fábricas durante la revolución industrial fue tomada como una *enfermedad* social. “*Las Mujeres y las Imágenes. Apariencia, Tiempo Libre y Subsistencia*”. En: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*. V.4. Madrid: Taurus, 2000. Pg. 298.

artísticas en las que la simbología de los géneros hace parte de la estructuración del lenguaje. La *musa* ha sido eterna inspiradora de artistas, poetas, filósofos, escritores, pintores... de ahí que la palabra música haya estado inspirada, literalmente, en la *musa* para su creación. Etimológicamente es una palabra femenina, iconográficamente se representa como mujer (las 9 musas griegas: Calíope, Clío, Erato, Euterpe – música-, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania), y simbólicamente está asociada a características del género femenino, como son magia, sensibilidad, subjetividad y sentimiento; el alemán Wackenröder se refiere a esta asociación simbólica diciendo: “la música es el triunfo definitivo del sentimiento sobre la razón.”³¹ (razón-masculino, sentimiento-femenino), y durante el romanticismo, según Nancy B. Reich, “la mujer fue idealizada; su función era servir de musa al creador, inspirar y naturalizar al hombre”³² (lo que significaría dentro del contexto del género, *feminizar al hombre*).

La feminización del siglo XIX

La decadencia de la burguesía, y por lo tanto del ideal femenino burgués, la Declaración de los Derechos de la Mujer durante la Revolución Francesa, la entrada de las mujeres al trabajo formal en la Revolución Industrial, y especialmente el nacimiento del feminismo, generan una crisis de masculinidad en la que los hombres

³¹ MARI, Antoni. *Antología del Romanticismo Alemán: El Entusiasmo y la Quietud*. Barcelona: Tusques editores, 1979. Pg. 171

³² REICH, Nancy. *European composers and Musicians, ca.1800-1890*. En: BOWNERS, Jane. TICK, Jane, edit. *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150 – 1950*. University of Illinois: Urbana and Chicago, 1986. Pg. 248.

sienten amenazada su virilidad, “amenazados sus poderes, su identidad y su vida cotidiana”³³, acontecimientos que generan la feminización del siglo XIX.

Los hombres tratan, a toda costa, de mantener a las mujeres amarradas a la familia; surge un movimiento profundamente conservador en sus actitudes hacia la mujer, y en especial hacia las relaciones entre los sexos (esto ocurrirá por ejemplo en la posterior Inglaterra de la reina Victoria). La amenaza de desorden social y moral por el *supuesto* abandono de las mujeres de sus labores naturales, genera, además de una misoginia exacerbada, la promoción de la imagen de la Virgen, ya no como protagonista de una maternidad dolorosa sino como mujer feliz en su papel de madre (maternal), tierna, abnegada, dulce, delicada, y a la vez poderosa. El arte empieza a escenificar cotidianidades domésticas en el que las mujeres son castas, puras, sensibles y dedicadas a su hogar, imaginarios que relacionan el ideal de feminidad con todo lo referente a las manifestaciones del corazón y del amor; la música de cámara, especialmente las miniaturas para piano, van a exteriorizar este ideal virginal y su oposición seductora (representada por las mujeres que ingresan en las esfera pública y son culpables de *tentar* a los hombres) con melodías delicadas y pasionales, armonías y figuraciones mágicas, temáticas cotidianas e íntimas y formas ocultas.

En Alemania, a pesar de que el protestantismo sea promotor de la instrucción de las mujeres (las mujeres de pastores y diaconisas en Alemania

³³ BADINTER, Elisabeth. *XY, La Identidad Masculina*. Bogota: Norma, Noviembre 1993. Pg. 33.

estarán suficientemente instruidas como para ser maestras, y liderar labores asistenciales y educativas a los pobres), niegue la *valorización de la virginidad* y promueva una imagen dinámica de éstas, siguen estando atadas a la dominación masculina y al ideal femenino de sumisión y abnegación, “los protestantes comparten ampliamente la concepción social dominante de la distribución del rol masculino y femenino”.³⁴

La crisis de masculinidad, que se evidencia no sólo en Alemania y Europa sino en países como en Estados Unidos, para Elizabeth Badinter se origina “en países de civilización refinada, en los que las mujeres gozan de mayor libertad. Estas crisis que expresan una necesidad de cambio de los valores dominantes, por lo general vienen después de transformaciones ideológicas, económicas o sociales, y repercuten en la organización de la familia o del trabajo, cuando no en ambas.”³⁵, y necesariamente en la música con la exaltación de las miniaturas para piano, obras de carácter íntimo y privado.

La angustia de los hombres alemanes ante la intromisión de lo femenino, derivado del deseo de igualdad de las mujeres, va a tratar de ser apaciguada por las guerras del imperio que, al igual que cualquier otra guerra en la historia, son acciones bélicas típicamente viriles inspiradas en la masculinización de los ideales militares y políticos de los estados alemanes. Según Badinter, la guerra es la que llega a poner “fin temporalmente a la angustia masculina. Al recuperar su función tradicional de guerreros, esos pobres jóvenes reclutas partirán al frente con una flor en el fusil, como si se alegraran de la oportunidad que

finalmente se les brinda de ser hombres, hombres de verdad...” A pesar de que la crisis de masculinidad alemana busque un escape *revindicador* por medio de la guerra, y de representaciones artísticas nacionalistas y bélicas, va a ser precisamente esta crisis la que, además de hacer evidente la feminización del siglo XIX, promueva la exaltación de lo femenino en el arte. El arte se convierte entonces en una especie de elemento conciliador que contrarresta lo masculino y viril de las guerras por medio de la otredad³⁶ *pacifista*, expresando simbólicamente la liberación de lo femenino en las diferentes manifestaciones artísticas. La música es una de ellas, y será precisamente por su efusión de sentimientos y exaltación de la sensibilidad, la máxima representante del espíritu romántico.

³⁶ Para Simone de Beauvoir la situación de la mujer es una resultante de una historia generadora de discursos patriarcales estructurados bajo ideas biológicas, freudianas, materialistas y míticas que configuran a la mujer en la categoría del «otro», como no-sujeto, objeto intrascendente opuesto al hombre que se constituye como el sujeto trascendente. “Hay tres factores que concurren en la opresión de la mujer según la hipótesis de Beauvoir —ontológico, biológico y cultural— el factor decisivo es el cultural: el hombre pone en cuestión su vida para alcanzar otras metas, otros valores-fines que son para él superiores, como el poder, la riqueza, el reconocimiento de otros clanes o tribus. Así realiza su trascendencia en un reino puramente humano. La mujer, atada a la especie por su función reproductora, se limita a dar vida, algo que en esa cultura no es un valor; por eso no alcanza la plenitud de lo humano, es la Otra. Y, por esta razón, la cuestión de la liberación será también una cuestión de cultura, es decir, de valores.” En: BEAUVOIR, Simone. *El Segundo Sexo. Volumen I. Los Hechos y los mitos*. Sexta edición. Madrid: Cátedra, 2002. Pg. 21.

