

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Vicente Manuel Claramonte Sanz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Vicente Manuel Claramonte Sanz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nommick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Juan Bernardo Pineda.** Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer  
Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines  
Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización  
José María Hortelano, operador de cámara

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca  
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de  
Expresión Musical,  
Plástica y Corporal  
Universidad Zaragoza

King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador





# ***Territorios para el debate***

**ACTO II / ACT II**  
**Mujeres / Women**  
**¿Es gay la música de Chopin? Aspectos de la recepción de la**  
**música de Chopin en el siglo XIX**

F. Javier Albo  
Profesor en Georgia State University,  
Atlanta, E.E.U.U.

**Resumen.** Dejando claro que es difícil, si no imposible, que un análisis de la música de Chopin permita desenmascarar algún aspecto de índole privada (como puede ser una presunta atracción sexual y afectiva por individuos de su mismo sexo), sí podemos argumentar que, a lo largo del siglo XIX, se estableció una conexión entre el “universo femenino” y su obra que tuvo implicaciones en la manera en que se construyó la imagen feminizada de su autor. El análisis de ciertos elementos estilísticos y estéticos de la música de Chopin nos permiten entender las claves de esa percepción.

**Palabras clave.** Chopin, recepción, sexualidad, género, siglo XIX, géneros musicales, fisionomía, mujeres pianistas.

**Abstract.** Considering that it is difficult, if not impossible, for an analysis of Chopin’s music to unmask some aspects of his private life (such as an alleged sexual and affective attraction for individuals of his own sex), we can however argue that, throughout the 19<sup>th</sup> century, a connection was established between his work and a “feminine universe.” That connection might have had implications in the way in which the feminized image of its author was constructed. The analysis of certain aesthetic and stylistic traits of Chopin’s music can help understand the causes of that perception.

**Keywords.** Chopin, reception, sexuality, gender, nineteenth century, musical genres, physiognomy, female pianists.

*Se ha dicho algunas veces que la música de Chopin es “afeminada”,  
o música de salón: algo frívola, algo enfermiza...<sup>1</sup>*

*Cuando uno piensa en Chopin, le ve vestido con una falda,  
una que él mismo ha tejido.<sup>2</sup>*

¿Suscita interés la condición sexual de un artista que vivió hace 200 años? La del compositor polaco Fryderyk Chopin parece que sí: lo confirma la emisión de un competente y a ratos fascinante documental radiofónico realizado por el periodista Moritz Weber, en el que no sugiere sino que afirma que el compositor fue homosexual, y su repercusión en los círculos musicales de varios países europeos, entre ellos Polonia. Es allí donde la repercusión podría haber generado más polémica: según el último informe de la Asociación de Gays y Lesbianas ILGA, que observa y vigila el comportamiento institucional sobre discriminación sexual de cada país, Polonia figura en el último lugar entre los países europeos. Es decir, es el que más discrimina. Recientemente, tanto el presidente de la República, Andrzej Duda, como el secretario general del principal partido político, Jarosław Kaczyński, han denunciado pública y oficialmente a la comunidad LGTBI+ por constituir una “amenaza” para el estado<sup>3</sup>. Esa “amenaza” al estatus quo, que puede ser interpretada como un menoscabo a la honorabilidad del país, pasa por especular sobre la vida privada de Chopin y su identidad sexual. El compositor es un símbolo nacional polaco que, como ocurre con otras pocas glorias encumbradas como Marie Curie o Copérnico, trasciende el ámbito de la cultura o de la ciencia. En su caso, Chopin ha proyectado, a lo largo de estos dos siglos, una imagen personal característica que lleva implícito un elemento de ambigüedad. Y lo ambiguo, como lo misterioso, atrae, pero también inquieta.

Se dice que la música de Chopin es “elocuente”, en cuanto a que tiene la capacidad de “hablar” al que la escucha o la interpreta. Quizás porque compuso casi exclusivamente música para piano, entre el intérprete y el compositor se establece una relación íntima que no se da con otros compositores, ya que el piano, cuando es instrumento solista (como lo es casi siempre en el caso de Chopin), se toca y se practica a solas, en la intimidad. Quizás, también, porque el extraordinario nivel de expresión de su música llega a superar, para algunos, el de otros compositores románticos. Esa elocuencia, resultado de la conexión emocional íntima que se produ-

---

<sup>1</sup> “Chopin’s music has sometimes been branded effeminate, or ‘salon music’: not quite serious, not quite healthy...”

Tim PAGE, crítico musical del *Washington Post* (21-II-2010)

<https://search.proquest.com/washingtonpost/docview/250021707/4AC88ABF9C584062PQ/1?accountid=11226>., consultado 21-II-2021. Esta y todas las traducciones son del autor de este artículo.

<sup>2</sup> “One naturally thinks of him with a skirt on, but one which he made himself.” Charles IVES, *Memos*, citado en SOLOMON, Maynard: “Charles Ives: Some Questions of Veracity”, in *Journal of the American Musicological Society* 40, 1987, p. 452.

<sup>3</sup> <https://www.ilga-europe.org/rainboweurope/2020>, consultado 12-II-2021.

ce entre su música y quien la interpreta o escucha, estimula el deseo legítimo de conocer la vida privada de su autor, incluso de participar en ella, aunque sea vicariamente. Ese área privada debe incluir aspectos de su vida afectiva, sentimental y sexual. Sólo por este motivo, la cuestión de la sexualidad de Chopin es importante y es relevante.

