

## El *daimon* sofocleo en la *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal

JOSEP MARTÍNEZ SANTAFÉ\*

En 1906 Hugo von Hofmannsthal sugería a Richard Strauss la posibilidad de escribir conjuntamente una ópera sobre el personaje de Electra. Pese a que inicialmente el segundo mostró algunos recelos —motivados por el temor a las eventuales similitudes entre su *Salome*, estrenada el año anterior, y la obra propuesta—, su ulterior consentimiento supuso el arranque de una andadura complementaria responsable de algunas de sus principales producciones: la apuntada *Elektra*, junto a *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* y *Die Frau ohne Schatten*, por citar sólo los títulos más relevantes. Para el libreto de la primera, Hofmannsthal se basó en la tragedia homónima de Sófocles, sobre todo en dos cuestiones que debían a éste su originalidad: la presentación del asesinato de Agamenón como un crimen que debe ser *inapelablemente* vengado y la delimitación de *tres roles femeninos*. Por lo que respecta a la primera, mientras que en los dramas de Esquilo y Eurípides<sup>1</sup> se interrogaba tanto sobre lo lícito de la muerte de Agamenón como acerca de lo justo de la ejecución de Clitemestra y Egisto —uno y otro poeta manejaban la tradición para reflexionar sobre asuntos que les eran caros: la necesidad de superar un determinado tipo de derecho, al primero, la ocasión de debatir y rebatir la leyenda, al segundo—, Sófocles, en cambio, no va a exhibir la situación trágica como un problema a desentrañar: el poder del dios es absoluto e inaprehensible y, por ello, el único recurso es soportar lo que el destino depara<sup>2</sup>. La ausencia de incertidumbre sobre el mandato de Apolo —que, así, preestablece lo punible del regicidio— es precisamente la que servirá para legitimar la estratagema de la obra<sup>3</sup>: la justicia de la venganza se apoyará de un modo magistral en la imperiosidad del cumplimiento de la estratagema; ésta es el fundamento del sufrimiento —y, por ende, de la capital anagnórisis— y dispone la muerte de los asesinos como única salida posible. Ésta es la razón de que, a diferencia de Esquilo y Eurípides, en la *Electra* de Sófocles no sobrevengan las dudas de Orestes ni sus posteriores remordimientos.

En la tragedia sofoclea, la inexistencia de incógnitas sobre la (enigmática) relación entre el mundo de los dioses y el de los hombres comporta que el peso dramático recaiga sobre el *daimon*

\* Dirección: C/ Comte d'Urgell, nº 58, 7º, 4ª, 08011 Barcelona (España).

1 En relación a la cronología de las *Electras* de Eurípides y Sófocles no existe unanimidad entre los comentaristas, argumentando unos la anterioridad de la primera y otros la de la segunda.

2 «... sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma administración de la justicia. [Sófocles] restablece en su integridad el punto de vista popular. El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración: es concebido como algo santificador. La distancia entre lo humano y lo divino es inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas» (F. Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo* §3 [ed.cast. Alianza, Madrid 1973]).

3 «Que el hecho sea justo es ciertamente condición de uso de la estratagema autorizada y prescrita. Pero lo que se desarrolla y subraya es la estratagema, no la justicia; el hecho ha de ser justo para que se ejecute según la voluntad de Apolo. Si Sófocles hubiera querido sólo justificar al oráculo, al dios y el hecho prescrito, en el sentido de la saga pre-esquilea, entonces no se entendería por qué se necesitaba la "estratagema" y sus consecuencias, en definitiva, toda la "intriga" y el sufrimiento que ésta crea» (K. Reinhardt, *Sófocles*, p. 351 [ed.cast. Destino, Barcelona 1991]).

de los protagonistas, circunstancia de la que dimana la primordialidad de la definición del carácter de los héroes. Para lograr este objetivo, Sófocles, sirviéndose de lo que ha sido caracterizado como la ironía y la lógica trágicas<sup>4</sup>, erigirá en *Electra* un tipo singular de diálogo —rastreado también en algunas de sus otras obras— que los personajes utilizan para *contender*: no son guiados, consiguiendo, por el fin de hallar una solución (Esquilo) o por la voluntad de argumentar la propia conducta (Eurípides) sino por el propósito de autoafirmarse en el enfrentamiento feroz que persigue la derrota del oponente. El discurso, que es tanto más agresivo cuanto más débil es el emisor, evidencia, merced a la ambivalencia del lenguaje, que las palabras pueden resultar (muchas veces) más apropiadas para atacar que para comprender; discurso estanco que testimonia la condición de desarraigo del héroe que es el auténtico origen de su sufrimiento. La importancia de éste será, de modo recíproco, la causa de que los discursos no aparezcan plácida sino violentamente: el dolor ha de hacerse sonoro, debe escapar del encierro mudo del corazón para romper en estridencias que hagan el padecimiento observable en tanto que intento de construcción de un *bios* particular en base a la guerra contra esos otros discursos que lo pueden atacar, negar o invalidar.