Estética femenina

En el romanticismo la noción de música cambia, y, aunque estudiosos de la estética como Fubini, encuentren “difícil aislar, una tras otra, las causas que contribuyeron a que surgiera la concepción romántica de la música”³⁷, y por ello centren sus investigaciones en el *cómo* y no en el *por qué*, la visión de este cambio estético desde un estudio de género devela las razones que llevaron al *renacimiento* de la música instrumental.

El carácter asemántico de la música instrumental estaba subyugado por la abrumadora y explícita poesía, expresión verbal y descriptiva que, al ser *clara* y *material*, era considerada un lenguaje privilegiado y perceptible por el entendimiento racional. “La falta de determinación que siempre se le había reprochado a la música instrumental había existido tan sólo desde el punto de vista del lenguaje de las palabras; pero sucede que el lenguaje de la música —en esto consiste el gran descubrimiento de los románticos— pertenece a otro contexto y debe, por tanto, juzgarse a tenor de otras normas; tras dicho lenguaje se oculta la expresión más auténtica y genuina del hombre.”³⁸ Durante el romanticismo la música instrumental pasa a ser el arte absoluto; la afinidad por lo irracional, íntimo, subjetivo, fantástico e inconsciente lleva a que la música instrumental, sea el medio por excelencia que expresa, como afirma Schopenhauer, “la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende”³⁹, “el arte

³⁷ FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988. Pg. 254.

³⁸ Ibid. Pg. 257.

³⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación II*. Madrid: Aguilar, 1960. Pg. 548.

³⁴ Ibid. Pg. 242.

³⁵ Ibid. Pg. 27.



que, en mayor medida que cualquier otro, parecía hallarse lejos de la razón y de la filosofía, es considerado por muchos románticos, desde una dimensión metafísica, como vía simbólica de acceso a verdades de otro modo inaccesibles”⁴⁰.

No se puede apreciar en su totalidad la música romántica sin verla como una manera de pensar, un lenguaje de tono sentimental y fantástico inspirado en la *musa*: “El cálido homenaje que lo femenino recibía en música y versos apasionados lo devolvía en forma de admiración y aplauso. En todo imperaba el gusto femenino y el soplo a la inspiración de lo femenino: en las costumbres, en las formas sociales, en el Arte, en el indumento, en la Literatura, en la Política [...]”⁴¹, “[...] la música que llena el gran siglo romántico es música con anhelación de darse a lo irracional, al mundo de lo sonoro desordenado, hasta en Wagner con su sentido gigantesco de lo orquestal. El hombre romántico tiene furor expresivo, y en todo quiere decirnos quién es. Las sinfonías de Beethoven, las rapsodias de Liszt, las baladas y los *lieder* de Schumann, los ‘Nocturnos’ y las ‘marchas Fúnebres’, todo ello viene a servir a una actitud específica ante el mundo, a un estilo de hombre que sueña canciones de muerte, mundos legendarios (la tetralogía wagneriana), amores imposibles, suspiros de selvas, bramidos de tempestades, frenesíes de océanos embravecidos, claros de luna, melancolías de ruinas, pasos inciertos en la noche y hasta misteriosos aldabonazos en castillos abandonados. La música es el gran lugar común del corazón romántico”⁴².

⁴⁰ FUBINI, Pg. 257.

⁴¹ CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952. Pg. 281.

⁴² Ibid. Pg. 341.

Música para piano, de lo público a lo privado

El decaimiento de las lujosas cortes después de las guerras del imperio en Alemania, va a significar la emancipación de los músicos y músicas. Desligarse de la obligada composición para las cortes o la iglesia (atadura que se rompe con Beethoven) supuso un encuentro consigo mismos, una autonomía compositiva que encontró, en la exploración de lo irracional e inconsciente, la liberación de la expresión. Igualmente se promovió el crecimiento de las academias y por lo tanto la organización de conciertos públicos en los que se presentaban obras originales, y de repertorio clásico, nacidas de lo íntimo e inspiradas por las pasiones.

Conforme se iba acrecentando el placer de los compositores y compositoras, se incrementó la práctica musical en las casas, llegando al espacio asociado a las mujeres y permitiéndoles participar, de manera privada, de una actividad pública.

La práctica musical en las casas, aspecto visto socialmente como de *alta categoría*, impulsó la enseñanza musical a las mujeres. Durante el barroco ya había sido impulsada la práctica musical *hogareña* por parte de las mujeres intérpretes de laúd y virginal (instrumento similar al clavecín llamado así por ser interpretado por mujeres vírgenes), como una actividad especialmente burguesa, complementaria a la dote y promotora de elegancia y feminidad. Durante el romanticismo la guitarra, en principio, fue utilizada popularmente por ser instrumento solista y acompañante; a mediados del siglo, el piano pasará a ser el instrumento principal. Al ser sinónimo de versatilidad de registro, prestigio y elegancia, el piano llegará a convertirse en el instrumento femenino y romántico por excelencia.

Esta *dominación* de las mujeres sobre el piano (instrumento estático y privado), además de hacer parte del proceso de liberación femenina al permitir liderar ciertos espacios, les da la posibilidad de utilizar la pureza de la música abstracta como medio de expresión, de hacer pública su estrechez privada, de expresar lo inexpresable (la represión a la que estaban sometidas), de *gritar* sus más íntimos deseos y sentimientos. Aunque la actitud de los hombres fue cambiando hacia mediados del siglo XIX, el retorno al orden burgués, después de la revolución y las guerras del imperio alemán, y el crecimiento del capitalismo patriarcal, hace que, según Ann Bermingham, el espacio doméstico se convierta —y permanezca— siendo una representación fetichista de la masculinidad en la que su principal objeto es la mujer artista. A pesar de esta dominación masculina, la *aprobación* para las mujeres, de establecer un contacto con las artes, les abre un horizonte intelectual y autónomo, y les da la posibilidad de imprimir su feminidad, su ser, personalidad y emociones tanto en composiciones ajenas (la mayoría de obras interpretadas por mujeres eran de hombres), como en la música propia, además de estrechar la complicidad entre los sexos: la mujer interpretando y el hombre componiendo. Aunque generalmente las mujeres estaban asociadas a la interpretación, y desde el Barroco ya se las exaltara como un adorno burgués, en el siglo XIX, gracias al incremento no sólo de la interpretación doméstica sino de la enseñanza de teoría musical, las mujeres van a practicar de manera activa en la composición, pero el elemento controlador de la dominación masculina no facilita su exhibición en público; ejemplo de ello son Clara Wieck y Fanny Mendelssohn, quienes, gracias a su marido y hermano —ambos músicos reconocidos—, lograron publicar sus obras.

