

Facultat de Filosofia i Lletres  
Departament d'Art i Musicologia



***ELECTRA:***

***SUBMISSIÓ O EMPODERAMENT***

*Anàlisi de l'arquetip de feminitat del personatge  
d'Electra segons les interpretacions operístiques  
de R. Strauss, J. Soler i M. D. Levy*

Treball de Fi de Grau presentat per

Ona Alonso Romero

Tutor/s

Cándida Ferrero Hernández i Germán Gan Quesada

Bellaterra, juny 2020

## RESUM

Aquest treball proposa una anàlisi de l'arquetip de feminitat que el personatge d'Electra encarna en el món de l'òpera durant l'Edat Contemporània, amb l'objectiu d'entendre com el llenguatge musical influencia i reflecteix aquest model femení. Per arribar a les conclusions, es durà a terme una anàlisi i comparació entre l'òpera *Elektra* (1909) de Richard Strauss, basada en la tragèdia de Sòfocles; l'òpera *Agamèmon* (1960) de Josep Soler, amb textos de Sèneca; i l'òpera *Mourning Becomes Electra* (1967) de Marvin David Levy, basada en l'obra teatral homònima d'Eugene Gladstone O'Neill.

## ABSTRACT

This project proposes an analysis of the femininity archetype that the character of Electra embodies in the opera's world during the contemporary age, with the purpose of understanding how the musical language influences and reflects this feminine model. To come to the conclusion, an analysis and a comparison will be carried out between the opera *Elektra* (1909) by Richard Strauss, based on the Sophocles tragedy; the opera *Agamèmon* (1960) by Josep Soler with Seneca's texts; and the opera *Mourning Becomes Electra* (1967) by Marvin David Levi, based on the homonymous play by Eugene Gladstone O'Neill.

# TAULA DE CONTINGUTS

INTRODUCCIÓ .....	5
OBJECTIUS I JUSTIFICACIÓ .....	7
ESTAT DE LA QÜESTIÓ I METODOLOGIA .....	9
1. ELECTRA I LA MALEDICCIÓ DE LA DINASTIA DELS ATRIDES EN LA CULTURA CLÀSSICA GRECOLLATINA.....	12
1.1 ETIMOLOGIA I ORIGENS DEL PERSONATGE D'ELECTRA .....	12
1.2 ELECTRA A ROMA .....	14
2. ELECTRA: BOGERIA I SEXUALITAT A L'ÈPOCA CONTEMPORÀNIA .....	17
2.1 ESTUDIS I CONSIDERACIONS SOBRE LA SEXUALITAT I LA FEMINITAT.....	18
2.2 <i>ELEKTRA</i> D'HUGO VON HOFMANNSTHAL .....	20
2.3 <i>MOURNING BECOMES ELECTRA</i> D'EUGENE O'NEILL .....	21
3. <i>ELEKTRA</i> DE RICHARD STRAUSS.....	23
3.1 CONTEXT POLÍTIC I ESTÈTIC DE R. STRAUSS .....	23
3.2 COMENTARI ANALÍTIC DE L'ÒPERA <i>ELEKTRA</i> (1909).....	24
4. <i>AGAMÈMNON</i> DE JOSEP SOLER.....	28
4.1 CONTEXT POLÍTIC I ESTÈTIC DE J. SOLER.....	28
4.2 COMENTARI ANALÍTIC DE L'ÒPERA <i>AGAMÈMNON</i> (1960).....	30
5. <i>MOURNING BECOMES ELECTRA</i> DE MARVIN DAVID LEVY .....	32
5.1 CONTEXT POLÍTIC I ESTÈTIC DE M. D. LEVY .....	32
5.2 COMENTARI ANALÍTIC DE L'ÒPERA <i>MOURNING BECOMES ELECTRA</i> (1967) .....	33

6. COMPARACIÓ DE LES ANÀLISIS .....	36
CONCLUSIONS.....	38
BIBLIOGRAFIA .....	40
ANNEX .....	44
ARBRE GENEALÒGIC DE LA FAMÍLIA DELS ATRIDES.....	44

# INTRODUCCIÓ

Des dels inicis de l'òpera, principi del segle XVII, fins a l'actualitat, els compositors s'han vist atrets en nombroses ocasions pels arguments dramàtics dels mites i relats de la cultura grecolatina clàssica. Interès compartit per artistes i investigadors d'altres disciplines, així com pel públic receptor, que ha generat múltiples productes culturals que han contribuït a explicar, legitimitzar i configurar l'ordre social i les relacions de poder al llarg del temps i l'espai<sup>1</sup>. D'aquesta manera, entre d'altres, els rols de gènere i comportaments que avui semblen “naturals” han estat construïts i transmesos.

Segons explica la nord-americana Susan McClary<sup>2</sup>, hi ha hagut una progressiva vinculació entre la bogeria (irracionalitat) i la feminitat, marcada per l'excés de sexualitat, transmesa a través de procediments musicals que es troben al límit del sistema en el qual es desenvolupa l'obra general (interval·ls cromàtics, recursos de tensió harmònics, ornamentacions, etc.); fins al punt de ser una característica essencial per als rols femenins de més prestigi, interpretats per les *prime donne* en el món de l'òpera. McClary també explica la necessitat de personatges que encarnin la racionalitat, el bé, per tal de protegir als receptors de l'obra del missatge atractiu i moralment corrosiu que transmeten aquests personatges femenins. Aquest rol normalment és interpretat des de la masculinitat i utilitza els mètodes tècnics musicals normatius.

Aquest estudi és la llavor de la hipòtesi d'aquest treball, que s'expressa de la següent manera: Existeix un ús particular del llenguatge musical en el personatge d'Electra, caracteritzada des de l'Època Contemporània per la irracionalitat d'un amor patern obsessiu. Així doncs, per tal de confirmar o desmentir l'afirmació anterior, en les següents pàgines es proposa una anàlisi de l'arquetip de feminitat del personatge d'Electra transmès en el llenguatge musical de principis i

---

<sup>1</sup> Al llarg del temps el terme “cultura” ha estat definit des de diverses perspectives. E. B. Tylor fou el primer en proposar una definició en clau antropològica d'aquest concepte, explicant-la com el complex (art, moral, idees, etc) adquirit per l'home com a membre d'una societat. A continuació, cal remarcar les consideracions sobre espai i temps que proposen autors com Melville Jean Herskovits, o les implicacions que la perspectiva funcionalista aportà considerant les institucions com la unitat elemental d'aquesta organització. Més endavant, L&A. White posarà el focus en el procés de transformació dels elements en símbols i la integració d'aquests en una relació simbòlica. Finalment, les aportacions més importants sobre aquesta matèria provenen de Sigmund Freud i els seus seguidors, corrent anomenat *culturalista*, i sobretot les aportacions de l'estructuralisme representat per Claude Levy-Strauss, per al qual l'element més important és concepte de model, entès com a límit, només a l'interior del qual pot variar la conducta dels individus. Informació extreta de la *Gran Enciclopèdia Catalana* (<https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0173551.xml>).

<sup>2</sup> McClary, Susan (1991: 80-112).

mitjans del segle XX a les òperes *Elektra* (1909) de Richard Strauss, *Agamèmnon* (1960) de Josep Soler i *Mourning Becomes Electra* (1967) de Marvin David Levy.

El paper de la cultura com a eina civilitzadora, instrument de transformació i d'adaptació, s'ha analitzat des de múltiples camps d'estudi com l'antropologia, la psicologia, la lingüística, la sociologia i la mateixa musicologia, entre d'altres, donant-nos diverses i, tal vegada, perspectives complementàries. Aquests són els antecedents utilitzats en aquest estudi i que es descriuran amb més detall en l'apartat "Estat de la qüestió i metodologia".