La apuntada herencia sofoclea de la *Elektra* de Hofmannsthal no impedirá, no obstante, que ésta sea afín en algunos aspectos a las tragedias de Esquilo y Eurípides: el proyecto hofmannsthaliano de un nuevo drama —*Orestes en Delfos*<sup>5</sup>—, cuyo tema serían los remordimientos del protagonista, se debería a la voluntad de reflexionar —como aquéllos— sobre lo legítimo de la venganza, acaso inexcusable aunque sea ordenada por un dios. Puede considerarse, asimismo, un acercamiento a Eurípides tanto la marcada crueldad de *Electra*<sup>6</sup> como la suavización del carácter de Clitemestra<sup>7</sup>: ésta —una enferma que, aquejada por el terror y la desazón, vive en continua agonía— recibirá de la hija, cuando de buena fe se acerque a hablar con ella, sólo el vituperio; el rencor de *Electra*, que disfruta con la desorientación que sus palabras infunden en la madre, es desmedido, más aún, intolerable. El intenso egoísmo de la heroína de Hofmannsthal, que no está presente en la de Sófocles, se advierte principalmente en la escena de la anagnórisis donde *Electra* tardará en acordarse del esencial Agamenón —ni ella ni *Orestes* vivirían ni tendrían misión alguna de no ser por (lo que ha sucedido a su padre) el rey—, hasta el punto de que llega a convertirse, por preocuparse únicamente de sí misma, en amenaza para la consumación de la estratagema. Ésta, por otra parte, ha perdido en Hofmannsthal la fuerza que tenía en Sófocles, ya que no alcanza a diluir la venganza haciendo creer que los acontecimientos se desencadenan por la necesidad de llevarla a cabo, y sólo sirve para que *Orestes* entre en la residencia de los tiranos sin despertar temores y pueda cumplir con el mandato divino. El sumo protagonismo de la *Electra* de Hofmannsthal

4 «Después de Parménides y de las reflexiones de los filósofos, se alcanzará la lógica, que es una lógica de identidad, del tercero excluido. Una cosa es esto o es aquello. Pero la lógica de la tragedia es, lo que me gustaría llamar, una lógica de la polaridad. Es una lógica de la tensión entre opuestos, entre fuerzas contrarias como, en *Hippolytus*, entre Artemisa y Afrodita, o en *Las Suplicantes*, donde todos los temas están polarizados. (...) Las contradicciones no son superadas y no pueden serlo. Esta lógica de la polaridad pertenece al periodo filosófico de la Sofística. Es la lógica de los sofistas. (...) La idea es, que en cualquier cuestión que la tragedia considera, o en cualquier problema humano, es posible componer dos argumentos estrictamente contradictorios. El discurso implica polaridad» (J. P. Vernant, *La trágica griega: problemas de interpretación*, p. 311 [ed. cast. Barral, Barcelona 1970-72]).

5 El plan no fue llevado a cabo como consecuencia, al parecer, del poco interés que Strauss mostró por la cuestión.

6 «¿Clitemestra ha podido suscitar este odio inexpiable? El poeta no la hace ni odiosa ni despreciable; no goza de su crimen, está inquieta y querría encontrar a su hija favorable a la reconciliación que desea. (...) ... el orgullo de Clitemestra no es lo suficientemente grande para motivar el duro furor de *Electra*». (A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, p. 122 [París 1975]).

7 Voltaire, *Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes qui ont paru sur le sujet d'Électre*, 2ª parte.

acarreará que ni siquiera la punición de los asesinos logre acallar los lamentos o detener la danza de la heroína quien, a diferencia de la sofoclea, nunca abandonará su aislamiento y, cuando en el palacio se inicien las celebraciones, seguirá estando *fuera y sola*.