Para Hegel “la música instrumental es la más romántica de todas las Artes —uno casi incluso puede afirmar que es la única genuinamente romántica—, ya que su única materia es el infinito.”⁴³ La relación simbiótica, y casi lésbica (palabra clave teniendo en cuenta que durante el siglo XIX existía una fascinación por parte de los hombres hacia las relaciones y amistades románticas entre mujeres —lo veremos más adelante al referirnos a la armonía—) entre piano-mujer y femenino-instrumental (considerando al piano, y a cualquier otro instrumento, como lo que es, cuerpo —con atributos femeninos— que deja escapar toda clase de sensibilidades), nos hace centrar la investigación, o más bien *interpretación*, en la música para piano. Las posibilidades expresivas de este instrumento, en comparación con la *monotonía sonora* de sus antecesores —clavecín, clave, clavicordio y virginal— le valieron el nombre de piano-forte, por su capacidad de producir sonidos en varias intensidades; el sistema de cuerdas percutidas, o tocadas por un martillo, y los pedales para variar la intensidad del sonido, hacen de este instrumento esencial en la expresión de la estética del sentimiento romántico, y por lo tanto de la sensibilidad femenina, Pierre Bourdieu lo llama acertadamente el “instrumento maternal por antonomasia.”⁴⁴, o mejor aún el *instrumento femenino por antonomasia*.

El piano, al ser un instrumento de interpretación doméstica, preferido por las mujeres (o impuesto por el ideal burgués), y aceptado por la sociedad patriarcal burguesa como elemento

⁴³ Citado en: PLANTINGA, León. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, 1992. Pg.25.

⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Istmo, 2000. Pg.158



femenino y elegante, representa la ascensión de lo privado, la reevaluación del espacio doméstico, la salida y valoración de lo cotidiano y subjetivo, “muestra que el mundo encadenado, el mundo como conjunto de relaciones entre hombres, el mundo del lenguaje [musical], de los hábitos, de la percepción y del comportamiento, debe ser liberado a través de un mundo diferente de conocer y percibir.” [...] “Lo ordinario, lo cotidiano, lo bajo, lo carnal y lo desviado debían recuperarse y ser considerados desde una perspectiva que les daba un valor nuevo y acrecentado, más que cotidianizarlos o ignorarlos.”⁴⁵ Mirar hacia lo cotidiano –hacia la interpretación femenina del piano, significa hacer una introspección, “una revolución interior del hombre, un retorno a la naturaleza, entendida en el doble sentido de naturaleza externa construida por nosotros, como medio de reflexión, y al mismo tiempo de la excitación del sentimiento; sería algo así como un sueño de futuro dirigido a la liberación y a la redención de la normalidad (y de la normalización) de lo existente.”⁴⁶

Feminidad y música romántica para piano son expresiones inseparables. La extrema sensibilidad, que para los clásicos, relajaba los poderes de la mente y prevenía la intelectualidad, atentando severamente contra el desarrollo de cualquier criatura racional (Ann Bermingham), en el romanticismo alemán va a ser sinónimo de genialidad. “El romanticismo reflejó un nuevo sentido del mundo y de la vida haciendo surgir una nueva interpretación de la libertad artística que ya no era privilegio del genio solitario [o de lo masculino],

sino derecho innato de todo artista y de todo individuo dotado de ingenio.”⁴⁷

Lo femenino, expresado en la corporalidad seductora del intérprete, la intencionalidad y subjetividad de las composiciones, los temas tratados, y como veremos ahora, en la expresividad de melodías y armonías, y la flexibilidad emotiva de los ritmos, tonalidades, armonías y formas, son prueba del destape del *anima*, inspiración nacida de la *musa* romántica.

Miniaturas y obras para piano

Las pequeñas piezas para piano, o miniaturas, nocturnos, valeses, scherzos, estudios, bagatelas, eran utilizadas por los compositores, y compositoras, para “comunicarse con el oyente intensa pero íntimamente”⁴⁸, con una forma breve y evolutiva (en oposición a las formas estrictas del clasicismo), que expresara un solo sentimiento o carácter en su totalidad y esplendor, pero esbozada con la ambición de contener los elementos y magnificencia de la sinfonía. De igual forma los conciertos, variaciones o sonatas para piano contenían pequeños movimientos construidos a manera de miniatura. Carl Dahlhaus en su libro *Between Romanticism and Modernism* expone la atracción romántica por construir la melodía con motivos cortos que reflejaran la originalidad y genialidad de los y las compositoras, idea que genera conflicto a la hora de la creación de formas largas, y concluye diciendo “Esta fue una tendencia de la cual es difícil encontrar razones musicales históricas inherentes, por lo tanto se debe buscar

una explicación en la historia social y cultural”⁴⁹; Dahlhaus plantea claramente la necesidad de buscar, en áreas diferentes al análisis técnico musical, la explicación de la preferencia por los motivos pequeños. En el desarrollo de la investigación de la Tesis, al buscar precisamente relaciones que, por hacer parte de los simbolismos de la naturaleza humana, han sido invisibilizados, se encuentra en la acentuada atracción por las formas pequeñas durante el romanticismo un fenómeno que se considera hace parte de la *feminización* del siglo XIX: el decrecimiento de las formas grandes y la *popularidad* de las pequeñas en la música del romanticismo, está ligada a la crisis de masculinidad y la seducción por lo femenino: el poder de lo grande - masculino- (o grandioso de las largas sinfonías y cantatas) se minimiza, y lo pequeño -femenino- (como las miniaturas para piano) se engrandece.

Para Pierre Bourdieu “la oposición entre lo grande y lo pequeño, que como han demostrado muchas pruebas, es uno de los principios fundamentales de la experiencia que los agentes tienen de su cuerpo y de toda la utilización práctica que hacen de él, y sobre todo del lugar que le conceden [...] se especifica de acuerdo con los sexos, que son imaginados a través de esa oposición. De acuerdo con una lógica que se observa también entre dominadores y dominados en el seno del espacio social, [...] se comprueba, como señala Seymour Fisher, que los hombres tienden a sentirse insatisfechos de las partes de su cuerpo que consideran ‘demasiado pequeñas’ mientras que las mujeres dirigen más bien sus críticas hacia las regiones de su cuerpo que les parecen

⁴⁵ DE PAZ, Alfredo. *La Revolución Romántica*. Madrid: Tecnos, 1992. Pg. 204 y 192.

⁴⁶ Ibid. Pg. 205.

⁴⁷ Ibid. Pg. 187.

⁴⁸ KERMAN, Joseph. *Listen*. 3 edition. University of California, Berkeley: Worth Publishers, 1996. 227.

⁴⁹ DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*. University of California Berkeley, 1980. Pg. 52.