No obstant això, cal evidenciar que aquest treball és una proposta acotada de recopilació i anàlisi de la informació, el qual es podria ampliar i aprofundir fins, més endavant, proposar un estudi sobre el tractament musical i vocal dels personatges femenins en el llenguatge operístic.

## OBJECTIUS I JUSTIFICACIÓ

La implicació en l'acció feminista i la manca de referents i estudis en aquest àmbit des de la musicologia<sup>3</sup>; l'afició i fascinació per la mitologia i els relats grecolatins; l'interès per la música i les reflexions estètiques del segle XX; la convicció d'entendre la música com un sistema potencialment comunicador de significats; i l'admiració pel gènere de l'òpera són les principals motivacions personals i acadèmiques que em fan perseguir els següents objectius per realitzar aquest Treball de Fi de Grau: 1) Demostrar la pervivència dels clàssics grecolatins en l'Època Contemporània; 2) Deconstruir el discurs transmès a través de l'òpera i la música, entenent aquestes com a vehicles de comunicació de significats i coneixements; 3) Analitzar si alguna d'aquestes propostes subverteix el relat hegemònic del sistema heteropatriarcal i, si ho fa, identificar a través de quins procediments; 4) Evidenciar la relació entre els productes culturals i els moviments socials pertanyents al mateix context; 5) Fer palesa la necessitat d'estudis des d'aquesta perspectiva entesos com a eines de transformació social; 6) Demostrar la utilitat d'aquests estudis com a propostes metodològiques per a conèixer el llenguatge musical particular de cada estil o gènere.

Però, per què *Elektra* de Strauss, *Agamèmon* de Soler i *Mourning Becomes Electra* de Levy? El primer motiu d'elecció respon al context en el que es desenvolupen i pertanyen: el segle XX. Aquest es presenta com un moment de reivindicacions socials i polítiques, moltes de les quals relacionades amb el moviment feminista. Pilar Ramos López<sup>4</sup> s'ha ocupat d'explicar i resumir, al públic no especialista, les diverses qüestions i enfocaments dels estudis feministes vinculats a la investigació musical i la seva interrelació amb altres disciplines. És en aquest llibre, *Feminismo y música: Introducción crítica*, concretament al primer capítol, *Musicología feminista*, on s'exposa la següent cronologia del moviment:

En el ámbito anglosajón se habla de tres olas feministas. La primera sería la de las sufragistas, desde finales del XIX hasta la década de 1920, también llamada feminismo liberal en tanto que buscaba una reforma del sistema político sin cuestionar-lo. La segunda sería el movimiento de derechos civiles y de nueva izquierda desde mediados de los 60 a mediados de los 80. Entonces se desafiaron valores tradicionales como la familia y el matrimonio, era el feminismo del activismo político. La última y tercera ola, llamada a veces feminismo cultural, estaría influida

---

<sup>3</sup> Ramos López, Pilar (2003: 27-30), malgrat la popularitat actual dels estudis de gènere i les ja nombroses investigacions que es mostren sensibles i reivindicatives a aquestes qüestions, cal recordar que Espanya és un dels països on aquesta perspectiva incideix més tard en els estudis musicològics i no ho fa a càrrec dels investigadors, sinó de les pròpies compositores.

<sup>4</sup> Ramos López, Pilar (2003).

por la teoría y el activismo gay, así como por el posmodernismo, considerando como conservadora la doctrina sexual de la segunda etapa y buscando en ocasiones una contracultura separatista<sup>5</sup>.

Ramos també exposa la problemàtica que aquesta classificació provoca a Europa, a causa, per exemple, de la tardança en aconseguir el vot en alguns països o la poca presència política i acadèmica de la cultura homosexual, tot i que no acaba de donar-ne resposta. D'aquesta manera, sembla interessant proposar un estudi en perspectiva de gènere a través d'objectes que es desenvolupen en aquest context i poder veure la relació que s'estableix entre els moviments socials i productes culturals coetanis.

La segona raó per la qual es prenen com a model Strauss, Soler i Levy, és per la seva diversa procedència geogràfica, fet que emmarca les seves produccions en règims polítics molt variats, com poden ser el II Reich, la dictadura franquista a Espanya i la democràcia de la Guerra Freda dels EUA. Espais on curiosament s'utilitza la mateixa acció, la restitució de l'ordre a la casa dels Atrides i la importància o no del personatge d'Electra, transmès a partir de textos i referents diferents, com són Sòfocles, Sèneca i O'Neill, autors que a més ens ajudaran a entendre la transmissió de la cultura clàssica al llarg del temps i l'espai; com a argument dels productes culturals dirigits a públics i contextos diversos.

L'últim motiu d'aquesta elecció és l'impacte o popularitat d'aquestes òperes en concret. *Elektra* de Richard Strauss és considerada una de les obres més importants del catàleg d'aquest compositor, així com del propi gènere musical. Aquesta fama és causada, en gran mesura, per la revolució en el llenguatge musical que proposa l'autor en utilitzar els dotze semitons de l'escala musical simultàniament, entre altres procediments destacables. De manera quasi oposada, *Mourning Becomes Electra* de M. D. Levy i *Agamèmon* de Josep Soler no gaudeixen d'aquest prestigi, així ho demostra, per exemple, l'absència d'estudi en el pla docent del grau universitari de Musicologia. Així doncs, pot ser interessant comprovar si el discurs que es transmet és el mateix en obres de gran repercussió o en òperes "d'influència més localitzada".

---

<sup>5</sup> Ramos López, Pilar (2003: 18).



## ESTAT DE LA QÜESTIÓ I METODOLOGIA

Per tal de buscar resposta als objectius descrits s'abordarà l'estudi des del marc general de la perspectiva de gènere. Al parlar des d'aquesta vessant ens referim essencialment a relacions de poder –i resistència–, de l'organització, classificació i legitimació d'aquest. D'aquesta manera caldrà tenir en compte aspectes de classe, raça, llengua, cultura, generació, geografia i gènere dels elements analitzats, ja que tots aquests juguen un paper important a l'hora de configurar el discurs que es transmet. Cal entendre, però, que aquesta perspectiva no presenta una metodologia i teoria única.

S'entén per gènere el conjunt de creences socialment construïdes al voltant del sexe –la idea que les capacitats, expectatives i, fins i tot, les definicions dels termes i identitats “home” i “dona” no deriven de la biologia, sinó de la pràctica social<sup>6</sup>. No obstant això, aquest concepte ha sigut recurrentment posat en qüestió des de moments històrics i grups socials diversos que no sempre s'han sentit inclosos en aquestes reivindicacions, com les dones migrants o el col·lectiu afroamericà, entre d'altres. Segons Judith Butler, aquest concepte construeix nocions d'identitat implícitament heterosexistes i és el resultat de l'obsessiva repetició d'actes que construeixen identitat<sup>7</sup>.

Els primers estudis feministes dins la musicologia van ser proposats des de l'Etnomusicologia durant els anys 70, interessats en l'estudi de les compositoras i les seves obres. Malgrat tot, es seguia treballant amb les mateixes categories tradicionals. A la dècada dels 80, l'estudi de les veus de dones i les seves representacions adquireixen un gran impacte social, sobretot en el context de l'òpera, amb investigadores com Catherine Clément i Michel Poizat. Als anys 90, s'experimenta una obertura cap a altres disciplines, s'incorporen noves metodologies i es qüestionen conceptes com: música absoluta, geni-compositor, música popular vs música culta, etc. Tot això, es fa de manera marginal fins la publicació del polèmic *Feminine Endings* (1991) de Susan McClary, on aquesta ataca a la figura de Beethoven. Actualment, aquests estudis s'elaboren amb la col·laboració de les investigacions en narratologia, sociologia, semiòtica o antropologia, entre moltes d'altres, a través d'eines com l'hermenèutica, l'objectiu de la qual és cercar sentits i interpretacions fugint de les simples descripcions formalistes i interessant-se pels contextos de significat<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Kallendorf, Craig W. (Ed.) (2007: 328).

