

**Jorge Smith**

## **Amar más y crear menos: Los casos de Clara Schumann, Cósima Wagner y Alma Mahler**

No es fácil escribir, desde una perspectiva que sea meramente académica, sobre estas mujeres inmensas y polifacéticas que fueron Clara Schumann, Cósima Wagner o Alma Mahler. Por lo mismo, es mi intención que este ensayo sea más bien una reflexión sobre un tema muy específico y bastante opinable. El tema es hasta qué punto es necesario o inevitable para mujeres que hubiesen podido desarrollar su capacidad creativa de forma más contundente, tener que inmolarse abnegadamente y hasta con entusiasta resignación ante el altar de la gloria de su respectivo marido por muy excepcional que este fuese. Cada una de ellas —Clara Wieck, Cósima Liszt o Alma Schindler— hubiese podido, en efecto, prescindir del apellido de su marido y pasar a la historia por sí misma. La prueba es que en los más de cuarenta años que sobrevivieron a sus esposos, por sus actitudes, sus acciones y su presencia, y por la gran personalidad que poseían, no podían pasar desaperci-

bidas por sus contemporáneos. Después de la muerte de sus geniales consortes, la creatividad de cada una afloró de múltiples maneras, aunque no de la forma original como debió haberse desarrollado.

### **Clara: Amo, ya no tengo que crear**

La renuncia de Clara a crear —a crear música en este caso— no fue nunca definitiva y, por el contrario, fue estimulada por su esposo Robert Schumann. Él no podía ser indiferente al talento de intérprete y de compositora en germen de su esposa Clara. La capacidad de componer era uno de los atributos que desde el inicio lo hicieron prendarse de ella. Sabemos bien cómo el maestro tuvo que lidiar y hasta ir a juicio contra su suegro Wieck, quien había sido su profesor de música, para al fin tener la mano de su amada. No queda duda de que alguien como Schumann, el prototipo del artista romántico hasta la médula, buscarse en la simbiosis afectiva y amorosa con Clara una especie de redención. Robert quería ir incluso más lejos: que la misma inspiración coincidiese y crear obras musicales juntos. Ambos escribían diarios y se los intercambiaban entre ellos. La interacción era intensa, pues en esos diarios estaban las reflexiones de cada uno sobre las partituras que estudiaban, la literatura que compartían y las reacciones subjetivas de ambos a las interpretaciones musicales que escuchaban. Era una compenetración especial que tampoco podía durar indefinidamente o con la misma densidad. Un fruto, sin embargo, hubo de esto y fueron los *lieder* sobre poemas de Friedrich Rückert de la colección denominada *Liebesfrühling* (Primavera del amor). Robert puso música a algunos de estos poemas y Clara a otros. Es interesante notar que la parte compuesta por Clara se realizó cuando ella tenía ya

un avanzado estado de gestación, en junio de 1841. Clara no volvió a componer hasta años después. Cuando retomó la composición, en 1853, esta primavera creativa se esfumó luego de la traumática experiencia que fue la tentativa de suicidio de su esposo en 1854.

En el caso de Clara no es que ella hubiese querido dejar de componer o que careciera de condiciones para hacerlo. Su educación musical había sido completa y su genial talento de intérprete la tenían permanentemente familiarizada con la complejidad de cualquier creación musical, pero hay dos factores que inevitablemente complotaron para disuadirla de hacerlo: primero, el espíritu de la época, que era todavía altamente disuasivo hacia el hecho de que las mujeres se entregasen a la composición musical o a la creación en pintura u otras artes plásticas. La literatura era una excepción, pues lo testimonial escrito por una mujer puede muchas veces alcanzar niveles literarios y por lo mismo artísticos, sin que el hecho de escribir o testimoniar haya sido precedido necesariamente por una intención creadora, como la de aquel que decide intencional y conscientemente escribir un cuento. Lo que la misma Clara escribió en uno de sus diarios en noviembre de 1839, antes de estar casada con Schumann, ilustra lo poco interiorizada que estaba en la época la idea de que una mujer se dedicase a la composición musical. Clara, que en ese momento tenía veinte años y se perfilaba como una genial concertista, escribe:

Alguna vez pensé que poseía un talento creativo, pero ahora ya he abandonado esta idea; una mujer no debe desear componer. Si ninguna lo ha logrado, ¿por qué tendría yo que pretenderlo? Sería arrogante de mi parte, aunque debo confesar que mi padre me incentivó a que compusiese a una edad muy temprana (Nauhaus, 1987). (Traducción del autor.)