‘demasiado grandes’⁵⁰ (hombres musculosos y grandes, y las mujeres delgadas y bien formadas)⁵¹. Dirigir la atención hacia las miniaturas para piano y motivos pequeños, asociado a su vez con lo infantil y subjetivo de lo femenino, hace parte de la búsqueda romántica de intimidad y privacidad, por lo tanto de la exploración de lo femenino, en contraste a la crisis de lo monumental y público de lo masculino del clasicismo⁵².

Características de la música romántica

El principal valor artístico de la música romántica, reiterado por filósofos, poetas, historiadores, literatos, músicos etc., era la expresión de sentimientos propios (con la infinidad de posibilidades que la palabra sentimientos puede encarnar). La primacía de un estilo propio e íntegro, estaba garantizado por la originalidad y forma única y subjetiva de hacer brotar la sensibilidad. La vía, siempre cercana pero subestimada, fue recurrir a lo íntimo, subjetivo e irracional, explorando el *exquisito* lado femenino. A pesar de ser prioritario el tener un estilo único y personal, a los compositores y compositoras los unía un

interés común hacia la renovación estética de la técnica, recurriendo a innovaciones melódicas, armónicas, rítmicas, temáticas, de color y forma.

Después de hacer un detallado análisis formal de las obras⁵³ (el *cómo* – melodía, armonía, forma... que no se incluye por resultar muy extenso), se pudo encontrar que la feminización del siglo XIX nos da la respuesta al *porqué* de la sonoridad claramente romántica, en comparación a la barroca o medieval por ejemplo. Las características simbólicas que revelan los trazos del simbolismo femenino en el siglo XIX se encuentran en los rasgos afectivos, expresivos, sentimentales, sensitivos, suaves, y pasionales de las cualidades musicales de las miniaturas para piano del romanticismo alemán.

El análisis musical realizado revela cualidades comunes que buscan exaltar la intuición sensible por medio de tratamientos armónicos, melódicos, rítmicos, temáticos, etc., que, a pesar de contener rasgos clásicos y racionales, partiendo de una forma ternaria, recurriendo a la progresión en macro I-V o V-I, o manteniendo un centro tonal, expanden las posibilidades expresivas por medio de procedimientos que acuden al lenguaje del sentimiento, con lo que podemos proponer que los rasgos femeninos son aquellos que claman una acentuación o *exageración* evidente, que solicitan dejar el universo lógico y racional, y desean apasionadamente expresar un espíritu sensible y mágico. Este anhelo es perceptible en diferentes manifestaciones musicales en la historia,

generado por el *eterno romanticismo*, oculto y reservado, que se exacerba u opaca dependiendo de las fluctuaciones históricas y culturales, pero es en el romanticismo donde la conglomeración de rasgos musicales expresivos hacen de lo femenino fehaciente. Renée Cox cita un estudio de Catherine Clément en el que afirma que en *Tristan und Isolde* de Wagner los cromatismos hacen referencia a la “seductora y mortífera sexualidad femenina”⁵⁴, y cita otras obras, como *Carmen* de Bizet, en la que la aparición de la heroína está acompañada de síncopas y cromatismos que la representan. En general, al hacer acercamientos a lo femenino de la música se encuentran coincidencias como armonías cambiantes y sin resolver, acordes de trece, once y novena, evasión de la tonalidad, cromatismos y síncopas, cualidades que exaltan lo expresivo y mágico del género.

En el análisis de la temática, melodía, forma, ritmo y armonía de las cinco piezas encontramos un grupo de rasgos comunes que expresan la estética del sentimiento o la estética femenina, pero para no extendernos, cada una de las características musicales estará ejemplificada con una obra para cada caso.

Temática: Robert Schumann, resume la temática del romanticismo diciendo: “No me gustan aquellos cuya obra no guarda relación con su vida”⁵⁵. Esto es el romanticismo, mirar hacia sí mismo,

⁵⁰ BOURDIEU, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Pg. 86.

⁵¹ Los injertos de las mujeres de los siglos XX y XXI para tener un busto sobresaliente, o utilizar tacones para verse más altas, hace parte de un deseo inconsciente y errado de liberación, de creer que la solución está en entrar al mundo masculino, grande y viril.

⁵² Hay que tener en cuenta que lo pasivo, pequeño, privado, infantil e irracional de lo femenino no es demeritorio, por el contrario es tomado por los músicos y artistas del siglo XIX como un reto o herramienta de genialidad al tener que abordar ingeniosamente y espectacularmente los formatos pequeños.

⁵³ *Träumerei de Escenas Infantiles* de Robert Schumann, *Nocturno de Soirées Musicales* de Clara Schumann, *Andante con moto de la Sonata en Do menor* de Fanny Mendelssohn, *Rondo Capriccioso en Re mayor, op. 14* de Félix Mendelssohn y *Capriccio de Fantasías op. 116* de Johannes Brahms.

⁵⁴ LORRAINE COX, Renée. *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music*. En: PENDLE, Karin. edit. *Women and Music*. Second Edition. Indiana University: Bloomington, 2001. Pg. 5.

⁵⁵ Citado en: CHANTAVOINE, Jean. *El Romanticismo en la Música Europea*. México: UTEHA (Unión tipográfica editorial hispano-americana), 1958. Pg. 179.



al inconsciente⁵⁶, abandonar lo público y mirar hacia lo privado, hacia lo femenino. Los temas serán, entonces, tomados de la vida cotidiana, de las relaciones personales, familiares e individuales, de los sueños, la crisis existencial (y de masculinidad), la melancolía, nostalgia hacia el pasado, misticismo hacia la naturaleza y especialmente hacia el amor. Muchos de los temas tratados en el romanticismo musical, al igual que en literatura y toda clase de iconografía, estarán inspirados por el miedo, y a la vez fascinación, por lo mágico, virginal y *demoníaco* de lo femenino, pero principalmente por el amor (tema recurrente en los *Lieder* alemanes), estructuración estrechamente relacionada con la pasión, sentimentalismo, arrebato,

efusión e irracionalidad simbólica de este género.

La temática de *Ensueño* de Robert Schumann, perteneciente a las trece *Escenas Infantiles*, invoca un universo mágico de lo infantil y femenino. Cuando Robert compuso esta obra escribió a Clara: “[...] suaves, delicadas y felices como nuestro futuro”⁵⁷. Las expresiones de Robert Schuman al referirse a las *Escenas Infantiles*, revelan una feminidad explícita, no inducida por un análisis deconstructivo del texto sino revelada por el mismo compositor. La obra no sólo está inspirada en su *musa* Clara (virgen, seductora e inspiradora), sino que además —si miramos los títulos de las

canciones y su representación musical— se refiere a la vida con ella como una experiencia infantil, intuitiva, irracional y mágica, además de utilizar expresiones como “suaves” y “delicadas”, palabras asociadas al ideal puro y virginal de lo femenino del siglo XIX.

