



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

LA ÓPERA *ELECTRA* DE STRAUSS Y HOFMANNSTHAL: UNA RECEPCIÓN DE LA  
TRAGEDIA DE SÓFOCLES EN LA VIENA FINISECULAR

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura

FRANCISCO GUTIÉRREZ SILVA

Profesor Guía  
Brenda López

SANTIAGO DE CHILE

2017

A las mujeres que me criaron  
A las mujeres que crecieron conmigo

A la Paz

A las profesoras que marcaron mi formación escolar y universitaria

Agradezco a la Comisión de Investigación Científica y Tecnológica  
(CONICYT) por el financiamiento de tesis otorgado en el marco del proyecto  
Fondecyt de iniciación N°11140911, dirigido por Brenda López, a la cual  
también agradezco toda su ayuda y consejos

*A pesar de que una palabra es  
simplemente una palabra  
(Electra, Hofmannsthal)*

*La esencia de nuestra época es la ambigüedad y la interminación  
(El poeta y nuestro tiempo, Hofmannsthal)*

*Nuestro arte es expresivo, y una obra musical que no tenga ningún contenido  
poético que comunicarme es para mí cualquier cosa menos música  
(Richard Strauss 1889)*

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>II. EL CONTEXTO ESTÉTICO DE LA VIENA DEL FIN DE SIGLO</b>	8
<i>II.1. El espacio Imperial: terreno de disputas políticas y estéticas</i>	8
<i>II.2. Strauss y la tradición alemana</i>	10
<i>II.3. Hugo von Hofmannsthal: de la palabra al gesto</i>	14
<b>III. LAS REFLEXIONES EN TORNO A LA MUJER EN LA VIENA DEL FIN DE SIGLO</b>	22
<i>III.1. “Sexo y carácter” de Weininger: la respuesta misoginia</i>	23
<i>III.2 El derecho materno de Bachofen: la búsqueda de un pasado matriarcal</i>	26
<i>III.3 Las investigaciones de Freud: las mujeres como representación de la histeria</i>	30
<b>IV. DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL LIBRETO DE HOFFMANSTHAL: ANÁLISIS DRAMÁTICO DE LA ÓPERA</b>	35
<i>IV.1 La trasgresión en Sófocles y en Hofmannsthal</i>	36
<i>IV.2. El amazonismo como marco para las figuras femeninas</i>	43
<i>IV.3 La caracterización de las figuras femeninas</i>	46
<b>V. DEL LIBRETO A LA ÓPERA</b>	56
<i>V.1 Algunas consideraciones musicales.</i>	57
<i>V.2 Algunas consideraciones sobre aspectos no textuales</i>	60
<b>VI. CONCLUSIÓN</b>	68
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	71

## I. INTRODUCCIÓN

En 1903, Hugo von Hofmannsthal cumplió la promesa que le había hecho tiempo atrás a Max Reinhardt y a Gertrud Eysoldt: puso en escena su versión del mito de Electra, dejando la tarea de diseñar el escenario al primero y el papel principal a la segunda (Gilliam 93). Dentro del público que asistió a las funciones, iniciadas en octubre, se encontraba el ya consagrado Richard Strauss, que aún repensaba los últimos acordes de su *Sinfonía doméstica*. La función marcó al compositor, quien, al terminar la obra, buscó entre la concurrencia al joven dramaturgo y le sugirió la idea de cooperar en la composición de una *Electra* operística. La palabra empeñada quedaría en suspenso. Strauss siguió componiendo, adentrándose de forma más vehemente en el arte operístico, aunque sus primeros intentos pasaron sin pena ni gloria; hasta que con su *Salomé* lograría llamar la atención de la audiencia. Hofmannsthal, por su parte, continuó probando formas de expresión en el drama, pero la proposición del maestro alemán pervivió en su mente. Al pasar los años, Hofmannsthal le escribió una misiva a Strauss preguntándole si seguía interesado en el proyecto de la *Electra*. El 25 de enero de 1909 la ópera fue estrenada en La Semperoper. El éxito de la pieza traspasó las fronteras y dio inicio a una larga etapa de co-creación que culminó con *Arabella* en 1933, la cual no fue vista por el libretista, fallecido cuatro años antes en 1929.

En el presente trabajo nos centraremos en el libreto de la *Electra*, fruto tanto de la labor dramática de Hofmannsthal como de la musicalización de Strauss, quien a su vez modificó la primera adaptación teatral. El análisis que haremos de la ópera pasará por entenderla como una recepción de un determinado texto clásico: la *Electra* de Sófocles. En consideración a lo anterior, nuestra pregunta de investigación se plantea dilucidar la motivación que los llevó a rescribir la tragedia griega, lo cual a su vez implicaba volver la mirada a la época clásica y a una versión específica del mito. En otras palabras, la interrogante se dirige a que dimensiones o problemas inscritos en la obra antigua llamaron la atención de los artistas, para que tomaran la decisión de ponerla en escena en su contexto.

Con el fin de realizar la comparación entre la versión de Sófocles y la de Hofmannsthal-Strauss, se hace necesario abordar la relación que establecen ambas obras desde la teoría de la recepción. Para esta línea de pensamiento teórico, el receptor

desempeña un papel privilegiado al no solo vivificar la obra en el acto de la lectura, sino que también completar la significación de ésta (Jauss 69). La actualización del texto a manos del receptor actúa en un complejo proceso que rescata, resignifica y elimina elementos del original, lo cual nos puede revelar los aspectos que le son de mayor interés respecto a los temas y problemas que se encuentran presentes en la obra. En este sentido, lo que implica el mito de Electra no es una cuestión atemporal o tiene una significación fijada eternamente, ya que esta se reconfigura desde sus diversas versiones; por lo tanto, el autor de la recepción es antes que nada un lector de la o las obras que ha decidido re-escribir, y la lectura que hace de estas se encuentra determinada por sus conocimientos y su contexto (Jauss 69-70).

Lo anterior toma especial relevancia en el mito de Electra, del cual conservamos las versiones de Esquilo en *Las Coéforas*, y las *Electra* de Sófocles y Eurípides, que, a pesar de estar cercanas temporalmente, difieren en sus preocupaciones y significaciones. De igual modo, las re-escrituras que se despliegan en el siglo XX con Galdós, O'Neill, Sartre y Yourcenar, le dan, desde una perspectiva particular, una diferente valencia al mito. Esto se debe a que cada receptor rescataría problemas, les daría soluciones específicas e incluso sería capaz de plantear nuevas interrogantes en una obra (Jauss 92). A la luz de lo hemos expuesto, es pertinente destacar que el trabajo con recepciones, además de escudriñar en el texto “fuente” y el “receptor”, debe poner en relieve los elementos contextuales que inciden en la recepción (Hardwick 5), para así entender de mejor manera la razón por la cual algunos temas y problemas, planteados en la obra fuente, pierden o adquieren importancia a lo largo de la historia.

Bajo esta perspectiva, nuestro trabajo se centrará en un análisis comparado que evidencie la transformación que supone la ópera respecto a la obra de Sófocles, desde un nivel estructural en la configuración de la acción, pasando por los problemas generales que plantea la obra a partir de la reelaboración de la tragedia de Sófocles y finalizando en la particular caracterización que se da de las figuras dramáticas femeninas en escena. Con el fin de analizar dramáticamente la obra, utilizaremos nociones y la nomenclatura de Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama*.

En los aspectos que resaltamos anteriormente, nos parece que se manifiesta de mejor manera el giro que tiene la ópera respecto a la tragedia ática; desplazamiento que, a

nuestro juicio, respondería a las particularidades contextuales de la Viena finisecular. Por tanto, a partir de nuestro análisis, planteamos como hipótesis que Hofmannsthal y Strauss ponen en escena su versión particular del mito de Electra para realizar una doble instalación en dos debates que permearon su tiempo. Por un lado y desde un punto de vista estético, la obra toma una posición en relación con el periodo de inicio del siglo XX marcado por la “innovación” o las búsquedas de nuevas formas de expresividad que influyeron en los modelos de composición musical, los modos de escenificación teatral y la mirada hacia las obras clásicas griegas. Por otro lado, desde el contexto social y de las ideas, podemos notar que la obra se encuentra inscrita en un período “obsesionado con las mujeres-enfermas” (Goldhill 151), que ya desde la mitad del siglo XIX atrae y resignifica una larga lista de figuras femeninas *negativas*: Eva, Lilith, Judith, Dalila, Salomé, Medusa, Medea, Herodías, vampiresas y hechiceras (Errazuriz 27). Este panorama tuvo como telón de fondo la influencia de textos de diversa naturaleza, que intentaban darle una especificidad a cada género y a partir de esto estipular su lugar o función en la sociedad (Bachofen-Weininger), mientras otros abordaban de una forma más sistemática las enfermedades mentales centrándose en el género femenino (Charcot-Breuer-Freud). Todo lo anterior se instaló en un momento en el cual las mujeres comenzaban organizarse de forma cada vez más decidida en busca de la consecución de sus derechos. Sobre este complejo escenario de las ideas acerca de “lo femenino”, la ópera de Strauss y Hofmannsthal, a nuestro entender, no da una respuesta sencilla, ni es un mero espejo de ideas misóginas, sino que genera su propia reflexión a partir de un debate en el que se imbrican textos artísticos, sociales, políticos, morales y científicos, entre otros.

Para desarrollar estas ideas, plantearemos el trabajo en cuatro capítulos. El primero se aboca a presentar el contexto estético vienés y las particularidades de las obras de Strauss y Hofmannsthal. El segundo es una revisión general de las ideas acerca de la mujer en la Viena finisecular a partir de tres autores: Otto Weininger, Johann J Bachofen y Sigmund Freud. El tercero corresponde al análisis dramático comparado entre las dos obras y un cuarto capítulo aborda las influencias de los aspectos no textuales que entran en la puesta en escena de la ópera, es decir, las modulaciones musicales de Strauss y las implicancias simbólicas que se encuentran contenidas en la vestimenta, el movimiento de las figuras dramáticas y el espacio de la representación.

## II. EL CONTEXTO ESTÉTICO DE LA VIENA DEL FIN DE SIGLO

Para comprender y ponderar las influencias de las ideas artísticas que rodeaban la *Electra*, debemos ocuparnos de las particularidades de sus creadores: Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal, ambos situados en el contexto vienés finisecular. En este sentido, comenzaremos por caracterizar el espacio imperial y su dimensión artística, con el fin de ulteriormente dedicarnos a los debates y estéticas en las que se sitúan tanto el músico como el libretista.

### *II.1. El espacio Imperial: terreno de disputas políticas y estéticas*

Richard Strauss (1864-1949) y Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) fueron testigos del auge y la extinción del Imperio Austrohúngaro, estado europeo heterogéneo, que se extendía desde el noreste italiano hasta Rumanía y desde el sur de Polonia hasta las costas croatas. El Imperio apareció en 1867, cuando los Hasburgos se vieron en la obligación de reconocer, al menos en el discurso oficial, a los húngaros en su diferencia idiomática y cultural. Lo anterior debido a dos grandes razones: la derrota en la batalla de Sadowa, frente a Prusia en 1866, que frenó las pretensiones de los austriacos por dominar el mundo germano parlante, relegándolos a ser una potencia de segundo orden (Janik y Toulmin 39), y las preocupaciones por una inminente segunda revolución húngara como la de 1848 (Janik y Toulmin 45). Sin embargo, a pesar de los intentos unificadores, el nombre mismo del Imperio revela la irreductible diferencia entre las dos grandes fuerzas culturales.

Viena y Budapest se erigieron como las dos capitales del Imperio. La primera es la que con mayor rapidez adquirió características de ciudad moderna, a diferencia de las demás localidades, que se mantuvieron en la ruralidad. Su proceso de industrialización fue acelerado, provocando que en pocos años la ciudad pasara de tener miles de habitantes a millones. Se generó así hacinamiento, insalubridad, delincuencia y extrema pobreza, propiciando un descontento social recogido por diversos grupúsculos políticos emergentes. (Janik y Toulmin 60-61). Estas facciones rápidamente ganaron popularidad ante la ineptitud del emperador Francisco José, y desde veredas opuestas –la social democracia, los conservadores nacionalistas y los sionistas– vieron en el pangermanismo la vía de solución a los problemas de su sociedad (Janik y Toulmin 63-77).



En el mismo ambiente vienés de disputas políticas, se generó un enfrentamiento en el ámbito artístico, con especial énfasis en la plástica. El arte en Viena –y como en muchos otros lugares de la misma época– se encontraba ligado a la clase dominante, dividida entre una burguesía pujante y la aristocracia emparentada con la casa real. Estos grupos consideraban el arte como un elemento de validación social, y hacían gala, tanto de la adquisición de piezas, como de la capacidad de juzgarlas dentro de los marcos del “buen gusto”. Lo anterior presupone la existencia de parámetros estéticos, los cuales en Viena eran regulados por su Academia oficial. Dicha institución tenía a la cabeza a Hans Makart (Janik y Toulmin 117), un pintor comprometido con la realeza, al cual se le encargaba el diseño de las decoraciones para las celebraciones oficiales. Sus cuadros, de enormes proporciones, instalaron un tratamiento particular de los colores, pero fueron criticados por las generaciones posteriores, pues veían en ellos aparatos académicos que forzaban la confluencia de variadas alusiones mitológicas, rozando con frecuencia el anacronismo y la incoherencia (May 321).

Con la emergencia del movimiento de la secesión (1897), se dividieron las aguas entre los seguidores del “buen gusto” y los artistas innovadores, quienes propugnaban el lema de Klimt: a cada tiempo su arte, a cada arte su libertad. Los diecinueve miembros del grupo se dedicaron a ensayar nuevas formas de expresividad, lejos de Makart y de los burgueses acostumbrados, en sus palabras, a obras que ofrecían experiencias predecibles y cuya interpretación juzgaban de explícita (Janik y Toulmin 118). La secesión poco a poco puso en jaque la noción de “buen gusto”, concepto que tenía una especial significación en Viena, tal y como apunta Janik: “En una sociedad en el que el buen gusto era el primero de los valores, recusar los gustos populares y académicos de una manera radical significaba cuestionar los mismísimos fundamentos sociales” (122).

A pesar de la conmoción inicial, los vieneses rápidamente dirigieron su atención a las nuevas producciones artísticas, que, al estar consolidadas, comenzaron un progresivo avance de sus prerrogativas en contra del “buen gusto”, llegando a la propugnación de la deformación a través del decorado. Esta nueva noción de arte le da un carácter particular a la época, como nos lo muestra Friedell:

Todo estaba mezclado sin razón ni proporción; en el boudoir un conjunto de Buhl, en el salón mobiliario Imperio, a continuación, un comedor

Cinquecento y al lado de este un dormitorio gótico. A todo lo largo se percibía un gusto polícromo (ctd en Janik y Toulmin 121).

En pocos años, la secesión se fragmentará en propuestas cada vez más personales y será una vía de entrada para otros movimientos renovadores como el *Art Nouveau* y el expresionismo, que tuvieron sus propias versiones vienesas. Esta última estética, que llega a Viena a través del productor de teatro y cine alemán Max Reinhardt, ejerce una particular influencia en la *Electra*. Para sopesar su importancia, debemos dar una definición de expresionismo, y creemos que la que nos proporciona Modern es la más operativa:

Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas de la forma más irreprochable (Richter ctd en Modern, 26).

Siguiendo esa definición, lo que pone en relieve Modern es la búsqueda de este movimiento por ofrecer los pensamientos y sentimientos subjetivos acerca de las cosas, volviéndolos algo sensible y accesible para el receptor. En última instancia, el expresionismo impone la mirada o intuición del sujeto frente a los fenómenos (Modern 28). Como veremos, esto último es aplicable a la ópera, la cual se concentra en mostrar la interioridad de *Electra* y cómo ella experimenta su contexto y los hechos que transcurren en la pieza.

## *II.2. Strauss y la tradición alemana*

La actividad de Richard Strauss, como compositor de dramas musicales, implicó una toma de posición respecto a dos grandes tradiciones de las cuales se erigió heredero: por un lado, la adscripción a un particular tratamiento del lenguaje musical tonal y, por el otro, una perspectiva singular sobre la composición operística.

En consideración al primer punto, es preciso referir la formación inicial de Strauss. Al respecto, se dice que Strauss aprendió primero a dibujar las notas musicales que a escribir (Erhardt 23). Más allá del dato anecdótico, lo cierto es que fue educado en la música desde muy temprano por su padre siendo sus principales maestros la tríada

conformada por Haydn, Mozart y Beethoven (Erhardt 23). En este sentido, se puede aseverar que Strauss fue consciente de su lugar como parte de una tradición, conformada por los maestros alemanes, cuya influencia se diseminó por Europa en la segunda mitad del siglo XIX (Wajeman 20).

La triada mencionada formó parte de una línea de creación, que dentro de los parámetros del tonalismo, amplió las posibilidades de composición hasta llegar a la inestabilidad del sistema. Fue en las postrimerías del siglo XIX cuando aparecieron los compositores de la “transición” que, en palabras de Morgan, llevarían hasta el límite la tonalidad (35), entre los cuales estaban Mahler, Pfitzner, Reger, Debussy, Satie, Skryabin y Richard Strauss, este último considerado parte del grupo gracias al trabajo musical que plasmó en dos de sus óperas: *Salomé* y *Electra*. La exploración por parte de Strauss en ambas piezas se advierte en la tensión de las bases tonales –como nunca en sus obras anteriores–, alcanzando un nivel de inusitada intensidad y complejidad (Morgan 48). En consideración a lo anterior, podemos decir que estas dos obras, presentadas entre 1905 y 1909, son el momento de mayor experimentación del autor, luego de las cuales volvería a componer obras de mayor estabilidad tonal y por ende más “conservadoras”: hecho que según Morgan se explicaría por la ausencia de Hofmannsthal y por la represión que imperaba durante el período nazi (Morgan 51). Esta fase de creación será recogida como valioso antecedente por otro artista instalado en el mismo contexto vienés: Arnold Schönberg, quien logra sistematizar todas las exploraciones que lo anteceden para proponer una nueva técnica, bautizada como dodecafonismo. Dicho sistema descentraría el sistema tonal y permitiría tener a disposición del músico las doce notas para ser utilizadas en un sistema no jerarquizado.

La veta innovadora de Strauss, anteriormente mencionada, se debió también a la influencia de dos grandes maestros. La Viena de la segunda mitad del XIX se debatía entre las figuras de Johannes Brahms y Richard Wagner, quienes implicaban una forma especial de entender el quehacer musical y por tanto representaban dos caminos estéticamente paralelos. El joven Strauss adhirió en una primera etapa a Brahms, probablemente influenciado por su padre; sin embargo, a medida que avanzaba el tiempo terminó transformándose en un ferviente seguidor del autor de *El Anillo de los Nibelungos*.

La adhesión de Strauss a Wagner la podemos detectar sobre todo en su incursión en el género operístico. Sin embargo, su arribo a esta forma de expresividad se debió igualmente a sus propias incursiones artísticas. Antes de componer su primera ópera, Strauss ya había probado con creaciones que presentaban un acercamiento entre música y drama. Ese período de ensayo tuvo como grandes exponentes a su *Macbeth* y el *Don Juan*, en los que la música se ponía al servicio de la caracterización psicológica de los personajes (Erhardt 106). Luego de estas primeras exploraciones, Strauss estrenó su primera ópera: *Gutram*, que pasó completamente inadvertida. El verdadero éxito llegó con *Salomé* y *Electra*, las mismas obras que aludíamos anteriormente como innovadoras desde el punto de vista compositivo; piezas que, en suma, le abrieron las puertas a Strauss para una etapa de apogeo creador y de independencia respecto a sus maestros.

Para la instalación de la obra “madura” de Strauss, es necesario entender lo que absorbe de la tradición operística, de la cual resaltaremos la importancia de, además de Wagner, Cristoph W. Gluck, lo que implicaría retrotraernos a las discusiones sobre el arte operístico que se daban en el siglo XVIII. En dicha época, la escuela italiana liderada por Niccolo Piccini, privilegiaba la dimensión instrumental-vocal, pero su concepción hegemónica sobre el género comenzó a ser discutida por la corriente encabezada por Gluck, que proponía un énfasis en el argumento dramático como base de la musicalización, aportando así tanto a la caracterización de los personajes como al desarrollo de la acción. Esta preocupación especial en los argumentos motivó a Gluck a buscar inspiración en las tragedias griegas, que a su juicio eran obras que concentraban en una historia sencilla los elementos necesarios para provocar en los espectadores temor y compasión (Ewans 245). Sus obras *Orfeo y Eurídice*, *Alceste*, *Ifigenia en Aulide* e *Ifigenia en Taúride* constituyeron una particular forma de representación de lo griego, apegada a la estética clasicista, que se volvió paradigmática en los espectadores y continuó así hasta los años de creación de Strauss (Goldhill 112).