El segundo factor es la precaria salud física y la inestabilidad mental de Schumann, aunque tenía una actividad incesante como compositor. A esto se agregaba el hecho de que enseñaba, daba conciertos y dirigía una prestigiosa revista, sin duda la mejor del siglo XIX. Sin embargo, su salud le impedía una regularidad productiva y los ingresos económicos por parte de él terminaban siendo bastante exiguos. Gran parte de las responsabilidades, incluso económicas, de la familia Schumann cayeron por lo mismo sobre las espaldas de la abnegada Clara, que nunca dejaba de dar conciertos o tener sus giras. Al margen de esto no podemos ignorar lo prolíficos que fueron los Schumann en cuanto a descendencia. Tuvieron ocho hijos y todos vivieron con ellos, salvo Emil, que falleció a la edad de un año. No era definitivamente ese un ambiente muy propicio para suscitar el deseo de componer en Clara. Mucho encontramos, en la práctica clínica, que mujeres altamente competentes como intérpretes, desarrollan muy poco su instinto maternal, y la vida errante a la cual las condena su carrera completa justamente contra el desarrollo de ese instinto. Clara, a todas luces, era simplemente lo contrario.

Terminada una de sus giras, si nos atenemos a la cronología que se conoce de estas, vemos que ella, en vez de darse un pequeño descanso, lo que hacía inmediatamente era retornar a casa. Podemos imaginar la misma incomodidad física que significaba, en los diferentes domicilios que tuvieron los Schumann, contar con dos pianos en casa, lo cual hacía casi imposible que ambos pudiesen trabajar al mismo tiempo. La concentración era imposible. Los testimonios de los amigos confirman reiteradamente que considerando que el uso del sonido del piano era para plasmar sus composiciones en el caso de Schumann, ella hacía meros ejercicios o ensayaba el repertorio del próximo concierto. Esto hacía que Clara se abstuviese de ensayar si su actividad podía distraer a su genial esposo.

Cuando sabemos lo exigentes y narcisistas que son las intérpretes musicales exitosas, podemos intuir el nivel de resignación de la noble Clara. Definitivamente estamos frente a una mujer de un temple excepcional y no dudamos de que la pasión contenida en sus obras conocidas hubiese podido explayarse de forma más generosa, cualitativa o cuantitativamente, si hubiese vivido en otro contexto o de haberse casado con otro que no fuera Schumann.

La aparición de Brahms en el seno de la familia Schumann, en 1853, a la edad de 20 años, no es gratuita en lo que concierne al ímpetu creador que tenía Clara ese mismo año. Definitivamente, una corriente pasa entre los dos, pero el respeto al maestro hizo que esa pasión de Brahms por Clara Schumann, o lo inverso, no haya dejado de ser meramente subjetiva. Brahms fue testigo del deterioro de la salud de Schumann los últimos años de su vida. Estuvo locamente enamorado de Clara, al punto de que tras la muerte de Schumann se mudó a otro piso del edificio donde ella vivía y durante un tiempo la ayudó con sus siete hijos.

Clara fue, sin lugar a dudas, la más refinada intérprete del piano del siglo XIX. El mismo nivel lo tenía Liszt y quizás en menor grado Chopin, si nos atenemos a los testimonios de la época, pero Clara, justamente porque se había dedicado de forma exclusiva a la ejecución musical, no era absorbida por el demonio de la creación musical. Prueba de lo solicitada que era Clara es que durante su vida dio treinta y ocho *tours* de conciertos fuera de Alemania, sin contar los que dio en el interior de este país. Ella sobrevivió cuarenta años a la muerte de su esposo, durante los cuales no solo prosiguió su exitosa carrera de concertista, sino que además se dedicó a difundir la obra de Schumann y a realizar cuidadosas ediciones de sus creaciones, pero paralelamente tuvo que sufrir a su vez la muerte de cuatro más de sus hijos. Solo tres le sobrevivieron.