Los historiadores se sirven de dos herramientas principales para estudiar la vida del objeto de su investigación (en este caso, un artista que vivió y murió hace tiempo): las fuentes biográficas y la producción artística. Las primeras incluyen la correspondencia (que es de la que se ha valido Weber para su investigación), y otros documentos escritos transmitidos por allegados que fueron testigos de momentos de la vida íntima del compositor, o al menos de alguna faceta de su vida doméstica. Franz Liszt (con la ayuda de su amante, la escritora polaca Princesa Carolyn zu Wittgenstein) escribió la primera biografía de Chopin, que fue publicada en 1851, apenas dos años después de su muerte. Para ella se sirvió, entre otras cosas, de un cuestionario que envió a su hermana Ludwika, y que ésta rellenó y remitió, además de sus recuerdos personales y de los testimonios de algunos de los que le conocieron. La imagen que Liszt dibujó de Chopin, adornada con episodios sobrecargados de sentimentalidad y melancolía (incidiendo en su delicada salud, su vida amorosa desgraciada, y la nostalgia por su patria que sentía desde París) perpetuó una serie de clichés que, en gran medida, se han mantenido hasta hoy. Sobre todo porque a la representación de lo “sentimental”, especialmente después de la época en la que vivió Chopin (el romanticismo), se superpuso la de “sentimentalidad”, un concepto cuyo significado y valor han sido desde entonces devaluados, y que contiene, acusatoriamente, ecos de languidez, superficialidad, y también de afeminamiento.

Una crónica de la vida sentimental del compositor nos ofrece la siguiente lista de relaciones amorosas documentadas (aunque Weber las desmiente, una por una): Konstancja Gładkowska, compañera de Chopin en el conservatorio de Varsovia, a quien dejó de ver cuando el joven músico abandonó Polonia para siempre, en 1829; Maria Wodzińska, de quien estuvo presuntamente prometido entre 1836 y 1837; y la escritora George Sand (seudónimo de Aurore Dudevant), con quien mantuvo una relación sentimental (según Weber, exclusivamente de amistad) entre 1838 y 1847. Sand fue tan célebre por sus novelas y ensayos como polémica por sus múltiples amantes y por la imagen sexualmente ambigua que construyó y se cuidó de proyectar públicamente a través de sus hábitos “masculinos”, que incluían vestir pantalones y fumar.

En las últimas décadas se ha debatido sobre la atracción sexual que Chopin presuntamente sintió hacia Tytus Woyciechowski, su amigo inseparable de adolescencia y a quien dejó de ver a partir de 1830, pero con quien continuó manteniendo una relación epistolar. Esa atracción se deduce de las numerosas cartas dirigidas a él

que, para algunos, como el propio Weber, poseen un innegable contenido homoerótico, confirmando que el compositor fue homosexual, mientras que para otros no constituyen ninguna evidencia de ese hecho, aduciendo que los hombres usaban ese lenguaje efusivo entre ellos en esa época, al menos en la correspondencia escrita. Las cartas de Tytus a Chopin no se han conservado.

Conjeturar o especular sobre la sexualidad de un compositor como Chopin a través del estudio e interpretación de su producción artística es una labor compleja, si no directamente imposible: su música es exclusivamente instrumental y por tanto no contiene, al contrario que la vocal, un texto que permita descifrar algún mensaje personal e íntimo más o menos encubierto, pero verbal, y en consecuencia reconocible. Es también más arriesgado (aunque perfectamente lícito) porque la subjetividad del investigador (por otra parte, tan inevitable como necesaria) puede delatar prejuicios particulares. Por ejemplo, el investigador puede tener interés personal en que el objeto investigado se adapte a su afiliación política, o a su identidad sexual, o a su manera de entender y vivir su vida y su entorno (un investigador homófobo, por ejemplo, puede argüir que hay claros indicios de que Chopin no era homosexual, y aportar evidencia al respecto; otro investigador, defensor de la libertad sexual, puede aportar pruebas de lo contrario).

Ahora bien, aunque el análisis de su obra no permite desenmascarar ningún aspecto de índole privada como el que nos ocupamos, se puede argumentar que el análisis de su *recepción* a lo largo del siglo XIX sí admite especular sobre ella. En ese tiempo, se aplicaba un proceso epistémico que contenía una dicotomía u oposición, unas veces complementaria y otras excluyente, a través de la cual la música se clasificaba como “masculina” o “femenina”. En otras palabras, la comprensión y la valoración de la obra de un compositor se realizaba a través de la detección de la presencia de elementos estéticos y semánticos que la vinculaban con uno u otro género. Esa dualidad estética tuvo consecuencias sobre el imaginario colectivo a la hora de encasillar a un compositor en tanto que individuo. En el caso de Chopin, la aplicación de esa oposición estética dio como resultado que su música fuera a menudo categorizada y por tanto *percibida* como “femenina”. Para demostrarlo, es preciso analizar los rasgos distintivos del estilo del compositor, que, junto a otras circunstancias externas, condujeron a tal percepción. Es, pues, una interpretación con la que se pretende explicar cómo se estableció una conexión entre el universo femenino y su obra, y las posibles implicaciones que tuvo en la imagen feminizada que se construyó del hombre que la creó.

El debate sobre el vínculo entre la música de Chopin y el “universo femenino” o la “sensibilidad femenina” se puede articular desde varios ángulos. En este estudio, nos limitaremos a tres de ellos: la recepción de su música en Europa, los géneros musicales representados en su obra y el papel de las mujeres como intérpretes y consumidoras de su música. Es, pues, una aproximación a la música de Chopin en el siglo XIX a través de una lente decimonónica deliberadamente *sexualizada*.

### Imágenes de Chopin en Europa en el siglo XIX

La imagen colectiva de Chopin en Europa durante los aproximadamente 20 años que duró su carrera profesional (desde su llegada a París en 1831 hasta su muerte en la misma ciudad en 1849), pero sobre todo después de ésta, no fue en absoluto homogénea. El especialista en Chopin Jim Samson ha demostrado que, dependiendo de la nación o pueblo de donde proviniese esa imagen, su música se entendió de formas distintas, a veces incluso contradictorias<sup>4</sup>. Al inicio de su vida artística, Chopin fue considerado un prototipo ejemplar del compositor romántico, moderno y audaz en sus procesos armónicos y un regenerador de la técnica pianística. También desde el principio se subrayaron algunos de los rasgos más distintivos de su estilo, muchos de los cuales todavía se reconocen hoy: la música de Chopin era “delicada”, “poética”, “nostálgica”, “emotiva” o “sentimental”. Después de su muerte, el estatus de Chopin como un compositor de primera fila se mantuvo inalterable, pero los parámetros que se emplearon para juzgar su obra fueron distintos a los que se aplicaron a muchos otros compositores de su misma categoría. La recepción de la música de Chopin varió según la nación en donde se originó<sup>5</sup>.