Otra de las características que hacen evidente la feminidad de Robert Schumann es el hecho de que dedicara muchas de sus composiciones a sus hijos⁵⁸. El amor desmedido e

⁵⁶ De ésta introspección nacerá el psicoanálisis.

⁵⁷ SCHUMANN, Robert. *Kinderszenen, Kreisleriana, Waldszenen* - Wilhelm Kempff - DG GALLERIA. 4695552. 1973 (opp. 15 & 16) / 1974 (Op. 82). Polydor International GmbH, Hamburg. Pg. 14.

⁵⁸ Aunque compositores como Bach hayan dedicado obras a sus hijos, la diferencia radica en que Schumann, o Mendelssohn (*Seis piezas para niños* Op. 72 -c. 1842-), entre otros, al componer estas obras exaltaron la infancia, representaron el espíritu irracional, mágico —femenino- e infantil, mientras que las composiciones de Bach a sus hijos son obras *con dedicatoria*, que no buscan realzar o engrandecer la infancia.

incondicional hacia los hijos es una cualidad asociada a lo maternal, por lo tanto a lo femenino (no significa que los hombres no sientan afecto por sus hijos sino que, los que lo hacen de manera masculina, son más controlados y racionales a la hora de la expresión de los afectos), y Robert compartía esta efusión maternal con su esposa. Esta “valoración” de lo natural de lo femenino es un fenómeno que empieza a develarse en el siglo XIX⁵⁹,

⁵⁹ “El 22 de febrero de 1871, escribe Víctor Hugo: ‘Saco de paseo a los pequeños George y Jaén en todos mis momentos de libertad. Se me podría calificar así: Víctor Hugo representante del pueblo y niñera.’” La fascinación por lo irracional de la infancia -asociado a libertad por Víctor Hugo- y la equidad expuesta entre ser “representante del pueblo y niñera” -directa relación entre ser público y privado-, son expresiones que revelan la valoración y exaltación de valores vinculados a lo femenino... “Vencido por la

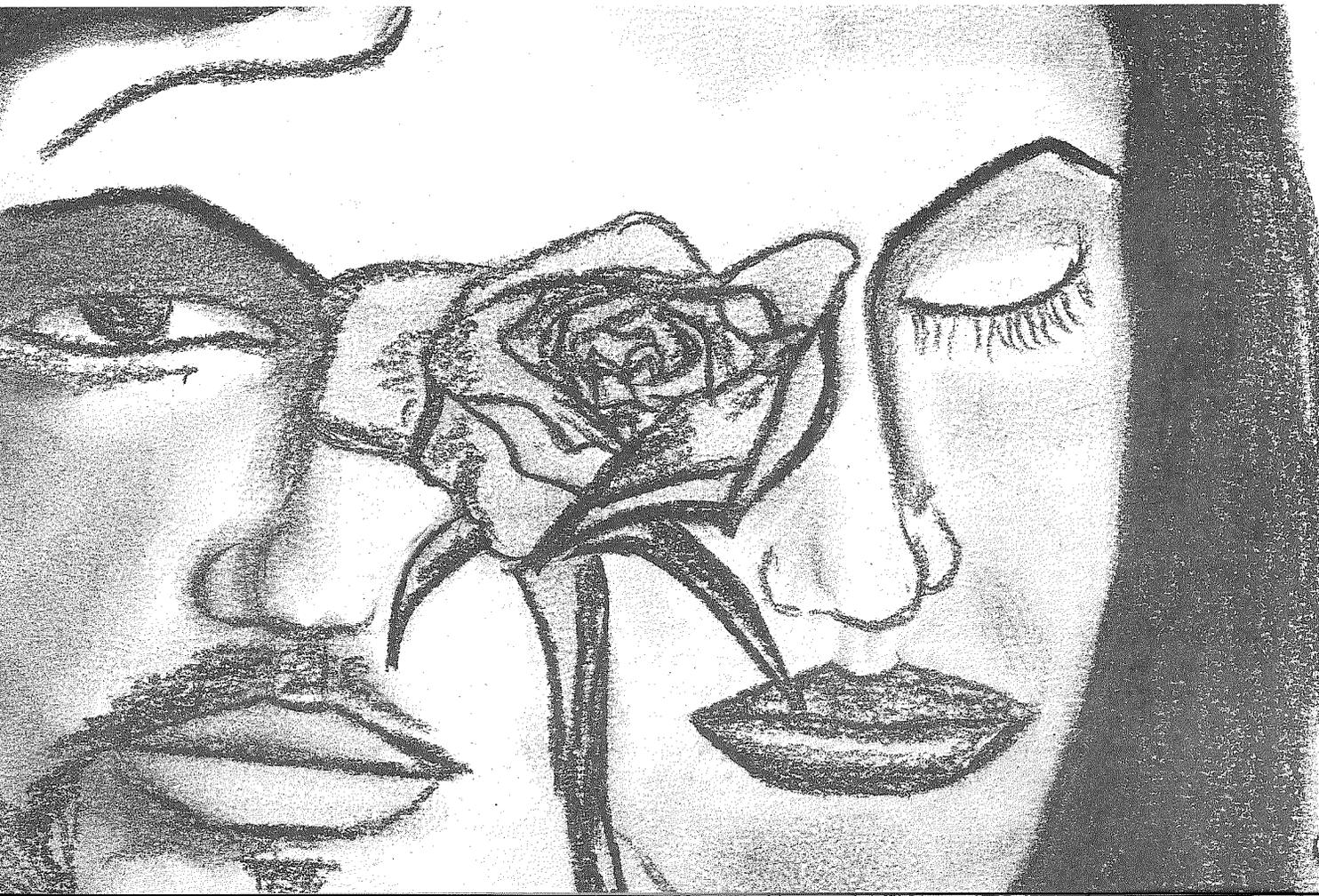
característica, vista con tal extrañeza en un hombre, que Chantavoine escribe admirado: “el compositor fue un excelente padre de familia que adoraba a sus hijos, jugaba con ellos e incluso les dedicó composiciones hasta el fin de sus días (*Albumblätter* [Hojas de álbum]).”⁶⁰

inocencia y lo que de divino ve en ella. Los niños son el mejor baluarte contra la maldad del mundo”... “Pero los niños son sobre todo los que aseguran la continuidad del tiempo. Y si ‘los hijos de nuestros hijos nos encantan’, es porque a través de ellos se teje el hilo del tiempo, se prosigue sin fin el ciclo de la vida...” en: ARIES, Philippe y DUBY, Georges. *Historia de la Vida Privada*. V.4 De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial. Madrid: Taurus, 1988. Pg. 267.

⁶⁰ CHANTAVOINE, Jean. *El Romanticismo en la Música Europea*. México: UTEHA (Unión tipográfica editorial hispano-americana), 1958. Pg. 180.