<sup>7</sup> Ramos López, Pilar (2003: 15-19).

<sup>8</sup> Ramos López, Pilar (2003: 20-30).

Així, en aquest treball es prendran com a referents Susan McClary i Pilar Ramos López amb els respectius escrits de *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991), *Feminine Endings at Twenty* (2020), i *Feminismo y Música: Introducción crítica* (2003).

L'estudi de les repercussions i influències de la cultura clàssica a l'Edat Contemporània ha sigut molt prolífer. Un bon exemple en el que ens centrarem, és el llibre editat per Craig W. Kallendorf, *A Companion to the Classical Tradition* (2007), que s'ocupa de mostrar una guia per a l'estudi de l'impacte dels clàssics en la cultura "postclàssica": la repercussió a l'educació, a diferents èpoques històriques, a diverses regions geogràfiques i a la construcció del gènere i la sexualitat, entre altres temes. Trobem en aquest llibre punts de vista compartits que recolzen el meu estudi:

Given the foundational role of classical antiquity in formulating the distinctive "look and feel" of western European culture, it is understandable that the art, literature, and history of the Greco-Roman world was intimately involved in the articulation of normative definitions of masculinity and femininity.

The study of gender is political. It invites us to question the effects of social institutions. In this respect, it is far from clear that the classical tradition is something worth celebrating. Western culture has shown itself remarkably sympathetic to the misogyny of antiquity. The traditional privileging of male activity and its anxieties about female power in Greece and Rome have regularly found an audience who have been only too keen to hear and repeat its phallogocentric maxims. Significantly, it is often difficult to separate out cause and symptom in these manifestations of classical patriarchal ideology. As a consequence, analysis of the relationship between gender and the classical tradition raises a number of questions about the value of the latter in western culture.<sup>9</sup>

Complementàriament, Gerard Genette<sup>10</sup> ens proporcionarà la manera d'entendre les noves obres d'art, centrant-se en la literatura, que deriven de la cultura clàssica. Ens referim als diferents tipus de transformació que els relats antics han patit i com s'han estructurat, utilitzant el terme que ell identifica per aquest procés: la "Transtextualitat".

Per parlar amb propietat de l'argument i el text utilitzat per a la configuració de les òperes escollides en aquest treball recorrerem a la lectura dels textos clàssics d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides. A continuació, s'estudiarà l'impacte i renovació d'aquests autors en les propostes de Sèneca, Hofmannsthal i O'Neill per tal d'entendre quins valors i objectius es transmeten des del text en les obres musicals seleccionades. A més, es recorrerà a bibliografia complementària amb

---

<sup>9</sup> Kallendorf, Craig W. (Ed.) (2007: 328).

<sup>10</sup> Genette, Gérard (1989).

l'objectiu d'abordar la vinculació dels textos operístics amb els postulats psicològics de Freud i Carl Gustav Jung, els formuladors del "Complex d'Electra".

Per acabar, per tal de conèixer i analitzar les òperes s'utilitzarà bibliografia diversa. D'una banda, ens apropiem a les partitures de Strauss i Levy, així com als estudis proposats per institucions, com la Metropolitan Opera de Nova York i les seves guies per a estudiants, articles en diaris i les tesis d'Agustí Bruach Manchén i Teodor Roura Asensio sobre l'obra i pensament de Josep Soler. Malauradament, no s'ha pogut accedir al fons personal de Josep Soler conservat a la Biblioteca de Catalunya a causa del confinament per COVID-19, on hi consta la partitura de l'òpera que ens interessa en aquest treball.

Respecte a la metodologia, el primer pas consistirà en descriure el personatge d'Electra i la seva transmissió al llarg del temps comparant, en primera instància, les versions dels tres grans tràgics, Èsquil, Sòfocles i Eurípides; la reescriptura de Sèneca; la visió de Hofmannsthal; la proposta d'O'Neill i, a continuació, la seva materialització en els llibrets de les òperes seleccionades. El segon pas consistirà en una aproximació al pensament estètic i al context dels compositors. Seguidament, ens ocuparem de la fragmentació i anàlisi de les parts narratives importants del personatge d'Electra en les òperes i el seu tractament musical. Una vegada finalitzat aquest procés, es compararan els resultats extrets per tal de concloure l'estudi i poder respondre a la hipòtesi d'aquest treball a través de les eines de l'hermenèutica i la semiòtica que ens permetran aproximar-nos als signes i els símbols que articulen el discurs. A l'hora de comparar aquestes òperes caldrà tenir en compte els següents aspectes: el relat de referència que utilitzen com a model argumental, el context històric dels compositors i l'objectiu i recepció de les seves creacions.

# 1. ELECTRA I LA MALEDICCIÓ DE LA DINASTIA DELS ATRIDES EN LA CULTURA CLÀSSICA GRECOLLATINA

## 1.1 ETIMOLOGIA I ORIGENS DEL PERSONATGE D'ELECTRA

Etimològicament el nom d'Electra prové del grec *Ἠλέκτρα* i és el femení de la paraula *Ἠλέκτωρ*. Aquest és l'epítet d'algunes divinitats, com Helios (el Sol) i sembla ser que significa "llucent". D'aquesta manera, Electra seria "La Resplendent". D'altra banda, aquest també és el nom d'una estrella de la constel·lació de les Plèiades i de l'ambre, material descrit com a resina fòssil de diverses coníferes. A més, és un mot que comparteix l'etimologia (*ἤλεκτρον*, en grec, transcripció: *élektron*) i que ha derivat a paraules com 'electricitat' o 'electró'.<sup>11</sup>

Pierre Grimal ens descriu fins a 3 personatges amb aquest nom: una de les filles d'Oceà i Tètis; una de les Plèiades; i una de les filles d'Agamèmnon i Clitemnestra. Nosaltres ens centrarem en aquest últim, el personatge més famós amb aquest nom, l'accepció número 3.

El más célebre personaje legendario entre los que llevan el nombre Electra es la hija de Agamenón i Clitemestra (v. cuad. 2, pág. 14)<sup>12</sup>. No se cita en la epopeya homérica, pero en los poetas posteriores reemplaza poco a poco a Laódice, una de las hijas de Agamenón cuyo nombre ya no vuelve a mencionarse desde este momento. Después del asesinato de Agamenón por Egisto y Clitemestra, Electra, que ha escapado por poco a la muerte, es tratada como una esclava. La salva su madre, que interviene por ella ante Egisto. Según ciertas versiones, Electra sustrae al pequeño Orestes de las manos de los asesinos y lo confía en secreto al viejo preceptor que lo aleja de Micenas<sup>13</sup>.

Així doncs, com bé explica aquest text, Electra és de la família dels Atrides. Una dinastia maleïda per la divinitat, marcada per un *miasma*, a causa del comportament traïdor primer de Tàntal, i seguidament del seu propi fill Pèlops en servir carn humana a banquets<sup>14</sup>. Per aquest motiu, es desenvolupa una saga de crims dins la família que s'aturarà amb la venjança de la mort d'Agamèmnon per part dels seus fills, Electra i Orestes. La restitució de l'ordre dins la família

---

<sup>11</sup> Chantraine, Pierre (2009:422).

<sup>12</sup> Per veure el quadre genealògic, consultar "Annex 1".

<sup>13</sup> Grimal, Pierre (1979: 153-154).