Ambas vidas, la de Clara y Robert Schumann, no salieron indemnes de un contacto tan intenso con la creación musical. Clara pudo haber retomado la composición después de la muerte de Schumann, pero optó por no hacerlo, dándonos así un ejemplo palpable de que amar no siempre incentiva la capacidad creadora, por muy dotado que se esté para ella. Nunca sabremos si la buena Clara, de haber amado menos, hubiese creado más.

### **Cósima: ¿Amor o devoción?**

La publicación de los cuatro extensos volúmenes de los diarios de Cósima Wagner son un testimonio invaluable para descubrir de forma exhaustiva el grado de compenetración que tenía ella con Wagner. De pocos compositores poseemos más documentación que sobre Wagner, pero estos escritos de Cósima nos documentan mucho sobre ella. Sus reflexiones son muy ricas sobre el proceso creador y de alguna manera también sobre el grado de receptividad e influencia que ella logró tener sobre el compositor. No siempre hay objetividad en sus apreciaciones, si comparamos exactas circunstancias o acontecimientos vistos desde otros ojos o perspectivas. Además, esa mezcla de amor o devoción que Cósima tenía por Wagner la llevaba, sin duda involuntariamente, a maquillar muchas cosas de la vida de ambos. Y no es que ya quisiese ser una suerte de ama de llaves o solo la única capaz de comprender la intimidad o el entorno cercano del músico. No olvidemos que Wagner tuvo una vida azarosa en todo el sentido de la palabra. La simpleza de espíritu de su primera esposa Minna Planer, a pesar de la lealtad que ella siempre le tuvo, no le permitía ser la pareja ideal, que le diese a su vez el contrapunto necesario para emprender las obras de largo aliento

que siempre hervían en su espíritu y buscaban un estímulo externo para salir afuera. Así, fue necesario por ejemplo que ocurriese el episodio con Mathilde Wessendonk, para poder dar a luz *Tristán e Isolda*.

Si queremos comprender a qué fue capaz de renunciar Cósima para dedicarse con total entrega y devoción a Wagner, es necesario comprender el tipo de relaciones en las cuales solía involucrarse Wagner, ya sea con hombres o con mujeres. Más que una relación, caracterizada por un toma y daca recíproco, Wagner buscaba involucrar a quien tuviese el privilegio de su atención, que la persona se involucrase más con su obra que con su persona. Ególatra genial, además tenía esa increíble capacidad de persuasión para que sus interlocutores se interesasen casi obsesivamente por matices de su obra y estuviesen a la expectativa de que concluyese o estrenase una nueva obra. En su extensa correspondencia con el rey Ludwig II de Baviera, o con Liszt y Bülow, Wagner nunca cesa de hablar de él mismo y su obra; pero si bien en los hombres Wagner buscó admiración y apoyo, ya sea financiero, musical, de edición o lo que fuese, en las mujeres lo que buscó fue inspiración, y en ello Mathilde y Cósima cumplieron ese rol en sumo grado.

Cuando, a la edad de dieciséis años el padre de Cósima, Franz Liszt, le presenta a Wagner, que era veinticuatro años mayor que ella, esta no puede ser indiferente a alguien que podía irradiar tal magnetismo. A diferencia de ella, Wagner no había crecido en un ambiente de refinamiento y riqueza. Ser hija de la condesa Marie d'Agoult y del famoso Liszt no era ser cualquier cosa. Los pretendientes le sobraban a Cósima y a los dieciocho años ella ya se encontraba casada con el director de orquesta y pianista Hans von Bülow, del cual tuvo dos hijos. Con una madre afectuosa pero distante y con un padre famoso

pero que continuamente viajaba y era hasta un poco frío, no es extraño que años después Cósima escribiese: “De alguna manera no tuve madre ni padre. Wagner fue todo para mí. Es el único que me dio amor” (Marek, 1981). (Traducción del autor.)