La exaltación de lo fantástico de la infancia también hace parte de la exploración de lo femenino. La estrecha relación entre lo irracional de los niños y niñas con las mujeres, y por lo tanto la necesidad de *cuidarlas y protegerlas* de su naturaleza mágica, manteniéndolas en la esfera privada, es una asociación que Genevieve Fraisse describe afirmando: “La mujer es el ‘complemento’ del hombre y aporta su belleza a la fuerza masculina; pero, en la mujer, la belleza es un estancamiento del desarrollo que la pone junto a los niños; por tanto, será una menor, un ser inferior, la materia que, según la tesis aristotélica, atrae a la forma, así como la hembra busca el macho.”⁶¹ A pesar de

⁶¹ FRAISSE, Genevieve. “Del Destino Social al Destino Personal. Historia Filosófica de la Diferencia de los Sexos.” En: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*. V.4. Madrid: Taurus, 2000. Pg. 94.



la *degradación* de la relación entre mujeres y niñez, el componente irracional y mágico de estos personajes va a ser una cualidad que atrae a Robert y resalta en sus composiciones, aspecto vivamente reflejado en las

Kinderszenen o Escenas Infantiles.

Por otra parte *Ensueño*

etimológicamente representa la imaginación e ilusión halladas en la fantasía viva; el sueño, al estar ligado al ámbito de la subjetividad, y al interior invisible (o privado y mágico de lo femenino e infantil, en oposición al público de lo masculino) es atractivo a la mentalidad del romanticismo: "Todos tenían el sentimiento de pertenecer a dos mundos: el *exterior*, el visible; y el *interior*, el del alma y el sueño."⁶² / ⁶³.

Robert Schumann representa en *Ensueño* la musa inspiradora de los artistas de su siglo: virginal, al

representar el ideal suave, tierno y delicado, impuesto por la época, y a la vez seductora, al poner en escena la atracción por la magia irracional – infantil y femenina- de los sueños.

Melodía: El rango de las líneas melódicas es más amplio que en el Barroco o el Clasicismo y están construidas para contener mayor clímax; las melodías son más irregulares en cuanto ritmo, métrica y fraseo, lo que las hará sonar más espontáneas. Con fluctuaciones en la forma, construcción, e interválica (intervalos de sexta u octava característicos del romanticismo o disonancias creadas con séptimas disminuidas), la línea melódica será más expresiva, emocional, efusiva, y demostrativa que antes.

En *Soirées musicales op.6* de Clara Schumann emplea un motivo principal de 5 notas que, junto con su esposo, utilizan en varias composiciones para representar su mutuo amor.

Pero se hicieron públicos también sus sufrimientos, porque la mujer es también una fuente de sufrimientos; el tema de la mujer fatal se desarrolla a partir del romanticismo antes de ser felizmente utilizado por el simbolismo. La expresión 'mujer fatal' encierra tanto a la 'mujer-vampiro' como al 'demonio' de Chateaubriand, tanto a la provocativa Carmen como a la diabólica Cecily de *Los misterios de París*. Están también Vellada, la maga patriota de *Los mártires* de Chateaubriand y su hermana de la ópera de Bellini: en ellas el amor se convierte en pasión criminal. Están además las Amazonas: Pentesilea de Kleist, Matilde de la Mole de Schendal, y las mujeres que simbolizan la castidad y la muerte: Salambó, la Esmeralda de *Notre Dame de París*, las heroínas de Nodier y todas las bellezas exóticas amadas por Gautier Heine, Baudelaire o Barbey d'Aureville y todo un repertorio de personajes femeninos creados por la imaginación romántica."

NOTTURNO.



Notturmo de Clara Schumann. Las cinco notas que Clara emplea (La, Sol, Fa, Mi, Re) empiezan en el tercer compás, mano derecha, de La con puntillo hasta la ornamentación de Re en el séptimo compás (primero del segundo sistema).

NOVELLETTEN
OPUS 21
Adolph Henrich Vogelstein
Komponiert 1838
H. 11



Novelletten de Robert Schumann. Las cinco notas utilizadas por Robert empiezan en el primer compás con un Fa y terminan en el Do. El motivo se vuelve a repetir en el cuarto compás, y aunque son más de cinco notas, el Fa (después del Fa inicial) actúa como ornamento cromático, y el Re (que antecede al Do final) opera como apoyatura, quedando las cinco notas Fa, Sol, La Si, Do.

Además de la temática visiblemente afectiva, Clara simboliza de manera brillante el mundo sentimental y mágico de lo femenino en el tratamiento melódico: el tempo, *Andante con moto*, nos envuelve en un ambiente privado, sosegado y casi *virginal*; en la primera parte la melodía inicia con un motivo de grados conjuntos que desciende lenta y repetitivamente (de La a Re) creando una atmósfera suave, delicada y pasiva (relacionada con la pasividad simbólica de lo femenino y la actividad de lo masculino) que desemboca en la ornamentación del Re, punto de encuentro con lo pasional y expresivo –pero retraído– de lo femenino;

⁶² DE PAZ, Alfredo. *La Revolución Romántica*. Madrid: Tecnos, 1992. Pg. 195.

⁶³ Para Alfredo De Paz este mundo de ensueños, al ser mágico, subjetivo e irracional, es nítidamente femenino: "Ese mundo irreal es sobre todo y verosilmente un mundo 'femenino'. El papel oficial y la condición relativamente convencional de la mujer en la ideología burguesa de la época, habrían podido limitar las efusiones sentimentales, pero se canta y se venera a la mujer por encima de todo; es la 'esposa y madre sensible' en *El amor y la vida de una mujer* de Schumann, la 'novia fiel y llorosa' de Ludwig Richter o de Moritz von Schwind; pero es también la 'gran señora' representada por Ingres, por Gerárd y por los pintores ingleses, y la 'mujer de mundo' que recibe y se divierte, como la célebre Madame Récamier pintada por David. Junto a este aspecto oficial se desarrolló toda una mitología romántica de la mujer que encontró eco en el arte y sobre todo en la literatura. Los poetas inventaron acentos nuevos para cantar a la mujer amada y sutiles innovaciones para la mujer soñada. Sus pasiones, reales o imaginarias, se hicieron públicas, sin ningún tipo de pudor.

inmediatamente plantea saltos de octava ascendentes, y de quinta, sexta o séptima descendentes, que se mezclan entre grados conjuntos para volver a expandirse después de acentuar de manera vehemente el Do (reiteración recurrente en las cinco obras como expresión de lo pasional⁶⁴ femenino), hasta concluir con un deslizamiento, inicialmente de saltos de tercera y cuarta y luego cromático, que sugiere la sumisión y entrega absolutas (cualidades impuestas por el ideal burgués) a su enamorado Robert.

Forma: La autenticidad buscada por lo compositores y compositoras, llevó a ser particularmente libres en la forma. Rompieron con la forma tradicional del clasicismo dejando que cada obra expresara una propia. A pesar de que recurrieran a la forma sonata, al rondó, a los temas y variaciones clásicos, o las formas binarias y ternarias, los compositores tendían a imprimir originalidad añadiendo, omitiendo, o modificando el orden o secuencia de las diferentes secciones pero manteniendo una unidad temática que les permitiera ser espontáneos y a la vez dar la sensación de estructuración formal.