<sup>14</sup> Cal entendre que els banquets a l'Antiga Grècia eren actes de caràcter religiós on s'invocaven els déus, es feien en honor a aquests. Hi havia un codi de com s'havia de fer i què es podia servir i en quin ordre.

dels Atrides serà el tema abordat pels tres tràgics atenesos, Èsquil (458 aC), Sòfocles<sup>15</sup> i Eurípides (413 aC), amb particularitats i divergències remarcables que procedim a explicar basant-nos en les *Notes preliminars* de Maria Rosa Llabrés Ripoll per a la traducció d'“Electra”, *Tragèdies, V* d'Eurípides (2018: 10-11).

Èsquil desenvolupa el tema de la venjança d'Orestes en la triologia l'*Orestea*. A la primera peça, anomenada *Agamèmnon*, se'ns descriu la mort del rei micènic a mans de la seva muller, Clitemnestra, la qual ha comés adulteri amb Egist. Seguidament, a *Les coèfores* o “portadores de libacions” és on s'acompleix la mort d'Egist i Clitemnestra a mans d'Electra i Orestes, els restituïdors de l'ordre i l'honor familiar. Finalment, la tercera tragèdia titulada *Les Eumènides*, l'autor ens narra la persecució de part de les Erínies i el judici d'aquell que ha comés el matricidi, que acabarà essent absolt per decisió de la deessa Atena.

En la versió de Sòfocles, en canvi, la importància de la narració recau en el personatge d'Electra, com bé insinua el títol de la tragèdia: *Electra*. Per fer-ho, el tràgic atenès contraposa aquesta figura valenta i decidida amb Crisòtemis, la seva germana de caràcter submís. Així, quan Electra s'assabenta de la (falsa) mort d'Orestes, la protagonista es planeja dur a terme la venjança tota sola. No obstant això, els germans es retroben i finalment, tal com demanava Apol·lo, Orestes s'encarregarà d'assassinar a la seva mare Clitemnestra i al seu amant Egist. En aquesta versió és important destacar que no hi ha lloc per als remordiments, sentiment que encarnaven les Erínies en la proposta d'Èsquil, ja que les morts han estat un deure de justícia.

Finalment, Eurípides presenta una nova versió d'aquesta faula grega respecte la tradició anterior en la tragèdia també anomenada *Electra*. La innovació més important a assenyalar és el trasllat de l'acció al camp, en una zona allunyada del món urbà i del palau d'Agamèmnon, que subratlla l'essència humana del conflicte. A més, Electra ha vist rebaixat el seu estatus social i en aquesta ocasió, és l'esposa d'un camperol pobre però d'origen noble. Al final de l'obra, els germans mostren el seu penediment i crítica a l'oracle d'Apol·lo, i després de l'aparició dels Dioscurs *ex machina*, la casa reial quedarà abandonada, sense realitzar la seva restauració, a diferència de les versions d'Èsquil i Sòfocles.

En aquestes obres, Electra es mostra com una persona egoista, rancuniosa, histèrica i poc amistosa. És la representació de la memòria d'Agamèmnon, a qui plany constantment com a objectiu de vida. És una dona frustrada sexualment, verge i, per tant, no és mare, propòsit principal de les dones a Grècia. El seu caràcter obsessiu vers l'amor a la figura paterna injustament destruïda la porten a odiar la pròpia mare Clitemnestra, i sobretot, al seu amant Egist, l'usurpador

---

<sup>15</sup> Hi ha diverses teories que situen aquesta obra en el temps a través de la comparació amb l'obra d'Eurípides i amb els fets relatats en l'escrit. Sembla que no s'ha arribat a un consens.

del rol d'Agamènnon a la família i a la ciutat. La projecció de futur que evoca en el seu germà contribueix a la idealització heroica d'aquest i provoca en ella comportaments i sentiments maternals vers Orestes. Cal entendre però, que tots aquests sentiments que travessen Electra són fruit d'una visió distorsionada de la realitat que descriuran aquest personatge més enllà del paper tradicional de la dona, a través de l'heroïna tràgica que adquireix trets masculins com la valentia<sup>16</sup>.

D'altra banda, cal parar atenció al suport en el qual es transmet la narració de la venjança dels Atrides durant l'Antiguitat i on el personatge d'Electra destacarà en importància: la tragèdia, ideada per a ser representada davant d'un públic al teatre. El teatre atenès era concebut com un acte religiós i social que complia la funció de *katharsis* per als assistents, era exemplificador i se'n desprenia, doncs, una lectura moral. Concretament, la tragèdia és descrita com una "obra dramàtica d'estil elevat que representa una acció seriosa i greu entre personatges importants i en què, per regla general, el protagonista és emmenat per una passió o per la fatalitat vers la catàstrofe"<sup>17</sup>. I és des d'aquesta visió que cal entendre a Electra:

El teatro, por lo tanto, reescribe la figura de Electra y le otorga una nueva función, la de invocar la justicia del *oikos*, de la casa, pero también la justicia de la *polis*, del estado<sup>18</sup>.

## 1.2 ELECTRA A ROMA

La difusió d'aquesta narració, de la mort d'Agamènnon i respectiva venjança, ràpidament és tornarà un tema recurrent i atraient per a molts autors de regions i èpoques varies que s'aproximaran a aquests personatges proporcionant-nos la seva particular visió, com és el cas d'Ovidi, en el seu *Ars Amatoria* (2.387-408), entre molts d'altres<sup>19</sup>.

Més tard, durant la Roma Imperial del segle I d.C, s'atribuirà a Luci Anneu Sèneca la famosa *fabula cothurnata*<sup>20</sup> d'*Agamemnon*. Aquesta obra, pensada per a ser recitada, es divideix en cinc actes i explica la planificació i dubtes sobre la mort d'Agamènnon que acaba d'arribar victoriós de Troia; la realització d'aquest assassinat per part d'Egist i Clitemnestra; i la fugida d'Orestes cap a la Fócide gràcies a la seva germana Electra, que serà empresonada just abans de la mort de Cassandra.

---

<sup>16</sup> En aquest fragment estem parafrasejant la informació de les *Notícies preliminars* escrites per Maria Rosa Llabrés Ripoll (2018: 19-22) per a la traducció d'"Electra", *Tragèdies*, V d'Eurípides.

<sup>17</sup> Definició extreta de la *Gran Enciclopèdia Catalana* (<https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0147251.xml>).

<sup>18</sup> Ferrero Hernández, Cándida (2011: 39).

<sup>19</sup> Hall, Edith (2005: 10).

<sup>20</sup> Mot que serveix per designar les tragèdies llatines d'arguments grecs.

Si bé és cert que Sèneca utilitza un argument originari de les tragèdies gregues, en la seva proposta s'hi desprèn la moral estoica a través d'una revisió paradigmàtica de la definició dels rols sexuals i la identitat ètnica dels personatges<sup>21</sup>. Conseqüentment, l'acció principal serà encarnada pels personatges oposats de Clitemnestra i Cassandra i el seu paper en la planificació i realització de la mort d'Agamèmnon.

La moral estoica, deutora de l'idealisme platònic, és dinamista, racionalista i espiritualista. Així doncs, el cultiu de l'Intel·lecte permet un ascens espiritual que tendeix a millorar les condicions vitals per arribar a la felicitat. Es tracta d'assolir un equilibri mental i ètic basat en el *just mitjà*. El gran instrument és la lògica. Per aquesta raó, tots els excessos perjudiquen l'home i han d'evitar-se no amb una contenció momentània sinó, a través d'un equilibri mental que no els permeti. Un dels temes importants en els tractats estoics serà la ira, entesa com una clara passió que ultrapassa els límits<sup>22</sup>.