Wagner perdió a su padre natural cuando apenas tenía seis años y a su padre adoptivo cuando recién había cumplido los ocho. Las presencias parentales masculinas estuvieron por lo mismo, en su caso, ausentes en periodos tan vitales de su existencia. Era lógico y comprensible que fuese para él una obsesión recurrente buscar en su vida misma o plasmar en la personalidad de sus personajes operísticos femeninos, una mujer que fuese no solo fuente de inspiración sino también algo así como un ansiado puerto a donde pudiese llegar el exhausto navegante, o el árbol a la sombra del cual pudiese descansar el guerrero después de la lucha. Como vemos, ambos, Cósima y Wagner, potencialmente, estaban destinados a desarrollar una relación bastante simbiótica, algo que por iniciativa de Cósima se convirtió en excluyente del resto del mundo, salvo cuando los intereses de su marido lo ameritaron. Este ensimismamiento entre los dos les sirvió como un escudo eficaz cuando, con la aquiescencia tácita de su marido Von Bülow, Cósima era ya la amante de Wagner. Enceguecido por el amor a la música de Wagner, Bülow permitió prácticamente todo. Era una situación evidentemente escandalosa para la época, y la prensa, cuando podía, la denunciaba. Los amantes hacían lo imposible por permanecer indiferentes, y hasta el resignado Von Bülow trataba de aparecer con ambos cuando podía, para dar a entender que aquello de lo cual acusaban a su esposa y a Wagner eran meras habladurías.

La situación, sin embargo, había ido bien lejos y ya había dos hijos de Cósima y Wagner de por medio. Y al iniciar su diario a comienzos de 1869, al evaluar lo ocurrido los años

anteriores y sobre todo el año inmediato anterior (1868), Cósima escribe hasta qué punto ella pensaba que su unión con Wagner era algo predestinado y por lo mismo su amor y devoción hacia él eran algo excluyente a todo:

El año de 1868 marcó un vuelco en mi vida: en ese año me permití poner en acción lo que en los últimos cinco años ha llenado mis pensamientos. Ésta es una ocupación que no la he buscado o logrado para mí. El destino me la impuso. Para que se me pueda entender, debo confesar que hasta la hora en que recién conocí mi verdadera vocación interna, mi vida ha sido un sueño deprimente y sombrío del cual no deseo hablar, pues ni siquiera yo misma lo comprendo y lo rechazo con la totalidad de mi alma que ahora se halla purificada.

La apariencia externa era, y lo es todavía, calmada, pero al interior de ella todo era lóbrego y deprimente, hasta que llegó a mi vida ese ser que de una forma súbita me hizo entender que hasta ahora nunca había vivido. El amor que sentí significó para mí un renacer y una liberación, una capacidad de desaparecer todo aquello que había de trivial o de malo en mí, y juro sellar esto hasta la muerte con la más completa devoción. Lo que el amor ha hecho por mí yo nunca seré capaz de retribuirlo (Gregor-Dellin y Mack, 1977: 27). (Traducción del autor.)

Sin duda alguna, Cósima fue consecuente hasta su muerte con esa devoción que le tuvo a Wagner, habiéndole sobrevivido más de cuarenta y cinco años. Renunció de alguna manera a todo por él y después de su muerte se dedicó, al igual que Clara Schumann, a trabajar para la gloria postrera de su marido. Fue fiel guardiana de la herencia wagneriana y mientras vivió tuvo siempre una mirada atenta sobre los festivales de Bayreuth, para

que estos se realizasen reflejando el espíritu y la voluntad del compositor.

Esta devoción exclusiva durante la vida de ambos tuvo una contrapartida que podríamos definir como negativa, pues la devoción de Cósima también fue a través del ejercicio de un control casi total sobre la cotidianidad de Wagner. Era posesiva en extremo y quería decidir qué amigos debería tener o no tener el músico. Quería aislarlo de lo que ella denominaba las vulgaridades, críticas y pedidos de todo tipo que le hacían a su esposo. Con frecuencia se quejaba de que el muro protector que ella se encargaba de erigir en torno a Wagner con la fuerza de su amor, el mundo frecuentemente se encargaba de echar a perder. En una de las notas de su diario, el 12 de marzo de 1869, ella escribe: “Me parece difícil creerlo... ¡Cuán tranquilo es todo aquí! ¿Cuándo dos seres, antes, han vivido así, el uno para el otro, tan ajenos al resto del mundo?” (Gregor-Dellin y Mack, 1977). (Traducción del autor.)