Además de la asociación entre las formas pequeñas y lo femenino (simbolismo que, como vimos, genera la creación y popularidad de las miniaturas para piano y la predilección por los motivos cortos durante el romanticismo alemán), la atracción por las formas ocultas también está asociada a la transformación mágica de las mujeres y lo imaginario del romanticismo. En los simbolismos míticos “la mujer permanece como ser mágico que escapa a la esfera de la racionalidad. Ya sea que se la denigre (la Eva, la bruja, la ninfómana) o se la exalte (la madre, la diosa, la seductora), la mujer habita la periferia de la lógica masculina. Han pasado varios siglos entre la sentencia teologal de los primeros padres de la Iglesia que rezaban que ‘la mujer es un pozo sin fondo de lascivia’ a la afirmación freudiana que ‘la mujer es un continente negro’. La lógica es similar: la mujer es un ser oscuro y mágico, inapreciable por la razón.”⁶⁵ Las sirenas, musas, brujas, erinias, euménides, hadas, etc. hacen parte de la multiplicidad de interpretaciones y formas que adquiere la naturaleza indescifrable de las mujeres y lo femenino. La magia de las diferentes *caras*, la “voluptuosidad de lo feo, lo monstruoso y lo deforme...”⁶⁶ en

literatura, se ve expresado en la necesidad de inventar nuevas formas en la estructura musical, *monstruosas o hermosas*, pero mágicas.

La atracción por la irregularidad de la forma se ve expresada en el *Rondo* (forma basada en la repetición de una sección) de Félix Mendelssohn, en donde, a diferencia de la rigidez de contenido de forma en las obras clásicas, cada copla tiene una construcción y extensión diferente: (*véase cuadro abajo*)

La forma experimental y contrastante es una característica que Félix Mendelssohn resalta de manera impetuosa en sus obras. Esta cualidad, junto con la flexibilidad interválica y rítmica y el lirismo de las líneas melódicas son, para Marcia Citron, particularidades propias de las mujeres: “una composición flexible, fascinación por lo opuesto a la adherencia a las estructuras o técnicas, un lirismo caracterizado por líneas largas y conectadas, comunicación más que abstracción, sustancia más que innovación...”⁶⁷, pero como hemos visto hasta ahora, son cualidades que no son exclusivas de las mujeres sino que

Andante	E	C1	E	C2	E	C3	E	C4	
(1-12) (12-26)	(27-38)	(38-51)	(52-63)	(63-110)	(111-121)	(122-206)	(207-226)	(227-242)	<i>Compases</i>
I-V V-I	Mi m	III-III	i	III – ii	i	(V/III) I-I	i	i (mixture.)	I <i>Armonía</i>

⁶⁴ Para Caba *la gran palabra romántica*: “el romántico, viviendo sus ideas en una atmósfera caldeada de sentimientos, todo lo lanzaba con vehemencia y con pasión (la gran palabra romántica: *pasión*), como si lo aventara su pensamiento revuelto en sangre. Y la palabra hierve, centellea, estalla, desborda, tartamuda, frenética, hasta fundir toda costra conceptual y hacerse expresión en lava fluvial. En: CABA, Pedro. *El Hombre Romántico*

(*Interpretación*). Madrid: Colenda, 1952. Pg. 295-296.

⁶⁵ COLORADO, Marta, ARANGO, Liliana y FERNÁNDEZ, Sofía. *Mujer y Feminidad: en el Psicoanálisis y el Feminismo*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1998. Pg. 15.

⁶⁶ CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952. Pg. 320

⁶⁷ Citado en: LORRAINE COX, Renée. *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music*. En: PENDLE, Karin. edit. *Women and Music*. Second Edition. Indiana University: Bloomington, 2001. Pg. 14.

develan la existencia y exaltación del simbolismo del género femenino en este compositor.

Armonía: Los compositores aprendieron a usar la armonía para apoyar la melodía, haciendo de éstos dos elementos inseparables, pero dejando brotar la emocionalidad melódica. Esta complicidad entre armonía y melodía (además de ser palabras etimológicamente femeninas) se asemeja a las amistades románticas entre mujeres, “los propios maridos no se molestan por ello en lo absoluto: saben que el mundo de las mujeres es un mundo pleno de emociones, de afectividad e incluso de una sensualidad particular que no se les ocurre reprimir, pues en la mayoría de los casos, la subestiman.”⁶⁸ La afectuosidad permitida entre éstas, y especialmente el lesbianismo, “causa fascinación [...] sobre las imaginaciones masculinas de la época”⁶⁹; al ser relaciones que no alcanzan la intimidad y complacencia con el sexo contrario (por centrarse éstos en la dominación y especialmente por miedo a lo femenino), los hombres románticos sueñan con la intimidad mágica de las mujeres, con el lesbianismo complaciente, con estrechar sus lazos con las mujeres, así como lo hacen entre ellas. Marina Mayoral al analizar poemarios escritos por mujeres concluye: “Hay cariño en estas relaciones, hay dolor, quizá el inevitable dolor de toda relación humana, y hay un sentimiento que no veo otra manera de nombrar sino con la palabra que ellas mismas utilizan: amor, un amor

espiritual, que nace de la identidad de sentimientos y aspiraciones, de una hermandad del alma que se esfuerzan por dejar de manifiesto. [...] Las mujeres escritoras parecen encontrar en el trato con otras mujeres una complacencia y una afinidad espiritual que no se da en su relación con los hombres...”⁷⁰. El encantamiento y deseo provocados por las relaciones entre mujeres, y la identidad y afinidad espiritual encontrada entre ellas, se ve representado en la atracción y entusiasmo hacia el desarrollo de la complicidad entre melodía y armonía (y entre la misma armonía, con modulaciones sorprendidas y coautoras); mientras la melodía se libera ampliando el rango expresivo por medio de saltos, cromatismos y pausas, la armonía se funde en ella con yuxtaposiciones de acordes, modulaciones y toda clase de complacencias.

La armonía del *Capriccio en Re menor de las fantasías Op. 116* de Brahms está marcada por un intento de evasión de la tonalidad, inspirado en el género femenino, desarrollando una nueva forma generadora de tensión dentro de un contexto tonal (este fue un procedimiento común en la música del periodo romántico, también explorado por Bruckner, Mahler y Wagner). Las conductas tonales en macro expresan solamente los centros sobre los que el material se presenta, no representan necesariamente cadencias perfectas o imperfectas al final de cada sección, pues los finales de cada parte y de sus secciones internas presentan un movimiento armónico abierto, cualidad que le da un carácter indefinido y mágico al tratar de hacer un “escape

diatónico”⁷¹, que para Susan McClary es característico de las composiciones que poseen rasgos femeninos. El gusto por contrastes violentos, disonancias, el dinamismo generado por las síncopas, las progresiones y figuraciones sobre dominante, y por otro lado la complacencia - muchas veces independencia- entre melodía y armonía, creada por medio de intercambios temáticos y juegos de textura, genera universos mágicos y afables.

