

# **La hilandera pensativa: Análisis de la figura de la Spinnerin en Der blonde Eckbert (1797) de L. Tieck y Der fliegende Holländer (1841) de R. Wagner Aquí va el título de la ponencia**

CLOSS, Marina / UBA - dryconcrete@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Romanticismo - interioridad – hilandera*

## **> Resumen**

Durante el paso del siglo XVIII al siglo XIX, en el contexto de una gran ola de cambios sociales y culturales, las hilanderas o *Spinnerinnen* proliferan en la literatura alemana. Toda insistencia crea un sentido y las hilanderas durante el Siglo XVIII y XIX resultan, sin lugar a dudas, figuras pertinaces. En este trabajo, nos proponemos estudiarlas específicamente en dos textos relacionados al Romanticismo Temprano (*Der blonde Eckbert* de Ludwig Tieck) y al Romanticismo Musical (*Der fliegende Holländer* de Richard Wagner). Además de comparar ambas representaciones, las pondremos en relación con un elemento central en las representaciones literarias de finales de Siglo: la exteriorización de la interioridad. De esta manera, analizaremos la figura de la hilandera en tanto imagen privilegiada de la ruptura entre un orden exterior y un orden interior. Haremos además hincapié en las diferencias de ambas representaciones y en las épocas y contextos de producción que en parte son su fundamento.

## **> Presentación**

Durante el paso del siglo XVIII al siglo XIX, en el contexto de una gran ola de cambios sociales y culturales, las hilanderas o *Spinnerinnen* proliferan en la literatura alemana. Desde la hilandera de la balada de Johann Heinrich Voss (1791), pasando por la *Spinnerin* de la balada homónima de Goethe (1796), que anticipa a su vez a Margarete de *Faust I* (1808), las representaciones de hilanderas se reiteran y multiplican desde finales del siglo XVIII. A principios del Siglo XIX, autores centrales del Romanticismo Temprano como Novalis y Tieck se ocupan de retomar su figura. Durante el Segundo

Romanticismo, ya absolutamente constituidas como *topos* literario, las *Spinnerinnen* aparecen en los cuentos de los hermanos Grimm (1812), siempre vinculadas a la cuestión de la hacendosidad y la obediencia femeninas, y en baladas y poemas de autores como Clemens Brentano (1818) y Edward Mörike (1825), asociadas a la melancolía amorosa y a la nostalgia.

Si bien esta lista de autores no pretende ser exhaustiva, busca trazar un pequeño mapa en cuanto a la continuidad y persistencia de la figura de la *Spinnerin* en la literatura alemana. Toda insistencia crea un sentido, y las hilanderas durante el Siglo XVIII y XIX resultan, sin lugar a dudas, figuras pertinaces. En este trabajo, nos proponemos estudiarlas específicamente en relación al desarrollo de un elemento central en las representaciones literarias de finales de Siglo: la exteriorización de la interioridad. Como marco de análisis general, utilizaremos el texto clásico de Charles Taylor, *Sources of the Self: The making of the modern identity*, de 1931, que traza una historia de la concepción de la interioridad en Occidente, prestando especial atención al “giro expresionista” que toma la cuestión a finales del siglo XVIII en Alemania, con los autores del *Sturm und Drang* y del Romanticismo.

### › **Bertha y Senta**

Hay una estructura común, observable en muchas de las representaciones de la hilandera por parte de autores alemanes a fines de siglo: en primer lugar, la hilandera siempre tiene un deseo interior o secreto. En segundo lugar, para llevar a cabo su voluntad o deseo, la hilandera tiene que abandonar la rueca. La rueca puede verse entonces como un signo del orden impuesto, la ley reguladora y externa, que pone condiciones a la voluntad. Sin embargo, durante el tiempo frente a la rueca, en el cual el deseo no da lugar a la acción, éste se transforma en pura vida interior.

Las hilanderas en las dos obras que analizaremos pertenecen a períodos y géneros muy distintos: en el caso del texto de Tieck, nos encontramos ante un *Kunstmärchen* de fines de siglo, en el caso del texto de Wagner, ante un drama musical compuesto casi cincuenta años más tarde. Sin embargo, ambas obras tienen en común el hecho de acudir a la figura de la hilandera para representar un conflicto entre vida interior y orden exterior. Más específicamente: una vida interior en pleno movimiento que exige, a partir de cierto momento, exteriorizarse en forma de interrupción del trabajo en la rueca: la voluntad individual exige a la hilandera una ruptura con el orden externo. Las hilanderas cambian rueca por deseo. La rueca es, por definición, el signo de lo que ha de abandonarse.