En su deseo de separarlo del mundo, Cósima encontraba defectos en casi todos los amigos de Wagner, incluso en algunos que él estimaba mucho o que frecuentaba porque le eran muy útiles, como el pianista Tausig. El empecinamiento de Cósima por aislarlo terminó hartando al músico y hay muchos testimonios de que al final de su vida frecuentemente dicha situación lo encolerizaba y terminaba gritándole a Cósima. Un testimonio específico cuenta que una vez se hartó tanto que saltó de la cama y colérico le espetó: “Tú te crees la virtud encarnada”. Wagner, sin embargo, respetaba esa devoción posesiva de Cósima y nunca hizo nada que pudiera crear el riesgo de perderla. Una prueba indirecta es que en los más de cuatrocientos sueños de Wagner, de los cuales tenemos un recuento en los últimos catorce años de su vida, muchos de ellos gracias justamente a Cósima, hay una pesadilla recurren-

te que el compositor tenía y es que soñaba que, por alguna razón, Cósima lo abandonaba y se llevaba a los niños con ella.

Pocos ejemplos hay en la historia de un amor y una devoción más desmedidos. La presencia de Cósima fue seminal en la vida de Wagner, para que este pudiese completar su genial obra, sobre todo la célebre Tetralogía. En su mismo diario, desde los primeros testimonios de enero de 1869 hasta las últimas notas escritas, la víspera misma del día de la muerte de Wagner, el foco de atención para ella fue siempre él. De alguna manera Cósima creó lo que quiso crear a través de su genial marido, y nada refleja mejor esta simbiótica relación entre ellos que el episodio del 25 de diciembre de 1870, día en que Cósima cumplió treinta y tres años y Wagner la sorprendió llevándole una orquesta para que interprete la melodía del *Idilio de Sigfrido*, obra que el músico había estado haciendo ensayar a escondidas de Cósima. Al escuchar su obsequio, llena de felicidad ante tanta generosidad, ante tan bello y exquisito regalo, como consta en su diario, ella solo atinó a decir: “Ahora sólo déjame morir”. A lo cual Wagner respondió: “Sería más fácil morir por mí que vivir por mí” (Gregor-Dellin y Mack, 1977). (Traducción del autor.)

### **Alma: Crea y te amaré**

Si algo podemos decir de Jakob Schindler, padre de Alma Schindler, es que era un pintor con una temática bastante melancólica, pero su entusiasmo lo volcaba enteramente en que su hija aprendiese todo y fuese capaz de captarlo todo. Alma tuvo mucha dificultad para asumir, a los trece años, en plena adolescencia, la pérdida de su padre, que solía repetirle: “Actúa siempre y actúa bien para poder seducir a los dioses”. Sin duda, el duelo imposible de perder a un padre que la ado-

raba, hizo que Alma tomase de alguna manera la decisión de buscar, el resto de su vida, el modelo, el tipo de héroe que pudiese reemplazarlo. Alma, en realidad, ni siquiera tuvo que buscarlo; ocurre que prácticamente la pléyade de los artistas más talentosos de Viena giraba alrededor de ella. Poseía una belleza especial, como lo muestran las fotografías de su juventud, y una figura entre sensual y voluptuosa.

Tenía talento para la música, buen gusto por la pintura y la literatura, inculcados por su padre. Vivir en Viena, en esos años del fin del siglo XIX, era vivir en el centro fundador de la civilización moderna, donde a su vez se podía escuchar el desesperado y último canto de cisne del mundo occidental. El psicoanálisis, la música dodecafónica, las más novedosas propuestas arquitecturales, una literatura desesperada y una poesía exquisita coexistían, y quienes las encarnaban o llevaron hasta sus últimas consecuencias dichas propuestas, estaban a los pies de esta jovencita. No es poco el haber estado en los brazos de Klimt, Zemlinsky, Burckhard, Mahler, Koschka, y también de Gropius y Werfel. Con estos últimos se casó después de haber enviudado de Gustav Mahler. De este último guardó el apellido, aun durante sus posteriores matrimonios, sin duda porque fue con aquel, con el genial músico, con quien tuvo la comunicación más intensa.