L'obra de Sèneca cal observar-la des d'aquesta perspectiva i amb una clara vinculació amb la irracionalitat que provoca el desig sexual en els personatges femenins principals, els quals queden marcats com a "dèbils" moralment, ja que han sucumbit als excessos i a la immoralitat. Tot i això, no podem oblidar que Clitemnestra acabarà tacant-se les mans amb la sang del seu marit.

The state of mind of Seneca's queen is marked, however, not by anger, militancy, nor triumphalism, but by anguish and psychological fragmentation. She is also self-confessedly amorous; her dominant motives, it is stressed, are sexual passion for Aegisthus and sexual jealousy of Cassandra. Finally, she is psychologically frail; she is shown struggling with the immorality even of *complicity* in the killing of her husband.<sup>23</sup>

Per a Sèneca però, el personatge d'Electra és secundari. Aquest només apareix al cinquè i últim acte on se'ns mostra ja rival de la seva mare i salvadora d'Orestes, l'única esperança per a restituir la dinastia Atrida. En la caracterització d'aquest personatge és important el següent fragment on se'ns descriu com a "masculina" a causa de la seva oposició i resistència envers la seva mare, cap a qui avoca sentiments d'ira. La única raó d'existir per a Electra serà la venjança de la mort del seu pare, ja que, disposada a morir, els adúlterers amants usurpadors del poder la castigaran a viure en condicions desgraciades<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Briguglio, Stefano (2019: 699).

<sup>22</sup> Ollero Granados, Dionisio (1979: 110-112).

<sup>23</sup> Hall, Edith (2005: 15).

<sup>24</sup> Luque Moreno, Jesús (1980: 194 - 195), per a la traducció d'*Agamenón* de Sèneca.

CLITEMESTRA. — Enemiga de tu madre, ser impío y osado, ¿qué comportamiento es ese de mostrarte en público siendo una doncella?

ELECTRA. — Por ser una doncella he abandonado la casa de los adúlteros. 955

CLITEMESTRA. — ¿Quién creería que eres una doncella?

ELECTRA. — ¿No soy tu hija?

CLITEMESTRA. — ¡Más moderación con tu madre!

ELECTRA. — ¿Tú tratas de enseñarme el respeto a la familia?

CLITEMESTRA. — Actitud de varón muestras en tu corazón engreído... Pero aprenderás a actuar como mujer, cuando hayas sido domada por la desgracia.

ELECTRA. — Si no me equivoco, a las mujeres les sienta bien la espada. 960

Finalment, cal observar que Sèneca fou participant de la propaganda política de l'Imperi Romà. No és d'estranyar, doncs, que d'aquesta obra se'n pugui extreure una lectura fàcilment relacionable amb els conflictes de les ciutats, la legitimització del poder dels emperadors i, fins i tot, amb l'excessiu protagonisme polític d'algunes dones a la Roma dels inicis de l'Imperi, com Lívia, Júlia, Agripina, Popea, etc., tal com diu Edith Hall.

Agamemnon's presence in the Roman imagination made it easy for Pompeius Magnus to foster what in his opponent's hands turned out to be an unfortunate comparison between himself and Agamemnon; his notorious gala revival of Accius' *Clytemnestra* was part of this propaganda. Augustus, on the other hand, promoted a comparison between himself and Orestes: they were both young leaders who had avenged the murder of their fathers. They had also put down their fathers' insurgent wives, ensconced in love-nests with new swains: to Augustus' public, Cleopatra had thus become Clytemnestra. This equation may have made it more dangerous for poets to trifle with the Atridae.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Hall, Edith (2005: 10).



## 2. ELECTRA: BOGERIA I SEXUALITAT A L'ÈPOCA CONTEMPORÀNIA

Durant l'Època Contemporània s'observa un procés de vinculació entre el comportament dels personatges femenins amb un desordre psicològic causat per l'excés de desig sexual, coincidint amb un període de resignificació de la sexualitat, de desenvolupament dels estudis psiquiàtrics i un interès renovat pel passat grecollatí<sup>26</sup>. Segons explica Elaine Showalter, aquest discurs s'haurà vist recolzat a través de la cultura que, juntament amb la ciència, formaran part de processos d'interdependència de la formació social. Així doncs, no és estrany identificar un augment significatiu de la representació de personatges psicològicament desordenats, coincidint amb el desenvolupament del gènere de l'òpera i la creació del nou mite de la *femme fatale*, que encarnen personatges com Carmen, Salomé, Dalila, Manon, Lulú o Electra<sup>27</sup>.

Gender and sexuality are unified by process. In both cases, society slyly attempts to graft itself onto biology. Intercourse comes to be so much more than just a biomechanical act. It becomes a signifier of identity. This shift from act to identity is normally envisioned as a nineteenth-century phenomenon.<sup>28</sup>

Emmarquem l'Època Contemporània des de finals del segle XVIII fins a l'actualitat. Una època marcada pel transit de les societats agràries a les societats industrials; pel liberalisme i els nacionalismes; per les potències mundials i l'ordre internacional; per les grans corrents culturals; l'existencialisme; l'individualisme i la concepció de la figura del "geni-creador"; l'òpera; els descobriments arqueològics; el progrés científic i tecnològic (desenvolupament de la psicologia, sociologia, lingüística, musicologia, antropologia, etc.); l'expansió imperialista; les democràcies occidentals i els règims feixistes. Però la contemporaneïtat també és un període de revolucions i vindicacions. A mitjans del segle XIX, les dones exigiran poder accedir a l'educació, fet que provocarà una relectura dels mites i referents clàssics<sup>29</sup>. A inicis del XX, des del Feminisme es lluitarà pel dret a vot de les dones, pel dret a la vida pública i civil. Més endavant, durant la dècada dels 60, començaran les reivindicacions dels drets privats, de la identitat de gènere, de la llibertat sexual, etc. A més, començaran també les denúncies per les desigualtats racials, el classisme, la destrucció de l'ecosistema, etc.

---

<sup>26</sup> Segons Kallendorf, Craig W. (Ed.) (2007:102-103) els mites i relats de l'Antiguitat començaran a considerar-se com a fonts històriques de fets reals a causa de les descobertes arqueològiques.

<sup>27</sup> McClary, Susan (1991: 82-86).

<sup>28</sup> Kallendorf, Craig W. (Ed.) (2007:338).

<sup>29</sup> Kallendorf, Craig W. (Ed.) (2007:333).

## 2.1 ESTUDIS I CONSIDERACIONS SOBRE LA SEXUALITAT I LA FEMINITAT

Com a conseqüència de la resignificació de la sexualitat per a la identificació social de l'individu, a finals del segle XIX, es desenvolupen nombroses discussions al voltant del gènere, la sexualitat i les dones. Sorgeixen nombrosos textos de diversa naturalesa que intenten estipular l'especificitat de cada gènere –masculí i femení– i, a partir d'aquestes característiques, definir el seu espai i funció social (Bachofen-Weininger). D'altres van començar a abordar d'una manera més sistemàtica les malalties mentals centrant-se en el gènere femení (Charcot-Breuer-Freud-Jung)<sup>30</sup>. La majoria d'aquests textos són escrits per homes i les seves aportacions es situen a les antípodes de les reflexions proposades per les dones de la Primera Onada Feminista, les quals podrien haver sigut un incentiu per a aquests intel·lectuals homes per canviar i no perpetuar i justificar un discurs de supremacia de la masculinitat i dels homes. A continuació, presentem un resum d'algunes de les consideracions i conclusions a les que es van arribar des de l'Acadèmia.

Otto Weininger, filòsof austríac d'origen jueu, publica a l'altura de 1903 *Geschlecht und Charakter* (“Sexe i caràcter”), habitualment titllat de misogin i antisemita, que aconseguí gran difusió en la societat del moment. En aquest llibre l'autor exposa quina és la naturalesa de la dona i la seva posició en relació a l'home i la societat.