En este escenario, Strauss se posicionó recogiendo dicha preocupación por presentar obras en las que existía una relación dramática entre la acción y la música retomando la práctica de musicalizar argumentos de la tradición griega. Sin embargo, en sintonía con la estética experimental que cultivaba en el período, la forma a través de la cual llegó a escenificar una tragedia griega como la *Electra* y el tratamiento que le dio a la misma

difiere de lo hecho por Gluck. Esto se debe, a lo menos, por dos razones: en primer lugar, por plasmar en la música contradicciones entre terribles estridencias y momentos de gran armonía (Ewans 258), y en segundo lugar, por la estética expresionista y exótica que lo “griego” adquiere en la ópera, rasgo que se encuentra determinado o influido por el libreto en base al cual trabajaba.

La segunda influencia de Strauss fue Richard Wagner, lo que explicaría el devenir de su obra, tanto en su singular forma de composición, en la que una gran cantidad de material musical se comprime en poco tiempo, como en su visión respecto al arte operístico. Wagner, una de las figuras más influyentes para la escena artística del siglo XIX, generó fervientes seguidores y terribles enemigos, debido al particular tratamiento que le dio a sus obras dramático musicales. El compositor del Rin se destacó por instalar la innovadora idea de una “melodía infinita”, concepto que nos habla de una composición en la que se despliega una enorme cantidad de motivos con ritmos y matices continuamente reformulados y ensamblados en una sola unidad (Pahlen 215). Por añadidura, Wagner utilizó la idea del *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”, en la que concibe a la ópera como una creación artística que imbricaría música, teatro, y artes visuales. Bajo esta misma concepción el autor, se dirigió a las obras griegas, pero ya no en búsqueda de argumentos, sino como un referente para su propio procedimiento de creación, con la certeza de que en las tragedias antiguas se complementaban poesía, música y plástica. Esta idea es bastante influyente para Strauss, en la medida en que sus óperas también le dieron un sitio especial a cada una de las ramas del arte que entran en relación en ella, pero solo en contadas ocasiones se entregó a la tarea de hacerse cargo –como Wagner– de la escritura del libreto y las partituras.

De esta manera, la relación orgánica entre música y poesía, alcanzó el mayor grado de unificación en Wagner (Pahlen 216) esto se evidencia en una de las técnicas más reconocidas del compositor. Nos referimos al *leitmotiv*, procedimiento que vincula motivos musicales específicos a personajes que pueden estar dentro o fuera de escena. La idea es que la música sea una guía para el espectador, trayéndole a la memoria cierta figura en un contexto cuya alusión, en términos puramente dramáticos, no es del todo evidente. Pahlen nos da un ejemplo muy ilustrativo de ellos:

Siglinda –en la Walkyria- relata al forastero, que resulta ser su hermano gemelo, el triste día de su boda con Hunding a quien no ama. Al mencionar a un misterioso personaje que entró en la fiesta y le causó sin saber por qué consuelo, se oye suavemente el motivo de Walhala, sede de Wotan. El oyente sabe en ese momento que el desconocido era el mismo Wotan (217).

El procedimiento del *leitmotiv* será central en la composición de *Electra* a través de la utilización del afamado “leitmotiv de Agamenón”, que, como veremos en el cuarto capítulo, es una clave recurrente de lectura de la obra. Si bien Strauss recogió esta técnica y la concepción de la ópera como un drama-musical, tras pasar un par de años bajo el fuerte influjo wagneriano, tomó distancia del maestro. De ahí que esta etapa fuera considerada por la crítica como de mayor “madurez”, en la que el compositor buscó formas de expresión propias (Zichowicz 285). La lejanía que asume Strauss respecto a Wagner se debió, en definitiva, a que ya no compartía su perspectiva edificante y nacionalista, dada su descreencia de que el arte fuera depositario de deberes ético-religiosos que le dieran sustento a la nación (Gilliam 11). En suma, lo anterior le permitió una mayor libertad para la selección y creación de argumentos, que ya no debían representar episodios históricos, mitos fundacionales o valores patrióticos.

En resumen, respecto a los aspectos puestos en relieve, hemos visto cómo la figura de Strauss hace suyas dos tradiciones: la de exploración del tonalismo y la composición de óperas en su especificidad de dramas musicales orgánicos. En el caso de esta última es actualizada en su contexto, ubicándose más allá de las preocupaciones gluckistas que buscaban desencadenar emociones precisas en la audiencia y de las prerrogativas nacionalistas y moralistas wagnerianas.

### II.3. *Hugo von Hofmannsthal: de la palabra al gesto*

En el campo literario vienés convivían la prosa incisiva de Karl Krauss, quien llamaba a la ciudad *el campo de pruebas para la destrucción del mundo*, la poesía de Georg Trakl y Reiner Maria Rilke, la narrativa de Robert Musil y Stefan Zweig, junto con una escena teatral fuertemente influenciada por August Strindberg (Innes 54). Al igual que en la

música y la plástica, la literatura vienesa será un campo de exploración de nuevos estilos y escuelas, muchas de las cuales prefiguraban las vanguardias.

Hugo von Hofmannsthal se instaló precozmente en el campo literario de su país, publicando una lírica que llamó poderosamente la atención de los escritores consagrados de la época, quienes apenas podían creer que los versos que los conmovieron hubieran sido escritos por un muchacho de diecinueve años que se ocultaba tras el seudónimo de Loris (91 Gilliam). La crítica suele considerar a esta primera etapa creativa como expresión de un romanticismo tardío (Goldhill 142).

El “segundo” Hofmannsthal partiría desde la escritura de la famosa *Carta de Lord Chados* (1902), en la cual un tal Chados le escribe a Francis Bacon sobre su “renuncia” a la lírica. La misiva comunica una progresiva pérdida de confianza en el lenguaje como elemento válido para asir la realidad, partiendo desde la duda legítima frente a conceptos demasiado amplios o vagos: “sentía un inexplicable malestar con sólo pronunciar *espíritu alma o cuerpo*” (*La carta* 30), para pasar a una atomización de la realidad, que hace imposible designar algo con una sola palabra: “Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto” (*La carta* 31). Al mismo tiempo, en la Carta se exhibe una fractura o un desconocimiento dentro del sujeto “¿Soy yo, a mis veintiséis años aquel que a los diecinueve escribía un *Nuevo París*, un *Sueño de Dafne*?” (*La carta*, 26) y una mirada de sospecha ante su escritura anterior, juzgándola, básicamente, como ingenua al confiar en la capacidad de las palabras para entregar un mensaje o desencadenar un sentimiento. El escrito se cierra depositando la fe en un lenguaje desconocido: “un lenguaje del que no conozco una sola palabra, un lenguaje en que me hablan las cosas mudas y en el que, quizás, una vez en la tumba me justificaré ante un juez desconocido” (*La carta* 38). Esta renuncia ficcionalizada se proyectó en una nueva idea estética que será el vector de su producción literaria ulterior. En resumidas cuentas, en esta fase para Hofmannsthal la palabra es un vehículo indirecto de expresión y dio inicio a una búsqueda que encontraría en el *gesto* y en lo no textual, como la música o la decoración, vías de comunicación inmediatas de ideas y emociones (Gilliam 91).

Las reflexiones de Hofmannsthal sobre la poesía no se agotan en pensar sus limitaciones frente a sus nuevos deseos expresivos, sino que también vuelve la mirada al estado de la lírica y reflexiona sobre el espacio que esta debería ocupar en el contexto

vienés. Hofmannsthal asevera que su tiempo es una época de buena lectura de poesía, contraponiéndose frente a una idea difundida respecto a una posición secundaria que ocuparía la lírica: “Me replicarán que en ningún tiempo pasado desempeñó lo poético un papel tan modesto como en el que desempeña en la lectura de nuestro tiempo, cuando desaparece bajo la inmensa mole de lo que se lee” (*Instantes* 75). Lo interesante de la propuesta del autor es que la poesía parece haber abandonado lo que tradicionalmente se entiende por los soportes de lo lírico y ha arribado a otros géneros, debido, en parte, a la reducción que para Hofmannsthal supone entender poesía como “la expresión de una confesión embellecida” (*Instantes* 29). Para él, la “movilización” de lo poético vendría dada por el contexto, que les exigiría a los poetas más que cualquier otro tiempo, al pedirles una “expresión retórica exhaustiva de sí mismo” (*Instantes* 90). Asimismo, la poesía es –en el pensamiento de Hofmannsthal– la forma más plena de literatura y se presenta como la lectura más profunda y rica, debido a que se avocaría al descubrimiento de un conocimiento mayor. En ese sentido, Hofmannsthal cree que cualquier lectura que implique la adquisición de saberes, aunque sea esta no literaria, lleva en su interior un elemento poético (*Instantes*, 79). De lo anterior se desprende una visión de la poesía como algo que no se establece en ningún género, ni si quiera en el lírico.

Son las exigencias de la época y la naturaleza “trans-genérica” de la poesía lo que propicia que esta no aparezca donde se le espera y emerja desde lo insospechado. En resumidas cuentas, podemos leer la abdicación poética de la *Carta a Lord Chados* como la efectiva renuncia al género, pero no a “poetizar”, acto que es redefinido por Hofmannsthal a través de una cita de Hebbel: “poetizar significa involucrase en un mundo como en un manto y calentarse con él” (*Instantes* 80).

Es la dramaturgia el espacio “insospechado” en donde, a juicio de Hofmannsthal, aparece la poesía. Para Bennett, esto genera problemas en su obra dramática<sup>1</sup> (34); nosotros, más que detectar complicaciones, creemos que esto permite la emergencia de una particular concepción de la representación teatral, que entronca con la nueva visión de lo poético y las inquietudes acerca de la mejor forma de comunicación, con la confianza por el gesto que puede ser expresado en el teatro. Esta proposición se hace evidente cuando

---

<sup>1</sup> My point is that for Hofmannsthal the idea of the poem as a piece of writing is not inconsistent with the idea of its unfolding as a kind of drama, and that this combination of qualities creates problems that then reverberate in the theory of drama itself (Bennett 34).



Hofmannsthal dice que los buenos dramaturgos son “poeta entre los poetas” (*Instantes* 53) al ser capaces de conmover a través de lo no verbal en la creación de espacios cargados con funciones semánticas y simbólicas, no necesariamente traducido en un abigarramiento de la escena, sino en la utilización inteligente de los elementos presentes en ellas. Hofmannsthal ejemplifica estas ideas cuando piensa en la mejor forma de evocar una celda: lo primero que hace es descartar la utilización de elementos con un significado puramente mimético, como la utilería de piedras hechas con cartón y lienzos pintados como muros, al juzgarlos como estrategias que no garantizan una real comunicación, por lo mismo opta por la utilización de componentes sugestivos y que requieren la interpretación del espectador. Su respuesta es entonces escenificar la cárcel por medio de las luces, que “deben concentrar en sí las energías del alma con las que el prisionero mira fijamente a través de las ventanas” (pasando de) “un rojo fugitivo a un amarillo flotante... luego un púrpura, un violeta, una oscuridad” (*Instantes* 55). El teatro de Hofmannsthal, en su búsqueda por plasmar lo poético en escena, tendrá muchos intentos tentativos y proyectos desechados (Brugger 50), de entre los cuales algunos serán rescatados y trabajados con mayor sistematicidad, como es el caso de *Electra* o su versión del *Everyman*.

Todas las consideraciones precedentes nos ayudarán a entender la carga simbólica de la *Electra*, pero también nos guiarán en el planteamiento de la segunda gran característica de la obra de Hofmannsthal relacionada con su trabajo con los clásicos griegos. El giro hacia el *gesto* implicaba una búsqueda en el teatro; de esta forma, el autor estudió a Lessing y Calderón, pero será la tragedia ática la que capturarán su atención, debido a que ve en ella la conjunción de “actuación, gesto, ritual, mito y, en última instancia música”<sup>2</sup>(Gilliam 91), influido muy probablemente por la concepción y la lectura de Wagner y Nietzsche respecto a las tragedias griegas.

Hofmannsthal, como autor vienés, se reconoce parte de la tradición germánica, a la cual lee y discute en su trabajo ensayístico. De esta tradición, uno de los aspectos que más le interesa es la reflexión alemana en torno a la Grecia clásica. La lectura y la recepción de los griegos se encuentran en los inicios de la conformación de la literatura nacional alemana, en ese espacio disputaban dos grandes posiciones: la primera era la representada por Johann Christoph Gottsched, que abogaba por la lectura y replicación de los modelos

---

<sup>2</sup> He found the new language he was seeking in the discourse of ancient Greek theater, which for him embodied a fusion of the arts: acting, gesture, ritual, myth, and ultimately music (Gilliam 91).

presentes en la literatura francesa, a la que consideraba altamente superior. En sus términos, los franceses eran a los alemanes lo que los griegos significaron para los romanos. En la otra vereda, estaba Winckelmann, quien sostenía que solo en la imitación de los modelos clásicos griegos se encontraría la llegada a lo moderno (Billings 33-34). En sus palabras “el único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes... es el de imitar a los antiguos” (Winckelmann 80). Su argumentación se irá desarrollando en la construcción de una imagen particular de la cultura ateniense clásica, presentándola como la suma de perfección, belleza y libertad, características que venían dadas por la formación del sujeto griego, influido tanto por el clima como por el culto al cuerpo: “El influjo de un cielo suave y puro se hacía sentir en los griegos ya en los primeros momentos de su formación, pero eran los tempranos ejercicios corporales los que daban a ésta su formación noble” (Winckelmann 82). De estas características desprende una de sus ideas principales, a través de la que justifica la necesidad de volver la mirada hacia los antiguos, debido a la concepción de superioridad que manifiesta del arte griego como portador de “una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión” (Winckelmann 99).

La visión que tiene Winckelmann es ampliamente difundida en su tiempo y aunque sufre tempranas críticas de Lessing, mantiene un grado de vigor en los imaginarios sobre el arte y la cultura griega. Es respecto a esta visión de los griegos ante la cual Hofmannsthal se va a posicionar en sus escritos sobre los viajes a Grecia, y desde la cual podemos entender la visión que posee de los clásicos. En sus excursiones por Atenas Hofmannsthal nos muestra una actitud desencantada acerca de las expectativas que tenía desde su lectura de Winckelmann respecto al arte plástico. Para Goldhill, esto se debe a que el autor moderno no llega a conmoverse con las esculturas, es decir, no encuentra lo sublime en ella (144). Veamos lo que reza el texto de Hofmannsthal en el pasaje titulado *Las esculturas*:

Pero me detuve, sin dar el primer paso. Me alcanzó un soplo de desaliento, me golpeó, ya de ante mano, un sentimiento de desilusión... Aquí estaban las excavaciones del Ágora, aquí estaba Pnyx, aquí las colinas de los oradores, aquí la tribuna, los vestigios de sus casas sus presas de vinos... Esto fue Atenas, ¿Atenas? Así fue Grecia, así fue la antigüedad. Un sentimiento de desilusión se desplomó sobre mí. Me senté sobre uno de los

montones de ruinas esparcidos por tierra que parecían estar a la espera de la noche eterna: escalinata de un santuario, fragmentos de un altar desconocido o figura de una divinidad desgastada hasta convertirse en un redondo trozo de piedra, me senté sobre uno de aquellos montones de restos y volví la espalda a la columna (Hofmannsthal, *Instantes* 160).

Este fragmento es bastante ilustrativo de las ideas de Hofmannsthal. En primer lugar, se logra apreciar la mencionada decepción, pero a esta subyace un mensaje más contundente: las ruinas no son una vía de relación entre el sujeto y el pasado por muy desarrollado culturalmente que haya sido este. El “espíritu” de la época clásica que Winckelmann desentrañaba de las esculturas es inaprensible para este visitante, para él estos son elementos *desgastados, desconocidos* y que incluso pasan a ser simples *piedras, restos y trozos*. Finalmente, el gesto de darle la espalda nos indica de forma más contundente la negación a esta experiencia. En la visita, la búsqueda de contacto con los antiguos persiste, pero ahora en la lectura de la obra de Sófocles, más particularmente en el *Filoctetes*. Allí existe un avance respecto al arte plástico, puesto que sí logra conmoverse: “Sentí el peso total de aquel lamento -de Filoctetes- y al mismo tiempo la suavidad y la pureza incomparables de las líneas de Sófocles” (Hofmannsthal, *Instantes* 162). Sin embargo, se pone en relieve o se patentiza la gran distancia temporal entre la obra y el lector: “Estos dioses, sus sentencias, aquellos hombres, sus acciones, todo se me antojaba extraño sobre toda medida, engañoso, caduco” (Hofmannsthal, *Instantes* 162).

Si las obras clásicas no conmueven a Hofmannsthal y este juzga que sus problemas son *caducos* ¿para qué insistir en el trabajo con ellos? A esta interrogante le podemos dar diferentes respuestas. En primer lugar, el trabajo que Hofmannsthal hace en sus obras inspiradas en los clásicos, en un nivel estético, es disputar la imagen de estos, teniendo como principal contracara a Winckelmann, presentando una obra –como la *Electra*– en la que los principios de la serenidad y sencillez se subvierten.

Una segunda razón es que, siguiendo la propuesta de Gilliam, lo que opera en la obra de Hofmannsthal es el deseo de instalar una nueva imagen de Europa, en cuyo centro se ubicaría Austria, desde la cual debería emerger una nueva visión de los griegos, que pasaría por entender a la Grecia Clásica como parte de “el Gran Oriente”. Lo anterior tiene como correlato que –a su juicio– la influencia griega no puede separarse de su filiación con

el creciente fértil y en consecuencia la herencia clásica es equivalente a una herencia oriental (Gilliam 187), aspecto que Europa ha querido obliterar.

La tercera respuesta nos la da Goldhill, recogiendo la idea anterior acerca de la influencia oriental, pero entendida como una gran sabiduría. Esto se encuentra contenido en un pasaje de Hofmannsthal cuando apunta, a través de una metáfora, que el mundo clásico es un fantasma lleno de vida (Goldhill 143) y por lo tanto tal y como un fantasma nos es inaprensible y lejano, pero porta, en potencia, un conocimiento verdadero de nosotros mismos.

Para Hofmannsthal la única forma o la vía más directa de comunicación con lo antiguo es permearlo con la época que los evoca, problematizando las figuras del pasado a partir del presente. En este mandato, subyace una diferencia axial con la propuesta de Winckelmann, quien llamaba al sujeto a acomodar su mirada para asimilarla lo más posible a los griegos. De esta forma, la proposición de Hofmannsthal se sostiene en analizar y leer, pero el énfasis está puesto en re-escribir y re-escenificar constantemente las tragedias griegas (Goldhill 145), buscando en lo profundo de esos fantasmas las respuestas a las inquietudes de su tiempo.

Al mismo tiempo, la reflexión sobre los griegos que hace Hofmannsthal se encuentra situada en un contexto de ideas en donde circulan otros textos que abordan con perspectivas “novedosas” la herencia clásica. De estos libros nos parece particularmente interesante *Psique* de Erwin Rohde, el cual, sabemos, fue leído por el dramaturgo (Goldhill 150).

La influencia de Rohde en Hofmannsthal, la podemos detectar, principalmente, en la lectura que este hace sobre la obra de Sófocles. Rohde cree que las tragedias áticas del siglo V estaban destinadas a convertirse en obras maestras de la psicología (455), porque ellas pondrían en relieve más que las acciones, la forma en que estas afectan a las figuras dramáticas que cumplirían o padecerían una acción (Rohde 456), siendo Sófocles aquel que les da una mayor profundidad a sus protagonistas. Dentro de la galería de personajes que nos presenta el dramaturgo griego, para Rohde, Electra se configura como aquella que, más allá de tener un mandato social objetivo, decidiría por su propia voluntad actuar tal y como lo hace (Rohde, 463), lo que la vuelve una figura única y contingente. En otras palabras, vive algo que le podría pasar a “cualquiera”, pero la forma en que responde la hace única

(Rohde 465). Es plausible que, desde estos postulados, Hofmannsthal opte por la versión sofoclea del mito, en el afán de darle un mayor espesor psicológico a Electra, pero también a Crisótemis y Clitemnestra. Además, puede haber influido sobre el dramaturgo la lectura de Rohde, que ve en la *Electra* de Sófocles una “interiorización” de elementos presentes materialmente en Esquilo, como las Erinias. Para el pensador, estas figuras –ausentes en Sófocles– serían parte de la mente y conciencia de los individuos, en forma de problemas psicológicos (Goldhill 151). Hofmannsthal hace suya dicha lectura, e intensifica la búsqueda por brindarle a los personajes, particularmente los femeninos, una mayor caracterización desde su subjetividad.