Alma había tenido una formación musical muy completa, pues muy joven estudió piano, composición y contrapunto con Alexander von Zemlinsky, el compositor que fue nada menos que profesor también de Schoenberg. Cuando Alma conoce a Mahler, ella ya había compuesto diversos *lieder* para voz y piano e incluso quería embarcarse en la aventura de componer una ópera. El *lied* era definitivamente el género en el cual mejor se expresaba esta talentosa joven, y escuchar sus canciones es entrar en contacto directo con un alma apasio-

nada que gusta jugar con situaciones extremas. Como muchos estudiosos lo demuestran, hay en las obras de Alma muchas reminiscencias de composiciones de su profesor Zemlinsky, de Schoenberg y también de Wagner, todo lo cual revela una enciclopédica curiosidad musical de su parte. No olvidemos que Mahler reinaba en esos años como director de la ópera de Viena y era evidente que la talentosa Alma tenía curiosidad por conocer al compositor y director. La ocasión se dio en una velada de la familia Zuckerhandl.

Los testimonios que Alma nos da de este primer encuentro, tanto en sus memorias como en sus cartas, son un poco ambiguos, pues cuenta que al inicio ella se inhibía de acercarse al compositor, al cual ya había visto dirigir en la ópera, pero que al final de la velada ya lo tenía conquistado. “Me sentí ciertamente halagada por la atención exclusiva que me dio”, escribió Alma. De allí en adelante el músico quedó prendado de ella y dio por descontado que se casarían, lo cual efectivamente ocurrió. Mahler le guardó un amor exclusivo hasta su muerte y, en el año previo al matrimonio, su incesante correspondencia muestra cuán apasionada era esta relación, por lo menos por parte de él. Por su condición de director de orquesta, esos años Mahler tenía que viajar constantemente y le escribía a Alma casi cada día, cuando estaba fuera de Viena. Dichas cartas muestran cuánto comprendía el compositor a su futura esposa, cuán consciente era de la diferencia de edad entre ambos y lo que esto sin duda ulteriormente acarrearía, pero también captaba las vicisitudes de esta mujer en proceso de abandonar su adolescencia, que tan bien se retrata en el diario de Alma. Hay una especie de rara complicidad en muchas cartas entre los dos, sobre todo cuando utilizan las diversas connotaciones de los dialectos germánicos. A veces esto nos recuerda la correspondencia de Mozart con su prima Nannerl, quien fuera el amor de su adolescencia.

El 19 de diciembre de 1901, poco antes de casarse con ella, Mahler le escribe desde Dresden diciéndole algo muy especial y que debió costarle mucho trabajo exteriorizar: “El rol del compositor debe recaer en mí, el tuyo debe ser el de una esposa amorosa”. No habrá sido fácil para Alma recibir esa misiva, en momentos en que todavía seguía clases de composición con Zemlinsky. En vez de reaccionar de forma alguna que hasta hubiera frustrado la relación y el futuro matrimonio con Mahler, Alma optó por ignorar el contenido de dicha carta y su inesperada solicitud. Sin embargo, a los pocos meses, se casó con Mahler y abandonó sus proyectos de ser compositora. Después de la muerte del autor del famoso *Adagietto*, solo en muy raras ocasiones Alma se abandonó a alguna tentativa de componer algo. Después del episodio de infidelidad con Gropius, que puso en riesgo su matrimonio, Mahler acudió a Freud. Tras cuatro horas de indagación terapéutica, el psicoanalista concluyó que en ambos, Alma y Gustav Mahler, había una búsqueda recíproca de un sustituto paternal y maternal. Después de aquella cita, tras regresar a Viena, Mahler estimuló a su esposa a retomar la composición y mostró interés por lo que ella ya había compuesto. Era, sin embargo, como tratar de reanimar un cuerpo muerto, pues la llama que en Alma ardió a fines de su adolescencia, ya se había apagado. Mahler, al casarse, buscaba simplemente una esposa que fuese también fuente de inspiración para él y no una rival en la composición. Sin embargo, la vida de austeridad y disciplina que necesitaba el músico era más bien una fuente de frustración y de privaciones para una mujer como Alma, acostumbrada a disfrutar de la intensa vida social vienesa y de la compañía de los geniales hombres que ella ya conocía.

