

**Discursos y representaciones de la mujer compositora en el cine:
el caso de Clara Wieck**

**Discourses and Representations of the Female Composer in Film:
the Case of Clara Wieck**

Francisco-José García-Ramos

Universidad Complutense de Madrid, España
fjgarciamos@ucm.es

Vera Domínguez Goñi

Universidad Complutense de Madrid, España
vedoming@ucm.es

Resumen:

Este trabajo aborda la representación de la vida y obra de la compositora, intérprete, docente, editora y arreglista Clara Wieck-Shumann en el cine tomando los cuatro filmes sobre su vida como objeto de estudio. Se pretende cuantificar la presencia o ausencia en el relato fílmico de las actividades profesionales en el ámbito de la música que la evidencia histórica le atribuye así como sus posibles distorsiones históricas en su representación. Para ello se coteja el corpus compositivo que ofrecen las películas respecto al atribuido por la historiografía y las fuentes primarias a Clara Wieck así como el referido a Robert Schumann y Johannes Brahms. Mediante un análisis crítico del texto fílmico, se aborda la representación del modelo de mujer desde los estudios de género y la musicología feminista. Se confirma la falta de visibilidad de las facetas profesionales de Clara Wieck-Shumann salvo la de intérprete y la insistencia de un modelo de mujer abnegado a la felicidad de su marido. Por último, este estudio aporta nuevos datos a catalogación de la obra de Clara Wieck en el cine con una nueva propuesta de atribución.

Abstract:

This paper analyzes the life and work of the composer, performer, teacher, editor and arranger Clara Wieck-Shumann in cinema through four biographic films. Its aim is to quantify the presence or absence in the filmic account of the professional activities in the field of music that the historical evidence attributes to her, as well as possible historical distortions in their representation. For this purpose, the compositional corpus offered by the films is compared with the one attributed by historiography and primary sources to Clara Wieck, as the one referred to Robert Schumann and Johannes Brahms. Through a critical analysis of the film text, the representation of the female model from the perspective of gender studies and feminist musicology is addressed. It confirms the lack of visibility of Clara Wieck-Shumann's professional facets, except the one as a performer and the insistence on a model of a woman devoted to her husband's happiness. Finally, this study adds new data to the catalogue of Clara Wieck's work in cinema as a new proposal.

Palabras clave: Estudios de género; cine; biopic; compositoras; Clara Wieck; Schumann

Keywords: Gender studies; film; biopic; female composers; Clara Wieck; Schuman

1. Introducción

Un año antes de que Simone de Beauvoir publicase su ensayo *Le deuxième sexe* (1949), Sophie Drinker sorprenderá a la historiografía musical de tradición anglosajona con *Music and Women: The Story of Women in Relation to Music* (1948), donde coteja y demuestra la falta de repertorio editorial que históricamente han sufrido las mujeres compositoras. Aunque la segunda mitad del siglo XX se caracterizará por un progresivo cambio de paradigma en los discursos historiográficos sobre la mujer, y desde el mundo del arte se alcen voces como la de la historiadora americana Linda Nochlin con su ensayo *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) o el activismo una década después de *Guerrilla Girls*—, no será hasta la década de los ochenta cuando la literatura anglosajona, en su lucha por la visibilidad de la mujer, inicie un movimiento musicológico con claro carácter feminista con figuras como Christine Ammer (1980), Elaine Barkin (1981), Gayle Rubin (1986), Jane Bowers y Judith Tick (1987), Diane Peacock (1988), Christine Battersby (1989) entre otras. Todas establecerán una serie de dicotomías entorno a la temática de género en la historia de la música que sentarán las bases para otras muchas investigadoras anglosajonas como Stephane Cant (1990), Susan McClary (1991), Aelwyn Pugh (1992), Sonia Gergis (1993), Ruth A. Solie, Julie Ann Sadie y Rhian Samuel (1995), quienes a lo largo de la década de los noventa asentarán las bases de la musicología feminista planteando nuevos paradigmas entorno a nuevas problemáticas.

Será fruto de estas investigaciones y de su denuncia sobre la escasa visibilidad de las mujeres compositoras en la Historia de la Música, tradicionalmente occidental, androcéntrica y heterocentrada, cuando comiencen a ver la luz las primeras antologías y enciclopedias destinadas a reorganizar y catalogar datos documentales sobre mujeres compositoras de la historia de la música. Entre los ejemplos más tempranos se encuentra el trabajo de la estadounidense Aaron con *International Encyclopedia of Women Composers* (1981) cuya edición ampliada de 1984 consigue reunir,

tras catorce años de investigación, más de 7.500 referencias. Siguiendo esta estela otros ejemplos significativos serán compilaciones como la de Briscoe (1987); Oliver & Sarwell (1994), con más de 6.000 entradas; o la de Sadie (1995), que reúne mil biografías de compositoras de occidente.

Estas iniciativas, ya en los albores del nuevo siglo, como bien señala Manchado Torres (1998) obligan a toparnos con una discrepancia entre tradición histórica y hechos, entre interpretaciones historiográficas con base en evidencias históricas o sin ellas. En este sentido, y siguiendo a Lorenzo Arribas (1998) y Zabala Gironés (2009), es momento de iniciar una deconstrucción de la historia tradicional y reescribir una *contrahistoria*. Esto es, rescatar la memoria de las mujeres compositoras para reescribir la historia omitida en los registros documentales recuperando no solo sus nombre y apellidos, sino también sus trabajos compositivos y aportaciones musicales a partir de fuentes históricas para trazar una genealogía de las compositoras que han formado parte de la historia musical ya que “la memoria de las mujeres, históricamente, ha intentado ser cancelada a través de diferentes medios, y siempre con el concurso de las jergas científicas al uso en cada periodo de la historia” (Lorenzo Arribas, 1998: p. 98).

Salvo casos excepcionales, no será hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando unas pocas mujeres logran formar parte de la escena musical hegemónica, aunque siempre en el seno de familias de herencia artística y bajo un mandato de dominio masculino —generalmente el padre— que eran quienes decidían quién, cuándo, cómo y qué. En estos contextos, Nochlin (1971) se pregunta cómo ha influido el arte hecho por mujeres en nuestra historia. Y no por el hecho de ser la creación de una mujer, sino por el hecho en sí mismo de que la obra parte desde un punto de vista intelectual que se encuentra en una situación condicionada y determinada por una estructura social marginal con referencia al hombre. La cuestión feminista, explica Nochlin, debería convertirse en el elemento catalizador desde un punto de vista intelectual para abrir la veda a múltiples paradigmas.

Entre los ejemplos más recientes que abordan desde el feminismo musical las aportaciones de la mujer en el mundo de la música clásica destaca el documental *The Conductor* (Bernadette Wegenstein, EEUU, 2001) donde se narra la vida de la directora de orquesta Marin Alsop desde sus inicios en los años noventa. No obstante, el lema promocional del documental autobiográfico “Marin Alsop is a Woman of Firsts” plantea nuevamente las múltiples connotaciones del significado “ser una mujer de primera”. En este sentido, será relevante rescatar las declaraciones de la directora de orquesta Antonia Louisa Brico (Rotterdam, 1902-Denver, 1989), que debutaría en la escena musical en los años treinta del siglo XX cuando declaraba “no me considero una mujer directora de orquesta, me considero una directora de orquesta que resulta ser una mujer” (Sans & Martín-Maestro, 2021). En esencia, es la misma percepción de Clara Wieck que expresa la musicóloga Nancy B. Reich (2001: p.16): “Clara Schumann fue siempre su propia persona, se percibía a sí misma como una artista que era mujer”.

En cuanto a la presencia de mujeres compositoras y su presencia en el audiovisual, este trabajo parte de la pregunta principal que se plantea la soprano Mireia Tarragó en su trabajo *¿Dónde están las compositoras?* (2019). Si como afirma Teresa de Lauretis (1991), los medios de comunicación son una tecnología de género que no solo da cuenta de cómo nuestras sociedades se representan a sí mismas, sino que también forma parte de la construcción social de una realidad común, que se caracteriza por las relaciones de dominación, el estudio de los discursos y representaciones de las mujeres compositoras en el audiovisual será fundamental para poder evaluar cómo se articula esa *contrahistoria* que pretende dar visibilidad al papel de la mujer en la historia de la música.