Ritmo: La necesidad romántica de borrar las tendencias musicales anteriores dio origen al desarrollo del ritmo, subordinado hasta ahora, al igual que lo femenino. El desarrollo del *tempo rubato* (tiempo robado), aunque ya utilizado en el barroco y clasicismo, y cuya significación es la *controlada* flexibilidad rítmica, en el romanticismo se vuelve casi mágico, reitera las síncopas, las apoyaturas, las anticipaciones y retardos, pero de manera tan flexible que llega a lo irracional –femenino–. Aunque el ritmo fuera mantenido estrictamente en el acompañamiento, la melodía debía ser tocada fluidamente, libre de cualquier atadura métrica o rítmica, libre de cualquier *elemento dominador*. La expresión de la sensibilidad individual va a depender en gran parte del manejo del *rubato*.

Si observamos que el significado de *rubato* se refiere a hacer propio algo que no nos pertenece, a buscar en lo ajeno lo que falta; Musicalmente se está robando el tiempo, psicológicamente se está robando la otredad, lo femenino, que, aunque atribuido a la conciencia

⁶⁸ KNIBEHLE, Yvonne. “*Cuerpos y Corazones*”. En: DUBY, Georges, MICHELLE Perrot. *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*. V.4. Madrid: Taurus, 2000. Pg. 375 y 76.

⁶⁹ ARIES, Philippe, DUBY, Georges. *Historia de la Vida Privada*. V.4 De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial. Madrid: Taurus, 1988. Pg. 595.

⁷⁰ MAYORAL, Marina. “*Las amistades Románticas: Un Mundo Equívoco*”. En: DUBY, Georges, MICHELLE Perrot. *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*. V.4. Madrid: Taurus, 2000. Pg. 641.

⁷¹ Citado en: LORRAINE COX, Renée. *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music*. En: PENDLE, Karin. edit. *Women and Music*. Second Edition. Indiana University: Bloomington, 2001. Pg. 13.

de las mujeres, se encuentra en el *inconsciente colectivo* del que habla Jung, y va a ser la piedra angular a la hora de expresar cualquier sentimiento.

El *ritmo robado* también se puede asociar al ritmo natural de vida. Para Pedro Caba, “lo femenino tiene otro ritmo de desarrollo vital que lo masculino humano [...] La mujer, aunque quieta y sedente, tiene ritmos vitales apresurados, y habla, piensa y vive más aprisa. Hasta el intelectual o el investigador de tonos femeninos en su ser tienen más velocidad de creación; el sabio clásico, como el hombre clásico y el escritor o artista clásicos, por ser más afectados de lo viril, son más lentos y sosegados”⁷².

La cualidad rítmica del *Andante con moto de la Sonata en Do* de Fanny Mendelssohn, a pesar de estar construido racionalmente a manera de coral de Bach⁷³, herramienta de estudio musical inclusive hoy en día, presenta ritmos sincopados e irregulares, dinámicas y tempos contrastantes que generan efusividad y dramatismo, características propias de lo femenino.

Conclusiones

Las obras para piano de estos compositores y compositoras revelan, además del grado de expresividad de la estética del sentimiento dependiendo de la cotidianidad y permeabilidad con y de lo femenino, la asociación simbólica entre romanticismo y femenino, el imaginario o ideal amoroso, delicado,

⁷² CABA, Pedro. *El Hombre Romántico (Interpretación)*. Madrid: Colenda, 1952. Pg. 246.

⁷³ El rasgo controlado del tratamiento del ritmo en la obra de Fanny probablemente es causado por la restricción artística ejercida sobre ella por parte de las figuras masculinas, su padre, hermano y esposo.

suave y virginal del siglo XIX (expresado en el tratamiento melódico y dinámico), la atracción hacia lo irracional, mágico y subjetivo de este género (resaltado en las cualidades armónicas, acórdicas y rítmicas), y especialmente convalida que la música instrumental, en este caso para piano, “puede expresar con precisión cualquier matiz sentimental porque ella es eso: el lenguaje de los sentimientos.”⁷⁴

A lo largo de este artículo, después de exponer los diferentes aspectos históricos y simbólicos que generaron la exaltación del género femenino en el siglo XIX, a partir de una pequeña muestra de composiciones para piano, encontramos argumentos tangibles y válidos que permitieron entender las conductas y tendencias compositivas. Hallar rasgos femeninos en el tratamiento romántico de los cromatismos, saltos repentinos y expresivos, evasión *irracional* de la tonalidad, apoyaturas elocuentes, tempos suaves o apasionados, acordes efusivos de novena, onceava y treceava, sincopas vehementes, y temáticas sentimentales, hace pensar en la simbología de estos mismos desarrollos en las diferentes etapas musicales de la historia. Partiendo del estudio realizado en la música para piano del romanticismo alemán, y especialmente observando la *desbistorización* de los roles de género, que, como vimos, ha tenido variantes como lo virginal y delicado en las mujeres del siglo XIX, se podría sugerir un patrón simbólico que permita unificar el análisis musical, pero para ello es necesario hacer un estudio de los imaginarios de género en las distintas épocas y países, en los variados estilos y géneros musicales, para saber si estos comportamientos son el resultado

⁷⁴ FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988. Pg. 296.

de los mismos simbolismos o se presentan cambios.

Realizar acercamientos al análisis musical de cualquier época desde una perspectiva de género, facilita la comprensión de comportamientos musicales expresados y evidenciados en las diferentes descomposiciones técnicas que, al ser —los análisis técnicos— aproximaciones meramente normativas, explican el *cómo* mas no el *por qué* de los diferentes cambios en la construcción melódica, armónica, rítmica, temática, etc.

Al igual que se encontraron rasgos femeninos en la música romántica para piano, también pueden encontrarse exaltaciones femeninas o masculinas, o equilibrios, en otros períodos y géneros musicales. Estas cualidades intangibles —asignadas simbólicamente a los sexos—, latentes en el imaginario cultural a lo largo de la historia de la humanidad, deberían ser puntos de partida obligados para futuras investigaciones, no solo musicales sino de cualquier tipo, sociológicas, científicas, literarias, antropológicas..., pues, al ser naturalizadas y por lo tanto hacer parte del quehacer y ser cotidiano, revelan de manera elocuente el *por qué* de la estética, tendencia, comportamiento y actitud de cualquier manifestación cultural.

Fecha de Recepción: abril 12 de 2004
Fecha de Aceptación: mayo 12 de 2004