[...] La conclusión a la que llega Weininger es que la feminidad supone una verdadera amenaza para la realización de la idea de humanidad por varias razones. Principalmente, porque para Weininger, la Mujer es el arquetipo humano que encarna la inclinación psicológica hacia la pasividad, la inconsciencia, la indulgencia, la animalidad, el conformismo y la facilidad, una actitud que se expresaría del modo más enérgico en el momento del coito. El acto sexual significa para el filósofo el triunfo de esa inclinación psicológica sobre las otras. Por eso sostiene que la Mujer —entendida como arquetipo, es decir, como tipo psicológico extremo al que se aproximan, en mayor o menor medida, todas las mujeres concretas y, en menor medida, también los hombres— es completamente sexual. Pero si el coito expresa y contribuye a perpetuar el estado de minoría de edad de la sociedad, es porque en todo acto sexual se comete una inmoralidad: el hombre ignora la psicología de la mujer y usa el cuerpo de esta únicamente como un medio para lograr sus fines egoístas. De este modo, estaría denigrando la idea de humanidad tanto en la persona de la mujer como en su propia persona. Además, el deseo de la mujer de convertirse en un objeto para el hombre y recibir su valor de este estaría contribuyendo a dicho envilecimiento.

Para el filósofo, el amor romántico también implicaría una inmoralidad y, en este caso, doble. Pues el hombre no solo se negaría a admitir la realidad psíquica de la mujer amada, sino que proyectaría sobre ella el ideal de bondad y de belleza que encuentra dentro de sí (su mejor yo, su yo ético) y acabaría confundiéndolo con el objeto amado. De hecho, las virtudes que el amante percibe en su amada no se encuentran originariamente en ella. Y es que la Mujer, al carecer de

---

<sup>30</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 7).

valor propio y de realidad interior, es el objeto más adecuado para perpetrar este autoengaño, el de la propia redención (la del amante) a través del amor.<sup>31</sup>

A finals del segle XIX i principis del XX, Sigmund Freud començarà a desenvolupar les seves teories sobre el desenvolupament psicosexual de l'individu en *Die Traumdeutung* (1899, “La interpretació dels somnis”). Freud explica que la descoberta de les relacions sexuals entre els pares per part dels infants activa impulsos sexuals en aquests. Això es relaciona directament amb l'etapa de descobriment dels genitals, concretament del penis, l'element fàl·lic cobra un significat de dominació en el desenvolupament sexual. Per consegüent, el nen comença a voler identificar aquest element en els objectes del seu voltant i, quan no pot fer-ho, assumeix que és per causa d'una castració. A partir de 1905, ja podem parlar de la particularitat que atribueix aquesta teoria als infants descrits com a nens o nenes. Així doncs, les nenes també desenvolupen aquest complex –que l'autor exemplificarà amb el mite d'Èdip referint-se als nens i el seu deixeble Carl G. Jung, amb el d'Electra per a les nenes– tot i que amb diferències importants. En el cas femení, les nenes assumeixen que han estat castrades, que les han privat del seu element fàl·lic i comencen a desenvolupar sentiments d'inferioritat i de gelosia, substituint el desig de posseir a la mare pel de rebre un bebè del pare. És així, com el pare es converteix en un objecte d'amor i la mare, en una rival<sup>32</sup>.

A part d'aquesta teoria que connecta directament la sexualitat amb les relacions familiars, Carl G. Jung va abordar els contraris home-dona, masculí-femení des d'una perspectiva ontològica explicant que dins l'inconscient col·lectiu –aquella part heretable i idèntica per a tothom– hi trobem components específics dels dos sexes oposats. D'aquesta manera, els homes alberguen una element femení anomenat “Anima”, i totes les dones conserven un element masculí, “Animus”. És important saber que Jung defineix que el nucli de l'element masculí és la racionalitat, produint un caràcter eficaç en argumentació, lògic i inclinat a tractar objectes i abstraccions. Contràriament, la consciència femenina (“Anima”) és governada per les emocions i qualitats més subjectives com el “sentir” o la intuïció. En última instància, és important assenyalar que Jung privilegia les qualitats associades amb la consciència masculina (“Animus”), la seva teoria acaba resultant una justificació dels rols de poder establerts des del sistema heteropatriarcal i capitalista<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Calabuig Cañestro, Noemí (2017: 453-454).

<sup>32</sup> Trotta, Antonella; Formica, Ivan (2018: 2-4).

<sup>33</sup> Stupak, Valeska C.; Stupak, Ronald J. (1990: 268-269).

És en aquest context on hem de situar les obres de teatre de Hofmannsthal i O'Neill, directament influenciades per les teories sobre la funció social de les dones, la histèria femenina i el desenvolupament psicosexual proposat pels autors referenciats.

## 2.2 ELEKTRA D'HUGO VON HOFMANNSTHAL<sup>34</sup>

L'any 1903 Hugo von Hofmannsthal presentaria a l'escenari la seva reescriptura particular de l'Orestea, *Elektra*. Dividida en capítols distribuïts en un sol acte, aquesta obra era fruit de la voluntat de l'autor d'aproximar-se a la "poètica", entesa com a quelcom que impliqui el coneixement o descoberta d'un ens major.

[...] 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).<sup>35</sup>

Hofmannsthal defensava que el teatre era un bon mitjà on realitzar aquesta tasca a causa de les seves característiques formals i que els arguments clàssics, entesos com els orígens de la literatura nacional alemanya, eren una bona manera de desenvolupar, en un nivell estètic, una nova imatge d'Europa, problematitzant les figures del passat a partir del present. Com ja hem mostrat, durant l'època en la qual emmarquem aquesta obra, circulaven altres textos assagístics que abordaven l'herència clàssica des de perspectives molt "novedoses". Així doncs, sembla interessant mencionar que Hofmannsthal llegí *Psique* d'Erwin Rohde, un d'aquests acostaments innovadors, i que la seva influència és palpable en *Elektra*, on hi destaca una aproximació a la subjectivitat dels personatges femenins, així com la seva caracterització a través dels postulats freudians.

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.<sup>36</sup>

Igual que molts altres intel·lectuals, Hofmannsthal s'adscriu a aquest discurs que connecta amb la visió sobre el passat grecollatí que Nietzsche havia difós en la seva reflexió filosòfica.

---

<sup>34</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 14-21).

<sup>35</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 15).

<sup>36</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 20).

L'argument de l'obra de teatre de Hofmannsthal s'inspirà en la tragèdia àtica de Sòfocles i es centra en la tríada femenina Crisòtemis, Electra, Clitemnestra. No obstant això, l'escriptor austríac canviarà el final: després de la mort de Clitemnestra i Egist a mans d'Orestes, Electra interpretarà un ball de triomf que la portarà a la mort, essent aquest l'únic destí possible per a la protagonista. Electra no pot ser salvada, no pot recuperar el seu honor i desenvolupar-se amb normalitat de nou a la societat, ja que la seva obsessió per la venjança, inspirada per un amor patològic cap al pare, l'ha portat a cometre un dels pitjors crims contra la humanitat: el matricidi. Tot això es formula a través de llargues intervencions i d'un llenguatge retòric ric i complicat.<sup>37</sup>

### 2.3 MOURNING BECOMES ELECTRA D'EUGENE O'NEILL<sup>38</sup>

L'any 1931 Eugene Gladstone O'Neill publicà la seva obra teatral *Mourning Becomes Electra*, coneguda com una modernització de la faula grega de l'Orestea. Aquesta es dividirà, igual que en la proposta d'Èsquil, en tres parts: *Homecoming*, *The Hunted* i *The Haunted*; i destacarà per les seves innovacions i divergències a les propostes clàssiques.