Chopin saltó a la fama en los salones de la aristocracia parisina, y fue allí donde se forjaron los dos componentes indisolubles de su personalidad artística: el joven compositor genial y el artista sofisticado, fascinante y encantadoramente simpático. Chopin se convirtió, para los franceses, en el compositor de salón de referencia que representaba los valores burgueses de la Monarquía de Julio (1830–1848), como se conoce al periodo en que reinó Luis Felipe, el “Rey Ciudadano”. Como ha demostrado Jeffrey Kallberg, quien ha disertado sobre los complejos discursos sexuales en torno a Chopin, fue desde Francia de donde se exportó la imagen del artista que personificaba la estética literaria del romanticismo francés, poblada por criaturas etéreas como sílfides y elfos, e incluso de seres sexualmente ambiguos, como los ángeles<sup>6</sup>. En 1842, el crítico musical y editor Léon Escudier comparó a Chopin con “un poeta lleno de ternura”<sup>7</sup>. Otro crítico escribió que “escuchar a Chopin es leer un verso de Lamartine”<sup>8</sup>. Berlioz vio sílfides y elfos cuando escuchó a Chopin al piano

---

<sup>4</sup> SAMSON, Jim: *Chopin*, Oxford University Press, New York, 1996, 282 and ff.

<sup>5</sup> SAMSON, Jim: *The Cambridge Companion to Chopin*, editada por él mismo, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

<sup>6</sup> Kallberg estudia este asunto en profundidad a lo largo del tercer capítulo de *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (“Ideology, Sex, and the Piano Miniature”), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

<sup>7</sup> ESCUDIER, Léon: *La France musicale*, 27-V-1842. Citado en SAMSON, Jim: ‘Chopin Reception: Theory, History, Analysis’, en *Chopin Studies 2*, editado por John RINK y Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 3.

<sup>8</sup> *Le Ménestrel*, *Journal de musique*, 2-V-1841, citado en *Chopin Studies 2*, 3.



en 1833<sup>9</sup>, mientras que el poeta alemán Heinrich Heine (como Chopin, un artista extranjero que residía en París) escribió que el compositor venía de “la tierra de Mozart, Rafael y Goethe. Su verdadera patria es el reino de la Poesía”<sup>10</sup>.

El salón aristocrático del París posrevolucionario era tanto un espacio físico como imaginario. Un concepto real pero también abstracto que refería al lugar en el que convergían las aspiraciones de la nueva clase social, la burguesía. En el salón, la hidalguía de la depuesta nobleza se tornó en la opulencia, a veces vulgar, del “nouveau riche” burgués, representado por los nuevos y flamantes banqueros y empresarios. El salón era un espacio a la vez pomposo y doméstico, deslumbrante y desenfadado, al que acudían ricos de abolengo pero también advenedizos y en el que se mezclaban cultos con ignorantes, librepensadores con escrupulosos, que discutían tanto sobre alta cultura como de chismes de sociedad. Hay más: el salón era un dominio material de las mujeres. Cada salón estaba gobernado por una mujer, que era quien organizaba los eventos que en él tenían lugar, desde el menú de un banquete hasta la música que debía amenizar una velada. El instrumento doméstico y burgués por excelencia en el siglo XIX, el piano, no podía faltar en ningún salón parisino. Chopin se convirtió muy pronto en el pianista más solicitado en los salones más ilustres de la ciudad, lo que le dio la oportunidad de convertirse, además, en el profesor de piano más cotizado por las mujeres (y por sus hijas) que los frecuentaban.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el salón comenzó a adquirir connotaciones inequívocamente negativas. El de la señora Verdurin, que Proust reflejó en el capítulo sobre los amores de Swann del primer volumen de su novela *En busca del tiempo perdido* nos ofrece un ejemplo elocuente de cómo a finales de siglo la mentalidad pequeñoburguesa y propensa al chisme (una actividad, por cierto, tradicionalmente considerada femenina) se había apoderado de aquel salón que había sido una vez brillante y exclusivo. Aunque Chopin no vivió esa decadencia (murió en 1849), su música, por asociación con ese ambiente desprestigiado, adquirió un estatus similar, como lo hizo el “compositor de salón” que, para muchos, Chopin representó.

Para los polacos, Chopin fue un exiliado forzoso cuya música dio voz a las ansias de libertad de su tierra, oprimida por el gigante ruso al Este y amenazada por Prusia al Oeste. El “sabor polaco” de la música de Chopin se encontraba no sólo en sus mazurcas, de innegable sustrato folclórico, de sus polonesas o incluso de sus baladas (supuestamente descriptivas) sino también en los giros melódicos y armónicos que

---

<sup>9</sup> *Le Rénovateur* 2/345 (15-XII-1833), citado en EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, 272.

<sup>10</sup> HEINE, Heinrich: *Lutèce*, Calmann Lévy, Paris, 1842; citado en NIECKS, Frederick : *Frederick Chopin as a Man and a Musician*, Novello, Londres, 1902 (original ed. 1888), 100.

forman la esencia melancólica que impregna toda su música. Así, aunque cualquiera podía apreciar la belleza y originalidad de sus mazurcas (por ejemplo Schumann y Berlioz, para quienes eran algo más que recreaciones de danzas folclóricas polacas), el oyente polaco oía la voz de un desterrado recreando musicalmente a su desafortunado país<sup>11</sup>. En Polonia, el mito de un Chopin heroico perdura—de ahí que las consecuencias que una “sombra” en su impecable reputación pueda tener en ciertos círculos académicos y oficiales.

Desde el punto de vista alemán, Chopin personificó varias imágenes en conflicto. El primer problema se derivó de su dedicación exclusiva al piano, lo que se pudo entender como un desprecio (o incapacidad) para componer obras de gran envergadura como sinfonías u óperas. El segundo, de su predilección, dentro de su obra pianística, por las formas breves: los nocturnos, valeses y, en menor medida, las mazurcas, eran géneros inextricablemente asociados con el salón en tanto que se podían etiquetar (negativamente) como “piezas características” o, directamente, “de salón”. Es por tanto posible que la simbiosis entre Chopin y el salón se convirtiese en un obstáculo para su aceptación plena en los círculos musicales alemanes, al contrario que lo que había ocurrido en Francia<sup>12</sup>.