Hay, entre estas dos representaciones de hilanderas, otro significativo elemento en común, que liga interioridad y exterioridad: en ambos casos, la voluntad interior de la *Spinnerin* se articula y exterioriza en una canción. El trabajo de las manos libera el pensamiento: la imaginación de la hilandera vuela y, en este

sentido, la atmósfera sonora (la canción) se vuelve expresión de la vida interior frente a la rueca. Durante el ágil y expeditivo trabajo manual de las muchachas, la interioridad se transforma en lenguaje y en canción.

Ante el monótono girar de la rueca, la vida interior se pone en movimiento. No en vano, el alemán es rico en expresiones y giros que ligan metafóricamente la actividad interior con el trabajo con los hilos: *Gedanken spinnen* (tejer pensamientos) o *sich verspinnen* (pensar demasiado intensamente en algo) son algunos ejemplos.

### › ***La rueca y la casa en el bosque: la Spinnerin de Ludwig Tieck***

La figura de la primera hilandera que analizaremos proviene de la pluma de un autor del Romanticismo Temprano: Ludwig Tieck. Bertha, en el *Der blonde Eckbert* (1797), cuenta la historia de su infancia por medio de un relato enmarcado. Hay dos momentos en su relato de infancia que se contraponen: la casa familiar de Bertha, en la aldea, y la cabaña de la anciana en el bosque.

Ambos órdenes están signados por el trabajo en la rueca. Se lo menciona por primera vez, en el momento en que Bertha describe su propia torpeza durante la infancia, su original inadaptación al orden doméstico familiar: “dejaba que todo se cayera de mis manos, no aprendía a hilar ni a coser” (Tieck, 2003:30<sup>1</sup>). En cambio:

Veía espectros volando y ascendiendo, que me descubrían tesoros subterráneos o me entregaban pequeños guijarros que se convertían en piedras preciosas. Enseguida, me ocupaban las más maravillosas fantasías y cuando debía ponerme de pie para ayudar en algo, o llevar algo a alguna parte, me mostraba aún más torpe porque mi cabeza sufría del vértigo de todas aquellas extrañas ideas. (idem: 31)

La falta de habilidad manual y práctica, representada por medio de la incapacidad de Bertha frente a la rueca, tiene su contrapeso en un desborde de actividad interior. Cuando Bertha describe todas sus incapacidades manuales, las contrarresta con una destreza especial: “solamente era capaz de comprender con profundidad la miseria en que vivían mis padres” (ídem).

El contrapeso de la inadaptación exterior es esta curiosa agilidad, este continuo movimiento en la esfera interior: comprender e interpretar, incluso calcular, son las habilidades que distinguen a la pequeña Bertha del resto de su familia. La rueca, en esta primera descripción, es el signo de su ruptura con la vida práctica y doméstica de la casa. La imagen de la ruptura entre su interioridad y el orden externo.

La segunda mención de la actividad de hilar en el texto guarda otra vez el sentido de un orden. Se da ya en el contexto de la cabaña del bosque a la que llega Bertha luego de abandonar su propia casa: “Por la

mañana, la anciana me despertó y me llamó al trabajo. Debía hilar y pronto comprendí que también debía ocuparme del perro y del pájaro” (ídem: 37). Ahora, en la soledad del bosque, Bertha se vuelve una hilandera diligente y hábil. Hilar es, durante su vida con la anciana, una de sus tres principales ocupaciones: “Mi rueca hilaba, el perro ladraba, cantaba el pájaro maravilloso y alrededor de mí todo estaba tan silencioso que no puedo recordar ni un solo viento fuerte, ninguna tormenta que se precipitara durante ese tiempo” (ídem: 39).

La rueca, en la soledad de la casa del bosque, ya no es solamente el signo de un orden externo, sino también de un desorden interior. Ante todo, porque la rueca inaugura también un espacio en el que el orden exterior se interrumpe por medio del desorden interior de los deseos y pensamientos: “Al principio, este pensamiento no iba más lejos que otros, pero cuando luego me sentaba ante mi rueca, volvía una y otra vez a mí” (ídem). Se entreteje con el trabajo impuesto y la cotidianidad del orden, el hilo del deseo y de la voluntad: “Era casi como si mis proyectos estuvieran ya de pie frente a mí, sin que yo pudiera ser claramente consciente de ellos” (ídem: 40).