En *Mourning Becomes Electra* l'acció es situa a Nova Anglaterra, Amèrica, durant la Guerra Civil (1861-1865). En el relat, aquesta batalla esdevé símbol de la família i el conflicte individual intern, un recordatori de la mort i destrucció que hi ha dins la dinastia Mannon, ja que cal entendre que una guerra civil és una lluita de germà contra germà. A la vegada, aquest context és un recurs per fer més atractiu el relat al públic contemporani, que se sent més identificat amb la família de classe alta dels Mannon, que amb la reialesa de les propostes de l'Antiguitat.

Pel que fa a la caracterització dels personatges, podem observar que O'Neill opta per humanitzar-los. D'aquesta manera, Ezra Mannon (Agamèmnon) se'ns presenta com un home que admet haver comès errors, algú que espera poder recompensar-los i que sobretot, ha tornat sol de la guerra, sense cap Cassandra, fet que el farà menys culpable en l'ofensa a la seva dona. Paral·lelament, l'assassí Adam Brant (Egist) es mostra poc perspicaç i ple de dubtes. Serà la seva amant qui l'inciti a cometre la mort d'Ezra, fet que posa en conflicte la posterior mort d'Adam Brant per part dels fills d'Ezra i Christine. De manera semblant, Orin (Orestes) serà un jove poc convençut d'haver de realitzar la venjança de la mort paterna i, aquest pes recaurà en la seva germana Lavinia (Electra), una dona, la instigadora del crim. Si torcem la mirada als personatges femenins, ens trobem que Christine (Clitemnestra) és caracteritzada com una persona que sent molt més les emocions i que, com a resultat, patirà un profund turment interior. Finalment, Lavinia

---

<sup>37</sup> Michele Rocklein, Robyn (2012: 88).

<sup>38</sup> Per a l'elaboració d'aquest apartat s'ha emprat com a referència l'article de Peters, John G. (1991).

(Electra), tot i ser una dona plena de força i decisió, acabarà patint grans remordiments i un destí fatal.

D'altra banda, identifiquem en els personatges femenins l'encarnació dels postulats psicoanalítics de Freud i Jung descrits anteriorment, Christine i Lavinia estan marcades pel desig sexual patològic i l'incest. Per aquest motiu, Christine vol assassinar al seu espòs Ezra, el culpable que el seu estimat fill Orin hagi hagut d'anar també al camp de batalla. Altrament, Lavinia ja es presenta com a rival de la seva mare abans de descobrir que té les mans tacades de la sang del seu pare, a qui estima profundament. Però la novetat més important és la relació d'incest que s'estableix entre Orin i Lavinia. L'incest és un tabú més universal que l'assassinat i mostra fins a quin punt ha degenerat la moral de la família Mannon.

Els sentiments i desitjos que caracteritzen les relacions dels personatges d'O'Neill tindran conseqüències sobre la trama de l'obra. Una vegada assassinat Adam Brant, Orin anirà a explicar l'acció a la seva mare que, superada pel dolor, es suïcidarà. A continuació, els germans escaparan de casa seva i buscaran refugi en unes illes, però la culpabilitat que sent Orin en haver causat la mort de la seva mare, a qui tant estimava, el portaran també al suïcidi. No menys sobrepassada, Lavinia acabarà confinant-se a la nova casa on es troba sense tornar a sortir mai més al carrer, és produeix d'aquesta manera la mort passiva de la noia.

És important assenyalar la incapacitat d'escapar del destí per part dels implicats. L'obra proposa d'aquesta manera una investigació sobre l'autodestrucció inherent en els personatges caracteritzada per l'obsessió de la venjança. O'Neill presentarà una situació universal de culpabilitat on tots els personatges esdevenen opressors i víctimes.

### 3. ELEKTRA DE RICHARD STRAUSS

#### 3.1 CONTEXT POLÍTIC I ESTÈTIC DE R. STRAUSS

La composició i estrena de l'òpera *Elektra* de Richard Strauss i Hugo von Hofmannsthal cal situar-la en el context germànic de fi de segle. Compositor i llibretista foren testimonis de la creixença i caiguda del II Reich (1871-1918), estat europeu heterogeni caracteritzat per les tensions socials internes causades pel procés de modernització de la vida i les ciutats, la industrialització accelerada i la desigualtat social esdevinguda entre les classes privilegiades i el proletariat.

Artísticament ens trobem també en un escenari complex on les classes socials benestants segueixen amb la tradició anterior, capficats en el “bon gust” i les normes establertes; mentre els incipients creadors reclamen el desenvolupament d'un art adequat al seu temps. Gradualment, aquests nous interessos s'aniran fragmentant en propostes cada vegada més personals, proporcionant una via d'entrada per a l'*Art Nouveau* i l'expressionisme<sup>39</sup>.

Si ens centrem en la disciplina musical, el període 1890-1914 constitueix una etapa de transició i exploració de noves sonoritats, gèneres i procediments musicals que consolidaran el llenguatge musical del segle XX mentre persisteixen elements del segle XIX. Harmònicament és on trobem la més gran de les innovacions, que provocarà conseqüències a la resta de paràmetres musicals: la dissolució o ruptura de la tonalitat. Aquest canvi s'investigà des de diversos camins i, per tant, s'arribà a diferents solucions com la tonalitat expandida, l'atonalisme, el retorn a sistemes d'ordenació melòdics i formals anteriors, com els modes medievals, etc. D'aquesta manera, apareixeran noves formes de discurs musical que respondran als interessos i objectius del nou context. A més, durant aquesta època es completarà la imatge de l'orquestra simfònica actual amb l'addició d'instruments de registres extrem, com el contrafagot i el *piccolo*, la redistribució de l'interès entre les seccions de l'agrupació amb una puixança per la identitat del vent metall i el desenvolupament de la percussió. Finalment, cal tenir en compte l'impacte en la indústria musical de l'aparició i consolidació dels primers formats d'enregistrament sonor i els instruments mecànics, que propiciaren una nova via de consum i difusió musical, com la ràdio, que permetran el gaudi individual i repetitiu de manera econòmica, és a dir, la música es “popularitza”<sup>40</sup>.

Richard Strauss (Munic, 1864 — Garmisch, 1949) va ser un compositor i director d'orquestra de gran reconeixement gràcies als seus poemes simfònics, les òperes i els *lieder*. El compositor d'*Elektra* començà aviat la seva educació musical a través del seu pare, Franz Strauss,

---

<sup>39</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 9).

<sup>40</sup> Informació extreta de la *Gran Enciclopèdia Catalana* (<https://www.enciclopedia.cat/ec-gem-2468.xml>).

trompa principal a l'orquestra de l'Òpera de la Cort de Munic. D'aquesta manera, el jove Strauss fou influenciat per a la música dels compositors germànics del classicisme com ara Franz-Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven i Franz Schubert. Més endavant, el compositor i director es veuria interpellat per la música del revolucionari Richard Wagner, les seves idees estètiques sobre el drama-musical i algunes de les seves tècniques compositives com el *leitmotiv*, i Johannes Brahms. Finalment, Strauss acabaria desenvolupant un llenguatge propi que, inscrit en les tendències contemporànies descrites a l'inici, posaria en dubte i inestabilitat el sistema tonal en òperes com ara *Salomé* (1905) i *Elektra* (1909).