Existió, además, la suposición de que las mujeres podían entender mejor las obras breves que las extensas para las que se requería no sólo destreza técnica y complejidad formal sino también un alto grado de exigencia cognitiva para interpretarlas, del que la mujer, de acuerdo con los esquemas de la época, carecía. En realidad, Chopin compuso también obras de gran envergadura y complejidad formal (percibidas como masculinas) pero, con algunas excepciones, no tuvieron la misma consideración. Entre los alemanes, Schumann lideró el grupo de partidarios de Chopin (su esposa Clara estrenó varias de sus obras en sus conciertos por la entonces Confederación de Estados Germanos) pero no dudó en criticar su pobre manejo de las formas más extensas, como la *masculina* (y alemana, y clásica) sonata, que tomaba como referencia a Beethoven. En su crítica a la Sonata, Op. 35 (la de la célebre “marcha fúnebre”), Schumann escribió: “Parece que Chopin ha hecho contrabando con cuatro de sus hijos más díscolos [en referencia a los cuatro movimientos que componen la obra] y los ha amontonado unos junto a otros, presentándolos como una sonata, ya que, por separado, no eran siquiera presentables”<sup>13</sup>. El prejuicio ra-

---

<sup>11</sup> Ver CHECHLINSKA, Zofia: ‘Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland’, en *The Cambridge Companion to Chopin*, edición de Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, 206–21.

<sup>12</sup> DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, California, 1989, 148.

<sup>13</sup> SCHUMANN, Robert: *Music and Musicians: Essays and Criticism*, traducido y editado por Fanny Raymond Ritter, William Reeves, Londres, 1880, vol. II, 280.

cial complicó aún más la plena aceptación de Chopin al canon alemán: el influyente crítico e historiador Ludwig Rellstab llegó a escribir que la música de Chopin revelaba el “factor primitivo del pueblo eslavo”<sup>14</sup>. Por el contrario, su audacia y originalidad en el tratamiento de la armonía compensaba otras limitaciones: Heinrich Schenker recurrió a la música de Chopin para demostrar sus teorías, y la editorial alemana de música Breikopft und Härtel publicó sus obras completas entre 1878 y 1880—un honor al que, con la excepción de Palestrina, sólo habían accedido hasta entonces compositores alemanes. Quizás fuera Thomas Mann quien mejor reflejase la postura alemana favorable a Chopin, aunque lo hiciera muchos años más tarde, en 1947. En su novela *Doktor Faustus*, escribió: “Hay algo en Chopin que no sólo anticipa la música de Wagner sino que incluso la supera, no sólo en su innovación armónica, sino también en su profundidad psicológica”<sup>15</sup>.

Chopin viajó dos veces a Inglaterra, en 1837 y 1848. Allí, su música se entendió a través del prisma de las costumbres morales de la Era Victoriana, resaltando su dulzura y delicadeza y ocultando los rasgos más innovadores y complejos que ésta contenía. Chopin fue, junto con Mendelssohn, el compositor preferido por los pianistas aficionados ingleses, que eran, como en otros países, principalmente mujeres. Como en Francia, ellas administraban el “drawing room”, el pariente pobre, menos brillante y cosmopolita del salón francés. Para la joven burguesa victoriana, como para la “spinster” (la “solterona” o la viuda con medios económicos limitados, que se ganaba el sustento gracias a una de las pocas profesiones socialmente aceptables para una mujer de entonces, la de profesora de piano), interpretar a Chopin pudo suponer una actividad lúdica, edificante y moralmente aceptable que compensase el ambiente opresivo y puritano en el que vivía, reforzando el vínculo íntimo entre ella, la música, y el individuo que la creó. Chopin se movió, en Inglaterra como en Francia, en un espacio poblado por mujeres, con lo que la imagen de un compositor eminentemente femenino se fue solidificando.

### **Géneros musicales: el caso de la forma breve**

Chopin compuso obras para piano de diversa duración, desde preludios que apenas duran unos segundos hasta extensas sonatas divididas en cuatro movimientos (dos para piano, si exceptuamos una que compuso en la adolescencia, raramente interpretada, y una para piano y violoncello). Además, compuso obras que podríamos denominar “de extensión media”, como las baladas y las polonesas, por lo general mucho más exigentes desde el punto de vista técnico. A lo largo del siglo XIX, a Chopin se le conocía y apreciaba más por las primeras: los nocturnos, valsos, pre-

---

<sup>14</sup> RELLSTAB, Ludwig: *Iris, im Gebiete der Tonkunst* 37/38 (5-XI-1830): 5. La opinión de Rellstab fue cambiando con el tiempo y llegó a admirar a Chopin con sinceridad.

<sup>15</sup> “Aber nicht ganz wenigens gibt es ja bei Chopin, was Wagner, nicht nur harmonisch, sondern im Allgemein - Seelischen, mehr als antizipiert, nämlich gleich überholt”. MANN, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1995, 196.

ludios o mazurcas. La percepción de la forma breve para piano como una categoría eminentemente femenina existía antes del romanticismo, pero fue entonces cuando se afianzó. Por un lado, eran piezas relativamente fáciles de tocar (y por ello más asequibles al mercado de consumo doméstico de música, que, recordemos, estaba formado sobre todo por mujeres) y también de *comprender*, pues eran menos complejas formalmente. La estructura de las piezas breves de Chopin es casi siempre ternaria (ABA) y contienen un solo “afecto” (“emoción” o contenido estético) o a lo sumo dos.