Partiendo de esta premisa, el objetivo de esta investigación es abordar los relatos y representaciones de Clara Wieck-Schumann (Leipzig, 13 de septiembre de 1819-Fráncfort del Meno, 20 de mayo de 1896) en el cine. En concreto, en las cuatro producciones cinematográficas realizadas sobre la vida de Clara Wieck-Schumann: *Traumerei* (*Ensueño*, Harald Braun, Alemania 1944); *Songs of Love* (*Pasión inmortal*, Estados Unidos, Clarence

Brown, 1947); *Frühlingssinfonie (Sinfonía de Primavera*, Peter Schamoni, Alemania, 1983) y *Geliebte Clara (Clara*, Helma Sanders-Brahms, Alemania, 2008).

Un corpus altamente significativo ya que, por un lado, incluye dos producciones previas a la publicación de la obra de Drinker (1948) —una alemana y otra estadounidense—, aunque ambas posteriores a la publicación de Berthol Litzmann *Clara Schumann: Ein Künstlerleben (1902-1908)*. Y, por otro, un filme escrito y dirigido por una mujer cineasta. Esto último permite establecer una comparación entre el filme *Clara* con el resto de largometrajes, todos ellos anteriores y dirigidos por hombres.

Para establecer las hipótesis de trabajo este estudio parte, en primer lugar, de la investigación de la musicóloga Nancy B. Reich en *Clara Schumann: The Artist an the Woman (2001)*. Se trata de una nueva versión revisada y ampliada de la de Cornell University (1985) a partir de nuevos documentos (correspondencia, reportes médicos y música escrita) en la que la autora hace una crítica sobre la publicación previa de Berthol Litzmann *Clara Schumann: Ein Künstlerleben (1902-1908)* de la que indica ser: “Solo una sintetizada versión de los documentos originales y omite importantes detalles vitales para el completo entendimiento de la mujer de su época” [...]. (Reich, 2001, pp.12-13). La biografía de Reich se centra más en la edición crítica de Eva Weissweiler (Vol. 1, 1832-1838, Vol. 2, 1839), basada en la correspondencia de Clara y Robert además de otras muchas fuentes originales entre las que se encuentra documentación inédita facilitada por parte de la familia Schumann y la familia Brahms.

En segundo lugar, este trabajo también se apoya en la investigación de Anna Beer (2016) y, en concreto, en la revisión que lleva a cabo sobre la figura de Clara Wieck-Schumann, su repertorio como compositora y su trabajo como editora, crítica, arreglista y docente musical. Y, en tercer término, en el compendio de obras de mujeres compositoras de Cohen, A. (1989).

En este sentido, ¿hasta qué punto el cine ha representado a Clara Wieck-Schumann como compositora, editora, crítica, arreglista y docente musical?

¿Los largometrajes que abordan su vida se limitan a presentarla únicamente como una pianista intérprete de obras de terceras personas? Estos filmes ¿sitúan a Clara Wieck a la sombra de su esposo Robert Schumann incluso en la película titulada con su propio nombre de pila? o, por el contrario, ¿ofrecen un repertorio lo suficientemente amplio del corpus de Clara Wieck como compositora y demás facetas musicales como protagonista de la historia?

Tomando en consideración estas cuestiones, el corpus fílmico objeto de estudio y el repertorio de Clara Wieck propuesto por Cohen, A. (1989), Nancy B. Reich (2001) y Beer (2016), las hipótesis de trabajo que esta investigación pretende comprobar se establecen de la siguiente forma:

Hp1: La representación de Clara Wieck-Schumann como compositora queda desplazada y minimizada a lo anecdótico a favor de un mero rol de pianista intérprete de obras de terceras personas y, en particular, de su marido Robert Schumann. Un papel que se presenta, además, como la única actividad profesional donde Clara Wieck es virtuosa y puede canalizar su talento.

Hp2: El repertorio de Clara Wieck que se incluye en las películas objeto de estudio no es representativo de su corpus como compositora y siempre es representado como piezas menores, sin valor y calidad musical y sujetas siempre a la supervisión de un hombre poseedor de verdadero talento para componer.

Hp3: La actividad de Clara Wieck como directora de orquesta, editora, crítica, arreglista y docente musical queda invisibilizada en el cine a favor de un relato centrado exclusivamente en la de pianista intérprete o por una representación de mujer abnegada a la felicidad y éxito de su marido que trabaja a favor de una construcción del ideal del amor romántico en el que el personaje Clara Wieck parece atrapado en todo el corpus fílmico.

Hp4: Las diferencias de género en el rol de dirección y guión de las películas objeto de estudio no es un elemento significativo en la visibilización o invisibilización de Clara Wieck como compositora, directora de orquesta, editora, crítica, arreglista y docente musical.

2. Marco teórico y metodología

Para llevar a cabo esta investigación se llevará a cabo una propuesta metodológica de carácter mixto basada, en primer lugar, en el análisis del discurso fílmico tanto desde una perspectiva género como historiográfica. En este sentido, se cuantificará la presencia o ausencia en el relato fílmico de las actividades profesionales en el ámbito de la música que la evidencia histórica atribuye a Clara Wieck-Schumann así como sus posibles distorsiones históricas en su representación. Asimismo, se ha realizado una cuantificación del corpus compositivo que ofrecen las películas respecto al atribuido por la historiografía y las fuentes primarias a Clara Wieck así como el referido a Robert Schumann y Johannes Brahms. Por otro lado, se ha cuantificado desde la variable género el equipo de dirección, guion y producción de las películas objeto de estudio. Estos datos se han editado y se ofrecen en tablas para facilitar su comprensión, analizar la representación del modelo de mujer y la relación afectiva-sexual del personaje de Clara Wieck-Schumann y, posteriormente y ya desde una perspectiva cualitativa, realizar una discusión holística de los resultados obtenidos desde la historiografía crítica de la musicología feminista (Drinker, 1948) y los estudios de género y teoría fílmica feminista (Castejón Leorza, 2004; Zurian y Herrero Jiménez, 2014).

Por último, se han mantenido entrevistas personales vía email con dos especialistas en la temática abordada en esta investigación. Por un lado, con Konrad Hirsch, Director General de *Schamoni Film & Medien GMBH*, encargado de preservar y gestionar la obra cinematográfica de la familia de cineastas Schamoni¹. Y, en segundo lugar, con la historiadora Ingrid Bodsch, parte del equipo del Museo Estatal de Bonn, asignada por el Comisionado de Cultura y Medios del Gobierno Federal la dirección de la Red Schumann (2005) y coordinadora de las celebraciones del Año Schumann (2010).

¹ Peter Schamoni es el director de la película *Sinfonía de Primavera*.

3. Notas preliminares: Clara Weick Vs. Clara Schumann

Clara ha compuesto una serie de pequeñas piezas, que muestran un ingenio musical y tierno como nunca antes había logrado. Pero tener hijos y un marido que siempre vive en el reino de la imaginación, no va de la mano con la composición. Ella no puede trabajar regularmente y a menudo me molesta pensar cuántas ideas profundas se pierden porque no puede resolverlas. (Robert Schumann citado en Beer, 2016, pp.266).

Clara Josephine Weick nació el 13 de septiembre de 1819 en *Leipzig* (Alemania), en plena transición del Clasicismo al Romanticismo musical. Las fuentes más relevantes para el análisis de su vida y obra son los diarios que fue escribiendo a lo largo de su vida —compartidos en primera estancia con su padre Friedrich Wieck y más tarde con quien se convirtiera en su marido Robert Schumann—, además de la correspondencia que mantuvo con artistas y amigos cercanos, las ediciones de su música, ediciones de otros artistas, reducciones al piano de partituras, críticas en revistas musicales especializadas, programas de concierto, etc.

Su infancia no transcurrió con la asidua espontaneidad de una niña corriente. Tras el divorcio de sus progenitores por incompatibilidad mutua, su padre Friedrich Wieck asumió en su totalidad el papel de educador cuando Clara apenas contaba con cuatro años y medio, quien conocía muy bien las aptitudes musicales de su hija. Desde ese momento hasta los veintiún años, todas sus decisiones pasarían por el umbral de su padre. Los datos biográficos y fílmicos sobre Clara no han dado demasiada importancia a la relación con su madre, la pianista y soprano Marianne Tromlitz, sin embargo jugó un papel influyente en la vida de la artista tal y como evidencia la musicóloga Nancy B. Reich (2001).

Clara debutó a los nueve años, interpretando obras de Mozart y Beethoven. Ese día mismo día conoció a Robert Schumann, quien dos semanas después se convirtió en alumno de Friedrich Wieck, convirtiendo esta primera toma de contacto en la historia de amor más famosa del siglo XIX.