### III. LAS REFLEXIONES EN TORNO A LA MUJER EN LA VIENA DEL FIN DE SIGLO

La Viena finisecular, fue una época en la que proliferaron las discusiones sobre los géneros, la sexualidad y las mujeres. Aquellos años parecían tener una obsesión con las figuras femeninas inestables (Goldhill 151), además de un interés por establecer la “esencia” o “naturaleza” de lo masculino y lo femenino, con el objetivo de fijar su lugar y función social. Lo anterior fue propiciado en parte por la emergencia de movimientos que lucharon por los derechos de las mujeres –el más representativo de estos es quizás el de las sufragistas– vistos por sus detractores como prerrogativas que provocarían un desajuste social, pues al alcanzarse la igualdad genérica se provocaría una indefinición de lo “masculino” (Anderson 438).

En este sentido, es necesario revisar tres grandes textos que desde diferentes veredas responden a esta problemática, para luego, en el análisis, sopesar su relevancia en la *Electra* de Hofmannsthal y Strauss. Procederemos a una revisión general del problema sexo-genérico en la época, para luego profundizar algunos escritos fundamentales que circulan en la capital imperial: *Sexo y carácter* de Otto Weininger; las investigaciones sobre el matriarcado y derecho materno de J.J Bachofen, y los trabajos tempranos de Sigmund Freud acerca de la histeria, junto con algunas de sus conferencias acerca de “lo femenino” que complementan las ideas expuestas en los historiales clínicos.

En primer lugar, es interesante atraer ciertas ideas que anota Janik en su estudio de la Viena de Wittgenstein. El autor nos presenta una sociedad que tiene un comportamiento estandarizado y bastante rígido respecto a los roles de género y la sexualidad. Las mujeres debían mantener siempre el recato en el contexto público, mientras que los hombres tenían que cumplir altas exigencias socio-económicas para validarse y optar al matrimonio. Conseguir lo anterior no era sencillo, por lo cual no era una tarea concretada con rapidez, de hecho, el autor atestigua que la edad promedio de los cónyuges era de veintisiete años (Janik y Toulmin 56-57), algo bastante tardío en comparación al resto del Imperio, arraigado en la ruralidad y cuyos miembros contrarían matrimonio apenas llegaban a la adolescencia.

Las rígidas normas matrimoniales vienesas provocaban la dilatación de la soltería y por ende del celibato. Sumado a esto la sexualidad era un tema tabú, del cual no se hablaba

y acerca del cual los jóvenes recibían muy poca información. Esta carencia era suplida por un extendido, y al mismo tiempo oculto, comercio sexual. Los lupanares eran espacios recorridos y que configuraban, según Zweig, “una bóveda subterránea de la ciudad” (ctd en Janik y Toulmin 57) que funcionaba como una válvula de escape para los deseos masculinos. Es asimismo muy probable que las uniones matrimoniales no tuviesen un correlato amoroso, al estar motivadas por razones económicas, esto evidencia la imposibilidad de las mujeres de seleccionar libremente a su marido, al cual estarían atadas por el resto de su vida.

### III.1. “Sexo y carácter” de Weininger: la respuesta misoginia

Bertha o Anna O., como muchas otras mujeres vienesas, fue una asidua lectora de los textos de John Stuart Mill y Harriet Taylor. Ambos exponían el modelo vertical en el cual se configuraba la sociedad y por espejeo el matrimonio. En este contexto Mill analiza el modelo patriarcal que organiza la sociedad: en sus palabras este orden de cosas no se impuso luego de ser probado frente a otros modelos, es decir no se alternó entre patriarcado y matriarcado para decidir el “mejor”, sino que existió una imposición a través de la fuerza por parte del patriarcado (153). Más allá de estas consideraciones, Mill presenta como idea fundamental que la igualdad entre hombres y mujeres –que es nada más que la libertad de ambos– sería un avance provechoso y casi insoslayable para el progreso humano (149). Al mismo tiempo debemos considerar que los textos de Mill y Taylor no inauguran una línea de pensamiento, sino que más bien sirven para dar a conocer una lucha emergente:

La mayoría de nuestros lectores probablemente se enterará por primera vez en estas páginas de que ha surgido en los EEUU, y en la parte más civilizada e ilustrada de ellos, una agitación organizada sobre una nueva cuestión... nueva e incluso desconocida como tema de reuniones públicas y acción política práctica. Esta cuestión es la concesión de derechos de sufragio y políticos a las mujeres; su admisión en la ley y en la realidad, a la igualdad en todos los derechos políticos, civiles y sociales, con los ciudadanos varones en la comunidad (Taylor y Mill 119).

Es de esperar que demandas que –tal y como dice Taylor– no tenían resonancia pública, causaran un gran revuelo en la época, sobre todo de parte de sus detractores. El texto que va a presentarse como una gran respuesta y negación a las aspiraciones femeninas –y feministas– será *Sexo y carácter* (1903) de Otto Weininger, libro admirado, consultado, leído y difundido no solo en Viena, sino que en toda Europa (Anderson 432). La obra se presenta como un estudio “nuevo y concluyente” en relación a los géneros femenino y masculino, para explorar sus diferencias, pero más particularmente la esencia que los definiría (Weininger 13).

El texto se organiza en dos grandes partes: la primera se centra en plantear que desde el punto de vista biológico no existen diferencias sustanciales entre los géneros (Weininger 26), ya que la apariencia física de los sujetos sería falible. Por estas razones las verdaderas distinciones de género se podrían encontrar en una esencia metafísica del hombre y la mujer (Weininger 27). Esta idea implica que existirían realizaciones más o menos ideales de lo masculino y lo femenino, lo que provocaría una lógica de gradaciones, con hombres más o menos “masculinos”. Para cerrar esta argumentación y brindarle un mayor sustento, Weininger reduce todas las relaciones amorosas a una matemática de las atracciones, en la cual los individuos buscarían una pareja que complementarían su caracterología sexual: a modo de ejemplo, un hombre que es  $\frac{3}{4}$  masculino y  $\frac{1}{4}$  femenino tendría de pareja ideal a una mujer  $\frac{1}{4}$  masculina y  $\frac{3}{4}$  femenina (Weininger 53).

En la segunda parte del texto, Weininger se dedica a indagar en la esencia del hombre y la mujer. El foco es mostrar al “mejor” representante del hombre, que se nos caracteriza como una suma de valores, ninguno de los cuales se atestigua en el género femenino. En esa carencia, se produce un desmonte total de lo femenino como sujeto con todo lo que ello implica, algo que es expresado de forma bastante directa: “La mujer no tiene existencia ni esencia, son la nada. Se es hombre o se es mujer, según que se sea o no se sea” (Weininger 383).

Luego de esos planteamientos, Weininger se dedica, de una forma aparentemente metódica, a discutir la idea de que la mujer es un sujeto con derechos, saltando de forma destemplada entre conceptos que no suele definir como la ética, la moral, el arte, etc.,. Son todos elementos mirados desde un enfoque en permanente cambio, que a veces argumenta desde las ciencias y otras desde la política, la religión, la psicología, la sociología o el



“conocimiento popular”. Por lo tanto, los temas y las aproximaciones a ellos no tienen una jerarquización muy clara en el texto, llegando a interrumpir la reflexión sobre lo femenino con un capítulo en el cual ataca a los judíos.

El primer gran argumento contra los derechos de las mujeres que expone Weininger es el que califica a las mujeres como predominantemente sexuales, lo cual explicaría su desarrollo inferior respecto al hombre, el que sí sería capaz de dominar y controlar sus deseos sexuales (Weininger 124-126). En segundo lugar, el autor procede a descartar la conciencia femenina y dice que en las mujeres solo existe la “hénide”, concepto que acuña para aludir a una mente rudimentaria portada por el sexo femenino (Weininger 138), susceptible de progreso siempre y cuando las mujeres establezcan contacto con el hombre (Weininger 142). Los pasos subsecuentes serán eliminar la memoria, el talento y la genialidad del ámbito femenino, para después hacer lo mismo con la lógica, la ética y la conciencia del yo.

Posterior al desmonte de la mujer como sujeto, Weininger caracteriza a la relación entre la mujer y la sociedad de una forma un tanto contradictoria. La mujer en un primer lugar es pensada como un ser completamente asocial, porque carece de los elementos necesarios para ejercer poder público. Si bien sus opiniones en la arena política se miran como impropias –es decir deudas de algún hombre– o erradas, por otro lado se insiste en la búsqueda constante del género femenino por estar junto a los otros y su imposibilidad para permanecer en soledad y aislamiento (258). Lo que salva esta aparente inconsistencia es que la relación que establecen las mujeres con su entorno, tendría un carácter puramente táctil y no reflexivo: en otras palabras, pueden tocar a sus cercanos, pero no entrar en discusión y reflexión con ellos.

Llegando al fin de su argumentación, Weininger plantea que las mujeres pueden ejercer dos grandes funciones en la sociedad: el de perpetuadoras de la especie como madres o el de entregarse al placer desbocado como prostituta (Weininger 287). Ambas figuras no discriminarían entre los hombres, buscando algo sumamente preciso: aquel capaz de brindarle un hijo o, en su defecto, el goce. Weininger luego compara ambas imágenes optando por la prostituta, diciendo que ella es más interesante y libre respecto a la madre, figura que estaría sobrevalorada. Lo anterior debido a dos razones: para empezar, el autor descarta que la madre sea capaz de darle la primera formación a los hijos, en la medida que

las mujeres carecerían de una buena instrucción. En segunda instancia, el autor mira con malos ojos el amor materno, visto como única instancia en el que alguien puede amar a otro, a pesar de que ese no haga nada para merecerlo o sea objetivamente malo, lo cual nos hablaría de un amor amoral (Weininger 292).

Subyacente a la figura de la madre y la prostituta se encuentra el deseo por el coito, el cual es definido por Weininger como el gran deseo femenino que no tendría ninguna relación con el amor, aunque muchos hombres lo confundirían: “Cuando un hombre desea a una mujer y dice que la ama o miente o no sabe lo que es el amor” (317). A pesar de aquello, los hombres serían los únicos capaces de amar, sentimiento que solo le llegaría a la mujer en la proyección masculina al igual que la belleza (Weininger 321).

La “tercería” es la única característica femenina positiva del libro, referida a la obsesión de las mujeres maduras con el coito ajeno, lo que las lleva no solo a desearlo, sino que a asegurar su éxito, cumpliendo con una necesidad natural del progreso de la especie (Weininger 347). Como se puede notar, esta es una labor meramente física, terrenal y básica de supervivencia de la humanidad, que, junto con lo rudimentario, deficitario e incompleto, son las grandes características de lo femenino para Weininger. Como hemos visto, muy probablemente, las ideas de Weininger se encuentran al servicio de frenar las aspiraciones femeninas de integrarse al mundo político, social y artístico.

El autor no alcanzó a ver las repercusiones de sus planteamientos, ya que el mismo año de su publicación se quitó la vida, contando apenas con 23 años.

### III.2 *El derecho materno de Bachofen: la búsqueda de un pasado matriarcal*

El segundo texto que nos disponemos a revisar, son las investigaciones realizadas sobre el matriarcado por el jurista suizo Johann Jakob Bachofen, alrededor de los años 60 del siglo XIX. El autor plantea en su estudio que, en una fase anterior al patriarcado, el ordenamiento social era regido por el género femenino. Para corroborar esta idea, Bachofen consultó una gran cantidad de bibliografía, pero su énfasis está puesto en el análisis de los mitos, en los cuales ve “la imagen más clara” que se puede obtener de las épocas antiguas de las civilizaciones clásicas (Bachofen, *El matriarcado* 33).

Una de las primeras diferencias que podríamos establecer con la obra de Weininger, es que la perspectiva teórica de Bachofen es clara y establece, en una extensa introducción, los lineamientos generales que va a desarrollar en el texto, junto con estipular las definiciones de los conceptos que utiliza. Otra diferencia respecto a Weininger radica en que Bachofen no piensa a las mujeres como seres incapaces de “gobernar”, sino que plantea una teleología de las organizaciones iniciada por las mujeres que decanta más o menos rápido en un sistema patriarcal. Un tercer punto interesante de destacar del estudio de Bachofen, es que no nos habla directamente de la “naturaleza” femenina, debido a que esto no se encuentra en el foco de su estudio. Sin embargo, podemos rastrear fácilmente la idea sobre la mujer que subyace en sus planteamientos, ya que las características del sistema gineocrático<sup>3</sup> revelarían la “esencia femenina” (Bachofen, *El matriarcado* 44).

La idea que tiene Bachofen no es tan esquemática como parecería en un primer momento. Para explicar de manera clara estos planteamientos, lo mejor será hacer una reconstrucción de la forma en que Bachofen ve la evolución de las culturas. Para el jurista todos los pueblos partirían de un estadio caótico, confuso y de promiscuidad, en el cual no existiría regulación dada por hombres o por mujeres. En este estado, salvaje y anterior al derecho, las más perjudicadas son las mujeres, indefensas ante al abuso masculino (Bachofen, *Mitología arcaica* 82). Para terminar con esta situación, serían ellas las que instalarían un primer sistema que regularía las relaciones entre los géneros, llamada “gineocracia demétrica”. La referencia a Deméter busca poner en relieve la preponderancia que tendría en esta época la naturaleza guiada por la mano humana, encontrándose al servicio del desarrollo de la especie en la agricultura.

La instauración de la gineocracia trae aparejada la instalación de una ideología y un sistema particular de referentes simbólicos, como la preferencia por el lado izquierdo y la filiación con la noche (Bachofen, *El matriarcado* 34). En el ámbito jurídico, la característica principal sería la indulgencia (Bachofen, *El matriarcado* 37). En el plano estético la primacía la tendría la belleza corporal femenina junto con figuras masculinas de talante heroico (Bachofen, *El matriarcado* 40). La economía se sostendría en la agricultura y la organización urbana estaría marcada por la construcción de muros, erigidos por razones defensivas emulando la contención de la madre hacia los niños en sus primeros años

---

<sup>3</sup> Bachofen opta por el concepto gineocracia cuando refiere a un sistema organizado social y políticamente en donde las mujeres ejercen el poder.

(Bachofen, *El matriarcado* 47). En resumen, para Bachofen, lo que implica el gobierno femenino es un naturalismo ordenado referido a una primera etapa pacífica, que no ha vivido las hostilidades entre los géneros.

Respecto al primer estadio del matriarcado, es muy frecuente confundir las relaciones que se establecen entre dos nociones sumamente diferenciadas en Weininger. Nos referimos a la dualidad cuerpo-espíritu que en *Sexo y carácter* correspondía a mujer y hombre. Dicha distinción en Bachofen no es tan simple, porque si bien lo femenino tiene un arraigo hacia lo natural, es capaz de establecer una comunicación igualmente privilegiada con lo supra terrenal, que se traduce en lo “místico” (Bachofen, *Mitología arcaica* 75). Esto les permite a las mujeres superar la fuerza *bruta* masculina, a través de su dominio sobre la religión y lo misterios de la sociedad (Bachofen, *Mitología arcaica* 72), lo que también explica el celoso resguardo de ellas sobre el ejercicio de los ritos, en los cuales perpetuarían su poder en base a la exclusión masculina. La idea sugerida es que las mujeres se relacionan con lo inmaterial de forma superficial y no dan explicación a los fenómenos naturales, sino que los mantienen en el enigma, mientras que el orden patriarcal posterior elimina lo místico cargado de ocultismo para abrir paso a una dimensión que superaría a la naturaleza a través de la técnica y el pensamiento racional abstracto.

Para Bachofen, el tránsito de un sistema a otro es el momento crucial de la historia de los géneros (*Mitología arcaica* 101) implicando una gran inestabilidad, ya que las mujeres que ostentaban el poder no lo entregan de forma pacífica y los hombres que llegaban a la administración tienen un impulso revanchista. En este momento de transición se genera una radicalización por parte de un grupo que revitaliza los impulsos guerreros que las llevaron al poder; esta facción es llamada “el extremo amazónico” (Bachofen, *Mitología arcaica* 96) y supone la degeneración del poder femenino,<sup>4</sup> debido a que el amazonismo se encuentra ligado a la desregularización matrimonial y, en consecuencia, al desorden social. Lo anterior, para Bachofen, se expresa en la historia de Clitemnestra, quien, humillada por el hombre, busca una posición más segura y digna a través de la violencia (Bachofen, *Mitología arcaica* 96) generando una evidente desestabilización de los lazos matrimoniales,

---

<sup>4</sup> Siempre y cuando este ya hubiese sido establecido. En otras palabras, la posición extrema amazónica es la condición previa a la ginecocracia y una vez llegado a este estado es un retroceso volver a las armas, en este sentido lo que se presupone es la necesidad de un tránsito armónico hacia el patriarcado.

al difuminarlos por su propia mano, y repercutiendo en la degeneración de sus hijas Electra y Crisótemis.

En la progresiva instalación del sistema patriarcal, Bachofen establece veladamente, a través de sus ejemplos, una dualidad interesante. Para el autor el sistema patriarcal supone una significativa evolución: “con la instauración de la paternidad, el espíritu se emancipa de la naturaleza, y su victorioso desarrollo implica una elevación del hombre sobre las leyes de la vida natural” (Bachofen, *Mitología arcaica* 102). Sin embargo, esta transformación no se genera simultáneamente en todas las culturas, por el contrario, solo en el progreso de las mismas se puede evidenciar el paso de un sistema a otro. Grecia, por ejemplo, alcanza un estado apolíneo paterno, pero la figura de Dionisio entraña un movimiento hacia la femineidad. En este sentido, solo en Roma el mundo *occidental* llega a un estado decididamente patriarcal, que lega, gracias a la jurisdicción, una duradera garantía a esta forma de organización (Bachofen, *El matriarcado* 69). Por otro lado, los dominios orientales, a los cuales refiere a través de las descripciones de Estrabón, siguen arraigados a fases pre-patriarcales, evidenciando con esto su atraso cultural. De esta manera, la dualidad se manifiesta en un occidente-patriarcal-superior frente a un oriente-maternal-inferior.

En última instancia, el dominio de lo femenino para Bachofen representa un momento en el desarrollo de la humanidad, a pesar de que es más significativa su relevancia en el desarrollo del hombre. Al respecto, su importancia se verifica en la regulación de la violencia, que para Bachofen es una pulsión masculina, a través de la resistencia femenina. Lo anterior se traduce en la instauración de un matriarcado pacificador y organizador, pero que no puede extenderse para siempre, debido a su carácter estático: “La ginococracia ocupa un lugar necesario en la educación del hombre. Lo mismo que el niño recibe su primera educación de la madre, así los pueblos la obtienen de la mujer” (Bachofen, *El matriarcado* 102). La superación del reposo cultural que generan las mujeres solo es posible gracias a los valores “masculinos” que, si bien provocan guerras, permiten el desarrollo de la especie. De este planteamiento podemos desprender algo más respecto a la violencia y los géneros: el salvajismo masculino está permitido porque cuenta con la garantía de la regulación femenina, mientras que el salvajismo femenino no es admisible ya que ellas deben apaciguar la violencia y no ejercerla.

### III.3 *Las investigaciones de Freud: las mujeres como representación de la histeria*

Uno de los textos más revisados por la crítica como clave de lectura de la *Electra* son los estudios de la histeria que desarrolla Freud en su etapa inicial junto a Breuer. Los vieneses leyeron con afán los historiales clínicos expuestos por los siquiátras, pero desde una mirada –aparentemente– no prevista: “me resulta singular que los historiales clínicos por mí escritos se lean como unas novelas breves, y de ellos esté ausente, por así decir, el sello de seriedad que lleva estampado lo científico” (Breuer y Freud 174). Sin embargo, ello no era algo tan sorprendente debido al estilo llano y amigable de los textos, que relegaba la contundencia teórica en otro apartado. Por otra parte era bastante la curiosidad que las figuras femeninas histéricas causaban. Cabe mencionar, que dicho interés no fue producido por Freud, sino que tiene un precedente en Jean-Martin Charcot.