La musicóloga feminista Susan McClary ha sugerido que la mayoría de los afectos presentes en las piezas breves de Chopin evocan una sensibilidad convencionalmente entendida como “femenina” debido a su “persistente sensualidad” (*lingering sensuousness*), que la distingue del “clímax beethoveniano” que se produce en los momentos estructurales álgidos, de fuerte impulso rítmico, característico de la música del compositor alemán<sup>16</sup>. La forma en la que Chopin resuelve los conflictos musicales es desde luego peculiar y distinta a la de la mayoría de los compositores románticos: apasionada pero sensible, vehemente pero dulce, conmovedora pero deliberadamente artificiosa, que obedece a una manipulación emocional que envuelve y coge por sorpresa a quien la escucha. En este sentido, Lawrence Kramer, parafraseando a Kallberg, ha señalado que Chopin, “nunca expresa ira o violencia de forma obvia y visible, pero a través del artificio, que, como buen dandy, nunca rechaza, sino que acepta y aprovecha”<sup>17</sup>. Otro autor, James Parakilas, ha señalado que la sensación sonora de “entrelazamiento” entre melodía y acompañamiento que caracteriza la obra de Chopin, parece evocar la “persistente sensualidad” a la que se refiere McClary<sup>18</sup>. Como ejemplo de ese “entrelazamiento sexual”, Parakilas escoge algunos pasajes del *Nocturno*, Op. 55 no. 2, pero se puede extrapolar fácilmente a la mayoría de las obras tardías de Chopin, en las que se da un constante cruce, casi contrapuntístico, de melodías.

---

<sup>16</sup> Merece la pena reproducir las palabras de McClary en su totalidad. Proviene de un comentario efectuado en el turno de preguntas tras la lectura de una ponencia de la musicóloga Rose Subotnik. Esta última consideró pertinente utilizar el comentario de McClary en un capítulo del libro que publicó más tarde. Así lo relata Subotnik: “When the material in this chapter was first delivered as a lecture, Susan McClary suggested a sexual interpretation of the analysis just given. Chopin's music, she noted, is often characterized as effeminate. Could this not be in part because its lingering sensuousness at such typical moments, in contrast to the masculine Beethovenian climax, evokes and affirms the quality and the rhythm conventionally associated with female sexuality?”, SUBOTNIK, Rose: “On Grounding Chopin”, en *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1991, 334.

<sup>17</sup> KRAMER, Lawrence: “Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Late Mazurkas”, in *19<sup>th</sup>-Century Music* 35/2 (marzo 2012), 226.

<sup>18</sup> PARAKILAS, James: “Nuit plus belle qu'un beau jour”: Poetry, Song, and the Voice in the Piano Nocturne”, in *Polish Music Journal* 3/2, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2/piano-nocturne/>, consultado 22-II-2021.



Figura 1. Fragmento del *Nocturno*, Op. 55 no. 2

En su afán por seducir al público consumidor (femenino) de la música de Chopin en Inglaterra, Wessel, su editor en Londres, rebautizó a algunos de sus nocturnos, para desesperación del compositor, que detestaba su afectación vulgar y gratuita, como “Murmures de la Seine”, “Les Soupirs”, o “Il lamento”. La percepción del Chopin como un compositor asociado con la feminidad tiene en parte su origen en ese énfasis por resaltar el contenido sentimental que supuestamente contenían de esas piezas breves. El romanticismo auspiciado por Chopin quedaba así ineludiblemente asociado con un espíritu íntimo y poético, contrastando con el heroico y apasionado de, por ejemplo, Liszt. En las décadas posteriores a su muerte hubo intentos por reivindicar las obras más extensas y elaboradas (pero menos conocidas y apreciadas) de Chopin. El mismo Liszt, en 1863, lamentaba que no se valorasen en su justa medida: “Se da en nuestros días la mala costumbre de valorar a un compositor sólo si ha escrito al menos media docena de óperas, otro tanto de oratorios, y varias sinfonías”<sup>19</sup>.

Merece la pena detenerse brevemente en analizar la imagen de Chopin en Estados Unidos, en donde fue aún menos homogénea que en Europa y por tanto menos estigmatizada. En todo caso, era una amalgama de todas ellas (la británica y la alemana con más peso que las demás, debido a la influencia histórica y cultural de la

---

<sup>19</sup> LISZT, Franz: *Life of Chopin*, edición de Martha Cook, Oliver Ditson, Boston, 1863, 3.

primera y al influjo migratorio de la segunda). Un crítico y ensayista norteamericano, Henry T. Finck (1854–1926), hizo un esfuerzo notable por reivindicar el valor de las obras extensas (y denostadas) del compositor. En 1899, Finck publicó un ensayo titulado “Chopin, the Greatest Genius of the Pianoforte”, que es también el primer texto importante sobre el compositor escrito por un norteamericano. Para Finck, Chopin había sido víctima de los prejuicios en mayor medida que otros compositores de menor estatura artística precisamente porque (coincidiendo con Liszt) “el tamaño, más que la calidad, y la variedad tímbrica son parámetros con los que desgraciadamente se mide el talento”<sup>20</sup>. Finck reivindicó a Chopin como un compositor a la altura de cualquier otro perteneciente al canon romántico, desmintiendo que su dedicación exclusiva al piano fuese una limitación e incluso refutando la presunción de que su música estuviera ligada a la estética femenina. Para ello, Finck reclamó la restauración del “Chopin auténtico”—el de las baladas, sonatas y fantasías—oscurecido por deficientes y “edulcoradas interpretaciones por pianistas mediocres” (*over-sentimental renderings by ill-prepared pianists*) que las consumían con la misma falta de rigor y responsabilidad que si se tratase de un compositor menor de música de salón<sup>21</sup>.

### **Intérpretes femeninas de la música de Chopin**

El papel de la mujer en la diseminación de la música en el siglo XIX es un objeto de estudio recurrente en la musicología contemporánea. Por ejemplo, se ha estudiado la presencia femenina en los conciertos diurnos (“matinés”), ubicuos en ciertos países durante la segunda mitad del siglo, a los que acudían mayoritariamente mujeres, solas o en grupo (la presencia de un acompañante masculino era una exigencia social en los conciertos de la noche)<sup>22</sup>. Los programas de esas matinés estaban diseñados por obras “serias”, que las distinguían de las obras de lucimiento típicas del repertorio virtuosístico, más frívolas, reservadas para la noche (el intérprete era el mismo en los dos conciertos). Las obras de Chopin pertenecían al repertorio “serio”, lo que confirmaría que las mujeres estaban cuando menos familiarizadas con esas obras en mayor medida que los hombres. Eran ellas quienes las interpretaban en casa y por tanto quienes las sabían apreciar.