¿Por qué dejó de componer Alma? Esto es algo que puede parecer raro en una mujer que fascinaba pero que también vivía

fascinada por hombres para los cuales la creación —artística sobre todo— era el centro de sus existencias. La pregunta puede ser también: ¿por qué mujeres altamente creadoras renunciaban a la creación, a cambio de una plenitud pasajera o falaz como la que les brinda el amor? La práctica clínica muestra que muchas veces el confort matrimonial o el tener hijos las hace abandonar actividades que anteriormente les apasionaban. Como respuesta o reacción a estas preguntas, la personalidad de Alma Mahler nos da las luces más diversas, pero nos plantea también nuevas interrogantes. A pesar de haber tenido múltiples idilios, Alma distaba mucho de ser una mujer promiscua o una ninfómana, y un estudio exhaustivo de su personalidad nos revela que el erotismo que ella encontraba en muchos hombres no estaba ligado a forma alguna de belleza física o de sensualidad. Sus amantes no fueron exactamente estrellas de cine. A ella le fascinaba que fuesen genios en su respectivo campo. Alma hubiera podido ser amante o esposa de cualquier banquero o abogado prominente, que no faltaban en Viena, pero no era ese el tipo de hombre que a ella le interesaba. Fue su capacidad creativa lo que convirtió en hombres altamente eróticos, ante los ojos de Alma, a quienes ella amó. Alma, a su vez, los estimulaba a crear. Era su musa, pero al mismo tiempo era una especie de dínamo. Así funcionaban sus relaciones con la mayor parte de sus amantes o maridos. Con Mahler era nota aparte, pues el genial músico era una máquina que producía incesantemente, como compositor y director, y esa capacidad de él la atrajo a ella.

Como muchas mujeres a quienes fascina la creación, Alma no fue una madre cariñosa con sus hijos y vivió sus propios embarazos con poco entusiasmo y hasta con indiferencia. El testimonio de su única hija que sobrevivió hasta una edad muy madura, Ana Mahler, nos refiere el poco interés de su

madre con respecto a esta condición femenina. Es comprensible, por lo mismo, que ni siquiera haya asistido al funeral de su hijo Martín. Alma era, de alguna forma, incapaz de lidiar con el sufrimiento. Esto explica también que aborreciese que los hombres quisieran poseerla teniendo un hijo de ella, y por lo mismo no se sentía ligada al embarazo y despreciaba las muchas veces recurrente e ingenua pretensión de tantas mujeres que ven en el tener hijos una forma de creatividad. Alma Mahler se adelantó en muchísimos aspectos a su tiempo, y en nada quiso depender de los estereotipos. Esa capacidad de detectar la creatividad, de suscitarla hasta plasmarla, fue sin duda superior a la obra que ella misma hubiese podido dejar. El renunciar a la suya propia fue el precio que tuvo que pagar para estar cerca, demasiado cerca, de la obra de los otros, y en eso fue siempre consecuente con su admirado Nietzsche, para quien solo la capacidad de crear puede redimir a la humanidad.

## **Bibliografía**

- Gregor-Dellin, Martin y Dietrich Mack (eds.).  
1977 *Cosima Wagner's Diaries 1869-1877*. Vol 1. Frankfurt, p. 27.
- 1976 *Cosima Wagner Tagebuch*. Munich: Piper Verlag.
- Marek, George R.  
1981 *Cosima Wagner*. Nueva York: Harper and Row.
- Nauhaus, Gerd (ed.)  
1987 *Schumann, Robert und Clara Tagebucher*. Vol. 2 (1839-1854). Leipzig.