Charcot, como neurólogo, dedicó gran parte de su vida al estudio de la histeria, sentando las bases del estudio de la misma, además de cumplir una labor de difusión de tales ideas en conferencias y en las “lecciones de los martes”. Es notable que a pesar de que la histeria es una patología que no discrimina entre géneros, siempre son mujeres quienes servían de sujeto-ejemplo, tendencia que alcanza ribetes mediáticos cuando, junto a Bourneville y Regnard, presentan una galería fotográfica de mujeres enfermas, en las cuales se capturan momentos álgidos de sus crisis (Errázuriz 48). De esta forma le dan a su tiempo –y a la posteridad– una imaginería contundente de mujeres “enfermas”. Breuer y Freud también deciden presentar solo casos femeninos ¿Qué hay tras esta preferencia? La respuesta a esta pregunta se encuentra presumiblemente en las razones que provocan la histeria en hombres y mujeres. En la generalidad de los estudios descritos desde Charcot, el síndrome histérico masculino se encuentra ligado a accidentes laborales o a veteranos de guerra, mientras que el estudio de las mujeres, se reduce a traumas ligados a abusos y deseos sexuales reprimidos o frustrados (Errázuriz 53), lo que no solamente los hace más atractivos ante el público, sino que también ante los intereses del mismo Freud de desarrollar una teoría acerca de la sexualidad.

Antes de entrar de lleno a los perfiles presentados por Freud, vale la pena precisar que entendemos por histeria en estos escritos. Para los autores, la histeria sería desencadenada por un hecho traumático –recordado o no por el sujeto– que le genera síntomas de tan diversa índole que, probablemente en un momento inicial, se confundiría

con una dolencia desligada de lo psicológico (Breuer y Freud 29). La solución ante este flagelo consiste en una terapia en la cual se intenta revelar el hecho mismo que causó el trauma y hacerlo evidente al paciente: “Descubrimos, en efecto, al comienzo para nuestra máxima sorpresa, que los síntomas histéricos singulares desaparecían enseguida y sin retornar cuando se conseguía despertar con plena luminosidad el recuerdo del proceso ocasionador” (Breuer y Freud 32). En consideración a lo anterior, el estudio de los casos se va a estructurar en una presentación del enfermo que se desarrolla en las sesiones hasta que se logra dilucidar el hecho (o hechos) traumáticos, permitiendo sanar sus trastornos.

Partamos por Anna O., quizás la más polémica de la galería, debido a su activismo feminista y su tensa relación con Breuer. Se le caracteriza como portadora de una inteligencia sobresaliente, con dotes poéticos y una actitud crítica muy aguda, pero más llama nuestra atención la siguiente evaluación de Breuer: “El elemento sexual estaba asombrosamente no desarrollado” (47), conocimiento que supuestamente alcanzó debido a que la interioridad de esta paciente le fue especialmente diáfana. La tercera gran característica, y que cruza todo el cuadro clínico, es la adoración que Anna tendría por su padre: “En julio de 1880, el padre de la paciente, a quien ella amaba con pasión, contrajo un absceso de peripleuritis que no sanó y a consecuencia del cual murió en abril de 1881” (Breuer y Freud 48). Entre esas dos fechas Anna se consagró al cuidado de su padre, experiencia altamente estresante que se visualiza como la desencadenante del cuadro histérico. La última particularidad que deseamos poner en relieve, es lo que Breuer describe como “escisión en dos conciencias” (Breuer y Freud 66), en las que se expresan dos formas de actuar, normal y patológica, que se comunican a través de intervalos, en los cuales la paciente es capaz de interpretar o cuestionar su acción o sus síntomas. El texto legado por Breuer desmonta los padecimientos cuando se da conocer su origen<sup>5</sup>. En el caso de Anna su dolencia más significativa es una tos: Anna O sufría una serie de ataques de tos cuando escuchaba una música rítmica –en otros términos, bailable–. Breuer descubre que esto se debía a que mientras cuidaba a su padre escuchó una tonada que le provocó el deseo de abandonar a su progenitor y entregarse a la celebración, deseo que despertó un auto-reproche en forma de carraspeos intensos (Breuer y Freud 63). La revelación del nexo, según Breuer, fue suficiente para sanar este padecimiento.

---

<sup>5</sup> Breuer, curiosamente, no deja tan claro que la verdadera cura de Anna O se produce mucho después de que deja de ser su paciente, luego de una larga internación en un psiquiátrico.

El segundo caso de los historiales es la primera paciente a la cual Freud realiza una hipnosis: la señora Emmy, caracterizada como una mujer con una muy buena formación y una inteligencia notable (Breuer y Freud 72). En este caso, las razones de sus desajustes psíquicos son la convivencia con una madre dominante y la muerte de su esposo, un hombre mayor que evoca a su padre (Breuer y Freud, 72). Sus síntomas se expresan en una actitud errática, un excesivo miedo a los extraños y un impulso hacia la autoflagelación visto en muchas otras pacientes (Breuer y Freud, 252). Los ataques histéricos atestiguados son de diferentes características, algunas veces parálisis, otros ataques convulsivos, pero la naturaleza subyacente a ellos es que momentáneamente la conciencia se vacía (Freud, *Apreciaciones generales* 221). A esto se le llama la “ausencia” que provocan los estados histéricos.

La cura de Emmy procede de igual manera que en el caso anterior, pero cabe destacar que Freud aduce la permanencia del trauma a la inactividad, lo cual puede ser explicado por la valencia que Freud le da a la nula concreción de las fantasías sexuales. Para el psiquiatra las fantasías eróticas pueden transitar desde lo inconsciente a lo consciente (siendo este último el más frecuente), pudiendo ser contenidas a través de la masturbación o sublimadas por medio de la desviación de la libido a otros ámbitos de la vida –se infiere no sexuales–. Cuando nada de lo anterior ocurre, se generarán las condiciones perfectas para que la fantasía prolifere en el inconsciente y se exprese en síntomas patológicos (Freud, *Las fantasías histéricas* 143). En este sentido, se plantea que tanto la abstinencia sexual como la carencia de otra función u ocupación, son terrenos propicios para el desarrollo de trastornos histéricos. Este sería el caso de Emmy y de la mayoría de las mujeres tratadas.

En los tres casos restantes (Lucy, Katharina y Elisabeth) nos encontramos constantemente con la abstinencia o represión sexual ya planteadas en los historiales precedentes. Lucy está enamorada de un hombre fuera de acceso (Breuer y Freud 134); Katharina padece una angustia ante la idea de perder la virginidad, debido al trauma provocado por los acosos de su tío (Breuer y Freud 143); Elisabeth sufre por su padre fallecido, pugna constantemente con su madre enferma y reprime el amor por su cuñado (Breuer y Freud 169). De todas estas características, es significativa la relación madre-hija, problemática en muchas de los cuadros clínicos. Al respecto, lo que atestiguan estos casos



es una idea que Freud va a profundizar ulteriormente acerca del desarrollo sexual de las niñas.

En primera instancia, es necesario recordar que las ideas sobre el “complejo de Edipo” no son aplicables a las niñas y que para Freud tampoco existiría un equivalente “complejo de Electra” para las mujeres, como sí lo plantea Jung.<sup>6</sup> En el desarrollo femenino, Freud habla de una primera relación fuerte entre la niña y la madre, llamada “pre-edípica”, que, tarde o temprano, decanta en una ligazón con el padre; luego, vendría una fase en la cual la niña tomaría conciencia de su diferencia con el varón y generaría una envidia por el genital masculino. En esta fase del proceso de formación, la niña caería en la hostilidad con la madre al pensarla como causante de, como lo llama Freud, su “inferioridad orgánica” (*Sobre la sexualidad* 233), además de ver a la madre como la culpable de las limitaciones de su educación y de la obligación sobre el cuidado de su cuerpo (Freud, *Sobre la sexualidad* 229). Esta enemistad va a ser revisitada por Freud e incluso la calificará de odio entre madre-hija (*La femineidad* 109) pero más notable serán las conclusiones que desprende de sus estudios:

El hecho de que sea preciso atribuir a la mujer escaso sentido de la justicia tiene íntima relación con el predominio de la envidia en su vida anímica... También decimos acerca de las mujeres que sus intereses sociales son más endebles que los del varón así como es menor su aptitud para la sublimación de lo pulsional... Un hombre joven que ronde la treintena nos parece un individuo joven, más bien inmaduro... Pero una mujer en la misma época de la vida nos aterra a menudo por su rigidez psíquica y su inmutabilidad (Freud, *La femineidad* 125).

Los elementos que hemos puesto en relieve, son, presumiblemente, los que Hofmannsthal leyó con mayor atención mientras escribía su versión de la *Electra* (Goldhill 150). Lo que el autor austriaco encontró en estos estudios sobre la histeria fue, en una primera instancia, historias que le recordaban la trama del texto clásico (la muerte del padre, la relación conflictiva con la madre, la abstinencia sexual). Pero en un sentido más profundo, halló una nueva forma de mirar la historia de Electra, en la cual los elementos que la configuran no son leídos –solamente– como sus determinantes, sino como traumas. En definitiva y en

---

<sup>6</sup> En un texto de 1920 sobre la psico-génesis de un caso de homosexualidad femenina, aunque el concepto ya estaba siendo utilizado por Jung desde 1913.

consideración a lo anterior, opta por escenificar a Electra como una trastornada más que una trasgresora de un orden. Los alcances que esta perspectiva tiene en el personaje, su madre y hermana, son bastante significativos y los exploraremos con mayor detalle en el próximo capítulo.

#### IV. DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL LIBRETO DE HOFFMANSTHAL: ANÁLISIS DRAMÁTICO DE LA ÓPERA

En el presente capítulo, realizaremos un análisis dramático comparado, por lo cual nos centraremos en la obra en tanto libreto, sin considerar inmediatamente los aspectos escénico-musicales incluidos en ella.

Al entender el libreto como una recepción de la tragedia de Sófocles, es nuestro objetivo visualizar la cantidad y las características de los elementos que se encuentran inscritos en la obra clásica y que son atraídos por Hofmannsthal. Al mismo tiempo, el análisis comparado nos permite establecer relaciones entre ambas obras y entender de mejor manera lo que la reescritura oblitera, rescata, resignifica y enfatiza. Siguiendo lo anterior, nuestra idea central es que el autor vienés vuelve la mirada a la *Electra* de Sófocles para reflexionar y discutir en su época finisecular que, tal como lo planteábamos en el capítulo anterior, piensa sobre la esencia de lo “femenino”, su lugar y función social y su sexualidad. Esto implica que, en la obra clásica, ya se encuentran presentes problemáticas sobre mujeres “trasgresoras” para el ordenamiento social de su tiempo, que, al ser atraídas a un nuevo contexto, con ideas particulares sobre lo anómalo en el género femenino, adquieren nuevas valencias y significaciones.

En ese sentido, procederemos a presentar las problemáticas contenidas en la obra de Sófocles, para establecer las diferencias entre el modelo femenino trasgresor en la Atenas del siglo V y el que es representado en la versión *moderna* del mito. Dicho lo anterior, se expondrá las transformaciones formales y temáticas que sufre la obra, de las cuales destacamos la eliminación de la secuencia de acción paralela de Orestes, la supresión de los debates y la transformación de las significaciones del rito. Esto nos permite ver cómo se reducen los conflictos, de índole socio-político, religioso y morales inscritos en Sófocles, para privilegiar de forma casi exclusiva la temática genérico-sexual en la recepción, plasmada a través de los deseos y pulsiones de las tres figuras femeninas que sostienen la escena: Electra, Crisótemis y Clitemnestra. En definitiva, en la obra de Hofmannsthal y Strauss se pasa, por tanto, desde la caracterización de las figuras femeninas anómalas arraigada en trasgresiones de nociones objetivas del ordenamiento patriarcal ateniense, tal como se encuentra en la tragedia de Sófocles, a una caracterización mediante las

subjetividades problemáticas de las tres mujeres que dominan la obra en la versión operística.

En un segundo apartado, nos avocaremos a la caracterización del mundo femenino que realiza Hofmannsthal, para presentar cómo en este se genera un ordenamiento basado en las ideas del matriarcado amazónico, propio de la teorización de Bachofen. En un segundo momento nos ocuparemos de las particularidades que adquiere la tríada de figuras femeninas, permeadas en mayor o menor medida por las teorías misóginas de Weininger y psicoanalíticas de Freud.

#### IV.1 *La trasgresión en Sófocles y en Hofmannsthal*

Para entender lo que implican la representación de las figuras femeninas en la *Electra* de Sófocles, debemos tomar en cuenta las particularidades del contexto en el cual se inscribe la obra, que delimitaba claramente las posibilidades de acción de las mujeres. En la Atenas del siglo V, la mujer se encontraba ligada indisolublemente a un *oikos*, primero paterno para luego pasar a formar parte del *oikos* del marido. El paso de un hogar al otro era un deber que la mujer no podía rechazar y que el padre debía garantizar, en la búsqueda de una alianza que fuese ventajosa para sus intereses; en este sentido la elección no pasaba por los deseos de las hijas (Mosse 56). Esta pertenencia a un *oikos* implicaba al mismo tiempo una dependencia del *kyrios* o el señor del hogar, función que podía tomar su padre, hermano, marido, suegro o la figura masculina más cercana. Dicho vínculo era jerárquico ya que el señor del *oikos* cumplía, dentro de otras funciones, la tarea de tutor legal de la mujer (Mosse 55).

Dentro de esta estructura jerarquizada, las mujeres tenían una función social establecida, que implicaba vínculos de *philia* y deberes, como la fidelidad con el *oikos* y hacia los *philoí*, junto con la defensa de los mismos dentro de sus posibilidades<sup>7</sup>. Igualmente, su deber central era el de la procreación de herederos, que aseguraban la transmisión de las propiedades y la continuidad de la estirpe. Respecto a lo anterior, se establecían una serie de normas que restringían la vida sexual femenina, para evitar que existieran hijos que, no siendo del marido, tuviesen acceso los derechos de un heredero legítimo. Al mismo tiempo, se estimulaba el casamiento, con el propósito de establecer

---

<sup>7</sup> Con esto nos referimos a una defensa no violenta, como el caso de Penélope, que cuida el *oikos* de Ulises a través de la contención de los pretendientes, ya que no le corresponde la expulsión violenta de los mismos.

alianzas y relaciones entre los *oikoi*, por lo tanto, no era bien visto que una hija permaneciera hasta la edad adulta en el hogar paterno. En resumen, si bien las mujeres no podía ser las propietarias de riquezas, eran fundamentales para la circulación y sucesión del poder, gracias a los vínculos que a través de ellas se establecían y los sucesores que concebían (Gould 45).

La segunda gran función de las mujeres en la sociedad ateniense era el papel central que tenían en el ejercicio de los ritos fúnebres que le debían prodigar a sus muertos (Rohde 223). Lo anterior es visto como una necesidad para el fallecido, por lo tanto, se consideraba una tarea insoslayable. Dichas actividades rituales, eran prácticamente las únicas en las cuales las mujeres tenían una aparición pública; no obstante, prontamente la legislación impuso límites a estas expresiones, restringiendo tanto su duración en el tiempo como la expresividad corporal de las mismas (Rohde 222-224).

Con estas ideas en consideración, podemos sopesar la compleja instalación que tienen las figuras femeninas en la *Electra* de Sófocles. En primer lugar, tenemos que considerar el crimen de Clitemnestra, que al asesinar a su marido atentó contra su deber de lealtad con un *philos*, a lo que se le suma la entrega del poder a Egisto, alguien al cual no le corresponde por sucesión tomar el papel de *kyrios*. Esa usurpación del trono también está ligada a la expulsión de Orestes –el legítimo señor en ausencia del padre– y a la restricción que sus dos hijas sean desposadas y engendren posibles herederos. Además, la trasgresión del vínculo conyugal se liga a un descontrol sexual en el adulterio, que es frecuentemente puesto en relieve por Electra: “veo al asesino en el lecho de mi padre con la infeliz de mi madre, si se debe llamar así a la que yace con éste” (v 271-275). Cabe consignar que la concepción de una sexualidad irregular y desbocada no es algo particular de este mito, ya que funciona como una de las formas más recurrentemente utilizadas para caracterizar figuras femeninas negativas en la tradición griega (Gould 55). Mediante todo lo anterior, Clitemnestra pasa a llevar su deber de protección del *oikos* y de los *philoí* y a esa primera gran trasgresión, se le suma el no cumplimiento con los ritos fúnebres, que no solamente son desde un inicio impuros<sup>8</sup>, sino que se invierten en un tono celebratorio, cuando Clitemnestra ofrece ovejas mensualmente “a los dioses salvadores” (v 280-283) recordando

---

<sup>8</sup> Ya que los prodigaría la misma persona que cometió el crimen.

la fecha en que cometió el crimen, intensificando la caracterización del espacio como corrupto.

En este espacio enmarcado en la trasgresión, se instalan Crisótemis y Electra, ambas impedidas de proteger el hogar paterno, dilapidado por Clitemnestra, y a las cuales no se les permite unirse a otro espacio, estancando en la cúspide de la sociedad los principios de sucesión y circulación tanto del poder como de la riqueza. Esto las caracteriza de entrada como figuras extrañas, al estar en una edad adulta en el *oikos* paterno que además es corrupto. En este sentido, sus opciones de actuar se encuentran bastante limitadas. Partamos por Electra, quien en la obra funciona complementariamente a Clitemnestra, en la medida que son dos caras de figuras femeninas altamente anómalas. La hija de Agamenón desea, por todos los medios que le son posibles, prodigarle los ritos fúnebres pertinentes al padre, pero como ya se afirmó antes, se encuentra en un espacio en el cual no basta con aquello, sino que se necesita la restitución del orden. Sus ritos, por tanto, son infructuosos para la memoria del padre y en la ejecución de estos genera una nueva irregularidad. En principio, que Electra realice los ritos fúnebres a su *philos* difunto no tiene nada de anormal, de hecho, es lo que le corresponde; sin embargo, el problema es que no concluye su ejecución (Seaford 316). Lo anterior, pasa a llevar las normas que le ponían un coto a la duración temporal de los ritos. Al mismo tiempo, Electra excede las restricciones de decoro, y realiza una progresiva autoflagelación de su cuerpo. Aquel proceder lo podemos leer como un modo de resistencia, en el cual Electra ha decidido no re-incorporarse al reino de los vivos (Seaford 317) y permanecer así en un estado marginal, sin relacionarse con la comunidad, asimilándose simbólicamente con el estancamiento de su padre, quien no ha podido realizar el tránsito hacia el otro mundo.

La única posibilidad de redención del espacio representado pasa por el retorno del hermano exiliado, del cual Electra nada sabe, pero no así el receptor. Sófocles inicia la obra con una escena en donde hace conscientes a los espectadores que Orestes se encuentra dispuesto a actuar. Según Francis Dunn, dicho conocimiento intensificaría la desmesura y la dimensión innecesaria de los lamentos de Electra, quien llora y plañe por un hermano que está a pocos metros, y por una situación que se compondrá en breve (118).

Como última característica negativa, tenemos los deseos de Electra por tomar un papel activo en la búsqueda de justicia y en la reposición del *oikos* de los Atridas, lo cual no

le corresponde debido a las estrictas normas sociales que regulan la posibilidad de acción femenina. En este sentido, su decisión de hacer justicia por sus manos implica un deseo que, a pesar de cumplir con la venganza al padre, sería mal mirado por el resto de la sociedad. Electra no percibe la situación en esos términos y cuando invita a Crisótemis a perpetrar el asesinato de la madre cree que por el contrario serán recompensadas: “¿no ves cuánta celebridad podrías procurarte a ti misma y a mí si me obedeces? Porque ¿Qué ciudadano o extranjero, al vernos, no nos saludaría con alabanzas de este tipo: Ved a estas dos hermanas, que guardaron la casa paterna...” (v 974-978).

Crisótemis es la figura que contrasta con su hermana a lo largo de toda la obra, lo que se hace evidente en el episodio que consignábamos anteriormente, en el cual le hace ver a Electra que ellas no pueden tomar por sus manos el deber que le corresponde a Orestes. Crisótemis es aquella que tiene una perspectiva pragmática, una naturaleza mesurada y no trasgrede el papel que la sociedad le ha asignado. Sus significaciones anómalas solo pasan por el contexto en el cual se encuentra instalada, al ser una mujer que no ha realizado el tránsito hacia el *oikos* de un cónyuge y por no ser capaz de realizar los ritos correctos a su padre, ya que los que práctica, al ser emanados por órdenes de su madre, están corruptos<sup>9</sup>.