El padre de Clara, al que su ex mujer Marianne tachaba de músico frustrado, autoritario, vanidoso y violento, se centró al completo en la carrera musical de su hija hasta el punto de convertirse en su obsesión. Clara fue instruida no solo en piano, su educación abarca violín, canto, contrapunto, armonía y composición. Ensayaba y estudiaba durante incalculables horas desde que era una niña, las giras ocupaban gran parte de su vida, estaba volcada en convertirse en un fenómeno bajo las expectativas de su exigente padre. Sus amistades se desarrollaban principalmente con sus hermanos y algunos alumnos de F. Wieck, como fue el caso de su alumno predilecto Robert, con el que desarrolló una relación muy cercana por la tremenda admiración e interés que suscitaban el uno por el otro.

De adulta mantuvo amistades muy cercanas con los compositores de las dos líneas que marcaron su época. Por un lado los románticos Joseph Joachim, Robert Schuman, Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, y los vanguardistas del expresionismo musical, Franz Liszt y Richard Wagner.

En lo relativo a su faceta como compositora, el compendio de Cohen (1987) recoge la gran mayoría de sus composiciones organizadas por género musical. Beer (2016), por su parte, hace un análisis de las más relevantes y las coteja en el contexto familiar y público. En cuanto a Reich (2001), ofrece una catalogación exhaustiva que incluye anexos relacionados con el origen, ediciones originales, lugares y fechas donde fueron interpretadas, ediciones posteriores, facsímiles, reediciones, dedicatorias, comentarios de la obra en diarios o correspondencia, críticas en revistas, etc.

De este modo, y tomando como base la última revisión de Reich, el corpus de obras de Clara Wieck-Schumann del que parte esta investigación es el siguiente:

	Opus [numerados por la autora]	Composiciones Vocales [sin n° Opus de la autora]	Composiciones para piano [sin n° Opus de la autora]	Ediciones publicadas, arreglos y transcripciones	Ediciones publicadas, arreglos y transcripciones que son una contribución en arreglos de obras de pequeño formato de Robert Schumann	Ediciones publicadas, arreglos y transcripciones que son una contribución en arreglos de obras de gran formato de Robert Schumann	Obras perdidas o no encontradas citadas en sus diarios, programas de concierto y correspondencia	Total
Núm.	23	11	14	35	2	2	14	101

Tabla 1. Obras de Clara Wieck-Schumann. Fuente: Elaboración propia en base a Cohen (1989), Reich (2001) y Beer (2016).

Pese a lo que reflejan estos datos, la faceta más conocida de Clara Wieck-Schumann es la de intérprete, una virtuosa del piano reconocida al nivel de Liszt. Algo que atestiguan los más de 1.300 programas de conciertos que se conservan de sus actuaciones en toda Europa entre 1832 y 1889. Las investigaciones de Beer (2016) y Reich (2001) revelan la inseguridades desarrolladas por Clara a la hora de componer. Pese a todo, y a tenor de lo expuesto, compuso un cuantioso número de obras. Las fuentes atestiguan los obstáculos a los que Clara tuvo que hacer frente, no solo por las infinitas responsabilidades familiares, sino por la responsabilidad de lidiar con un marido con problemas psíquicos, quien de alguna manera y pese a su deseo de que ella desarrollara su faceta artística más que la meramente interpretativa, no resultó ser un gran apoyo. Al fin y al cabo, era ella quien tuvo que mantener a la familia económicamente. Robert era un hombre de su época, no ocultaba su pensamiento de superioridad del hombre ante la mujer y aún así admiraba a Clara, un pensamiento propio de un ser en continua lucha entre las exigencias de su tiempo y el diálogo intelectual junto a la mujer que amaba. Esas reiteradas discordancias crearon en Clara una evidente inseguridad. Su gran historia de amor y las grandes dificultades con las que se tuvieron que enfrentar a lo largo de sus vidas han sido las principales inspiraciones para cineastas y autores.

En tiempos yo pensaba que tenía talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe aspirar a componer, ninguna lo ha logrado jamás. ¿Se supone que yo soy la elegida? Creer tal cosa sería arrogante. Solo mi padre me tentó con esa idea, hace ya mucho tiempo. Pero pronto dejé de tener fe en ella. Ojala Robert no deje nunca de crear; eso siempre me hará feliz. (Clara Wieck-Schumann citada en Beer, 2016, p.267).

4. Exposición de resultados

4.1. Marco espacio-temporal del corpus fílmico objeto de estudio

Ensueño abarca desde 1838 hasta un periodo entre 1888-1891. Unos cincuenta años de la vida de la artista en los que solo aparece representada como intérprete virtuosa y siempre en relación a obras de otros autores. Es difícil tratar de datar el año exacto o la ciudad de la escena final porque el filme no aporta datos, pero podría tratarse de 1888 durante la gira de Clara entre febrero y marzo por Gran Bretaña o marzo de 1891, fecha en la que Clara concedió su último concierto en público en Frankfurt cuando tenía 72 años (Reich, 2001), algo que justificaría la caracterización del personaje como mujer de edad avanzada. En los años previos a la gira por Gran Bretaña, Clara hace una pausa en sus conciertos mientras se centra en la supervisión y edición de la colección de las obras de Robert y en su papel como profesora en el Conservatorio de Hoch (Reich, 2001).

Filme	Marco espacio-temporal en el contexto de la narración		Escena final a modo de coda
	Comienzo	Final	
<i>Ensueño</i> (1944)	1838 Leipzig. Días previos a una gira de Clara Wieck por París.	1854 Düsseldorf. Ingreso de Robert Schumann en el psiquiátrico.	Clara con edad avanzada interpreta la obra <i>Träumerei</i> (Pieza no 7. Op. 15) de las <i>Escenas Infantiles</i> de R. Schumann ante la ovación de su público.
<i>Pasión Inmortal</i> (1947)	Mayo de 1839. Concierto de Clara Wieck en la Ópera de Dresden.	1860. Cuatro años después de la muerte de Robert de Schumann. Brahms declara su amor a Clara. Ella le rechaza y decide pasar el resto de sus días difundiendo la música de su difunto esposo.	Mayo 1890. Ópera de Dresden. Clara anciana interpreta el <i>Concierto de Piano en la menor</i> y la pieza <i>Träumerei</i> de Robert Schumann.
<i>Sinfonía de Primavera</i> (1983)	1830 Leipzig. Concierto de Paganini en el que Clara, con 11 años, se encuentra con Robert Schumann.	1841 Leipzig. Robert estrena su <i>1ª Sinfonía</i> dirigida por Felix Mendelssohn.	
<i>Clara</i> (2008)	1842 de gira por Alemania. Clara y Robert en el tren camino a Hamburgo para dar el último concierto de la gira de Clara, justo antes de conocer a J. Brahms.	1854 Düsseldorf. Tras la muerte de Robert, Clara interpreta el <i>Concierto para piano nº1 en re menor, Op. 15, 1º mov. I. Maestoso</i> de J. Brahms.	

Tabla 2. Marco espacio-temporal del corpus fílmico. Fuente: Elaboración propia

En cuanto a *Pasión Inmortal*, como su antecesora alemana, abarca un espectro amplio dentro del arco narrativo entorno a la vida de Clara, desde

mayo de 1839 hasta mayo de 1890. Cincuenta y un años en los que Clara solo se muestra como intérprete en el planteamiento musical. No aparece ninguna obra suya ni se alude a otras facetas musicales o docentes.

Por su parte, *Sinfonía de Primavera* es, de los cuatro filmes, el que menos tiempo abarca en el espacio-temporal sobre la vida de Clara: de 1830 a 1841. Once años de la vida de Clara y sin embargo es las que más piezas contiene en relación a su faceta como compositora obviando las demás facetas musicales.

Por último, en *Clara* el espectro-temporal abarca desde 1842 hasta 1854. En el filme no se indica el año de inicio de la historia, si embargo el diálogo entre Clara y Robert nos señala que se encuentran de gira de camino a Hamburgo. Atendiendo a Reich (2001) solo puede tratarse de la gira de conciertos de Clara acompañada por Robert en febrero de 1842. Pese a ser la película más contemporánea sobre la vida de ambos artistas, solo aporta dos obras de Clara. No obstante, por primera vez se nos muestra a una Clara que, además de intérprete, también sabe dirigir una orquesta. El resto de su facetas musicales también se omiten en este filme.