Si bien la rueca representa un orden y un movimiento regulado, y en este sentido, la asociamos al trabajo impuesto por una ley externa, no hay que pasar por alto que el girar de la rueca devela además un movimiento contenido, que no se desplaza en el espacio, sino que se mantiene constantemente fijo, y sin embargo activo en todo momento. En este sentido, el girar de la rueca puede asociarse con el movimiento solapado, siempre activo, del mundo interior.

En el silencio y la soledad de la casa del bosque, incluso las voces externas del perro y del pájaro se terminan convirtiendo en signos internos, para Bertha. Todo el mundo sonoro, alrededor de la hilandera, se vuelve desborde, expresión de su interioridad. En ese silencio en que Bertha no habla ni canta, pero se oye a sí misma en todo, surge, entre la imaginación y el pensamiento: el cálculo. Si Bertha roba al pájaro maravilloso, puede volver al mundo de los hombres y ser rica. El perro ladra llamándola, cuando ella abandona la casa. El pájaro canta con nostalgia. La rueca deja de girar. Es paradigmático este deseo de volver a la casa del bosque de la propia Bertha, puesto a partir de aquí, en forma de canción, pero en una voz ajena: la del pájaro. La ruptura de la hilandera con su interioridad aparece representada por la expresión de su propia nostalgia a través de una voz externa.

La rueca cumple, en el relato de Tieck, una doble función: es la imagen del orden impuesto y externo, y al mismo tiempo, representa la constancia contenida, el movimiento siempre activo de la vida interior de la hilandera: en el girar de la rueca, giran imaginaciones y pensamientos. Incluso la vida interior de Bertha queda como anulada al mismo tiempo que la rueca deja de girar: “El mundo no me parecía tan maravilloso como lo había imaginado” (ídem: 42), dice, pasado ya un buen tiempo lejos de la cabaña del bosque.

Al abandonar la rueca y la casa del bosque, en donde su vida interior se había ampliado hasta el punto de exteriorizarse, Bertha adelgaza su mundo interior hasta transformarlo en puro cálculo. La rueca como signo de un orden exterior (el orden doméstico de la casa del bosque) se vuelve, una vez que abandona la casa, expresión de un pasado inocente, en comparación con el nuevo orden de la vida entre los hombres, del cálculo como única interioridad. El olvido del nombre del perro es, para Bertha, consecuencia de la pérdida de su propio “hilado interno”. El momento en el que Bertha mata al pájaro que expresa su nostalgia por la soledad del bosque, corta con el pájaro el último de los hilos de comunicación entre interior y exterior. El pájaro forma parte del antiguo orden abandonado, en el que el monótono girar de la rueca unía exterior e interior, en la vida silenciosa y solitaria de la casa del bosque.

### › ***Mil pequeños hilos: las hilanderas de Richard Wagner***

En el drama musical *Der fliegende Holländer* (1841) de Richard Wagner, el trabajo en la rueca es, una vez más, la ocasión y el símbolo de la introspección de una muchacha. En la primera escena del segundo acto, un grupo de muchachas hila, bajo la vigilancia de Mary, el aya. Las muchachas hacen su trabajo en la rueca con suma agilidad:

Summ und brumm, du gutes Rädchen,  
Munter, munter dreh dich um!  
Spinne, spinne tausend Fädchen,  
Gutes Rädchen, summ und brumm!  
(Wagner, 1981: 190)

Zumba y gruñe, tú pequeña rueda,  
Alegre, alegre, gira, gira!  
Hila, hila mil pequeños hilos,  
Buena ruedita, zumba y gruñe!<sup>2</sup>

Aunque la escena de las hilanderas es una escena doméstica (todas hilan y cantan, alrededor de una chimenea, en casa de marino Daland), la actitud con que trabajan estas muchachas evoca de forma inequívoca el trabajo en un taller industrial. La labor textil fue una de las primeras en industrializarse tanto en Inglaterra (ya desde mitades del siglo XVIII), como, un poco más tarde, en Alemania (ver: Schwering, 2003: 29). En tiempos de Wagner, comienza ya a reemplazar el trabajo doméstico.