En última instancia y como marco general, la tríada de figuras femeninas se encuentra en un estado de indefinición social. Clitemnestra ha destruido sus lazos con el *oikos* del cónyuge y sus dos hijas no solo no han pasado a formar parte de un nuevo hogar, sino que se encuentran sin un *kyrios* que la defina, al no tener maridos, ni padre, ni hermano. A esa indefinición respecto a la sociedad, se le suma la compleja relación que las tres tienen con el rito fúnebre, al no desarrollarlo de manera correcta, con lo cual – volitivamente o no– no cumplen con su función religiosa. Todo lo anterior implica que las figuras femeninas son anómalas debido a su problemático posicionamiento respecto a normas objetivas de la sociedad ateniense de la época, que responden a una estructuración patriarcal.

Ya adelantábamos que la única posibilidad de que el hogar paterno vuelva a la normalidad era la llegada de Orestes, el legítimo heredero, quien debe cumplir con la

---

<sup>9</sup> Las libaciones que hace Crisótemis no son las trasgresoras-celebratorias que hacía Clitemnestra, sino que obedecen a un momento en el cual la madre teme por su integridad al tener sueños que implican la llegada de Orestes, e intenta

compleja tarea de asesinar a su madre. Sófocles ciertamente problematiza esta dimensión mucho menos que Esquilo en *Las Coéforas*, pero sigue mostrándola como una acción de difícil consecución, debido también a las condiciones materiales de resguardo en el cual se han instalado los usurpadores. La versión de Sófocles del mito, por tanto, se encarga de presentar la situación anómala en la que ha caído el hogar de los Atridas y la recuperación del mismo, en el marco de una sociedad patriarcal. En este sentido, se genera una línea de acción centrada en el retorno de Orestes y en la restitución del orden sobre Micenas. Lo anterior se muestra constantemente: primero en el prólogo con la llegada del héroe y la demarcación de lo que será su plan en cual se hará pasar por muerto, para bajar la guardia de su madre y Egisto. En el segundo episodio se comienza a concretar la estrategia en el falso relato del Pedagogo, su ayudante en la consecución de la victoria. Luego tenemos el descubrimiento de rastros de Orestes en la tumba de Agamenón por parte de Crisótemis, evidenciando su presencia y la rendición de honores al padre. En el tercer episodio tiene lugar su llegada con la urna que contienen los supuestos restos de Orestes, además del reconocimiento con su hermana y los asesinatos, culminando así con su tarea.

Paralelamente a estos hechos, tenemos la exposición del sufrimiento de Electra, enfrascada en un rito fúnebre de características autodestructivas, que ignora la presencia del hermano. Dicha exposición se realiza por medio de sus lamentos presentados en los diálogos líricos y en los debates que establece con aquellos que buscan que deponga su actuar. Asimismo, se representa latamente el carácter excesivo de Electra, manifestado en una posición intransigente, que es plenamente consciente de lo problemático de su actuar: “Lo sé soy consciente de mi cólera. Pero ni en ellas refrenaré mientras tenga vida” (v 223-225), pero del cual no cesa, debido a que la considera una forma de resistencia ante los usurpadores al ser una manifestación de su lealtad al padre y al hermano.

Ahora bien, el ensamble de estas dos líneas de acción no es sencillo. Dunn cree que en la yuxtaposición de las acciones se remarca la condición problemática de Electra, que funcionaría en distintos niveles: es una molestia para los actuales gobernantes, arrastra al infortunio a Crisótemis, es una complicación para que Orestes cumpla su plan sigilosamente y se apropiaría de la acción dramática quitando el foco de atención desde el plan de Orestes a sus lamentos (117). Más allá de que nos adscribamos a las ideas del teórico, lo cierto es que Sófocles genera una obra con dos secuencias de acción coordinadas



a través de, en términos de Pfister, una línea de acción oculta<sup>10</sup>. Ambas secuencias dialogan y tienen funciones precisas: por un lado, presentar al héroe acometiendo su tarea y por otra parte exponer a Electra y Clitemnestra como modelos trasgresores de femineidad.

En la recepción de Hofmannsthal de la obra de Sófocles, el autor vienés decide realizar transformaciones estructurales, que tienen íntima relación con los elementos temáticos que el autor desea explotar. Lo más evidente es la eliminación de la línea de acción de Orestes. De esta forma no se incluye una presentación inicial del héroe, tampoco se muestra la narración del Pedagogo ni se mencionan sus rastros en la tumba de Agamenón. Lo anterior genera tal sensación de abandono de las hermanas, que Crisótemis expresa en una de sus primeras intervenciones: “Sin que nadie vuelva: ni el hermano, ni el mensajero del hermano, ni el mensajero del mensajero, ¡nadie!” (v 302-306)<sup>11</sup>. Hay que mencionar, además, la reducción en importancia de Orestes, que tiene relación con la búsqueda de Hofmannsthal de poner en relieve un mundo decididamente femenino. En este sentido, lo que se hace, en un movimiento general de la obra, es una disminución en cantidad e importancia de la presencia masculina, con la finalidad de representar un espacio femenino, no solo mediante la tríada Electra, Crisótemis y Clitemnestra, sino que también a través de esclavas, celadoras, consejeras y sirvientas. En esta modificación, Orestes llega a ser un personaje poco interesante, que meramente aparece para cumplir con su misión, y solo figura en escena mientras se encuentra con Electra, la protagonista indiscutible de la obra. Así, el protagonismo de Electra no pasa solamente por ser la única figura dramática que está de principio a fin en cada escena, sino porque la obra se enfoca en realizar una profunda caracterización de su interioridad y de cómo experiencia los hechos que la rodean. Teniendo esta idea de Electra, podemos evidenciar su filiación expresionista y su construcción como personaje con espesor psicológico.

Una segunda modificación general de Hofmannsthal es la eliminación de los debates, que formaban una parte fundamental de la tragedia de Sófocles, propio de la mayoría de las obras de la tragedia ática que conservamos. Los enfrentamientos agonales

---

<sup>10</sup> La acción oculta es definida como aquella que no toma lugar en escena y es –en la mayoría de las veces– una secuencia de acción paralela que sucede *al mismo tiempo* que la acción que vemos en escena. En este sentido la acción oculta es expresada a través de menciones que se hagan a ella. Así funciona el relato del Pedagogo y las noticias que trae Crisótemis sobre las huellas de Orestes. (Pfister 212)

<sup>11</sup> Der Bruder kommt nicht heim./Immer sitzen wir auf der Stange wie/ angehängte Vögel./wenden links und rechts den Kopf / und niemand kommt, kein Bruder, /kein Bote von dem Bruder /nicht der Bote von einem Boten.

servían, en la obra antigua, como forma de caracterizar las diversas posiciones que se tienen respecto a los problemas que se inscriben en la obra. De esta forma, se explora la procedencia o improcedencia de las acciones cometidas, en un ambiente de racionalidad y profunda argumentación, tal y como lo plantea Clitemnestra en medio de su discusión con su hija: “Si a ti, por tu parte, te parece que no tengo razón, censura a los que te rodean, pero con una argumentación razonable” (v 551-552). En este enfrentamiento, por ejemplo, ambas mujeres presentan las razones que, desde consideraciones objetivas, harían pertinente o no pertinente el asesinato de Agamenón. Clitemnestra recurre a la evocación del asesinato de Ifigenia como justificación, y Electra responde planteando que Agamenón sacrificó a su hija mandado por los dioses, muy a su pesar y en un acto altruista, mientras que su madre no tenía derecho a asesinarlo como forma de venganza y menos a cometer adulterio. En este mismo código aparece la disputa de Electra con el coro que le pide que cese la realización del rito fúnebre y sus lamentos, junto con la disputa con Crisótemis acerca del rol activo o pasivo que deben tomar como mujeres en el contexto en el que se encuentran.

Como vemos, todas esas discusiones, elaboran problemáticas de índole social, política, religiosa y moral, que desaparecen en lo que Hofmannsthal pone en escena. El libreto opta por privilegiar la exposición de la interioridad de la tríada de mujeres, por medio de monólogos o diálogos con tendencia monológica. Esto es, según la definición de Pfister, un diálogo en el cual una de las dos figuras hegemoniza la palabra y pierde de vista al interlocutor (129). Estas intervenciones en la obra de Hofmannsthal, generalmente, tienen la función de revelar los miedos y deseos de los hablantes, lo cual no permite la confrontación de posiciones respecto a problemas que impliquen nociones políticas, morales o religiosas, sino solamente la lucha entre deseos excluyentes: la búsqueda de venganza por parte de Electra, el deseo de poder y de auto conservación de Clitemnestra y la necesidad de procrear de Crisótemis. Todo esto genera que la parte central de la obra, en la cual tienen lugar los monólogos y diálogos monológicos, sea una especie de galería de tres modelos femeninos, trabajados desde sus particularidades subjetivas, las que constituyen su caracterización como modelos problemáticos de mujeres.

El tercer y último aspecto modificado que aludiremos en Hofmannsthal, es la valencia del rito, el cual en la obra de Sófocles funcionaba como una de las formas de

presentar a Electra, a través de la práctica anómala de este, entiéndase excesiva. Junto con lo anterior era una manera de presentarla como defensora del *oikos* paterno, en suma, como la que mantiene los “cantos de duelo” (v 105). Hofmannsthal elimina en gran parte todas las menciones a Electra como preservadora de una función ritual, y en el único episodio en el que alude a ello, lo presenta como la promesa de un rito ocultista y orgiástico, que no tendría ninguna relación con la comunidad y que además la pondría en serio peligro:

se derramará sobre tu tumba/ la sangre que mana de cien gargantas... cuando  
los torrentes de púrpura/ hayan brotado de la sangre/ humeante reseca por el  
sol/ entonces nosotros tu sangre/ danzaremos alrededor de tu tumba...  
sacrificaremos a los caballos/ que hay en la casa ... sacrificaremos/ en tu  
honor a los perros/ que lamían tus pies (v162-179).<sup>12</sup>

La ceremonia que realiza adquiere un significado distinto al ser el retrato de una obsesión personal de Electra. Este particular movimiento implica presentarlo como un acto solitario y no como el cumplimiento de un deber prescrito por las normas sociales, que debido a circunstancias particulares tiene un carácter problemático. En Hofmannsthal el ritual se encuentra al servicio de la exploración de la relación altamente anómala de Electra con la figura de su padre, en donde se nos presenta, antes que nada, su devoción por Agamenón.

#### *IV.2. El amazonismo como marco para las figuras femeninas*

Como ya decíamos en el principio del análisis, la exclusión y reducción de los personajes masculinos repercute en una mayor participación de las figuras femeninas en escena. Lo anterior nos presenta un mundo dominado por las mujeres, en la cual su líder es Clitemnestra a la luz de la evidente ausencia de Egisto. En este sentido, a nuestro juicio, la ópera escenificaría un mundo matriarcal, en el cual prima una organización amazónica. Tendemos a pensar que es representada este tipo de organización debido a la ausencia de un influjo apaciguador de la violencia, a la falta de una estética armónica y a la carencia de figuras masculinas no hostiles, todos elementos que debería estar presente en una ginecocracia correctamente regulada. Los nexos con el “extremo amazónico” son incluso

---

<sup>12</sup> so wird das Blut aus hundert Kehlen /stürzen auf dein Grab!. /So wie aus ungeworfnen Krügen /wird's aus den / gebundnen Mördern fließen, /und in einem Schwall, / in einem geschwollnen Bach wird / ihres Lebens Leben / aus ihnen stürzen, /und wir schlachten dir die Rosse, / die im Hause sind, /wir treiben sie vor /dem Grab zusammen, / und sie ahnen den Tod und wiehern / in die Todesluft und sterben. /Und wir schlachten dir die Hunde, / die dir die Füße leckten, /die mit dir gejagt...

más evidentes: en un primer lugar existe en las tres mujeres principales, la desregularización matrimonial, tanto por la ausencia de dicho vínculo en las hermanas, como por la violación del lazo por parte de Clitemnestra. Esta alianza es necesaria para Bachofen, ya que reglamentaría la ferocidad masculina, pero también contendría los excesos femeninos (de carácter sexual). Según el mismo Bachofen, la falta de dicha organización social, genera que el ordenamiento de la comunidad se de en base a la violencia, y es eso lo que ocurre en la ópera, desde los latigazos a la esclava disidente hasta los mega sacrificios que Clitemnestra hace y promete para mantener su poder.

El ejercicio de la violencia que hace Clitemnestra para asegurar su mandato, lo leemos como la resistencia al advenimiento del patriarcado, representado por Orestes. Lo anterior lo podemos ver en la discusión entre Electra y su madre: aquí esta nos muestra un cariz perverso y deja claro que la reina está dispuesta a realizar cualquier acción, con tal de mantener su calma y seguridad: “Si ordenara que a toda bestia/ que se arrastre o vuele, /se le abrieran sus venas,/ y yo permaneciera de pie/ sobre la sangre humeante/ y después me marchara a dormir/ como lo hacían los pueblos de Thule...”<sup>13</sup> (v 526-532)<sup>14</sup>. Este pasaje también evidencia un mundo en el que no existe una relación armónica entre las mujeres y la naturaleza, otra particularidad que debería tener un buen ordenamiento gineocrático. Sin embargo, no es solo Clitemnestra la representante de esta violencia “amazónica” ya que, con diferentes propósitos, Electra promete una matanza no menor que, igualmente, la separa de la naturaleza. Es significativo notar que, de hecho, la naturaleza se proyecta en ellas, intensificando su irracionalidad o salvajismo, cuando se llaman continuamente gatas o perras (Gould 94).

En este sentido, y siguiendo más de cerca las ideas de Bachofen, no parece casual la descripción “orientalista”<sup>15</sup> de Clitemnestra, ya que los pueblos orientales, según el jurista suizo, permanecerían más tiempo en fases matriarcales e incluso pre-matriarcales,

---

<sup>13</sup> La referencia a Thule puede designar la toponimia antigua, que refería a los territorios norteros de Europa es difícil saber si en esta época Hofmannsthal o Strauss eran conscientes de la existencia de un grupo con el mismo nombre de Rudolf von Sebottendorff, que propugnaba el ocultismo y el racismo.

<sup>14</sup> Und müßt ich jedes Tier,/ das kriecht /und fliegt, /zur Ader lassen und im Dampf /des Blutes aufsteh'n und schlafen / gehn wie die Völker des letzten / Thule im blutroten Nebel: /ich will nicht länger träumen.

<sup>15</sup> Utilizamos el concepto a la luz del trabajo de Said, entendiendo el *Orientalismo* como una forma en la que Occidente se relaciona con, específicamente, Medio Oriente, ante el cual establece una distinción ontológica y epistemológica entre aquellos dos grandes espacios culturales (Said 21).

evidenciando su atraso cultural. Para presentarla de esta manera, Hofmannsthal utiliza un dilatado discurso secundario que la introduce a ella y a su cortejo:

(Ella se precipita por la puerta que da al patio. Una procesión desfila apresuradamente a lo largo de los ventanales, arrastrando animales, con gritos reprimidos, alaridos de sofoco, caminando a tumbos: todos, bestias y hombres, bajo el chasquido de un látigo. Clitemnestra hace su aparición tras una amplia ventana. La palidez de su rostro, bajo el resplandor de las antorchas y el color púrpura de sus vestiduras, se presenta aún más mortecina. Ella se apoya sobre una dama de confianza, vestida con ropajes de un color violeta oscuro, y sobre un bastón de marfil rematado con piedras preciosas. La cola de sus vestiduras es llevada por una figura de color amarillo cuyo pelo negro aparece recogido hacia atrás, aparentemente egipcia, con un rostro blanquecino y semejando una serpiente erguida. La reina está enteramente cubierta de piedras preciosas y talismanes, sus brazos rodeados de brazaletes, y sus dedos, de anillos)<sup>16</sup>.

Junto con la dimensión estética extravagante del cortejo de la reina, con colores fuertes, animales y fuego, la corte tiene una dimensión opulenta que evoca mucho más a la Clitemnestra que nos presenta la versión de Eurípides (en su *Electra*) cuando la caracteriza a través del coro: “Yo te venero igual que a las felices diosas por tu riqueza, por tu gran opulencia” (v 994-996) y de las palabras de la misma reina, aludiendo a sus acompañantes: “Troyanas, descendad del carro y tomad mi mano para que ponga mi pie fuera de él. Que los templos de los dioses están adornados con los despojos frigios, pero yo tengo en mi palacio a estas” (v 998-1001). Aunque Hofmannsthal intensifica la debilidad de la figura de

---

*Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten. Elektra richtet sich hoch auf. Klytämnestra öffnet jäh die Augen, zitternd vor Zorn tritt sie ans Fenster und zeigt mit dem Stock auf Elektra.)*

<sup>16</sup> (Stürzt ab durch die Hoftür. An den grell erleuchteten Fenstern klirrt und schlürft ein hastiger Zug vorüber: es ist ein Zerren, ein Schleppen von Tieren, ein gedämpftes Keifen, ein schnell ersticktes Aufschreien, das Niedersausen einer Peitsche, ein Aufraffen, ein weitertaumeln In dem breiten Fenster erscheint Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen Licht der Kackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkel violet gekleidet ist, und auf einen elfenbeinernen, mit Edesteinen geschmückten Stab. Eine Gelbe Gestalt, mit zurückgekämmtem schwarzen Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem Gesicht, einer aufgerichteten Schlange gleichend trägt ihr die Schleppe. Die Königin ist über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Die Arme sind voll von Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine furchtbare

la madre, reparando en sus rasgos decadentes, su palidez y las constantes menciones a sus ojos que, con gran dificultad logra abrir, poniendo de manifiesto los estragos que causan sus temores.

#### IV.3 *La caracterización de las figuras femeninas*

Como hemos dicho la naturaleza de la trasgresión de la Electra de Sófocles, esta no pasa por ejercer su función ritual, sino que lo anómalo es no cerrar su permanencia en dicho estado (Seaford 316). De allí, lo más significativo es que entre el padre y la hija se establece una separación del mundo al cual deberían integrarse: por una parte, Agamenón no descansa armónicamente junto a los difuntos y, ante esto, Electra ha decidido no reincorporarse al reino de los vivos (Seaford 317). Se demuestra así en que Electra no ha hecho la transición entre el espacio paterno a la casa del marido, pero además de aquello, ha optado por autodestruirse en su excesiva adhesión, en términos simbólicos y materiales, a la figura paterna, negando su rol femenino procreador. De esta idea de Electra como divorciada del mundo se vale Hofmannsthal para presentarla en su ópera como un ser preminentemente asocial (Gilliam 106). En primera instancia su disociación con el mundo es temporal, evadiendo el presente que le ha tocado vivir, lo cual nos queda claro en su primer monólogo, cuando evoca nostálgicamente el pasado y se proyecta hacia el futuro (Gilliam 90). Esto hace que la figura se instale en un estado particular de enajenación, en el cual no puede establecer relaciones con su comunidad, ni con su hermana Crisótemis, mucho más preocupada de integrarse a la sociedad a través del matrimonio.

La Electra de Hofmannsthal es una figura que funciona como disgregadora de la comunidad, no solo por sus propias características, sino que también al generar conflictos dentro de los grupos que tienen contacto con ella. La primera escena deja claro lo anterior cuando las esclavas de la casa se preguntan por su paradero, basta con que Electra se haga presente –sin decir palabra– para provocar el disenso entre la comunidad. La Quinta sirvienta, que para algunos es leída como una prefiguración de la protagonista (Kramer 23) sale en su defensa: “Nada hay sobre el mundo /más regio que ella. /Se cubre con harapos bajo el umbral, /pero ¡nadie!, ¡nadie! Es capaz, /en esta casa, /de aguantar su mirada” (v 77-

82).<sup>17</sup> Dicha opinión es reprimida ferozmente por la gobernanta quien, además –para contrarrestar la influencia de Electra– llama al conjunto de mujeres a recordar la enemistad que existe con la hija de Agamenón:

**Gobernanta:** (*Abriendo las puertas*) Y cada vez que ella nos ve/ con nuestros hijos nos grita: *Nada, nada hay tan maldito, como los hijos que nosotras hemos concebido y parido, cual perras que se resbalan en la sangre que mancha la escalera, aquí en esta misma casa ¿Lo dice o no?*

**Las cuatro primeras sirvientas:** (*Abandonando la escena*) ¡Sí, sí! (v 106-116).<sup>18</sup>

Electra cree que toda nueva generación que nazca mientras no se cumpla la venganza es una prole corrupta, y es esta una de las razones de su enemistad con el colectivo femenino, que no ha mantenido, como ella, el celibato. Otras lecturas han aducido dicha confrontación a la envidia frente al resto de las mujeres, quienes sí han alcanzado el coito y el embarazo, pero creemos que esto último es más patente en Crisótemis.