4.2. La presencia de las composiciones de Clara Wieck-Schumann

Tanto en *Ensueño* como en *Pasión Inmortal* ni se incluye ni se alude a alguna de las obras compuestas por Clara Wieck-Schumann. Su faceta como compositora es inexistente en estos dos primeros filmes. En cuanto a *Sinfonía de Primavera*, son interpretadas dos composiciones de Clara y, pese a no ser interpretadas, se mencionan otras dos más. *Clara* incluirá también dos composiciones. Una de ellas, además, será interpretada por el propio personaje de Clara.

Por tanto, y tal y como se muestra en la Tabla 3, la primera aparición en el corpus fílmico objeto de estudio de una pieza compuesta por Clara Wieck-Schumann será en *Sinfonía de Primavera* (1983). Será la *Polonesa Op.1 n.º 1* interpretada por Clara Wieck siendo todavía una niña. No aparecen

interpretadas, pero sí son nombradas por su padre: el *Concierto de piano en do mayor*² y el *Concierto para piano en la menor Op.7*.

El discurso que ofrece el filme entorno a su *Op.1 n.º 1* se articula entorno a las objeciones que Robert Schumann tiene sobre la pieza. El filme muestra cómo Robert indica a Clara ciertos cambios musicales a los que Clara, siendo aún una niña, se opone rotundamente.

Sobre el *Concierto de piano en do mayor*, el padre informa que ha finalizado y orquestado esta obra de Clara y que podría llegar a ser una *Beethoven* femenina. En otra escena el padre lee una crítica sobre Clara: “La joven Clara Wieck, embajadora de la escuela Neo-Romántica acaba de conquistar Praga, su nuevo *Concierto para piano en la menor* le asegura un lugar cerca de Chopin y Franz Liszt”. Sobre esta misma obra una crítica en la revista de Schuman dirá: “Es la obra de una joven dama con buenas intenciones pero que no puede ser tomada en serio”.

En Clara, solo se incluye su *Op.20 Variaciones sobre un tema de Robert Schumann*, interpretado por Brahms y Schumann. En el filme, el fragmento de la variación es tan breve que puede confundirse con la obra original de Robert en la que se basa esta pieza: *Op.99 Bunte Blätter n.º 4*. En la película, Johannes la interpreta para llamar la atención de Clara, ella se sorprende al escucharle y Robert se une a interpretarla como señal de competencia y, a su vez, confraternidad con el joven Johannes. El plano desde atrás de ambos interpretando la obra de Clara —y ella observándolos— conforman todo un ejemplo de trío romántico.

En base a estos resultados, y como muestra la Tabla 3, las obras de Clara Wieck-Schumann presentes en el conjunto de filmes objeto de estudio se reducen solo a 6 de un total de 101, lo que representa solo el 5,94%, en relación al corpus que plantea Cohen (1989), Reich (2001) y Beer (2016) (Tabla 1). Un porcentaje que disminuye si solo contemplamos las obras que son interpretadas en el conjunto de filmes: *Polonesa Op.1 n.º 1* (1820-1830),

² Así se indica en el filme, sin embargo su título original es: Variaciones de Concierto para piano: *Sur la cavatine du Pirate* (inspiradas en la ópera de V.Bellini).

Op.21 n° 1 Romance (1855), *Polonesa Op.1 n° 4* (1820-1830) y *Op.20 Variaciones sobre un tema de Robert Schumann* (1853), algo que supondría tan solo un 3,96% del total de piezas de su corpus.

En relación a las obras de otros autores que son interpretadas por Clara en el conjunto de películas analizadas, la Tabla 3 (Anexo a final de texto) muestra un total de 30 obras³. Las interpretadas por Clara en todo el corpus fílmico (Tabla 3) hacen un total de 32 incluyendo sus dos polonesas, la n° 1 y la n° 4 que forman parte de su *Op. 1* compuesto cuando tenía diez u once años. Es decir, en todo el corpus de filmes solo son dos las obras interpretados por ella y de autoría propia (6,25%). Atendiendo a Reich (2001) y fuentes documentales, la gran mayoría de la obras de Clara fueron interpretadas en público por la propia autora. Reich contrasta otras obras de Clara que no fueron interpretadas en público pero sí en *petit comité* ante otros artistas (F. Chopin, F. Liszt, F. Mendelssohn, J. Brahms, etc.) con el fin de conocer su opinión, tal y como se refleja en la correspondencia entre Clara y dichos compositores.

La Tabla 4 (Anexo a final de texto) muestra las piezas compuestas/interpretadas por otros compositores. Excluyendo la música no diegética o extramusical, será siempre el propio personaje —como autor— quien interpreta su propia obra salvo algunas excepciones ejemplificadas por el co-protagonista del corpus fílmico: Robert Schumann. De las 21 obras interpretadas/dirigidas por Robert, solo dos no son suyas: son de Clara y se trata de piezas menores. Por tanto, el 90,47% de la obras interpretadas/dirigidas por Robert en los cuatro filmes son de autoría propia.

4.3. Las otras Claras: Representaciones de Clara Wieck-Schumann como editora, crítica, arreglista y docente musical

Tanto en *Ensueño* como en *Pasión Inmortal* no se presenta el personaje de Clara como compositora, docente musical, crítica, editora o arreglista. La única actividad profesional de Clara en escena se centra en la de intérprete de

³ Se ha excluido una pieza por la dudosa autoría tras el análisis del pequeño fragmento acompañado de ruido, sin una continuidad musical.

piano, quedando invisibles sus demás facetas musicales pese a que sí se mencionan o se incluyen en las tramas las que desempeña su marido Robert.

En *Sinfonía de Primavera* la faceta de Clara como compositora es mínima respecto al corpus de Cohen (1989), Reich (2001) y Beer (2016). En el filme se muestra una de sus cuatro *Polonesas Op.14* interpretada por Robert pero no se hace hincapié en esta faceta ya que no se muestra al personaje componiendo. Como en las dos películas anteriores, también se omiten las restantes facetas de Clara. La película cierra con una frase de Robert sobre un primer plano de Clara: “Solo espero que nuestra casa no sea demasiado pequeña para dos pianos”⁵.

En *Clara* aparece una de sus obras: Op.20 *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann* interpretado por Robert y Johannes, basada en un tema musical de su marido (*Op.99 Bunte Blätter n° 4*) pero que Clara no sale componiendo en el filme. Asimismo, en una de las escenas aparece dirigiendo la orquesta de Düsseldorf por incapacidad de Robert.⁶ No obstante, el filme no muestra sus facetas como docente musical, crítica, editora o arreglista.

El discurso en las películas en las que Clara es más que una intérprete se encuentra simplificado en detrimento de las aportaciones de Cohen (1989), Reich (2001) y Beer (2016). La ausencia de sus demás facetas musicales construyen un personaje alejado de la evidencia histórica, funcionando principalmente como apoyo a la historia romántica entre ella, Robert y Johannes, o de apoyo para construir el personaje de Robert como gran compositor y no como *biopic* de la compositora. Algo extensible a la versión de 2008 que lleva su nombre: *Clara*. En este sentido, aunque en *Ensueño* el personaje de Robert *Schumann* aparece componiendo, no así será en el caso de Clara. Un hecho que volverá a repetirse en *Pasión Inmortal*, donde

⁴ Op.1 Clara lo compuso entre 1829-30 cuando tenía diez u once años. Fue su primera obra publicada y consta que la interpretó en una gira por París, obtuvo buenas críticas en general, aunque siempre desde la mirada de una obra compuesta no solo por una mujer sino por una niña (Reich, 2001).

⁵ “En verano de 1852 vivió lo que sería su último periodo creativo.[...]La familia se había trasladado a un gran piso situado en la Bilkerstrasse de Düsseldorf. Por primera vez en su vida de casados, los Schumann contaron con espacio suficiente para acomodar sus dos pianos y a los seis hijos que quedaban con vida” (Beer, 2016, pp.273-274).

⁶ No hay constancia en las investigaciones de Reich o Beer que Clara llegara a dirigir con batuta. Las fuentes hablan de que ella era el gran apoyo de Robert en la dirección, pero siempre desde el piano.

además de obviar la faceta como compositora de Clara, se llevará a cabo un excesivo énfasis en las funciones de Clara como madre, ama de casa y cocinera. Tareas domésticas y de cuidado de los hijos e hijas que también será extensible al personaje de Brahms. En cualquier caso, en *Pasión Inmortal* —y por primera vez— una de las hijas de Clara verbaliza que no puede practicar en el piano. Una práctica formativa llevada a cabo por Clara que en ninguna otra película se menciona y en ninguna de ellas se muestra de forma explícita.