En casa de Daland, la velocidad del trabajo y la acumulación de oro aparecen asociadas a la actividad de las hilanderas. En principio, aquí la rueca ya no es más la ocupación de una muchacha solitaria. Es el quehacer de un grupo, que mantiene a su vez una conversación obsesiva acerca de su producción. El

ritmo del texto está determinado por una serie de imperativos repetitivos (“summ und brumm” “spinnt, spinnt” “braus und saus”).

Pero, ante todo, la atmósfera industrial de la escena es evocada por la constante referencia a una ganancia que vendrá luego de que las muchachas terminen con su trabajo. Significativamente, la “ganancia” para estas hilanderas son los novios que regresan con tesoros del mar. No es accidental que las hilanderas llamen a sus novios *mein Schatz* (mi tesoro). Más adelante, asocian explícitamente la ganancia material de sus novios en el mar con sus trabajos en la rueca:

Mein Schatz da draussen auf dem Meer,  
Im Süden er  
Viel Gold gewinnt: -  
Ach! Gutes Rädchen, saus noch mehr! –  
Er gibt's dem Kind,  
Wenn es fleissig spinnt!  
(Wagner, 2003: 190)

Mi tesoro allá afuera en el mar,  
En el Sur él  
Mucho oro gana: -  
Ay! Buena ruedita, susurra todavía más! –  
Él se lo dará a su niña,  
Si ella hila aplicada!

Las hilanderas, en casa de Daland, hilan manifiestamente por una recompensa. Y la diligencia de las muchachas se transforma, en esta atmósfera evocativa, en eficiencia industrial.

Ei, fleissig! Fleissig, wie sie spinnen!  
Will Jede sich den Schatz gewinnen.  
(*idem*:191)

Ah, ágil! Ágil, como ellas hilan!  
Cada una quiere ganar su Tesoro!

El trabajo de las hilanderas, en *Der fliegende Holländer* retoma la tradicional imagen de la rueca como símbolo del trabajo monótono, regulado e impuesto exteriormente, ahora incluso más ajetreado y mecanizado, más interesado en la recompensa, más gregario, hostil a la voluntad individual. Pero nuevamente el movimiento de las ruecas oculta en su murmullo la introspección de una muchacha. En este caso, la muchacha es Senta y canta (al principio, solamente susurra en voz muy baja) una canción diferente a la que cantan al unísono las demás hilanderas.

Es significativo el modo en el que el personaje se nos presenta en las didascalias: “Senta, reclinada sobre una silla mecedora y con los brazos retraídos, está abismada en soñadora contemplación de la imagen en el fondo de la sala” (*idem*: 190). Senta es, otra vez, una hilandera lejos de su rueca. Está sentada, mirando

una imagen (el cuadro del Holandés). Su quietud y su reposo exterior ocultan un intensísimo movimiento interior. En el drama de Wagner, Senta nunca se sienta a trabajar en la rueca. Al contrario, el monótono murmullo de las ruecas es hostil a su canción. Sin embargo, el susurro de las demás muchachas trabajando no deja de ser la base “musical” de la actividad interior de la hilandera. Por más que Senta no hile con las manos, no deja ni un segundo de “hilar” pensamientos.

Como en el relato de Tieck, en el drama de Wagner, una vez más, el deseo, la actividad interior de la hilandera, se expresa por medio de una canción. Pero mientras Senta canta, no trabaja, sino que observa una imagen. Hay una clara contraposición entre los brazos cruzados y los ojos fijos en el cuadro de Senta y las manos y los ojos hábiles y ágiles de las muchachas en las ruecas. Si las hilanderas en casa de Daland esperan a los novios que vendrán con oro desde el mar, Senta, que contempla la imagen del holandés, espera a un hombre que “se aleja volando como una flecha, sin meta, sin descanso y sin calma” (ídem: 192).

En este drama, el ruido de las ruecas es por momentos hostil, por momentos compite con la voz de Senta. Pero en la canción de la hilandera hay también una amenaza para el murmullo regulado y monótono de las ruecas. En la canción y en la imagen acecha un peligro para el orden externo: la vida interior individual. La canción de Senta es contagiosa. Cuando empieza a cantar la balada del Holandés, las demás hilanderas detienen sus ruecas, para escucharla. Más tarde, las demás hilanderas repiten en un susurro la misma balada que Senta les canta.

Wagner presenta también, en la escena de estas hilanderas, una imagen paradójica. El destino no está ya en los hilos, como en la imagen legendaria de las Nornas. El destino de la hilandera está en la imagen y en la canción: en la voluntad individual, en la actividad interior y no en el orden exteriormente impuesto.