A medida que la mujer fue penetrando en el mundo profesional como concertista, sobre todo a partir de la mitad del siglo, aparecieron nuevos problemas. Los críticos musicales, todos ellos hombres, se vieron obligados a inventar una nueva retórica para evaluar los méritos de un número cada vez mayor de mujeres concertistas. Los comentarios sobre la apariencia física sobre el escenario, desde el atuendo al porte

---

<sup>20</sup> FINCK, Henry T.: *Chopin, the Greatest Genius of the Pianoforte*, Scribner, Nueva York, 1899, 36.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>22</sup> Por ejemplo, el estudio sobre las matinés en Nueva York realizado por BLOCK, Adrienne Fried: “Matinee Mania in New York”, in *19th-Century Music* 31/3 (Spring 2008): 193–216.

sobre las tablas eran ineludibles. Aunque muchos de los virtuosos (siempre varones) más extravagantes tampoco se salvaban de los comentarios sobre su comportamiento e indumentaria, la interpretación de una mujer era juzgada a través de una lente inequívocamente masculina: se solía destacaba la gracia, la elegancia y la sensibilidad, cualidades que, si se daban en exceso en un hombre, se podían interpretar como signos de afectación y afeminamiento. De la misma forma, si una mujer destacaba en una característica percibida como masculina, la respuesta del crítico podía ser o bien abiertamente negativa o condescendentemente positiva. Por ejemplo, “fuerza” o “vigor” o incluso “inteligencia” eran atributos considerados masculinos y por tanto inapropiados para una mujer pianista. En 1858, el crítico musical del *New-York Tribune* juzgó la interpretación, aparentemente demasiado vehemente, de una obra no identificada de Chopin por la pianista Madeleine Graever-Johnson como “anti-femenina”<sup>23</sup>. Años más tarde, en 1871, el crítico de otro periódico neoyorquino destacó la “rara inteligencia” y “gusto severo” que emanaba de la interpretación de obras de Chopin por la pianista Anna Mehlig<sup>24</sup>. El año anterior, el crítico del *New-York Herald* había reprochado a la alemana Maria Krebs su frialdad y racionalidad con la que había tocado un Impromptu de Chopin, “como si estuviera tocando música de Beethoven”, una actitud del todo contraria al espíritu de la música del compositor polaco<sup>25</sup>. Curiosamente, en otra crítica nos encontramos con que Krebs se enfrentaba a su música de forma “saludable” (*healthy*) e “inteligente”, cualidades que raramente se utilizaban para valorar el mérito artístico e interpretativo de una mujer y que, en cualquier caso, no se solían asociar con la música de Chopin<sup>26</sup>. De esta forma, la interpretación de Krebs confundió a los críticos neoyorquinos: una interpretación “inteligente” era por definición contraria a una “emotiva” o “sensible”, y por tanto susceptible de no hacer justicia ni al espíritu de la música de Chopin ni al talante que se esperaba de una mujer. Interpretaciones como la de Krebs traicionaban las expectativas que tanto la crítica como la audiencia tenían de un pianista de su sexo. Y, sin embargo, para otros podían ser loables precisamente por lo contrario: el enfoque intelectual de Krebs podía redimir la afectación y afeminamiento que se inevitablemente se asociaba a la música—y la personalidad—del compositor, reconciliando la cualidad “masculina” de una música que tradicionalmente se interpretaba, incorrectamente, a partir de un estilo “femenino”. En suma, la música de Chopin, por el mero hecho de ser categorizada como femenina, corría el riesgo de ser juzgada a través de parámetros que jamás serían usados para otros compositores cuya “masculinidad” no se ponía en cuestión. Esa fue justamente la situación Finck denunció: la asociación de Chopin con el universo femenino había contribuido a la negativa (y por tanto errónea) aprecia-

---

<sup>23</sup> *The New-York Tribune* (14-XII-1858): 1. Citado en ALBO, F. Javier: “Images of Chopin in the New World: Reception of Chopin’s Music in New York, 1839–1876”, City University of New York, 2012, 306.

<sup>24</sup> *Dwight’s Journal of Music* 31/23 (10-II-1872): 183. Citado en ALBO, “Images of Chopin...”, 306.

<sup>25</sup> *The New-York Herald* (15-I-1870): 7. Citado en ALBO, “Images of Chopin...”, 237.

<sup>26</sup> *The Independent* 23/1156 (26 January 1871): 2. Citado en ALBO, “Images of Chopin...”, *Ibid.*

ción de su música. En este sentido, conviene señalar que, a lo largo del siglo XX, la actitud de muchos pianistas de ambos sexos, desde Artur Rubinstein a Martha Argerich, ha sido precisamente la de interpretar la música de Chopin de una manera “sana” e “intelectual” (es decir, de acuerdo con ciertos esquemas, “masculina”). Con ello, han querido contraatacar la imagen afeminada del compositor, heredada del siglo XIX. Puede que sea esto lo que subyace en los que se afanan por esconder esa imagen de Chopin y el estigma que encierra.

### **Chopin al piano. Un apunte sobre su fisonomía y presencia escénica**

Ya hemos visto que la imagen cultural construida en torno a Chopin provocó que su obra se apreciase a veces como femenina, o afeminada, o al menos carente de alguna forma o atributo de masculinidad. Su imagen, real, física, sobre todo la que proyectó como pianista, también contribuyó a esa apreciación.