4.4. Relatos y representaciones de un modelo de mujer. Clara Wieck-Schumann como hija, amante, esposa y madre

En lo que afecta a la construcción del modelo de mujer, *Ensueño* presenta a una Clara hermosa, sumisa, trabajadora, empática, sencilla, educada y social. En una de las primeras escenas la chaqueta de Schumann está mal abotonada antes de la gira de Clara a París. Ella se la arregla y le dice: —“No sé qué será de ti sin alguien que te cuide”. Esta escena resulta significativa en la construcción del personaje, ya que sirve de prólogo de una dinámica que se repite hasta el final y que representa a Clara como una mujer que encuentra su felicidad principalmente en el matrimonio, en sus hijos y finalmente interpretando y difundiendo la música de Robert. Por otro lado se hará especial énfasis en el conflicto entre padre e hija por la oposición a su matrimonio con Robert, algo que trabajará a favor de la construcción del ideal romántico entre Clara y Robert.

Por su parte, en *Pasión Inmortal* el personaje de Clara aparece como una mujer sumisa, madre, expresiva, teatral, sensible, fuerte, hermosa y responsable. El filme tiene un tinte de humor aunque no profundiza en la psicología de los personajes. En este sentido, Clara se presenta como intérprete, madre y, principalmente, como esposa. Su personaje se construye bajo la mirada de la época con los códigos y cánones del gigante MGM, por lo que principalmente este rol crea un referente para las mujeres de su era protagonizado por la estrella Katherine Hepburn. En una escena de un concierto donde Clara interpreta el *Carnaval* de Schumann, decide omitir

partes de la obra y acelera el *tempo* para poder amamantar a su bebé que se encuentra en las manos de su niñera entre bambalinas. En otra escena un promotor ofrece a Clara una gran gira pero declina la oferta alegando que tiene que ocuparse de su marido y sus hijos, ya que Robert está finalizando una ópera. Clara representa el prototipo de mujer perfecta: gran intérprete pero, sobre todo y por encima de todo, extraordinaria madre y esposa.

En cuanto a *Sinfonía de Primavera*, estrenada ya en la década de los ochenta, el filme comienza presentando a una Clara de niña que se muestra repelente, mandona, obediente, virtuosística, protagonista, culta e inteligente. En contraposición, la Clara adulta será hermosa, educada, sumisa, callada, inocente, medida y segura. No obstante, y pese a que en esta película el personaje de Clara comienza a tener más protagonismo, la construcción del personaje como hija, amante y esposa se explota de manera muy sutil como elemento sexualizado.

Por último, en *Clara* el personaje se muestra como una mujer decidida, inteligente, prudente, sumisa pero perspicaz, alegre, sufridora, resiliente, luchadora y trabajadora. El personaje de Clara se construye con más fuerza. No solo sabe interpretar sino también dirigir, pese a quedar relegada a las expectativas y requerimientos de su marido. En el aspecto maternal, son escasas las escenas con sus hijos lo que no impide que manifieste cuánto les echa de menos durante sus giras. En contraposición, en el momento en que Clara da a luz, el filme no la muestra como una madre cercana y protectora. Su rol de esposa que se hace cargo del sufrimiento del gran compositor hasta el final de sus días será esencial para construir el personaje de Robert y, en segundo término, del joven compositor Johannes. La obsesión de Brahms por Clara se hace presente y manifiesta hasta tal punto que Robert, empujado por los celos y el alcohol, agrede físicamente a Clara en la bodega. Un cúmulo de circunstancias que hace que el personaje de Clara gire entorno a complacer a su marido y adaptarse trágicamente a sus circunstancias. La figura del padre de Clara se omite en este filme, no aparece en ninguna escena y tampoco se le nombra.

4.5. Contexto y contextos en la producción de las películas sobre Clara Wieck-Schumann

Según los datos del equipo técnico extraídos de los créditos de las cuatro películas, la presencia de mujeres va en aumento desde el año 1944 hasta el año 2008 respondiendo a los cambios que se han ido produciendo en la industria audiovisual en cuanto al desarrollo y paulatina integración de la mujer al área laboral.

En cuanto a su presencia en los roles de dirección, guión y producción, en *Ensueño* no participará ninguna mujer. *Pasión Inmortal* solo contará con una mujer, Irma von Cube, entre las seis personas que conforman el equipo de guion del filme. *Sinfonía de Primavera* solo tendrá la participación de una mujer, Elke Wolf, entre las siete personas del equipo de producción de la película. Caso distinto será *Clara*, película que cuenta con la mayor participación de la mujer en estos roles. Contará con Helma Sanders-Brahms en la dirección del filme, con Djémila Stiti como segunda asistente de dirección, con dos mujeres —la propia Helma Sanders-Brahms y Nicole-Lise Bernheim— entre las tres personas que integran el equipo de guionistas y, finalmente, otras dos entre las siete integrantes del equipo de producción: Helma Sanders-Brahms y Anne Lessnick.

Las diferencias de género en el rol de dirección, guion y producción no resultan un elemento significativo en los discursos del personaje de Clara Wieck-Schumann. Sí se observan ciertas diferencias en patrones sociales según el contexto-año en el que ha sido producida cada película. Algo que parece obedecer más a una respuesta cultural que a la construcción del personaje en sí mismo. Por ejemplo, se omiten las facetas de Clara como compositora, docente musical, crítica, editora o arreglista en *Ensueño* y *Pasión Inmortal*. En *Sinfonía de Primavera* solo se citan dos obras de Clara, por lo que se tiene en cuenta su faceta como compositora, pero no aparece componiendo. Y en *Clara*, aunque se muestra al personaje dirigiendo la primera sinfonía de Robert Schumann, tampoco aparece componiendo. Asimismo, en estos dos últimos filmes se omiten las facetas de Clara como

editora, crítica, arreglista y docente musical. Y en relación a la composición, se le otorga una importancia mínima muy alejada del corpus de obras señalado por Cohen (1989), Reich (2001) y Beer (2016). Algo significativo en el caso de *Clara*, filme en donde se siguen omitiendo los detalles más relevantes de la vida de Clara como artista en todo su contexto pese a ser posterior a la publicación de las obras de Reich y Beer y tratarse, además, del filme con mayor número de mujeres en el equipo de dirección, guion y producción.

5. Aportaciones a la catalogación de la obra de Clara Wieck-Schumann en el cine

La dificultad de localizar datos completos sobre la banda sonora en los títulos de crédito de los filmes, especialmente en *Sinfonía de Primavera* y *Clara*, obligó a que el análisis de cada obra que aparece interpretada, escena por escena y en todas película, se sometiese a un minucioso proceso de identificación y catalogación.

En aras de cotejar y confirmar el catálogo final elaborado en esta investigación, se contrastó con varios especialistas a través de entrevistas, conversaciones telefónicas y correspondencia electrónica. En primer lugar, el catálogo de obras se envió en mayo de 2022 a Konrad Hirsch, Director General de *Schamoni Film & Medien GMBH*, entidad encargada de preservar y gestionar la obra cinematográfica de la familia de cineastas Schamoni. En segundo lugar, a comienzos de junio de 2022 se hizo llegar a la historiadora Ingrid Bodsch, miembro del equipo del Museo Estatal de Bonn, directora de la Red Schumann (2005) asignada por el Comisionado de Cultura y Medios del Gobierno Federal y coordinadora de las celebraciones del Año Schumann en 2010.

El 2 de junio de 2022 Konrad facilitó una fotocopia de un documento del Archivo de Múnich correspondiente al corpus musical planteado por el director Peter Schamoni para el rodaje de *Sinfonía de Primavera* y en el que

las obras que aparecían en tal listado pertenecían exclusivamente a Robert Schumann. Algo que no concordaba con la investigación realizada tal y como se muestra en la Tabla 3, donde se aportan otros compositores. Tras solicitar a la *Schamoni Film & Medien GMBH* algún otro listado donde pudiera contrastar esta discrepancia en la información, el 8 de junio de 2022 Konrad Hirsch respondió informando que no disponía de más datos sobre otros compositores que aparecieran en el filme. Tras cotejar la autoría de estas obras con ayuda de varios musicólogos y músicos profesionales, se pueden confirmar —salvo dos excepciones dudosas— la mayoría de las obras que aparecen en este filme confirmando, tal y como muestra la Tabla 3, que no todas las obras son de Robert Schumann tal y como detalla el informe del director Peter Schamoni para el rodaje de *Sinfonía de Primavera* conservado Archivo de Múnich.

Caso similar sucede con una incoherencia detectada en los títulos de crédito del filme *Clara* en relación a la obra atribuida a la propia Clara Schumann (*Romance Op.11*), tal y como aparece indicado en *Imdb* y en los títulos de crédito del propio filme [F1]



Fig.1. Créditos finales. *Clara* (Helma Sanders-Brahms, 2008) Captura de fotograma.