Una segunda escena que escenifica el conflicto que genera Electra, se da en el colectivo que se conforma alrededor de Clitemnestra, cuando la hija le recuerda a su madre su estirpe divina: “¡tú misma eres una diosa como ellos!” (v 389-390) con el fin de serle agradable y lograr que esta descienda, lo cual es desanimado por sus consejeras:

**Clitemnestra:** Quiero bajar ¡Dejadme! ¡dejadme que hable con ella! (se aleja de la ventana y aparece en la puerta junto con sus acompañantes) Hoy no se muestra repugnante habla como si fuera un médico.

**La dama de confianza:** Ella no habla con sinceridad.

**La portadora del manto:** Todo lo que dice es falso.

**Clitemnestra:** ¡No quiero oír más! Cada palabra que sale de vuestras bocas está inspirada por Egisto. ¿Acaso cuando os llamo en la noche, no me decís cosas distintas? (v 409-420).<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Es gibt nichts auf der Welt,/ das königlicher ist als sie./ Sie liegt in Lumpen auf der/ Schwelle, aber niemand, niemand ist hier im Haus,/ der ihren Blick aushält!

<sup>18</sup> **Aufseherin** (*Die ihnen die Tür aufgemacht hat*) Und wenn sie uns / mit unsern Kindern sieht, /so schreit sie: /"Nichts kann so verflucht sein, /nichts, als Kinder, /die wir hündisch auf der Treppe /im Blute glitschernd, /hier in diesem Hause empfangen / und geboren haben". / Sagt sie das oder nicht?

**Erste, zweite, dritte, vierte Magd:** (*Im Abgehen.*) Ja! Ja!

<sup>19</sup> **Klytämnestra:** Ich will hinunter. /Laßt, /laßt, ich will mit ihr reden. /Sie ist heute nicht widerlich. /Sie redet wie ein Arzt.

La discusión escala hasta separar a la dignataria de su corte, cumpliendo el objetivo de Electra de enfrentarla sin acompañamiento. Cabe destacar que el séquito es un grupo representado con características excesivas, de malas consejeras e igualmente nefastas para el apaciguamiento de la comunidad, además de no ser una solución factible para los problemas internos de la reina: “¿Acaso no he seguido tu consejo, / y no he hecho sino sacrificar, / sacrificar y sacrificar/ una víctima tras otra?/ ¿Acaso no me arrastráis,/ con vuestros consejos y objeciones, /hacia la muerte?” (v 430-436).<sup>20</sup>

Ya decíamos que en la versión de Sófocles Electra y Clitemnestra funcionan como dos caras de la trasgresión, mientras que Crisótemis es la “verdadera” contraparte, al presentarse en ella la medida. Hofmannsthal lee de forma similar las relaciones entre madre e hija y en el momento que las pone en escena destaca los nexos de ambas. Electra y Clitemnestra son realizaciones de la imagen de la mujer abyecta, violenta, mística y, en consecuencia, peligrosa para la sociedad. El diálogo que se genera entre ambas ya viene antecedido por los rituales orgiásticos que las dos hacen y prometen y que la madre sintetiza en un aforismo: “Quienquiera que los envíe, sabe que todos los demonios nos abandonan una vez que la sangre ha corrido” (521-524).<sup>21</sup> Este conocimiento compartido, permite un diálogo en el cual la madre reconoce las habilidades de su hija, todas ellas referidas a una dimensión “mística”, ya que Clitemnestra cree que su Electra será capaz de, por medio de encantamiento o ritos, quitarle sus temores: “hay ritos/ para todas las cosas/ por eso no me separo/ de estas piedras preciosas/ Todas ellas tienen poderes/ Basta con saber cómo utilizarlas (...) tú podrías darme un consejo útil” (v 465-470).<sup>22</sup> Electra, juega con dichas expectativas y le sugiere que la sacrificada debe ser ella misma, aunque Clitemnestra no se da cuenta de la alusión hasta que se hace evidente:

**Clitemnestra:** ¿De qué sacrificio se trata?

---

**Die vertraute:** Die redet nicht, wie sie's meint.

**Die schlepptträgerin:** Ein jedes Wort ist Falschheit.

**Klytämnestra:** Ich will nichts hören! /Was aus euch herauskommt, / ist nur der Atem des Aegisth. /Und wenn ich nachts euch wecke, /redet ihr nicht jede etwas anders.

<sup>20</sup> daß du Dämonen gesehen hast mit / langen spitzen Schnäbeln, / die mir das Blut aussaugen? /Zeigst du nicht die Spuren mir / an meinem Fleisch, / und folg' ich dir nicht / und schlachte, schlachte, / schlachte Opfer um Opfer? / Zerrt ihr mich mit euren Reden / und Gegenreden nicht zu Tod.

<sup>21</sup> Wer sie immer schickt, ein jeder Dämon läßt von uns, sobald das rechte Blut geflossen ist.

<sup>22</sup> Es gibt Bräuche. Es muß für / alles richt'ge Bräuche geben. / Darum bin ich so behängt /mit Steinen, denn es wohnt / in jedem ganz sicher eine Kraft. / Man muß nur wissen, / wie man sie nützen kann. /Wenn du nur wolltest, / du könntest etwas sagen, / was mir nützt.



**Electra:** Un sacrificio maravilloso que debe/ cumplirse minuciosamente.

**Clitemnestra:** ¡Dime cómo! (...)

**Electra:** Una mujer.

**Clitemnestra:** ¿Acaso una de mis sirvientas? (..) ¿una mujer que haya conocido varón?

**Electra:** ¡Eso es! Que haya conocido varón (v 549-555).<sup>23</sup>

Cuando esto ocurre Electra se lanza hacia Clitemnestra como una fiera y le quita su bastón, enfatizando ser una amenaza activa, diferenciándose bastante de la tragedia antigua, cuando la amenaza sugerente era la forma de enfrentarse a la madre. El supuesto poder ocultista que tendría Electra y en el cual confiaría su madre, nos da la imagen de Bachofen de las mujeres, las que establecerían vínculos cercanos con un mundo inmaterial místico y no racional. Junto con aquello, habría que decir que el mundo está permeado por dos ideas rectoras de Weininger: la primacía de lo sexual en las mujeres y la intelección que ellas harían del mundo por medio de los sentimientos y no del racionamiento. Al mismo tiempo se deja sentir el influjo de las primeras publicaciones de Freud, y vemos cómo la pesadilla de Clitemnestra es trabajada de una forma particular en el texto moderno, eliminando su cariz premonitorio, para resaltar una perturbación psíquica, que, incluso, se hace difícil de verbalizar: “No es una palabra/ tampoco es un dolor/ no me oprime ni me ahoga/ no es nada.../ ni siquiera una pesadilla”(v 486-490).<sup>24</sup> En última instancia, lo que vemos aquí no son presagios nefastos, que derivan en temores, sino en la expresión misma de la inquietud y la zozobra, que no emanan tanto de un sentimiento de culpa, sino de la posibilidad certera de su muerte.

El cariz contrastante de Crisótemis, tiene en la versión moderna la implicancia de ser una mujer miedosa y marcada por la indecisión. En este sentido, Crisótemis es la figura

---

<sup>23</sup> **Klytämnestra:** Und was für Bräuche?

**Elektra:** Wunderbare Bräuche, /und sehr genau zu üben.

**Klytämnestra:** Rede doch!

**Elektra:** Kannst du mich nicht erraten?

**Klytämnestra:** Nein, darum frag' ich. / Den Namen sag' des Opfertiers!

**Elektra:** Ein Weib. /

**Klytämnestra:** Von meinem Dienerinnen eine,/sag'! / Ein Kind? Ein jungfräuliches Weib? / Ein Weib, /das schon erkannt vom Manne?

**Elektra:** Ja! Erkannt!. Das ist's!

<sup>24</sup> Es ist kein Wort, / es ist kein Schmerz, / es drückt mich nicht, / es würgt mich nicht / Nichts ist es, nicht einmal ein Alp, /und dennoch,es ist so fürchterlich.

que de mejor forma representa las ideas trazadas por Weininger, no solo porque en ella la inquietud sexual sea la gran preocupación, sino debido a que es un personaje que se encuentra en suspenso o a la espera que un hombre le proporcione una definición y que un hijo la haga sentirse completa. De las re-escrituras que revisa Graham Wheeler, este destaca que solo en la de Hofmannsthal es Crisótemis –y no Electra– quien asume con mayor vehemencia el deseo sexual (380). Además de dicha particularidad, es significativo que a quien culpa de su estado es a su hermana: “Eres tú la que con grilletes/ me tienes atada al suelo/ Si no fuera por ti/ ambos nos dejarían marchar/ Si no fuera por tu odio” (v 271-275),<sup>25</sup> estipulando luego lo que para ella es el destino pleno de las mujeres, el cual pasa por procrear “¡No! Soy una mujer y quiero vivir/ el destino de una mujer” (322-323)<sup>26</sup>, y para dicho propósito Crisótemis no es muy exigente: “aunque me entregara a un labriego/ con el desearía tener hijos” (v 286-287).<sup>27</sup> A la luz de esto debemos ser más específicos cuando decimos que en Crisótemis lo sexual es preminente, ya que este solo es trascendente a la luz del deseo materno. Es la diferencia que resaltaba Weininger acerca de las madres y las prostitutas: sin duda, Crisótemis es perteneciente al primer grupo, ya que le interesa el coito como forma de obtener un hijo, frente a lo cual probablemente se podría plantear que Clitemnestra funcionaría como la prostituta, al utilizar la sexualidad como fuente de placer.

Si ahora enfocamos a Crisótemis desde los trabajos de Freud, vemos cómo este ponía en relieve que ante la imposibilidad de cumplir el deseo o la falta de alguna otra actividad en la cual gastar la energía libidinal, la pulsión proliferaba y se manifestaba de formas patológicas. Esta idea es aplicable al caso de Crisótemis, contenida o reprimida por su hermana, que antes de tener una exteriorización verbal de su deseo, nos evidencia el estado de inquietud y angustia en el que vive, muy similar a los estados histéricos:

Yo no puedo quedarme sentada/ y contemplar la obscuridad/ como haces tú/  
Un fuego habita en mí y me empuja/ a vagar por el palacio/ Soy incapaz de  
detenerme/ en ninguna habitación/ debo ir de una a otra ¡ah! / ...Tengo tal  
pavor, que mis piernas/ tiemblan de día y de noche/ mi cuello está como

---

<sup>25</sup> Du bist es, die mit Eisenklammern /mich an den Boden schmiedet. / Wärest nicht du, /sie ließen uns hinaus./ Wärest nicht dein Haß

<sup>26</sup> Nein, ich bin ein Weib / und will ein Weiberschicksal.

<sup>27</sup> und wär's ein Bauer, / dem sie mich geben, / Kinder will ich ihm gebären

estrangulado/ soy incapaz de derramar/ una sola lágrima/ Toda esta petrificada (v 250-267).<sup>28</sup>

En el caso de la figura de Electra, esta se trabaja de forma más profunda desde las ideas freudianas. En primera instancia, su monólogo inicial puede ser leído como el planteamiento del gran evento traumático de su vida: el asesinato de su padre. De ahí que sus primeros síntomas son su agresividad y salvajismo. La relación que se dibuja en la obra es por una parte de idealización con el padre ausente y por otra, de confrontación con la madre. En una primera instancia, parece que quien ejerce la represión en contra de Electra es Clitemnestra, al menos la fustiga y la amenaza con encerrarla debido a su actitud, pero hay una represión menos evidente, aunque mucho más significativa que se plantea en las exposiciones iniciales y finales de Electra.

La ópera inicia con la mención de las esclavas de que Electra tiene una hora exacta en la cual se lamenta por el padre: “esta es su hora/ la hora en la que gime/ por su padre/ y en la que tiemblan las/ paredes” (v 2-5).<sup>29</sup> Dicha hora está asociada al evento traumático, tal y como lo dice Electra: “Esta es la hora, nuestra hora/ la hora en que te mataron” (v 128-129).<sup>30</sup> Lo anterior presenta un funcionamiento similar a los ataques histéricos de los historiales, en los cuales ciertos elementos (una tonada, un olor, un animal) evocaba al evento y desencadenaba las crisis. Fuera de la lectura que podemos hacer desde un ataque histérico, lo cierto es que en la obra “la hora” es el momento de la reunión entre el padre y la hija. En estos pasajes Agamenón adquiere un carácter fantasmagórico: “Simplemente como fue ayer, como una sombra que se deslizaba a lo largo del muro” (v 153-156).<sup>31</sup> Estas visiones aludidas como constante generan una complicidad y explican la estrecha relación con el difunto.

Esta sujeción paterna tiene un interesante espejeo en el devenir de la obra, en la relación de Electra con su hermana Crisótemis. Lo podemos ver en un episodio que Hofmannsthal toma de Sófocles, cuando –a la luz de la muerte de Orestes– Electra le pide a Crisótemis que actúen activamente, asesinando a la madre. En la tragedia griega, la petición

---

<sup>28</sup> Ich kann nicht sitzen / und ins Dunkel starren wie du./ Ich hab's wie Feuer in der Brust, /es treibt mich immerfort herum / im Haus, in keiner Kammer / leidet's mich, ich muß von einer /Schwelle auf die andre, ach! (...) Ich habe solche Angst, / mir zittern die Knie bei / Tag und Nacht, /mir ist die Kehle wie zugeschnürt, / ich kann nicht einmal weinen, /wie Stein ist alles! /Schwester, hab Erbarmen!.

<sup>29</sup> Ist doch ihre Stunde,/ die Stunde, / wo sie um den Vater heult, /daß alle Wände schallen.

<sup>30</sup> Es ist die Stunde, / unsre Stunde ist's, /die Stunde, wo sie dich /geschlachtet haben,

<sup>31</sup> laß mich heute nicht allein!. Nur so wie gestern, wie ein Schatten,

genera una discusión acerca de las limitaciones de las mujeres para actuar. Crisótemis desde una mirada mesurada y pragmática dice: “Eres mujer y no hombre, y tienes en tus manos menos fuerza que tus enemigos... Ten cuidado no vaya a ser que, además de irnos ya mal, obtengamos aún mayores desdichas” (v 998-1005); con esos y otros argumentos censura las intenciones de Electra. Lo que sucede en el libreto de Hofmannsthal es diametralmente diferente, debido al cambio general que planteábamos en un principio; no existe un debate de posiciones, y en esta escena es Electra la que toma mayoritariamente la palabra y no para esgrimir razones convincentes, sino para seducir a Crisótemis con el objetivo de que se someta a sus prerrogativas. En este punto Hofmannsthal astutamente introduce una alusión al texto clásico para intensificarlo hasta la saciedad: “serás libre el resto del tiempo y alcanzarás unas bodas como te mereces” (v 970-971). En la obra moderna, los deseos de Crisótemis fueron largamente expuestos en su monólogo y Electra los ocupa para ofrecerle la seductora oferta de garantizar y cautelar su himeneo hasta llegar a la maternidad, ejerciendo la labor de tercería que describía Weininger. Todo esto con un lenguaje muy sugerente: “Quiero que las dos esperemos/ en tu habitación/ la llegada de tu prometido/ Para el quiero yo ungirte / e introducirte en un baño de esencias/ como si fueras un cisne (v 881-886).<sup>32</sup>

La escena explora la dimensión sexual que tanto se ha explotado en la obra, pero ahora desde una perspectiva diferente; Electra parece desear cumplir el deseo de su hermana no solamente en la compañía, sino en la realización simbólica del acto: “Me colocaré sobre tu cuerpo, mis raíces te atravesarán y mi voluntad penetrará en tu sangre” (v 886-869).<sup>33</sup> Aludiendo tangencialmente a una penetración que luego terminará en el orgasmo: “De esa boca poderosa y límpida ha de salir un terrible alarido, terrible como un grito (v 920-925).<sup>34</sup> Crisótemis no responde articulando su propio pensamiento, y solo es capaz de resistir en breves frases que marcan sus negativas y huyendo asustada ante las proposiciones de su hermana. Sin embargo, para nosotros este pasaje no se agota solamente en la tensión sexual que queda en evidencia, sino que podemos entenderlo como una

---

<sup>32</sup> Getreu will ich mit dir in deiner Kammer sitzen und warten auf den Bräutigam. Für ihn will ich dich salben und ins duftige Bad sollst du mir tauchen wie der junge Schwan und deinen

<sup>33</sup> Ranken will ich mich rings um dich, versenken meine Wurzeln in dich und mit meinem Willen dir impfen das Blut!

<sup>34</sup> Aus deinem reinen, starken Mund muß furchtbar ein Schrei hervorsprüh'n, furchtbar, wie der Schrei so daliegt,

búsqueda por someter la voluntad y los deseos de Crisótemis en el mismo sentido que funciona el sometimiento de Electra al padre: primero debe o se siente forzada a cumplir con el deseo de venganza paterna, luego del cual podría cumplir sus anhelos personales.

La relación de Electra con Agamenón se actualiza con la llegada de Orestes, el cual no reconoce a su hermana, provocando que aumente, para el receptor, la profundidad de la vejación de la cual ha sido víctima Electra, ya que hasta ahora nada se sabía de cómo lucía ella en el pasado. Sófocles también aprovechaba esto para exacerbar la decadencia de la princesa: “¡Oh cuerpo, deshonroso e impiamente destrozado... Ah tu vida sin matrimonio y de sombrío destino!” (v 1182-1183). En Hofmannsthal las palabras de Orestes son de una similar naturaleza: “¿Qué te han hecho por las noches?” (v 1052)<sup>35</sup>. Lo anterior genera una toma de conciencia en Electra de sus excesos que también está inscrita en Sófocles, aunque el trágico griego no remite esta actitud a un solo episodio, sino que nos muestra una Electra que continuamente es consciente y se justifica de lo que hace. Otra variación significativa es que la naturaleza de la justificación difiere entre la tragedia griega y la versión moderna

En Sófocles, en el primer episodio, Electra le dice al coro “Por terribles circunstancias he sido forzada” (v 221) y luego hablando con su madre:

“Entérate bien de que yo siento vergüenza por esto, aunque no lo parezca. Comprendo que hago cosas intempestivas y que no son apropiadas para mí. Pero la hostilidad que de ti me viene y tus actos me fuerzan a hacerlo” (v 616-621).

La idea central es la misma: es consciente de su trasgresión, pero asevera verse obligada por sus circunstancias, y esa determinación emana de su madre: ella ha matado a su marido y no le ha brindado más que ritos corruptos con los cuales el muerto no puede descansar en paz y se ve forzada, dentro de sus ideas, a generar ritos constantes y vehementes para contrarrestar este mal, lo cual termina siendo un problema mayor. Hofmannsthal realiza un giro en esta situación y en el libreto el gran causante de la transgresión de la hija es Agamenón, tal como lo le dice Electra a Orestes:

¿Lo entiendes, hermano? He sacrificado ese dulce escudo en memoria de nuestro padre. ¿No comprendes que, si yo hubiese hallado placer en mi cuerpo, sus suspiros y gemidos se habrían abierto paso hasta mi lecho? Los

---

<sup>35</sup> Was haben sie gemacht mit deinen Nächten?

muertos son celosos y él me envió el odio, el odio de sus ojos hundidos, como prometido (v 1124-1134).<sup>36</sup>

El padre ha funcionado como un elemento que ha controlado el actuar de Electra y ha borseado sus deseos al imponer su búsqueda de venganza. El deseo del padre ha subsumido las pulsiones de la hija, suprimiendo sus deseos y generando el actuar errático y compulsivo de la hija. En este punto creemos que Hofmannsthal se ha inspirado en el caso de Anna O, particularmente en la culpa que sentía la muchacha al desear abandonar a su suerte al padre, para integrarse a la vida social-festiva a la cual aspiraba veladamente.