El aspecto físico de Chopin fue siempre frágil, como cabría esperar de un individuo de constitución débil. Luchó desde la infancia contra enfermedades bronquiales y respiratorias. En el invierno de 1838–39, durante su accidentada estancia en Mallorca, un médico de Palma le diagnosticó por primera vez la tuberculosis que supuestamente le llevó a la tumba a los 39 años (otras hipótesis apuntan a una pericarditis o una fibrosis quística como las causantes de su muerte). En los dos últimos años de su vida, Chopin fue un enfermo grave al que cualquier mínimo esfuerzo físico le extenuaba. De acuerdo con un pasaporte expedido en 1837, Chopin era un joven de 27 años que pesaba 45 kilos y media un metro setenta centímetros. Es evidente que carecía de musculatura, pero además era imberbe (intentó sin éxito dejarse patillas) por lo que, presumiblemente, carecía también de vello corporal. Kallberg ha demostrado (a través de Foucault) que, de acuerdo con parámetros médico-científicos de la segunda mitad del siglo XIX (cuando la ciencia y la medicina experimentaron un auge considerable), el primer diagnóstico se realizaba a partir de una simple observación visual. De esta forma, el estado y la apariencia física de un individuo podía establecer una percepción determinada con implicaciones sobre su personalidad y temperamento, que incluso podían tener un efecto en el discernimiento sobre su sexualidad<sup>27</sup>. Por otro lado, Chopin cultivó una imagen que podría interpretarse, a posteriori, como correspondiente a la del “dandy” urbano, vanidoso, sofisticado y a veces hasta deliberadamente artificioso y rebuscado, como la que creó y personificó su contemporáneo Baudelaire. Vestía lujosa-

---

<sup>27</sup> KALLBERG, *Op. Cit.*, 80. Habría que recordar que el término “homosexual” se utilizó por primera vez en un panfleto anónimo, en alemán, en 1869. Chopin y sus contemporáneos habrían usado la palabra “sodomita” o “pederasta”. Uno de los escándalos más sonados del siglo, seguido de oprobio público, relacionado con un caso de “sodomía” tuvo precisamente como protagonista al marqués Astolphe de Custine, amigo y admirador de Chopin, a cuyo salón de la Rue de la Rochefoucauld acudía a menudo el compositor.



mente, gastando mucho dinero en complementos, como guantes y pañuelos, y se preocupaba por mantener su casa agradablemente decorada según sus gustos precisos. Siempre debía haber flores frescas, preferiblemente violetas. Las cartas que enviaba a su sufrido asistente Julian Fontana (a quien por cierto Weber también atribuye una relación sentimental), llenas de fastidiosas peticiones muestran un carácter melindroso y hasta maniático. Esa imagen de Chopin, que implica cierta afectación (lo que a veces se confunde con afeminamiento) también trascendió a lo largo del siglo XIX.

La salud de Chopin ha sido un recurso frecuente en los estudios sobre su obra, explotado de tal forma que su enfermedad y su producción musical se han tomado como inseparables. En su biografía, Liszt llegó a atribuir lo que él percibió como un declive en el talento artístico de Chopin en su última etapa como compositor a su precaria salud. Según se infiere en su análisis de la *Polonaise-Fantaisie*, Op. 61 (compuesta en 1845-46), la enfermedad de sus últimos años pudo haber afectado negativamente a su estabilidad mental: “[Es una pieza] dominada por una tristeza elegiaca puntuada por bruscos movimientos, sacudidas inesperadas, pausas llenas de temblores, como las que puede sentir alguien atrapado en una emboscada, amenazado por todos los flancos...”<sup>28</sup>. Sand, que nunca cuestionó el genio de Chopin, ni siquiera después de su agria ruptura, se refirió a él como “notre malade” o “notre invalide” en su crónica de la estancia en Mallorca, *Un hiver à Majorque*. A veces le llamaba, quizás tanto por instinto maternal como por paternalismo, “Chopinsky”, “Chopinet” o “Chipette” (nótese que este último es un apodo que se aplicaría normalmente a una mujer o a una niña)<sup>29</sup>. No era ella la única entre los conocidos del compositor que bromeó con su ambigüedad sexual: en una carta dirigida a Sand, su hija Solange le hace una extraña petición, refiriéndose a Chopin: “Dile también a sin-sexo que me escriba” (*Dis aussi à sans-sexe de m’écrire*)<sup>30</sup>.

La fragilidad de Chopin se manifestaba en su manera de tocar, distinta a la de todos los virtuosos de su generación. Liszt, Thalberg, De Meyer o Herz auspiciaron un repertorio “atlético” constituido por obras que requerían tanto destreza técnica como fortaleza física y resistencia. La demostración de fuerza (un atributo asociado a la virilidad) ante el instrumento era parte consustancial a su éxito, por lo que la acentuaban: eran artistas, pero también acróbatas. Mientras que la portentosa técnica pianística de Liszt era asertiva, pasional, desenfadada, de una expresividad que se manifestaba sin complejos ante el instrumento a través de expresiones faciales y contorsiones, el estilo pianístico de Chopin era todo lo contrario: introvertido, elegante, sutil, flexible, grácil y sensiblemente elocuente (las mismas cualidades que se atribuían a su música). Algunos de los que le escucharon tocar declararon

<sup>28</sup> LISZT, Franz: *Life of Chopin*, pp. 56–57.

<sup>29</sup> ALBO, F. Javier: “Images of Chopin in the New World... *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>30</sup> Lo cita KALLBERG en su ensayo “Between Androgyny and Hermaphroditism”, en *Chopin Studies* 2, p. 64.

que Chopin apenas superaba el umbral del *mezzo forte*, culminando los crescendos con repentinos pianísimos en vez del esperado fortísimo<sup>31</sup>. También algunos documentos gráficos, unos contemporáneos, otros recreados, del compositor al piano, inciden en su debilidad física, insinuando que era evidente (ver Figuras 2 y 3). Hacia el final de su vida, la forma de tocar de Chopin era la de un hombre enfermo. Su expresividad se manifestaba físicamente, pero a diferencia de la de Liszt, era una fisicalidad que podría interpretarse como “equivocada”.