Ante la sospecha de un error de atribución, se acudió a Ingrid Bodsch como una de las máximas autoridades a nivel internacional en la obra de Schumann. En primera instancia, planteó que “La obra de Clara Schumann que aparece en el filme es el *Op. 11 Romance*” (Bodsch, comunicación personal, 4 de junio de 2022).

Ante el convencimiento de que no se trataba del *Op.11 Romance*, y tras analizar todas las piezas de pequeño formato de Clara, se planteó una nueva atribución para la pieza que aparece en el filme: *Variaciones sobre un tema de Schumann Op.20*. Tras plantear este hallazgo a Ingrid Bodsch, dos días después confirmaría —efectivamente— esta atribución confirmando el error en los títulos de créditos de la película y en la propia catalogación que ella misma había llevado a cabo como directora de la Red Schumann y coordinadora de las celebraciones del Año Schumann 2010. En este sentido, y como muestra la Tabla 3 y Tabla 4, la pieza que incluye en el filme son los primeros compases del *Op.20* de Clara Schumann y no el *Romance Op.11*.

6. Discusión

La historia de Clara no ha sido contada sin su coprotagonista Robert. Tampoco la de Robert sin Clara. Es como si uno no figurara sin el otro. Su historia de amor ha precedido a sus personajes enteramente musicales, dejando un vacío en la propia naturaleza de cada uno. Quizá en este último aspecto, y por la condición de hombre en el contexto social y cultural, se le ha otorgado un cierto protagonismo histórico a Robert del que Clara no ha dispuesto.

Ensueño y Pasión Inmortal son muy similares en cuanto a representación de la figura de Clara y el espectro narrativo-temporal. La diferencia principal es que la versión germana es más comedida y la americana tiende al humor, pero en ambas la imagen de Clara queda relegada a la de concertista, madre y “mujer de”. Como dato diferencial, en la versión germana es Liszt quien persigue a Clara para que prosiga su función de concertista y en la versión de *Hollywood* es Clara la que busca apoyo en Liszt para ayudar a conocer las

composiciones de Robert pese a que no le respeta como artista. Los otros dos filmes, *Sinfonía de Primavera* y *Clara*, presentan otras tendencias narrativas pese a que no avanzan excesivamente en la imagen de una Clara más cercana a la evidencia histórica.

El marco espacio-temporal del corpus fílmico objeto de estudio abarca entre los cuatro filmes gran parte de la vida de Clara y, sin embargo, no se han aprovechado momentos puntuales donde hacerle destacar en sus multifacetas musicales. Al final se reduce a una imagen de Clara alejada de la evidencia histórica haciendo hincapié principalmente en un relato romántico.

La presencia de las composiciones de Clara Wieck-Schumann son excesivamente escasas reduciendo al personaje de Clara más a un comodín romántico que a una verdadera co-protagonista. La falta de representación de la mujer compositora como personaje de sí misma parece sustituirse por un personaje adaptado al discurso del género cinematográfico principalmente romántico que omite y se aleja de las evidencias de las fuentes históricas. Este hecho no parece ser un problema únicamente originado por la empresa audiovisual, sino por la propia historiografía, donde la creación de estereotipos y la adaptación de la historia se encuentran intervenidos por unos valores iniciados en el discurso hegemónico del patriarcado y regidos por unos cánones piramidales establecidos donde la mujer se encuentra en una posición desfavorecida y en gran medida excluida.

A este respecto, la musicología feminista legitima un punto de partida para la reflexión del discurso sexista en la historia musicológica. En este sentido, nos topamos con una discrepancia entre “tradición histórica” vs. “hechos históricos” película tras película. En cuanto al personaje de Clara, la insistencia en una “feminidad” que ahonda en el conjunto de rasgos que definen a una mujer y que engloban comportamientos, maneras de pensar, sumisión e incluso cánones de vestimenta y estética se constata en los cuatro filmes. Parecen ser definiciones superficiales que, por un lado, no ahondan en la subjetividad del sujeto y, por otro, la agrupan de manera muy generalista en un contexto de exclusión por género. Tanto es así que las

facetas que más podrían funcionar como un referente para futuras mujeres artistas —o para el simple conocimiento de la vida de compositoras y por tanto conocimiento cultural— se reduce a la mínima expresión o a la total invisibilidad.

El hecho de obviar o restar importancia a otras facetas musicales de Clara que no sean la de intérprete en todo este corpus fílmico apoya la idea de mujer dependiente incapaz de desarrollar más allá de lo considerado “femenino”. Tal y como sostiene Beer (2016), la elección del piano como instrumento para el desarrollo de la carrera musical de Clara por parte de su padre obedecía a razones de sexo. ¿Responden a las mismas razones la invisibilidad de las demás facetas? Como señala Manchado Torres (2019, p.18): “Así lo femenino o lo masculino no se refiere al sexo de los individuos, sino a las conductas consideradas femeninas o masculinas”.

Respecto al caso de Clara, los relatos y representaciones del modelo de mujer se encuentran en la encrucijada de los cánones de la época y las expectativas, en cuanto al éxito de la producción en taquilla, que podría conllevar cambiar el relato de prototipo de mujer establecido por la industria audiovisual. Más todavía cuando el corpus fílmico gira en torno a un ideal romántico. A rasgos generales se observa una tendencia en estas producciones de resaltar el ideal de mujer —desde una perspectiva hetero-patriarcal— y a su vez dejarla en la posición que la sociedad espera sin que eso suponga desconcierto para un público *mass-media*.

La Clara representada en las cuatro películas dista en gran medida de la Clara de las investigaciones de Cohen (1989), Reich (2001) y Beer (2016). Y no precisamente por el carácter sumiso a merced de la carrera musical de su marido, sino por la omisión de su faceta artística, crítica, editora y transmisora del arte de la música además de sus aportaciones en el terreno musical en cuestiones de expresión, innovación en el terreno armónico y cromático. O también, por ejemplo, como pionera intérprete de obras para solista sin recurrir a la partitura. Algo que en su momento se criticó por asociarse a cierta soberbia, y especialmente proviniendo de una mujer, pero

que se ha adoptado en los conciertos actuales como signo de especialización y conocimiento del autor o autora interpretado.

Por otro lado, los repetitivos recursos en torno al anillo de matrimonio —que se utiliza en todos los filmes— marcan una constante entre dos personajes que luchan entre su matrimonio y la vida artística. Pese a ser una interpretación de la dicotomía real que vivieron Robert y Clara, es llevada a un planteamiento amoroso de manera muy superficial. Más si contemplamos las escenas eróticas que se incluyen tanto en *Sinfonía de Primavera* como en *Clara*. Aunque, en términos generales, la figura de Friedrich Wieck sea quizás la más acercada a una imagen fidedigna de la base histórica, la relación con su hija en la versión de 1983 roza lo impropio en una relación paterno-filial. Asimismo, el hecho de querer explotar el deseo sexual allí donde no hay evidencias históricas acaba generando disonancias. Por ejemplo, no hay datos fehacientes de que Johannes Brahms cruzara la línea de lo puramente platónico a lo absolutamente sexual como aparece, en la versión de 2008, entre él y Clara tras el fallecimiento de Robert.

Se ha podido constatar que los datos más relevantes para poder construir un personaje más cercano a una realidad histórica ya se encontraban en las publicaciones de Eva Weissweiler (1839) y Berthol Litzmann (1902-1908). Por tanto, no ha sido la falta de datos sobre Clara lo que ha causado el desinterés en mostrar al personaje en toda su esencia. Las constantes inconsistencias históricas, la falta de información de la banda sonora de los filmes respecto a las obras de Clara u otros autores que no sean Robert Schumann, potencian el desconocimiento general e histórico-musical que a través de este corpus fílmico se genera sobre la figura de Clara Wieck-Schumann. Algo que incide, tal y como apuntaba De Lauretis (1991) en la idea del cine como tecnología de género caracterizada por relaciones de dominación y en la importancia, como ya alertaba Lorenzo Arribas (1998) y Zabala Gironés (2009), de trabajar en la deconstrucción de la historia tradicional y reescribir una *contrahistoria* que visibilice al papel de la mujer en la historia de la música.