Luego de los asesinatos y cuando se consuma la acción de Orestes, Electra nos dice que no puede unirse libremente a la celebración, que no puede encabezar el cortejo como todos lo esperan. Dicha impotencia se manifiesta a través de imágenes que vuelcan la atención a su corporalidad rígida, que en sus palabras se encuentra sepultada por el océano<sup>37</sup>. Este quietismo repentino es bastante significativo, como momento de la detención de Electra, luego de haber estado prácticamente toda la obra gritando, lamentándose y moviéndose erráticamente. Electra lentamente asimila lo que ha sucedido, mientras Crisótemis no para de darle noticias del triunfo de Orestes. Cuando Electra toma palabra ya no hace alusiones al padre, sino que nos habla de los dioses; creemos en este punto, que existe un segundo significado en esas palabras, ya que, en nuestra opinión, referirían al mundo masculino que ha llegado a reordenar y a desplazar el matriarcado de Clitemnestra. La mención a la divinidad no aparece, de esta forma, en toda la obra<sup>38</sup> y no parece casual que esta tenga su primera mención inmediatamente después de la victoria de Orestes, cuando la hermana atestigua: “¡Estamos con los dioses!” (v 1317)<sup>39</sup>, figuras que, en el discurso de Electra, se contraponen a un *nosotras* que serían las atravesadas con espadas filosas (v 1321-1322)<sup>40</sup> y que portarían un sentimiento de inferioridad. Crisótemis también da cuenta de la llegada de un nuevo ordenamiento, pero su mirada es positiva, al verlos como entes bondadosos y vías para alcanzar una mejor vida: ¡son bondadosos! / una

---

<sup>36</sup> Verstehst du's, Bruder? / Diese süßen Schauer hab' ich dem / Vater opfern müssen. / Meinst du, wenn ich an / meinem Leib mich freute, / drangen seine Seufzer, / drang nicht sein Stöhnen / an mein Bette? / Eifersüchtig sind die Töten: /und er schickte mir den Haß,

<sup>37</sup> und ich kann nicht, der Ozean,

<sup>38</sup> La única vez que aparece antes, es cuando Electra le dice a Clitemnestra que ella misma es un dios.

<sup>39</sup> Wir sind bei den Göttern

<sup>40</sup> Sie fahren dahin wie die Schärfe / des Schwerts durch uns, die Götter, /aber ihre Herrlichkeit

nueva vida comienza para ti/ para mí y para todos (v 1342-1344)<sup>41</sup> y busca que su hermana participe del jolgorio, pero ella aún no puede integrarse a la comunidad.

Electra ha llegado al punto de mayor reconocimiento cuando asevera que ha sido “un negro cadáver” (v 1327)<sup>42</sup> enfatizando su condición de muerta en vida o más bien revelando que no ha sido “ella” sino el padre muerto, quien ha carcomido su interioridad y quién la ha determinado, oprimiendo sus deseos y llevándola al cenit de un estado histérico. La venganza en manos de Orestes no han sido su cura, porque no ha acabado con su verdadero problema, y la interioridad enferma y aprisionada no puede sino explotar en el final, en un baile antecedido por las primeras connotaciones de carácter sexual sobre ella misma que menciona Electra y que se configura como la liberación fatal de los deseos contenidos. Acerca del nuevo orden, presumiblemente patriarcal, no sabemos nada más que las infantiles expectativas de Crisótemis y el abandono que hacen del cuerpo rígido de Electra.

---

<sup>41</sup> Gut sind die Götter! Gut! / Es fängt ein Leben für dich

<sup>42</sup> Ich war ein schwarzer Leichnam /unter Lebenden,

## V. DEL LIBRETO A LA ÓPERA

Desde el inicio, planteamos que la *Electra* nació como una obra pensada para el teatro. Evidentemente, no cualquier teatro, sino aquél que tuviera las particularidades expresivas de Hofmannsthal, quien se inclinaba por un especial tratamiento del espacio y un particular cuidado de los elementos no textuales, tales como la musicalización de pasajes, la relevancia de los gestos y la aparición de alusiones simbólicas condensadas en objetos presentes en escena. Muchas de estas estrategias se mantuvieron en la versión operística, aunque no por esto la transformación de género no supuso cambios.

Una de las formas más certeras de comprender estas variaciones viene dada por las cartas que se enviaban los autores. Recogidas Bryan Gilliam, las misivas atestiguan los cambios más significativos que sufrió el libreto. Por una parte, Strauss deseaba reducir la extensión de la obra, eliminando casi la mitad del texto. En dicha supresión, hubo lugar para una negociación, discusión y acuerdo entre el libretista y el músico. Por otro lado, ambos confluyeron en la idea de dejar en los roles centrales de la obra una tríada de mujeres; las razones que para esto tuvo Hofmannsthal ya la hemos mencionado anteriormente. En el presente apartado nos avocaremos a las motivaciones del músico.

Strauss parecía tener una idea compositiva muy cercana a la que había desarrollado en la *Salomé*, en donde también tres personajes dominan la escena<sup>43</sup>, permitiéndole al compositor desarrollar motivos musicales precisos para cada una de estas figuras fuertes y hacerlas contrastar o articular entre sí (Gilliam 93). Motivado por lo anterior, Strauss abogaba por una eliminación de personajes menores, presentes en el drama, y, en concordancia, estaba muy de acuerdo con la idea de reducir los diálogos, ya que le permitía generar una exposición y caracterización musical más precisa, al restringirse a una figura dramática presentada exhaustivamente. De esta manera y debido a lo anterior, el texto nos presenta monólogo tras monólogo en donde el elemento complementario será la música como medio expresivo intensificador de lo textual.

Sin embargo, esto no es todo, ya que en la musicalización la obra se vio permeada por tres técnicas propias de las composiciones de Strauss. La primera es un modelo de composición que juega con las posibilidades del sistema tonal, al generar dilatados tránsitos

---

<sup>43</sup> Herodes, Herodías y Salomé



de una tonalidad a otra, aumentando el cromatismo y provocando, en ocasiones, una mayor dificultad por dilucidar la dominante. La segunda es la utilización del procedimiento del *leitmotiv*, entre los cuales se encuentra el afamado “motivo de Agamenón”. La tercera es el uso de técnicas musicales que Strauss interiorizó en la composición de sus poemas sinfónicos: la utilización de la instrumentalización con un sentido ilustrativo y caracterizador de la interioridad de los personajes.

#### V.1 *Algunas consideraciones musicales.*

En una mirada estructural, podemos notar que la musicalización de Strauss provee de una demarcación clara al libreto, esto debido a que, entre cada escena, se genera un momento de desarrollo musical puramente instrumental, el cual indica que entramos a un episodio diferente. Junto con lo anterior, la entrada a cada una de las subdivisiones de la obra viene dada por momentos más o menos dilatados, en los cuales la musicalización de los primeros versos integra los motivos que van a predominar en la escena. En este sentido, la obra se divide en nueve partes: La escena de las esclavas, el monólogo de Electra, Electra con Crisótemis, Electra con Clitemnestra, la petición a Crisótemis, la llegada de Orestes, el olvido del hacha, la llegada de Egisto y el baile final. Sin embargo, y para ser más específicos, debemos reconocer que luego de la llegada de Orestes, las escenas son menos diferenciables, en la medida en que se reducen los momentos de pura instrumentalización sin voz. Lo anterior se puede explicar debido a que después del advenimiento de Orestes, los acontecimientos adquieren una mayor fluidez, en otras palabras, se acelera el desarrollo dramático.

Para dar un buen ejemplo de la forma en que procede la estructuración en base a la música, podemos atraer el final de la escena de las esclavas y la aparición de Electra. Aquí se genera una transición, en la cual se dejan atrás los molestos gritos casi cacofónicos de las sirvientas (Fischer, 25) para que se nos presente, por primera vez, el *leitmotiv* de Agamenón, uno de los vectores de la obra:



Esto no se presenta inmediatamente, y entre ambos episodios existe un momento en el cual se relajan las estridencias, llegando incluso a breves silencios, hasta el primer verso de Electra. A partir de ese momento emergen pequeñas estructuras melódicas, que luego se intercalan entre cinco versos, llegando al momento en que la invocación del nombre de Agamenón estabiliza la escena.

La consideración más recurrente respecto al aporte de la musicalización de Strauss tiene relación con generar una acción dramática que se encuentra entre los polos opuestos de armonías y disonancias estridentes. Lo central en la estructura de la composición de Strauss es el trabajo con los tránsitos melódicos: en palabras sencillas, Strauss compone una obra en la cual existen pasajes claramente identificables donde prima una tonalidad, a la que suele seguir otra. Es en el paso de un tono a otro cuando se juega incluyendo notas no pertenecientes a la tonalidad, que no se resuelven rápidamente y que intensifican el cromatismo de la pieza. Morgan nos provee un ejemplo ilustrativo de lo anterior:

Una triada en **Do bemol mayor** se superpone a una quinta abierta **Re-La**, produciendo un choque disonante de novena menor entre **Re y Mi bemol**. Este acorde se mueve cromáticamente y de forma descendente en movimiento paralelo hasta que se vuelve a su tono original, una octava más abajo. La resolución de la disonancia retrasa hasta que este complejo acorde se convierte, de forma temporal, en la norma (49).

Este es el pasaje aludido:



Para algunos críticos los momentos de experimentación, anteriormente aludidos, se intensifican a medida que transcurre la obra, llegando a su momento de mayor expresión en la llegada de Clitemnestra, después de la cual se reducirían considerablemente. Para aludir a aquello, Fischer evoca la imagen de una pirámide, en cuya cúspide estaría el pasaje de mayor tensión tonal –el de la reina– y en cuyos extremos tendríamos gran estabilidad (25).

Otros proponen que el diálogo de registros armónicos y estridentes pugna durante todo el devenir de la ópera, provocando el truncamiento de motivos. Lo anterior es ejemplificado por Kramer en su mirada sobre el *leitmotiv* de Agamenón, que en algunas ocasiones quedaría incompleto (152) para de esta forma evidenciar la violencia, ejercida contra el padre y sus hijas. En la lectura del teórico nuevamente se pone el acento en el pasaje de Clitemnestra, ya que en este no existiría un centro tonal, expresando con esto la “otredad” de la reina, como un sujeto ajeno y contaminado (Kramer 152). Dicho procedimiento obedecería a una tradición de la caracterización de las figuras femeninas anómalas o negativas, que estaría presente con mayor énfasis en la *Salomé*. Este método busca evidenciar la anormalidad de ciertos personajes en un correlato musical, por tanto, estas figuras problemáticas suelen entrar en escena en los momentos de tránsito entre una tonalidad y otra, impidiendo –parcial o totalmente– que esta se estabilice (McClary 86).

Un lugar común del análisis musical de la ópera es recurrir al *leitmotiv* de Agamenón como clave de interpretación, y respecto a este punto podemos ver cómo se presentan lecturas particulares de la obra. Por una parte, Lawrence Kramer cree que el motivo, tal y como lo hacía en las obras wagnerianas, alude a un personaje que no se encuentra en escena, pero que sin embargo tiene implicancias mayores que las de otras figuras masculinas que sí aparecen representadas como Orestes o Egisto, al ser una figura de continua modelación de su hija (159). Michael Ewans, por su parte, realiza también su particular lectura de la obra a partir del motivo del padre ausente, proponiendo que Agamenón va progresivamente “dominando” el cuerpo y la voluntad de su hija. En otras palabras, el *leitmotiv* de Agamenón sería una forma de evidenciar que el espíritu del padre ronda intranquilo el mundo y que –al final de la obra– toma el cuerpo de la hija (Ewans 258). Sin embargo, esta lectura parece desatender los dos monólogos de Electra, en los cuales se demuestra que esta posesión paterna no se encuentra en el cierre de la obra, sino que desde un largo tiempo.

Contrario a Ewans y en una lectura que considera el aspecto literario y el musical, tendemos a pensar que, en el final de obra, la aparición del *leitmotiv* de Agamenón expresa la liberación de la voluntad del padre del cuerpo de su hija y no su posesión. Esto debido al menos a tres razones: en primer lugar, la venganza del crimen hacia el padre es un elemento que, dentro de la ficción, le traería satisfacción y calma al “alma” paterna: “¡Padre! ¡Tú

hora llegará! / así como el tiempo se precipita ... así brotará – *la sangre*- de la alianza/ de los asesinos ... de sus vidas renacerá la vida/ en honor a ti...” (v 158-169)<sup>44</sup>. Siguiendo lo anterior, y recordando lo que nos dice la misma Electra, ella ha estado reprimida o se ha auto-reprimido por el deseo del padre, en pos de conseguir dicha venganza: “He tenido que abandonar/ todo lo que yo era” (v 1115-1116)<sup>45</sup>. Finalmente, luego de la consumación del deseo de Agamenón, Electra expresa haber sido un negro cadáver, dejando atrás ese momento en el cual sí se encontraba dominada por el muerto. Respecto a esta perspectiva, creemos que las implicancias simbólicas que establece Hofmannsthal en su libreto, expuestos en el capítulo anterior, son seguidas e intensificadas por Strauss.

En tercer lugar, es necesario considerar la forma en que Strauss pone al servicio de la ópera dos técnicas que fue ejercitando desde sus poemas sinfónicos. La primera es la de pinturas musicales ilustrativas, que en su *Don Quijote* servían para aludir musicalmente sonidos y ruidos de la realidad, como los ovinos y el molino, aquello, sea dicho de paso, no fue muy bien recibido por la crítica que lo juzgó de anti-musical (Erhardt 139). En la *Electra* estas alusiones ilustrativas perviven, como en los latigazos, los movimientos de las huestes de Clitemnestra y la carrera de caballos desbocados, todos al servicio de poner en relieve la violencia del espacio. El segundo aspecto es la caracterización de las figuras por medio de la música, algo que, a lo menos, se puede detectar desde su *Macbeth*, en donde las fanfarrias señoriales presentan a Macbeth, para posteriormente saltar a inestables articulaciones de contrabajos y contrafagots que simbolizarían su inestabilidad (Erhardt 105). En la *Electra* esto se manifiesta de forma sistemática en la caracterización de las figuras dramáticas: para Crisótemis melodías dulces y armónicas, piezas sin centro tonal para la anciana madre, un gran cromatismo para Electra y estabilidad y calma para el barítono Orestes (Fischer 26-29).

## V.2 Algunas consideraciones sobre aspectos no textuales

Sumado a los aspectos musicales, la ópera cuenta con una serie de elementos escénicos que intensifican ciertas ideas o generan nuevas implicancias. Tres de estos nos

---

<sup>44</sup>Vater! Agamemnon! / Dein Tag wird kommen! / Von den Sternen stürzt /alle Zeit herab, /so wird das Blut aus hundert Kehlen / stürzen auf dein Grab!. / So wie aus ungeworfnen Krügen / wird's aus den /gebundnen Mördern fließen, / und in einem Schwall, / in einem geschwollnen Bach wird

<sup>45</sup> Ich habe Alles was ich war, /hingeben müssen. Meine Scham

parecen especialmente decisivos: en primer lugar, las indicaciones kinésicas y prosémicas de las figuras dramáticas; en segundo lugar, su caracterización a partir del ambiente que las rodea y de las descripciones de sus vestiduras y, en tercer lugar, la valencia de elementos simbólicos que se despliegan en la obra. El primero se encuentra al servicio de caracterizar con mayor detalle a las figuras dramáticas en escena y las relaciones que establecen. El segundo funciona dándoles un marco lúgubre donde se replican y exteriorizan la violencia y el miedo. Finalmente, el tercero aporta nuevas implicancias psicológicas a la obra.

Ya hemos planteado en los capítulos precedentes la importancia del gesto para la dramaturgia de Hofmannsthal, como forma de expresión directa de emociones. Lo anterior, adquiere bastante resonancia en la ópera y parece ser uno de los aspectos que llamó la atención de Strauss cuando la vio representada en el teatro. Las tres figuras femeninas son descritas de forma particular en base a sus movimientos: Electra se mueve erráticamente como una felina, saltando de un lugar a otro, el discurso secundario es pródigo en describirla como una fiera y el momento cúlmine es cuando ataca a su madre, tomándola desde sus vestiduras, revelando su poderío físico frente a una mujer anciana.

Clitemnestra es descrita con movimientos temblorosos, los cuales también llegan a su punto más alto en el enfrentamiento con su hija, cuando el bastón se desprende de sus manos. Sin embargo, el punto de quiebre de su movilidad se produce cuando le llega la noticia de la “muerte” de Orestes. En ese momento la reina se vivifica y los movimientos trémulos son reemplazados por la firmeza y la jactancia de quien se cree vencedora. Es en el sentimiento de victoria cuando la tirana se presenta tan amenazadora como se le describía antes de que hiciera su aparición.

Finalmente, los movimientos de Crisótemis se pueden condensar en una de las primeras indicaciones que se dan, cuando se encuentra con su hermana. En ese momento Crisótemis alza sus manos frente a Electra, presentándonos su carácter temeroso y asustadizo, que se replica en sus continuos pasos hacia atrás y postura a la defensiva. Respecto a estas indicaciones, podemos ver cómo las hermanas se plantean como polos gestuales opuestos: Electra arrojada y amenazante y Crisótemis temerosa y a la defensiva, aspectos que son reunidos y condensados en su madre amenazada y amenazadora.

Otra característica central respecto a los movimientos tiene relación con la cercanía que se establece entre las figuras. Los personajes femeninos tienden –a pesar de su

enemistad– a relacionarse de forma táctil, lo que recuerda las reflexiones de Weininger, acerca de la imposibilidad de la mujer de relacionarse de otra forma que no sea a través de la corporalidad. El momento de mayor expresión de lo anterior es la petición a Crisótemis. Resumimos a continuación fragmentos del diálogo que nos presentan los movimientos:

**Crisótemis:** (*A la defensiva*) ¡Electra!

**Electra:** ¡Tú eres fuerte! (*Junto a Crisótemis*) ¡Qué fuerte eres!...

**Crisótemis:** ... ¡Déjame! (*Se aleja unos pasos*)

**Electra:** (*Violentamente agarrándola del vestido*) ¡No, no te dejaré! ...

**Crisótemis:** ... ¿Qué estás diciendo?

**Electra:** (*Poniéndose de pie*) ¡Antes de que abandones esta casa/ y a mí debes hacerlo! (*Crisótemis intenta replicar, pero Electra le tapa la boca*)

**Crisótemis:** (*Alejándose de Electra*) ¡Déjame!

**Electra:** (*Sujetándola por el vestido*) ¡No te resistas mujer!... (v 829-938)<sup>46</sup>

Cuando citábamos este mismo pasaje en el análisis dramático, referíamos a la ausencia de debate o contraposición de ideas y la emergencia de una especie de seducción que se daba por medio de la palabra. Si integramos ahora los movimientos que son representados, podemos notar de forma mucho más clara la disputa física que tiene lugar, entre una Electra que no tiene respeto por el cuerpo de su hermana y una Crisótemis que intenta poner límites a estos acercamientos. Kramer lee este episodio como una representación de las características femeninas presentes en Weininger (148) respecto al género femenino como aquel que no conoce la frontera entre su cuerpo y los otros. Ahora bien, a nuestro entender, dicho episodio no es tan similar al planteamiento de *Sexo y carácter*, ya que existe un evidente desacuerdo por parte de Crisótemis de entrar en contacto con su hermana mientras que la idea de Weininger es de una armonía entre los cuerpos, y en esos mismos términos lo piensa Kramer, quien cita como ejemplo las obras de Gustav Klimt para exponer otra

---

<sup>46</sup> **Chrysothemis:** (*Abwehrend.*) Elektra!

**Elektra:** Du! Du! Denn du bist stark! (*Dicht bei Chrysothemis.*) Wie stark du bist!

**Chrysothemis:** Laß mich! (*Sie flüchtet ein paar Schritte.*)

**Elektra:** (*Wild ihr nach, faßt sie am Gewand.*) Nein! Ich laß dich nicht!

**Chrysothemis:** Was redest du?

**Elektra:** (*Aufstehend.*) Denn eh' du diesem Haus /und mir entkommst, mußst du es tun! (*Chrysothemis will reden. Hält ihr den Mund zu.*)

**Chrysothemis:** (*Windet sich los.*) Laß mich!

**Elektra:** (*Hält sie am Gewand.*) Mädchen, sträub' dich nicht!

expresión de cuerpos femeninos confundidos y mezclados. Al contrario, vemos en este pasaje más que una unión es un intento de Electra por sojuzgar a su hermana en contra de sus deseos, seduciéndola con las palabras, pero al mismo tiempo forzándola con sus brazos. Simultáneamente, es notable que Electra no tiende indiscriminadamente hacia el tacto con los otros, y es ella –y no Orestes– la que evita el contacto con el hermano.