En la *Elektra* de Hofmannsthal, como en la de Sófocles, el sufrimiento de *las tres heroínas* será el origen del vómito incontenible de un discurso que, beneficiándose también del doble sentido de las palabras, tiene por única meta el asentar la propia individualidad en el daño provocado en la (en el diálogo entre Electra y Egisto, el) oponente: la alegría de Electra dependerá del padecimiento de Clitemestra; las risas de ésta, tras conocer la noticia de la muerte de Orestes, dimanarán del perjuicio que la reina imagina para esa que está sola; y la deserción de Crisótemis tendrá el aspecto de un castigo que ésta inflige a la responsable de haber obstaculizado la realización de su anhelo de casarse y tener hijos. El afligimiento de Electra, que no cesa de incrementarse, satisfará dos objetivos dramáticos: será, como en Sófocles, el fundamento de la anagnórisis —al equivocarse continuamente, el largo y sostenido *quejido* de la heroína hará que Orestes descubra, primero, quién es su interlocutora y, después, lo que ha sido la vida en Micenas todo el tiempo que él ha faltado—, y suscitará una (compasiva) conmoción en el público que asiste impotente a una progresiva desolación, a la par que *sabe perfectamente que Orestes está vivo* y que, por tanto, la herida de la protagonista es quizás restañable.

La caracterización del personaje de Electra será completada por Hofmannsthal con un rasgo enaltecedor que hará la función de (necesario) contrapunto a su notoria crueldad y que descansa sustancialmente en lo que constituye la radical originalidad del libreto del vienés: decretar, en sentido propio puesto que, desvinculándose de la tradición, es el único que determina el óbito de Electra como conclusión de la obra. Hofmannsthal define el temperamento de la protagonista a partir de su dignificadora *fidelidad* a Agamenón: Electra es, diríase *en justicia*, la única leal a Agamenón y a lo que emana de su muerte —implacable odio hacia los asesinos y *permanente* deseo de venganza—, y no quiere ni puede querer otra cosa que bregar incesantemente por librar al rey del olvido hacia el que todos los demás anhelan arrastrarlo<sup>8</sup>, hermanándose, así, con la heroína de Sófocles; éste, a diferencia de Eurípides que relacionaba *lethe* con *sophos*, cimentaba la grandeza de su protagonista en la porfía por recuperar lo que está, o se quiere mantener, oculto. La fidelidad de Electra es enunciada ya en la primera frase de la partitura —«¿dónde está [*bleibt*]<sup>9</sup> Electra?»— por una doncella que, irritada por el esfuerzo vano de su tarea —intento de limpiar una indeleble (y por ello demostración del delito) mancha de sangre—, sugiere con su pregunta la rencorosa tozudez de la protagonista para quien no habrá otro hogar sino el *aislamiento*, tal y como subrayarán vigorosamente tanto su aria de salida —*Allein! Weh, ganz allein*— como su danza última. Será este rechazo a entrar en la categoría de lo común, en la que se hallan todos los demás, el que requerirá el extraordinario esfuerzo, causa en última instancia de su fin y, a la vez, de su dignificación.

La señera naturaleza de Electra representa, además, el punto de partida para una reflexión que, en torno a los conceptos de *fidelidad* y *metamorfosis*, es capital en la obra de Hofmannsthal: «la metamorfosis es la vida de la vida, es el verdadero misterio de la Naturaleza animante; perseverar es solidificarse y morir. Quien quiere vivir debe pasar por encima de sí mismo y metamorfosearse: debe olvidar. Sin embargo, toda la dignidad humana está unida también a la perseverancia de lo idéntico, al rechazo del olvido, a la fidelidad. Hay aquí una de las contradicciones más insondables sobre el abismo de la cual está edificada la idea del ser, como los templos délficos sobre sus

8 Será Crisótemis quien conminará a su hermana a olvidar. Hofmannsthal suprimirá del libreto la respuesta de Electra: «¡Olvidar! ¿Qué? ¿Soy un animal? ¡No soy una bestia, yo no puedo olvidar!».