7. Conclusiones

La primera hipótesis se confirma: la representación de Clara Wieck-Schumann como compositora queda desplazada y minimizada a lo anecdótico, las demás facetas musicales: arreglista, crítica, editora y docente musical se omiten a favor del rol como pianista intérprete de obras de otros artistas y, en particular, de su marido Robert Schumann. Un papel que se presenta, además, como la única actividad profesional donde Clara Wieck es virtuosa y puede canalizar su talento.

La segunda hipótesis se confirma parcialmente: el repertorio de Clara Wieck que se incluye en las películas objeto de estudio no es representativo de su corpus como compositora. Se muestra una de sus cuatro *Polonasas Op.1* interpretada por Robert, no se hace hincapié en esta faceta ya que no se muestra al personaje componiendo. Aunque es la primera composición de Clara y no es principalmente relevante, el filme plantea que hay una supervisión de la pieza por parte de Robert. La otra obra representada, su *Op.20 Variaciones sobre un tema de Robert Schumann* interpretado por Robert y Johannes basada en un tema musical de *Robert: op.99 Bunte Blätter n° 4*, compuesto por ocho variaciones, es una obra digna de análisis musical. En ella se muestra el tipo de relación intelectual entre Clara y Robert con todas esas referencias extramusicales como indica la musicóloga Karin Buer “el conjunto de todas ellas es una ventana a la relación íntima de Clara y Robert” [...] “¿Estamos esencialmente escuchando a escondidas una conversación musical privada? Así es” (2020, p. 24-25). La conclusión en esta segunda hipótesis es que no se muestra a una Clara independiente en su faceta como compositora en las únicas dos escenas donde aparece su música, siempre hay una asociación con Robert, algo que comparando las investigaciones de Reich (2001) resulta un hecho aislado que resta importancia a la figura del personaje de Clara.

La tercera hipótesis se confirma: la actividad de Clara Wieck como editora, crítica, arreglista y docente musical queda invisibilizada en el cine a favor de un relato centrado exclusivamente en la de pianista intérprete. El relato del

personaje de Clara se centra en la intérprete virtuosa, quedando omitidas sus demás facetas musicales, salvo las dos puntuales y casuales a las que nos hemos referido en el anterior párrafo. Asimismo, estas facetas quedan desplazadas a favor de una representación de mujer abnegada a la felicidad y éxito de su marido que trabaja a favor de una construcción del ideal del amor romántico en el que el personaje Clara Wieck parece atrapado en todo el corpus fílmico.

La quinta hipótesis se confirma: las diferencias de género en el rol de dirección y guion y producción de las cuatro películas no es un elemento significativo en la visibilización o invisibilización de Clara Wieck como compositora, editora, crítica, arreglista y docente musical. Sí se observan ciertas diferencias en patrones sociales según el contexto y año en el que ha sido producida cada película, aunque parece obedecer más a una respuesta cultural que a la construcción del personaje en sí mismo. Por otro lado, pese a que cuando fueron rodadas todas las películas ya existía documentación publicada sobre la vida de Clara, ninguna aporta una construcción del personaje que aborde en profundidad otras facetas más allá que la de intérprete.

Respecto al planteamiento de ambos protagonistas, Robert ha sido retratado como un potente artista con problemas mentales y Clara como una brillante intérprete del piano a merced de su marido y sus hijos; ambos tremendamente enamorados. La historia sigue funcionando en el planteamiento romántico y continúa reproduciendo unos estereotipos en la faceta musical de Clara al margen de la evidencia histórica.

Referencias bibliográficas

- Adkins, P. (1995). *Las mujeres en la historia de la música*. Alianza Musical.
- Alison L. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Álvarez Cañibano, A., Gonzalez Ribot, M^a J., Gutiérrez Dorado, P., Marcos Patiño, C., (2008). *Compositoras españolas: La creación musical*

- femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Editorial INAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música).
- Ammer, Ch. (1980). *Unsung: A History of Women in American Music*. Greenwood Press.
- Barkin, E. (1981). *Reponse from women composers*. *Perspectives of New Musica*, 20, p. 28.
- Barkin, E. (1982). *Reponse from women composers continued*. *Perspectives of New Musica*, 21, pp. 567-581.
- Battersby, Ch. (1989). *Gender and Genius*. The Women's Press.
- Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo*. Aguilar. (1ª edición: *Le Deuxième Sexe*, 1949).
- Beer, A. (2019). *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*. Ed. Acantilado.
- Bowers, J. (1987) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. University of Illinois Press.
- Briscoe, J. (1987). *Historical Anthology of Music by Women*. Indiana University Press.
- Buer, K. (2020). Conference of University of Northern Colorado. *RMMSC Rocky Mountain Society for Music Theory*.
- Buer, K. (2020). Conference of University of Northern Colorado. *RMMSC Rocky Mountain Society for Music Theory*.
- Cant, S. (1990). Women composers and the music curriculum. *British Journal of Music Education*, 7/1.
- Castejón Leorza, M. (2004) *Mujeres y Cine. Las Fuentes Cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*. Berceo.
- Cohen, A. (1989). *International Encyclopedia of Women Composers*. 2ºnd Ed. NY. Books & Music.
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género En Teresa de Lauretis (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* [pp.1-30]. Macmillan Press.
- Drinker, S. (1948). *Music and Women: The Story of Women in Relation to Music*. Coward and McCann.
- Gimón, P. (2018). Mujeres y Poder. Entrevista a Marie Beard. *El País*. Consultado el 20 de marzo de 2019. <https://bit.ly/39GiXpm>
- Fuller, S. (1994). *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States*. Pandora.
- Fuller, S. (1996). *The women in Music Guide*. AAS. Council England.
- Gergis, S. (1993). *The power of women musicians in the ancient and near East: the roots of prejudice*. *British Journal of Music Education*, 10/3.

- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Ediciones Morata S.L.
- Halstead, J. (2016). *The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition*. Routledge.
- International Encyclopedia of Women Composers (1987) [2nd Ed]. Clara Josephine Schumann En *International Encyclopedia of Women Composers* [pp.626-627]. NYC: Books & Music.
- Litzmann, B. (1902-1908). *Clara Schumann: Ein Künstlerleben Nach Tagebüchern und Briefen*. 3 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel (1902-1908)
- Lorenzo Arribas, J. (2019): La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas. En Marisa Manchado Torres (ed.) (2019) *Música y Mujeres. Género y Poder* (pp. 19-38). Editorial horas y horas.
- Manchado Torres, M. (comp.) (1998). *Música y Mujeres. Género y poder*. Horas y Horas.
- Mayayo, P. (2003). *En busca de la mujer artista*. En Patricia Mayayo (2003). *Historias de mujeres, historias del arte* [pp. 21–87]. Cátedra.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality With a New Introduction*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Montagut, M.C. (2002). Las mujeres en la historia de la música: una aproximación. *Eufonía*, 25, pp.14-18.
- Nochlin, L. (1971) *Why Have There Been No Great Women Artists?* En Linda Nochlin (2022). *Mujeres, arte y poder y otros ensayos* (pp. 167-206). Ediciones Paidós.
- Oliver, A. y Sarwell, R. (1994). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. McMillan.
- Peacock, D. (1988). *Women Composers: The Lost Tradition Found*. Feminist Press at the City University of New York.
- Pendle, K. (2001). *Women and Music: A History*. Indiana University Press.
- Pugh, A. (1992). *Women in Music*. Cambridge University Press.
- Randel, D. M. (ed.) (2003) *Diccionario Harvard de Música*. Versión española a cargo de L. Gago (2009). Alianza Editorial.
- Reich, N. B. (2001) *Clara Schumann. The artist and the woman* (Revised Edition). Cornell University Press.
- Rubin, G. (1986) *El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo*. Universidad Autónoma del Estado de México. *Revista Nueva Antropología*, Vol.VIII, n°30, pp. 95-145.
- Sadie, J.A. (1995). *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. New York : W.W. Norton.
- Sans Arcélagos, F. & Martín-Maestro Verbo, L. (2021). Antonia Brico a la batuta. *Melómano Digital*. <https://bit.ly/3OwpgKK>

- Soler Campo, S. (2017). *Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música*. *ARTSEDUCA*, 19, pp. 84-101. doi: <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2018.19.5>
- Solie, Ruth A. Sadie, J. A. y Samuel, R. (1995) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. En L. Renée Cox, *19th-Century Music*, 19, (1), pp. 96-111.
- Tarragó, M. (2019) *¿Dónde están las compositoras?* [Trabajo de Fin de Máster]. Escuela Superior de Música de Cataluña.]
- Zabala Gironés, M. (2009). *Estrategias del olvido: Apuntes sobre algunas paradojas de la Musicología feminista*. Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, N° 4.
- Zurian Hernández, F., y Herrero Jiménez, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), pp.5-21. doi: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

9. Filmografía citada

- Braun, H. (dir.) (1944). *Traumerei (Ensueño)* Alemania, U.F.A
- Brown, C. (dir.) (1947). *Songs of Love (Pasión inmortal)* Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer
- Sanders-Brahms, H. (2008), *Geliebte Clara (Clara)* Alemania, Helma Sanders-Brahms Filmproduktion, Integral Film, MACT Productions & Medienboard Berlin-Brandenburg.
- Schamoni, P. (1983). *Frühlingssinfonie (Sinfonía de Primavera)* Alemania, Allianz Filmproduktion.