En los momentos finales de la obra, cuando ya comienzan a agotarse las palabras para que Electra exprese su interioridad, los versos son remplazados por los gestos en escena. Sin embargo, resulta curioso que Hofmannsthal y Strauss no den mayores indicaciones de cómo debía ser el baile. Gilliam dice que ni siquiera se apunta qué tipo de danza era (103) dejando el texto abierto a las interpretaciones. Por otra parte, hay algunas indicaciones que sí son hechas y refieren al lugar donde debe ubicarse la danza: el texto nos dice que en ese momento Electra debe tomar la delantera del escenario y además de aquello, rodeada por un gentío de hombres y mujeres que vean sus movimientos, pero que no los compartan, remarcando con esto su marginalidad. En otras palabras, el desenlace de la obra remarca que el proceso que se ha plasmado en escena es el de una experiencia individual y que no obedece a un conjunto social.

Leemos este baile –a diferencia de Ewans– como triunfal, en la medida que Electra lograría a través de este romper las ataduras que han restringido su actuar durante toda la obra. Para sostener dicha lectura, debemos recordar que, si bien Electra se mueve erráticamente durante toda la representación, el texto solo estipula un solo baile<sup>47</sup>, con un sentido resolutivo y no como una de las constantes de la figura. Junto con lo anterior, las significaciones del baile pueden establecerse desde la mirada freudiana en dos sentidos. El primero estaría ligado a consideraciones generales acerca de la corporalidad de las pacientes histéricas, las cuales se movería en una dicotomía entre la rigidez y la relajación del cuerpo, siendo este último la expresión de la curación<sup>48</sup>. El segundo es mucho más particular y evidente, ya que Freud y Breuer reseñan dos casos que tienen una relación sustancial con la danza. Por un lado, Elisabeth aquejada de dolores que reducían su movilidad y en consecuencia su capacidad de compartir en celebraciones sociales *bailables*,

---

<sup>47</sup> Algunas representaciones de la obra deciden incluir otras escenas de bailes, como en el monólogo de la segunda escena, como la versión de 1981 de la Wiener Philharmoniker.

<sup>48</sup> Para esto revisar los casos reseñados en el capítulo dedicado a la idea de las mujeres en el contexto vienés, ya que en ellos Freud y Breuer describen constantemente la rigidez corporal (acompañada de dolor) como una de los síntomas de sus pacientes.

y cuya última referencia hace alusión a un momento de plenitud, en donde esto ya no es un problema:

En la primavera de 1894 me enteré de que concurría a un baile, para el cual pude procurarme acceso, y no dejé escapar la oportunidad de ver a mi antigua enferma en el alígero vuelo de una rápida danza. Más tarde, por su libre decisión, se casó con un extraño (Freud 174).

Es notable como además de relacionar la curación con el baile, Freud proceda a darnos una referencia a la vida sentimental de la mujer en el mismo apartado, ligando la sanación a la capacidad de bailar con el matrimonio. Por otro lado, el caso de Anna O. es más específico al respecto, debido a que, como vimos en la exposición de su cuadro clínico, el baile en ella era un deseo reprimido por la presencia del padre. Creemos que ambos casos son referidos en el desenlace de *Electra*, cuyo baile porta la significación de una liberación de la coacción paterna, expurgada en el asesinato de los usurpadores.

El segundo aspecto es la dimensión escénica de la obra. Lo primero que debemos considerar es que los autores deciden instalar la acción de la ópera en el mismo espacio en el que transcurre la obra de Sófocles. Lo anterior para el trágico griego no era una de las posibilidades, sino la convención: las obras debían presentarse en lugares exteriores y no en los palacios. Dicha norma era más o menos aprovechado por los autores para darle implicancias simbólicas –respecto a la relación del adentro con el afuera– y sin duda Sófocles en la *Electra* lo utiliza como estrategia dramática. En dicha obra el adentro es el espacio del poder y de la trasgresión, mientras el afuera, si bien es lo marginado del orden, es la promesa de su restitución, desde donde emerge y actúa Orestes. Los autores rescatan esta escenificación debido a que probablemente desean recuperar dichas significaciones, en una época en el cual la primacía del espacio lo tenían los interiores de casas o palacios. Por otra parte, las figuras dramáticas en escena, establecen relaciones particulares con el escenario, incrementando las posibilidades de las relaciones entre el patio exterior y el Palacio regio: para las esclavas el espacio interior supone un castigo, mientras que para Crisótemis es la expresión de su reclusión física y emocional por otra parte la lectura que tiene *Electra* del palacio es la de un lugar mancillado e impuro más que peligroso y en la perspectiva de Clitemnestra el adentro es seguridad, aunque paradójicamente es allí donde, con Egisto, encuentra la muerte.



El espacio, a su vez, es caracterizado por su oscuridad, lo cual sirve para poner en relieve un ambiente lúgubre compartido por las figuras en escena, que a su vez sirve para arrojarse y protegerse de los peligros. En la obra *Electra* suele presentarse desde la oscuridad, aparentemente es el lugar en el cual se siente más segura en contraste con los usurpadores. Tanto Clitemnestra como Egisto le temen al espacio abierto y carente de luz. Debido a esto portan con ellos el fuego alumbrador. La luz adquiere connotaciones negativas al expresarse en las antorchas de los gobernantes, cuyo fuego evoca tanto su fiereza como su lujuria. Es por medio de ese fuego, que Clitemnestra simbólicamente desea expresar a Electra que su hermano ha muerto, cuando en la escena atrae una gran cantidad de antorchas, para engrandecer su poder y demostrar que la oscuridad –que representa Electra– está en retroceso.

Clitemnestra es la figura que adquiere una mayor importancia en la dimensión no textual. Ya veíamos cómo en ella se trabajaba la música de una forma particular, y lo mismo sucede con su caracterización escénica. Mientras no sabemos prácticamente nada sobre las vestimentas de Crisótemis y Electra, los atuendos de la madre son descritos con detalle, como lo veíamos en el capítulo anterior. Aquello tiene, a nuestro juicio, dos grandes razones, una es enfatizar su carácter negativo, a través de la asociación de su atuendo con el mundo exótico y salvaje, además de las referenciar a su rostro mortuorio y temible. Lo anterior, exagera sus características *malvadas* y la presentan como la gran *villana*. Por otra parte, creemos que Clitemnestra funciona como figura con la cual se puede “experimentar” tanto en el nivel musical, como en el estético, siendo la imagen paradigmática del mundo griego truculento, salvaje, exótico y desequilibrado que presenta la ópera. No es curioso entonces, que muchas de las reposiciones de la obra tengan un mayor cuidado con la caracterización de este personaje, resolviendo de diversas maneras las indicaciones contenidas en el texto, como se evidencia en las imágenes que



adjuntamos.<sup>49</sup> Esta mirada sobre el sustrato clásico provocó el escándalo en el público, acostumbrados a la mirada clasicista heredera de Winckelmann. La expresión más notable de dicho impacto lo podemos ver en el titular del diario británico “The Daily Express” en 1910: “DECADENT, NOT CLASICC” (Goldhill 138).

En tercer lugar, debemos ocuparnos de los elementos con valencia simbólica que aparecen en la obra. Al inicio lo primero que debería llamar nuestra atención es la tarea en la que se encuentran las esclavas, poniendo en relieve tres elementos: el agua-el pozo-las ánforas. Lo que aquí se encuentra en juego es un doble juego simbólico, por una parte, el agua, en cuyo transporte y extracción las sirvientas se pasan la vida, es una alusión directa a la maternidad (Rioja 46). Aquel símbolo por otra parte asume una connotación negativa en los términos en los que se plantea la obra, ya que el agua es extraída de un pozo, eliminando la idea del agua como purificación, la cual solo se da en tránsitos fluviales, como los ríos (Rioja 46). Las ánforas, utilizadas para la recolección de líquido, tiene la función de aludir la preñes de las mujeres, algo que de hecho Crisótemis pone en relieve al quejarse por su imposibilidad de tener hijos: “y las mujeres, que conocí esbeltas/ hoy se hallan encintas/ Se afanan para llegar a la fuentes/ con apenas fuerzas para/ alzar las ánforas” (311-315).<sup>50</sup>

En otra de las escenas incluidas en la ópera, vemos a una desesperada Electra buscando un hacha que ha escondido celosamente, el arma es aquella que le quitó la vida al padre y es continuamente referida, ya que la mujer desea que esta sea el arma con la cual se consume la venganza. Por esta razón, se siente tan desgraciada cuando olvida entregársela a Orestes. Ahora bien, esto no se debe a que Electra crea que ha enviado a su hermano a la lucha sin armas, y por tanto fracase la misión, sino que su ofuscación pasa por sentirse completamente ajena de los asesinatos. Una de las significaciones del hacha es puesta en relieve por Bachofen, quien la refiere como un símbolo del matriarcado amazónico (*El matriarcado* 218) es decir, de la violencia ejercida por mujeres, calzando con el hecho de haber sido la utilizada por Clitemnestra para acabar con su marido, y que se replica en el deseo de Electra por eliminar a su madre. Al olvidar el hacha, Electra pierde la posibilidad

---

<sup>49</sup> La primera imagen corresponde a la versión dirigida por Claudio Abbado, estrenada en la ópera estatal de Viena en 1989 con Brigitte Fassbaender como Clitemnestra. Mientras que la segunda corresponde a la adaptación realizada por la filarmónica de Viena de 1981 dirigida por Karlo Böhm.

<sup>50</sup> die ich schlank gekannt hab', / sind schwer von Segen, / mühn sich zum Brunnen, /heben kaum die Eimer,

de hacerse presente –aunque sea tangencialmente– en el asesinato, y al mismo tiempo se desecha la posibilidad de que imponga su *manera de hacer las cosas* por sobre el hermano. El asesinato de Orestes no toma nada del orden anterior, y es incluso desapasionado, sin mención a un odio hacia la madre, sin regocijo y sin cuestionamientos, es un asesinato meramente funcional para el decurso de la acción, es incluso como hecho que nuevamente provoca que Electra nos hable de su interioridad.

## VI. CONCLUSIÓN

En la lectura de la obra que hemos presentado se ha puesto en relieve el estudio de esta como una recepción de la tragedia de Sófocles. En este sentido nos preocupamos de los aspectos que esta nueva versión enfatiza, elimina o reformula. Creemos que todas estas variaciones pasan por rescatar de la obra clásica la imagen de mujeres trasgresoras y permearlas con un nuevo contexto. La transformación opera entonces en un primer nivel que busca darles un protagonismo absoluto a las figuras femeninas, ya sea eliminando la participación del mundo masculino, como dedicándose latamente a presentar y caracterizar a Electra Crisótemis y Clitemnestra. La segunda variación viene dada por un énfasis de aspectos sexuales ya inscritos en Sófocles, que provocan una reducción de las problemáticas de la obra antigua que eran de corte político, social y religioso a una pugna por deseos y pulsiones contrapuestas, lo que provoca una imagen femenina irracional, movilizada por deseos de venganza, temor a la muerte y aspiraciones sexuales. Lo anterior supone una nueva mirada hacia modelos femeninos problemáticos, desde su desviación de un comportamiento regido por costumbres estipuladas en la Atenas del siglo V, a una caracterización que oblitera cualquier mención a normas sociales, presentándolas por un lado como mujeres “enfermas” desde la perspectiva freudiana, es decir figuras que padecen de problemas histéricos, ataques de pánico o angustias, y por otro que encarnan, en ciertos aspectos, ideas sobre una supuesta naturaleza de lo femenino que tenían prestigio en el contexto vienés.

La obra, de esta manera, se instala en este debate, relacionándose con algunos textos que se avocaban al llamado “problema” de la mujer, sin llegar a una escenificación total de las ideas que en ellos se inscriben. En este sentido, las reflexiones que presentamos en el segundo capítulo no entran de forma total, aunque podemos establecer similitudes entre las ideas desplegadas en dichos textos en la ópera. Así podemos establecer que Clitemnestra encarna presupuestos del matriarcado expuesto por Bachofen, Crisótemis se revela como la más cercana a las ideas de Weininger y Electra refiere en gran medida al modelo de mujer “histórica” presentada por Freud y Breuer, aunque tal y como lo hemos expuesto en el análisis, hay características que cruzan a las tres. Estas son la idea de un matriarcado amazónico, la imagen de la mujer como sujeto altamente sexual, cuya relación con lo inmaterial es misteriosa y no racional y la imaginaria ligada a las enfermedades psicológicas.

La ópera, según la crítica, contiene la paradoja de darle un sitio privilegiado a los personajes femeninos y trabajar su subjetividad, pero en esta caracterización se replicarían prejuicios misóginos y negativos sobre la mujer (Kramer 145). Si bien en parte compartimos dicho juicio, creemos que no existe un *maniqueísmo* respecto a los géneros, como se podría suponer al ver este grupo de mujeres negativas, ya que el mundo masculino –además de escasamente representado– no provee una imagen contrapuesta, y en consecuencia, armónica o claramente positiva. Además de aquello, debemos destacar que la perversión de Electra se debe en gran medida a la represión ejercida por el poder patriarcal. De esta forma se nos presenta cómo lo masculino modela y reprime lo femenino, idea que en poco tiempo irá ganando terreno en Viena y ya en los años treinta será formulada por Freud. En palabras más sencillas, la ópera no se agota en presentar modelos negativos, sino que en explorar sus causantes y si en la obra de Sófocles esto se debía a una trasgresión de vínculos y deberes, en la versión moderna el causante más probable será la represión, aquella que espanta a las esclavas, que mantiene a Clitemnestra encerrada entre el discurso de su corte y sus miedos, esa represión que prohíbe a Crisótemis ser madre y que le impide a Electra desarrollarse libremente como sujeto.

Para expresar esta visión particular, Hofmannsthal y Strauss realizan una segunda instalación de carácter formal en su contexto, que podríamos aludir como innovador. Esto lo podemos ver en la musicalización experimental de Strauss y en el libreto de Hofmannsthal que se encuentra a medio camino entre la influencia del expresionismo y sus propias búsquedas expresivas. Esto generó a su vez una representación más libre de *lo griego*, que tomó distancia de las concepciones más clasicistas y propuso nuevas formas de acercarse a los clásicos, a lo cual debemos sumarle la particular visión de Hofmannsthal que buscaba problematizar los textos antiguos con los temas que aquejaban a la sociedad actual para así vivificarlos.

Respecto a lo anterior creemos que se corrobora la idea de que los autores recurren a la obra clásica, para reflexionar sobre lo femenino y para presentar su propia visión sobre el mundo griego. De este modo Electra condensa en gran parte el debate respecto a la mujer, en su carácter de sojuzgada a lo masculino y Clitemnestra es la figura dramática a partir de la cual se puede experimentar en el plano estético-musical para legar una visión particular

de las figuras míticas clásicas, que si bien fue motivo de polémica, en última instancia, en el incierto despuntar del siglo XX, inauguró nuevos marcos de representación de lo griego.

La dupla de Hofmannsthal y Strauss no dejó de reflexionar sobre el género femenino en sus obras subsecuentes, en donde exploraron los roles de género, como en *Arabella* y *El caballero de la rosa*, la idea de la mujer constituida en base en la maternidad en *La mujer sin sombra* y siguieron presentando nuevas expresiones de sustratos griegos, articulados en un juego de ópera dentro de una ópera en *Ariadna en Naxos* y una mirada decididamente oriental en *La Helena Egipcia*. Pensar en estas creaciones como un todo es una tarea aun incompleta, y probablemente en ellas encontremos reflexiones que se desplegarán en el resto del siglo XX.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Corpus**

Eurípides. “Electra”. *Tragedias II*. Madrid: Gredos, 2006. 63-129.

Hofmannsthal, Hugo von. *Carta a Lord Chados*. Valencia: Cajamurcia, 1996.

\_\_\_\_\_. “Electra”. *Kareol*. Trad. Jaime Goyena. 1999 Web 24 de nov. de 2016.  
<kareol.es/obras/electra/libreto.htm>.

\_\_\_\_\_. *Instantes griego y otros sueños*. Valladolid: Cuatro, 1998.

Sófocles. “Electra”. *Tragedias*. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1981. 371-432.

### **Trabajos citados**

Anderson, Susan. “Otto Weininger’s Masculine Utopia”. *German studies review*, Vol 19  
No 3. 1996. 433-453.

Bachofen, Johann Jakob. *El matriarcado: Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Trad. María del Mar Linares García. Madrid: Akal, 1987.

\_\_\_\_\_. *Mitología arcaica y derecho materno*. Trad. Begoña Ariño. Barcelona: Anthropos, 1988.

Bennett, Benjamin. *Hugo von Hofmannsthal: The Theatres of Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Billings, Joshua. *Genealogy of the Tragic*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

Breuer, Josef y Sigmund Freud. “Estudios sobre la histeria”. *Obras Completas Sigmund Freud 2*. Ed. James Strachey. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu, 1992. (1-249)

Brugger, Ilse M. *Teatro alemán del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

- Dunn, Francis. "Electra". *A Companion to Sophocles*. Ed. Kirk Ormand. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. 98-110.
- Erhardt, Otto. *Richard Strauss: su vida y su obra*. Trad. Roberto Casman. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- Errázuriz, Pilar. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza, 2012.
- Ewans, Michael. "Iphigénie en Tauride and Elektra: Apolline and Dionysiac Receptions of Greek Tragedy into Opera". Ed Lorna Hardwick. Oxford Blackwell Publishing, 2008. 231-246.
- Fischer, Burton. "Elektra Tragödie in German in one act". *operajourneys.com*. Opera Journeys Publications. Web. 2 de dic. 2016 < <http://operajourneys.com/mini-guide-series/>>.
- Freud, Sigmund. "Las fantasías históricas y su relación con la bisexualidad". *Obras Completas Sigmund Freud 9*. Ed James Strachey. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 139-147.
- \_\_\_\_\_. "Apreciaciones generales sobre el ataque histérico". *Obras Completas Sigmund Freud 9*. Ed James Strachey. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu 1992. 205-211.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la sexualidad femenina". *Obras Completas Sigmund Freud 21*. Ed James Strachey. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 225-244.
- \_\_\_\_\_. "33 Conferencia: La femineidad". *Obras Completas Sigmund Freud 22*. Ed James Strachey. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 104-125.
- Gilliam, Bryan. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Goldhill, Simon. *Who Needs Greek?*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.



- Gould, John. "Law, Custom and Myth: Aspect of the Social Position of Women in Classical Athens". *The Journal of Hellenic Studies*. Vol 100. Centenary Studies, 1980. 38-59.
- Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Inglaterra: Oxford University Press, 2003.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. Trad. Juan José Utrilla. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Janik, Allain y Stephen Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Taurus, 1983.
- Jauss, Hans R. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". *La actual ciencia literaria alemana*. Ed Hans Ulrich Gumbrecht. Trad. Gustavo Domínguez León. Salamanca: Ediciones Anaya, 1971. 37-114.
- Kramer, Lawrence. "Fin-de-siècle fantasies: Elektra, degeneration and sexual science". *Cambridge University Press*. Vol 5 No. 2. 1993. 141-165.
- May, Arthur J. *Vienna in the Age of Franz Josef*. Norman: University of Oklahoma Press, 1966.
- McClary, Susan. *Femine Endings Music, Gender & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Mill, John Stuart y Harriet Taylor Mill. *Ensayos sobre la igualdad sexual*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 2001.
- Modern, Rodolfo. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.
- Morgan, Robert. *La música del Siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- Mosse, Claude. *La mujer en la Grecia clásica*. Trad. Celia María Sánchez. Madrid: Nerea, 1991.
- Pahlen, Kurt. *Historia de la música*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1957.

- Pérez-Rioja, José A. *Diccionario de símbolos y mitos: la ciencia y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tennes, 1988.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- Rohde, Erwin. *Psiqué el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad de los griegos*. Trad. S. Fernandez y J. M. Pomares. Barcelona: Labor, 1973.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Trad. Maria Luisa Fuentes. Barcelona: Random House, 2008.
- Seaford, Richard. "The destruction of limits in Sophokles' Elektra". *The Classical Quarterly, New Series*. Vol 35 No. 2. 1985. 315-323.
- Wajemann, Heiner. "The Influences of Richard Strauss". *The Richard Strauss Companion*. Ed Mark-Dan Schmid. Nueva York: Greenwood, 2003. 3-29.
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- Wheeler, Graham. "Gender and Trasgression in Sophocles' Electra". *The Classical Quarterly*, Vol 53. 2003. 377-388.
- Winckelmann, JJ. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Trad. Salvador Mas. Madrid: FCE, 2008.
- Zichowicz, James. "The Late Operas of Richard Strauss". *The Richard Strauss Companion*. Ed Mark-Dan Schmid. Nueva York: Greenwood, 2003. 285-299.