9 Recuérdese que el verbo alemán *bleiben*, que aquí es traducido por estar, tiene asimismo el sentido de *permanecer*.

enormes grietas»<sup>10</sup>. El persistente talante sañudo y vengativo de Electra simboliza la elección antitética a la que encarnan los protagonistas de libretos posteriores quienes, en virtud de un olvido (parcial), siguen viviendo. La fidelidad, entendida como la apuesta por una concreta forma de ser en la que no cabe modificación alguna, es la que esculpe la figura de Electra: en ella, la nueva realidad no promoverá cambio alguno porque tanto se ha desvivido por mantener el recuerdo de Agamenón, la censura a los asesinos del rey y su retraimiento que, tras la venganza, resulta inviable la metamorfosis y *no le queda otra salida que morir*. Si en *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* y *Die Frau ohne Schatten* la continuidad de la vida del individuo va unida a algún tipo de alteración, o simplemente eliminación, del recuerdo, el rol de Electra se singulariza desde la exigencia de no olvidar idiosincrásica del ser humano: la heroína, para quien el orgullo y la nobleza estriban en no arrinconar la memoria de Agamenón, no puede ni tampoco quiere olvidar, circunstancia que, por otra parte, la aleja de algunos tópicos psicoanalíticos tales como el ocultamiento del hecho traumático o la sublimación del pasado. Electra no puede ni tampoco quiere aceptar la mudanza, siendo ésta la razón de que no tenga cabida en el nuevo orden, el que acaecerá tras los ajusticiamientos de Clitemestra y Egisto. La metamorfosis es una opción inalcanzable para Electra como lo prueba el hecho de que ni siquiera la anagnórisis haya implicado variación alguna; antes al contrario, ha sido la fehaciente corroboración de la legitimidad de su tría pues sin el aliento del rencor tanto tiempo alimentado por la protagonista, podría haber ocurrido que Orestes —un personaje con manifiestas debilidades— no hubiese cumplido su misión.

Es cierto que la metamorfosis hofmannsthaliana se materializa, en ocasiones, como un morir —tanto Ariadna como Baco perecen— pero, en este caso, el óbito tiene el sentido de una transformación que llevará hacia el auténtico destino; la muerte no se equipara, pues, a aniquilamiento sino a liberación y purificación. Para Electra, en cambio, no existe ningún *post mortem*, siendo éste su destino: castigo a su incapacidad, y a su falta de voluntad, para transformarse: «se trata de uno de los problemas a la vez simples y prodigiosos de la vida: la fidelidad; depender de eso que se ha perdido, aferrarse hasta la muerte —o vivir, continuar viviendo, alzarse sobre, *metamorfosearse* [*sich verwandeln*], sacrificar la unidad de su alma, y, sin embargo, conservar su esencia en esta metamorfosis, *continuar siendo* [*bleiben*] un ser humano, no hundirse al nivel del animal sin memoria. Es el tema fundamental de *Elektra*, la voz de Electra opuesta a la voz de Crisótemis, la voz heroica frente a la voz humana»<sup>11</sup>. Esta particular condición de la *Elektra* hofmannsthaliana —sobresaliente desenlace en el que, debiendo la protagonista morir, obtiene, así, el rasgo enaltecedor<sup>12</sup>— es la que acaso permita establecer un último paralelismo entre ésta y la heroína de Sófocles. Puesto que en su *Electra* es primordial el *daimon* del individuo, es decir, no sólo el carácter sino asimismo las relaciones de centralidad y excentricidad con el universo rodeador —el término sirve, de esta suerte, para definir un talante íntimamente asociado a un destino que puede ser *disonante* y del que dimana la desgracia a la que se ve abocada la vida de los héroes que no es sino el desarrollo del propio *daimon*<sup>13</sup>—, la peripecia de la *Electra* hofmannsthaliana parece encajar en esta categoría ya que, siendo ella —su fidelidad— el centro de la trama, terminará por trocarse en tan excéntrica

10 H. von Hofmannsthal, *Ariadnebrief*, en *Gesammelte Werke, Dramen*, vol. V, p. 297 (Frankfurt am Main 1979-80). Esta carta se publica el 12-X-1912 en *Neues Tageblatt*.

11 Hofmannsthal - Strauss, *Briefwechsel*, p. 134 (Zürich 1952).

12 Fue Strauss quien, en una carta del 6-VII-1908, reclamó de Hofmannsthal unos versos más (desde «nosotros estamos con los dioses...» hasta «[Crisótemis] debo ir con mi hermano») para subrayar el triunfo de Electra.

13 «La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo» (F. Nietzsche, *op. cit.*, §3).

en lo que atañe a los acontecimientos que no podrá sino morir, manifestándose el óbito como la realización de ese *daimon* que la ha erigido en el superlativo aislamiento. De ser así, podría afirmarse que en la *Elektra* de Hofmannsthal pervivirían ya no sólo algunas coyunturas dramáticas sino además, y sobre todo, algo del espíritu de la tragedia sofoclea: triunfo insigne para uno de los retos eminentes propuestos por el siglo que asistía en sus inicios al afianzamiento de la labor operística de Richard Strauss y al debut del quehacer dramático de Hugo von Hofmannsthal.

marzo de 1997