	Ensueño	Pasión Inmortal	Sinfonía de Primavera	Clara
Piezas interpretadas y/o dirigidas por Robert Schumann	<ul style="list-style-type: none"> • Kinderszenen Op.15 n°11 Fürchtenmachen, (Robert Schumann) • Concierto para piano en la menor Op.54. II: Intermezzo (Robert Schumann) • Sinfonía n°14 en re menor, Op.120. III: Scherzo (Robert Schumann) 	<ul style="list-style-type: none"> • Widmung Op.25 n°1 (Robert Schumann) • Waldszenen Op.82. IV: Verrufene Stelle (Robert Schumann) • Oratorio Fausto 3ª (Goethe) n°7. IV: Gebettet ist das edle Glied (Robert Schumann) 	<ul style="list-style-type: none"> • Carnaval Op.9 n°21 'Marche des Davidsbündler contre les Philistins' (Robert Schumann) • Variations on the name Abegg Op.1 (Robert Schumann) • Op.1 Polonesa (Clara Wieck-Schumann) • Toccata Op.7 (Robert Schumann) • Papillon Op.2 (Robert Schumann) • Carnaval Op.9 n°10 Atch-Scha (Robert Schumann) • Kreisleriana Op.16 n°8 'Schnell un spielend' (Robert Schumann) • Estudios sinfónicos Op.13. Finale (Robert Schumann) • Sonata n°1 de fa# menor I: Introducción (Robert Schumann) • Kinderszenen Op.15 n°7 Träumerei (Robert Schumann) • Sinfonía n°1 en si b mayor 'Primavera' Op.38 (Robert Schumann) 	<ul style="list-style-type: none"> • Dirección de orquesta: 1er movimiento de la sinfonía n°3 Renana en mi b mayor, Op.97 (Robert Schumann) • Variaciones sobre un tema de R. Schumann Op.20 (Clara Wieck-Schumann) • Dirección de orquesta y su oratorio 'Das Paradies und die Peri' [no llega a ser interpretado] (Robert Schumann)
Piezas interpretadas por Johannes Brahms	<ul style="list-style-type: none"> • Guten Abend, gute Nacht [WiegenLied] (Johannes Brahms) 	<ul style="list-style-type: none"> • Rapsodia en sol menor Op.79 n° 2 (J. Brahms) • Danzas húngaras para piano n°4 en fa# menor (Johannes Brahms) • Op.49 n°4 Wiegenlied (Johannes Brahms) 		<ul style="list-style-type: none"> • Trío para piano n°1 en si mayor Op.8 II: Scherzo (J. Brahms) • Variaciones sobre un tema de R. Schumann Op.20 (Clara Wieck-Schumann) • 2º movimiento de la sinfonía n°3 'Renana' en mi b mayor Op. 97 (Robert Schumann) • Danzas húngaras n°5 en sol menor (Johannes Brahms) • Sonata n°2 para piano en fa# menor Op.2 I: Allegro non troppo ma energico (J. Brahms) • Wiegenlied (canción de cuna) Op.49 n°4, de (Johannes Brahms) • Polonesa Op.1 n°4 (Clara Wieck-Schumann)
Piezas interpretadas por Franz Liszt	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios de ejecución transcendental s.139 n°7 'Eroica' (Franz Liszt) • Kinderszenen Op.15 n°11 (Robert Schumann) • Concierto para piano n°1 en mi b mayor Op.124. III: Allegro marcial animato (Franz Liszt) • Ópera Lohengrin: Prelude to Act 1 (Richard Wagner) 	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios para piano (Franz Liszt) • Widmung Op.25 n°1 (Robert Schumann) 		
Otros	<ul style="list-style-type: none"> • Música no diegética 	<ul style="list-style-type: none"> • Música no diegética 	<ul style="list-style-type: none"> • Niccolò Paganini interpreta su 24 Caprichos Op. 1 n° 17 en mi b mayor • Felix Mendelssohn interpreta su Canción de la góndola veneciana en sol menor Op. 19 n° 6 • Paganini interpreta con Clara Wieck-Schumann Cantabile en re mayor Op.17 MS 109 (Niccolò Paganini) • Música no diegética 	<ul style="list-style-type: none"> • Música no diegética

Tabla 3. Presencia de piezas compuestas/interpretadas por Clara Wieck-Schumann en el corpus filmico objeto de estudio. Fuente: Elaboración propia

	<i>Ensueño</i>	<i>Pasión Inmortal</i>	<i>Sinfonía de Primavera</i>	<i>Clara</i>
Nº total de piezas de Clara Wieck-Schumann	—	—	4	2
Piezas aludidas en el filme de Clara Wieck-Schumann pero que no son interpretadas	—	—	2	—
Título de piezas de Clara Wieck-Schumann	—	—	<ul style="list-style-type: none"> • Polonesa Op.nº1 (1820-1830) • Concierto de piano en do mayor Op.8 (1833-1836) [Variaciones de Concierto para piano solo 'Sur la cavatine du Pirate' inspirada en ópera de V. Bellini • Op.21 nº1 Romance (1855) 	<ul style="list-style-type: none"> • Polonesa Op.nº4 (1820-1830) • Op.20 Variaciones sobre un tema de Robert Schumann
Piezas interpretadas por Clara Wieck-Schumann	<ul style="list-style-type: none"> • Kinderszenen Op.15 nº11 (Robert Schumann) • Concierto para piano en la menor Op.54 (Robert Schumann) • Estudios de ejecución transcendental s.139 nº7 'Eroica' (Franz Liszt) • Fantasiestücke Op.12:2 Aufschwung (Robert Schumann) • Kinderszenen Op.15 nº7 Traumerei (Robert Schumann) 	<ul style="list-style-type: none"> • Concierto para piano nº1 en mi bemol mayor Op.124 (Franz Liszt) • Op.15 nº7 Traumerei (Robert Schumann) • Carnaval Op.9: nº16 Vals Allemande, nº19 Promenade, nº20 Pausa, nº21 'Marche des Davidsbündler contre les Philistins' (Robert Schumann) • Widmung Op.25 nº1 (Robert Schumann) • Concierto de piano en la menor Op.54 III: Allegro Vivace (Robert Schumann) • Kinderszenen Op.15 nº7 Traumerei (Robert Schumann) 	<ul style="list-style-type: none"> • Sonata K524 (A. Mozart) • Op.1 Polonesa (Clara Wieck-Schumann) • Cadencia de concierto (s/i) • Tocata Op.7 (Robert Schumann) • Concierto para piano (s/i) • Papillon Op.2 (Robert Schumann) • Op.21 nº1: Romance (Robert Schumann) • Sonata para piano Op. 22, IV: Rondó (Robert Schumann) • Concierto nº1 en do mayor final III: Rondó (L.W. Beethoven) • Estudios Sinfónicos Op.13:Finale (Robert Schumann) • Sonata en sol menor (Robert Schumann) • Piano y trío cuerda (F. Mendelssohn) • Sonata [fragmento] (s/i) 	<ul style="list-style-type: none"> • Concierto en la menor Op.54 (Robert Schumann) • Dirección del 1º Mov. Sinfonía Renana nº3 en mi bemol mayor Op.97 (Robert Schumann) • Sonata para piano nº2 en fa sostenido menor Op.2 I: Allegro non troppo ma energico (Johannes Brahms) • Sonata para piano nº11 en fa sostenido menor, Op. 11, I. Introducción (Robert Schumann) • Dirección del 2º Mov. Sinfonía Renana nº3 en mi bemol mayor, Op.97 (Robert Schumann) • Fantasiestücke Op.12 Des Abends (Robert Schumann) • Polonesa Op.1 nº14 Clara Wieck-Schumann) • Concierto para piano en re menor Op.15 nº1 Maestroso (Johannes Brahms)

Tabla 4. Presencia de piezas compuestas/interpretadas por otros compositores. Fuente: Elaboración propia