Es posible especular que el aspecto físico de Chopin representase la de un hombre cuya sexualidad se percibía como problemática. La fisonomía de un hombre “enfermo” posee rasgos que aluden, en sentido adverso, a la sexualidad. Sexualidad y enfermedad eran (son todavía, para muchos) términos antitéticos: la enfermedad podía entenderse como un obstáculo a la práctica del acto sexual, más aún para un hombre, de quien se presupone que debe poseer el vigor necesario para realizarlo. Sand parece despejar la duda en una famosa carta, escrita poco antes de la ruptura definitiva con Chopin, a Albert (Wojciech) Grzymała, el amigo común que había sido el confidente de la escritora cuando ambos se conocieron: “Por siete años he vivido como una virgen, con él *y con los otros* [énfasis de la autora]. Me he hecho vieja antes de tiempo. Si alguna vez ha existido una mujer en todo el mundo que le ha podido inspirar confianza absoluta, esa he sido yo, pero él jamás lo ha entendido. Sé que mucha gente me acusa, unos por haberle agotado con mi violenta sensualidad, otros por haberle exasperado por mis indiscreciones”<sup>32</sup>. En la sociedad puritana del siglo XIX, había un problema añadido: no sólo no se entendía que un hombre enfermo pudiera practicar un acto sexual, sino que incluso se rechazaba que pudiera *pensar* en el sexo. Así, mientras que se fue construyendo una imagen de la música de Chopin evocadora de un universo femenino, la imagen del hombre que la creó fue una en la que la sexualidad no tenía lugar. Chopin no era siquiera un hombre homosexual: era un ser asexuado.

---

<sup>31</sup> SKOWRON, Zbigniew: “Creating a Legend or Reporting Facts? Chopin as a performer in the biographical accounts of F. Liszt, M.A. Szulc and F. Niecks”, in *Chopin in Performance*, edición de A. Szeklener, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovia, 2004, 12.

<sup>32</sup> “Il y a sept ans que je vis comme une vierge avec lui et *avec les autres*. Je me suis fait vielle avant l’âge. . . si une femme sur la terre devait lui inspirer la confiance la plus absolue, c’était moi. . . Je sais que bien des gens m’accusent, les uns de l’avoir épuisé par la violence de mes sens, les autres de l’avoir désespéré par mes incartades”. La carta está fechada el 12 de mayo; la ruptura se produjo en julio. Sand se encontraba en su casa de campo en Nohant (departamento de Indre, en el centro de Francia) mientras que Chopin permanecía en París. El verano de 1847 fue el primero, en los nueve años que duró la relación, en el que Chopin no acudió a Nohant. *Correspondance de George Sand*, volumen 7, edición de Georges Lubin, Garnier Frères, Paris, 1971, 699.



Figura 2. Męcina-Krzesz, *Los últimos acordes de Chopin* (hacia 1910)



Figura 3. Jakob Görtzenberger, *Chopin al piano* (1832)

## Bibliografía

### Monografías y artículos

- ALBO, F. Javier: "Images of Chopin in the New World: Reception of Chopin's Music in New York, 1839–1876. Tesis doctoral, City University of New York, 2012.
- BLOCK, Adrienne F.: "Matinee Mania in New York", in *19th-Century Music* 31/3 (Spring 2008): 193-216.
- CHECHLINSKA, Zofia: "Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland", in *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson, Cambridge University Press, 1992, Cambridge, 206–221.
- DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, California, 1989.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- ELLIS, Katherine: "Female Pianists and their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society* 50/2-3 (1997).
- FINCK, Henry T.: "The Greatest Genius of the Piano forte", in *Chopin and Other Musical Essays*, Scribner, Nueva York, 1889.
- HUNEKER, James G.: "The Greater Chopin", in *Mezzotints in Modern Music*, Charles Scribner, Nueva York, 1899.
- KALLBERG, Jeffrey: *Chopin at the Boundaries: Sex, Gender, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- KOPELSON, Kevin: *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire*, Stanford, California, 1996.
- KRAMER, Lawrence: "Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Late Mazurkas", in *19th-Century Music* 35/2 (marzo 2012).
- : Reseña, "Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre", de Jeffrey KALLBERG, *Journal of the History of Sexuality*, 8/2 (octubre 1997): 318–21.
- LISZT, Franz: *Life of Chopin*. Edición en inglés de Martha Cook, Oliver Ditson, Boston, 1863.
- MANN, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1995.
- NIECKS, Frederick: *Frederick Chopin as a Man and a Musician*, Novello, Londres, 1902.
- O'SHEA, J.: *Music and Medicine. Medical Profiles of Great Composers*, Dent, Londres, 1990.
- PARAKILAS, James: "Nuit plus belle qu'un beau jour": Poetry, Song, and the Voice in the Piano Nocturne", in *Polish Music Journal* 3/2. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2/piano-nocturne/>.
- RELLSTAB, Ludwig: *Iris, im Gebiete der Tonkunst* 37/38 (5 November 1830).
- RITTERMAN, Janet: "Piano Music and the Public Concert, 1800-1850", in *The Cambridge Companion to Chopin*. Editado por Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, 9–31.
- SAMSON, Jim: *Chopin*, Oxford University Press, Nueva York, 1996.
- : "Myth and Reality: A Biographical Introduction", en *The Cambridge Companion to Chopin*. Editado por Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- : "Chopin Reception: History, Theory, Reception", en *Chopin Studies* 2. Editado por John Rink y Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- SAND, George [Aurore Dudevant]: *Correspondance de George Sand*, volumen 7. Editado por Georges Lubin, Garnier Frères, Paris, 1971.
- SCHUMANN, Robert: *Music and Musicians (Essays and Criticisms)*. Traducción y edición de Fanny Raymond Ritter, William Reeves, Londres, 1880.
- SKOWRON, Zbigniew: "Creating a Legend or Reporting Facts? Chopin as a performer in the biographical accounts of F. Liszt, M.A. Szulc and F. Niecks", in *Chopin in Performance*. Editado por A. SZEKLENER, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovia, 2004. 9–22.

Territorios para el debate  
F. Javier Albo

SOLOMON, Maynard: "Charles Ives: Some Questions of Veracity", in *Journal of the American Musicological Society* 40, 1987.

SUBOTNIK, Rose: "On Grounding Chopin", in *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1991.

**Periódicos diarios y revistas:**

*Dwight's Journal of Music*

*Iris, im Gebiete der Tonkunst*

*La France musicale*

*Le Ménestrel, Journal de musique*

*The Independent*

*The New-York Herald*

*The New-York Tribune*

*The Washington Post*