No olvidemos que, en la obra de Wagner, las hilanderas aparecen también en su imagen mítica, en tanto Nornas en *Der Ring des Nibelungen*. Pero los mil hilos de las muchachas de *Der fliegende Holländer* no pueden compararse con el hilo del destino de las Nornas. No significan nada: pierden el sentido en su multiplicación. Son un destino solamente en el sentido de una imposición. El hilo y la rueca son en realidad la contraparte del verdadero símbolo del destino trágico en *Der fliegende Holländer*: la propia voluntad individual. El destino, en esta obra de Wagner, toma la forma de una necesidad o de una desgracia interior: “Nicht weiter! Schweig! – Ich muss! Ich muss!” (ídem: 206)<sup>3</sup> declama Senta en el último acto, un poco antes del desenlace.

La interioridad, enfrentada al orden exterior impuesto de las ruecas, comienza a exteriorizarse como un susurro, con una canción. La canción desaparece entre el murmullo de las ruecas y entre las voces de las demás muchachas. Pero luego va acallando progresivamente todo a su alrededor. Nuevamente, la interioridad de la hilandera se representa en un plano sonoro. En este caso, a diferencia de la escena de la

hilandera en el bosque de Tieck, la muchacha lucha con su voz y su canción para interrumpir el orden exterior del mundo.

El ruido de las ruecas, el movimiento regular, casi industrial del orden va desapareciendo progresivamente en la voz, en la expresión de la muchacha. Pero la voz de Senta, una vez que se precipita en el mar, desaparece en el crujido del barco del holandés que naufraga. El clamor del mar es el descanso de la canción, del deseo y de la voluntad. El movimiento desbordante de las olas y las aguas, la contracara del movimiento contenido de las ruecas e incluso, de la vida interior, que también “hila”, aún exteriorizada. El mundo interior es demasiado estrecho para un autor como Wagner, heredero del Romanticismo. Como la canción del pájaro exteriorizaba (incluso ensanchaba) la vida interior de la hilandera en Tieck, el mar resulta ahora el elemento natural que funciona como ensanchamiento o contracara de todo lo interior vivido como estrechamiento. Baste considerar la actividad material del hilado como acción de estrechar la fibra hasta convertirla en hilo. El mar es, en cambio, por definición, un constante movimiento de desborde. De la misma manera, el interior, tanto en Wagner como en Tieck, lucha por ensancharse. Siguiendo los pasos de los primeros románticos, en la imagen final de Senta arrojándose al mar, Wagner propone una instancia en que interioridad y mundo exterior alcanzan una extraña confluencia.

### › **A modo de cierre**

Las dos obras analizadas tienen en común, a pesar de sus diferencias genéricas y temporales, la figura de la *Spinnerin* como representante de un quiebre entre mundo interior y exterior. En ambas obras, nos encontramos ante un interior que se exterioriza o expresa en forma de melodía, canción o incluso atmósfera sonora. La voz, propia o ajena, toma un rol protagónico y se levanta desde la monotonía del murmullo de las ruecas como símbolo sonoro del opresivo orden exterior. El ideal de alcanzar una relación “simpática” entre interior y exterior aparece en ambos textos por medio de la imagen de un elemento de la naturaleza, que toma el lugar de la voz interior: en el caso de Tieck, el pájaro; en el caso de Wagner, el mar. Esta simpatía logra trascender el orden específicamente individual e interno, pero también el orden exterior humano, representado por el monótono girar de la rueca.

---

<sup>1</sup> Los pasajes citados del texto de Tieck corresponden a una traducción propia.

<sup>2</sup> Las traducciones de los pasajes citados del texto de Wagner son propias y buscan enfatizar los elementos sobre los que este trabajo argumenta.

<sup>3</sup> “Ya no más! Silencio! – Yo debo, yo debo!”

## **Bibliografía**

Schwering, M. (2003). “Zeitkontext – Einflüsse und Wirkungen”. En *Romantik-Handbuch*, ed. Helmut Schanze. Tübingen, Alfred Kröner Verlag, pp.. 17-30.

Tieck, L. (2003). “Der blonde Eckbert” en *Märchen aus dem Phantasmus*, ed. Walter Münz. Stuttgart, Philipp Reclam.

Wagner, R. (1981). “Der fliegende Holländer”. En *Richard Wagner: die Musikdramen*. Nördlingen, Deutscher Taschenbuch Verlag.