El concepte "òpera" de Strauss és deutor dels postulats estètics representats per Gluck durant el segle XVIII, que defensen la importància de l'argument dramàtic a través del qual desenvolupar la seva musicalització, caracterització dels personatges i desenvolupament de l'acció que portaran a Gluck, i també a Strauss, a buscar inspiració en les tragèdies gregues. La segona influència fou Richard Wagner i la seva singular forma de composició centrada en la idea d'una "melodia infinita" a través de la qual, el compositor desenvolupa una enorme quantitat de material musical contínuament reformulat que proporciona coherència i unitat a l'obra, entesa com a "obra d'art total" (*Gesamtkunstwerk*), una creació artística que integra i fusiona música, teatre i les arts visuals. Una de les tècniques més destacades emprades per evidenciar aquesta voluntat i estètica creativa és el *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"<sup>41</sup>.

Per acabar, cal recordar que Richard Strauss fou un dels compositors amb més difusió de la seva època a causa de la seva activitat com a director d'orquestra i arranjador, professions que el portaren a gravar les seves peces i a fer gires arreu del món.

### 3.2 COMENTARI ANALÍTIC DE L'ÒPERA *ELEKTRA* (1909)<sup>42</sup>

L'any 1909 s'estrenava a la Königliches Opernhaus de Dresden l'òpera *Elektra*, portant als escenaris, per primera vegada, la col·laboració entre el músic Richard Strauss i l'escriptor Hugo von Hofmannsthal<sup>43</sup>. Aquesta òpera en un acte és considerada una de les obres representatives del llenguatge més experimental i revolucionari de Strauss, i es descriu habitualment des de l'expressionisme, entès com el corrent artístic on es privilegia la representació de sensacions

---

<sup>41</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 12-13).

<sup>42</sup> Comentari basat en els estudis de Francisco Gutiérrez Silva (2017) i Robyn Michele Rocklein (2012).

<sup>43</sup> Col·laboració que es mantindrà fins a la sobtada mort de l'escriptor l'any 1929.



subjectives provocades per impressions externes o internes, sense considerar les propietats reals dels objectes causants d'aquestes emocions.<sup>44</sup>

Nombrosos estudis posen de relleu que la instrumentació, la orquestració, l'harmonia i la melodia són alguns dels recursos que Strauss utilitza per evidenciar el contingut moral, social, polític i filosòfic que travessa el llibret i així caracteritzar els seus personatges del drama-musical.

Centrada en la parella d'heroïnes oposades d'Electra i Crisòtemis, l'obra de Richard Strauss s'estructura de la següent manera: Escena de les esclaves, monòleg d'Electra, Electra i Crisòtemis, Electra i Clitemnestra, seducció a Crisòtemis, arribada d'Orestes, la destrada oblidada, l'arribada d'Egíst i el ball final. Per tal de mostrar aquesta organització, Strauss utilitza els desenvolupaments purament instrumentals, a l'inici dels quals introduirà els elements més característics de l'escena immediata<sup>45</sup>

L'orquestra està integrada per a 115 músics i destaca per la inusual quantitat d'integrants en la secció de vent metall i de vent fusta, així com per la utilització de tres seccions de cordes diferenciades. A més, els instruments estan vinculats al caràcter i virtuts dels personatges. La masculinitat i les seves virtuts seran representades pel vent metall, habitualment per les trompes; per contra, la feminitat es relacionarà amb els instruments de llengüeta, concretament l'oboè, l'oboè baríton (*heckelphon* en alemany)<sup>46</sup> i el clarinet. A més, la flauta actuarà com a imatge dels pensaments d'Electra. A nivell de textures podem observar la contraposició de moments simples i predominantment homofònics en contraposició a la densitat i heterofonia que caracteritzen alguns dels passatges més innovadors de Strauss.

Harmònicament, l'òpera es caracteritza per mostrar passatges de gran coherència tonal, seguint l'estil dels referents del classicisme, contrastats amb passatges de grans tensions, dissonàncies i cromatismes, on la bitonalitat és un recurs molt explotat. Aquestes dues formes d'expressió musical són emprades per diferenciar, sobretot, els personatges de Clitemnestra, representant de la feminitat i els desitjos pertanyents a aquesta, i d'Electra, la dona que ha assumit característiques masculines i ja no encaixa en el sistema. Incidint en la protagonista, Strauss la caracteritza amb l'anomenat "acord d'Electra" (figura 1), definit com la superposició d'un acord de Mi major i un de Do# major, que entren en conflicte a través de les notes Mi i Mi#. Alguns consideren aquest acord una mostra de la dualitat que encarna Electra. A més, el compositor

---

<sup>44</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 10).

<sup>45</sup> Gutiérrez Silva, Francisco (2017: 57).

<sup>46</sup> Michele Rocklein, Robyn (2012: 90) explica que l'oboè baríton és un dels instruments de registre extrem que s'incorporen a l'orquestra durant aquest període de transició. Aquest concretament fou molt sol·licitat per Wagner. Strauss serà el primer en utilitzar-lo com a instrument solista.

aprofitarà el material d'altres d'aquest acord per a construir motius melòdics corresponents a aquest personatge.

This harmonic depiction of Electra's character is fitting in that she constantly struggles with duality: the duality of her being an unvirtuous female in the ancient Greek sense yet heroic in a male sense; being absorbed in the thoughts and emotions of the mind yet being thrust into a physical world in which she must function; and finally, her lacking overt control over her destiny while cultivating control through subversive clandestine manipulation.<sup>47</sup>

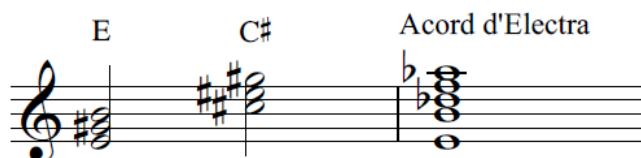


Figura 1.

Com assenyalàvem anteriorment, Strauss és deutor de Wagner en l'ús del *leitmotiv*. En aquesta òpera, destaca el “leitmotiv d'Agamèmnon” (figura 2). Encara que existeixen diferents interpretacions sobre el significat d'aquest, ens interessa subratllar que el primer personatge en cantar-lo és Electra en el moment de la seva presentació-mondèleg i l'acompanyarà al llarg de l'obra, com si es tractés de l'ombra del seu pare. A més, aquestes seran també les primeres notes de l'òpera interpretades per els oboès, els clarinets, les trompes I i II, i les trompetes baixes (una octava més greus), alguns dels instruments que identificaran la “doble personalitat” d'Electra (figura 3).



Figura 2.



Figura 3. Compassos 1-3, pàgina 5<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Michele Rocklein, Robyn (2012: 92-93).

<sup>48</sup> Strauss, Richard (1916: 5).

Un dels moments més interessants on s'exemplifica la caracterització dels valors de la feminitat i la masculinitat que encarnen la parella de germanes protagonistes, és l'escena de la seducció de Crisòtemis per part d'Electra que, una vegada rep la notícia de la (falsa) mort d'Orestes, intenta convèncer a la seva germana de cometre el crim contra la mare i l'amant amb les seves pròpies mans.

Per últim, Electra és omnipresent a l'escenari però situada sempre fora del palau, a l'espai públic, la *polis*. Interpretada per una soprano, la seva línia vocal conté moltes exigències tècniques, intervals cromàtics i salts dissonants, que l'allunyen de la simpatia del públic.

Electra is "a virtuoso of styles and voices, she croons, howls, exults, mourns, teases, muses, admonishes, and scourges with a volatility that matches the orchestra's obsessional tone-painting and onomatopoeia." Although her vocal line exaggerates her defects, hate and manipulation, these defects contribute to her power over the audience in a heroic and masculine way. As a whole, Strauss ennobles what is masculine and mocks what is feminine.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Michele Rocklein, *Robyn* (2012: 95).

## 4. AGAMÈMNON DE JOSEP SOLER

### 4.1 CONTEXT POLÍTIC I ESTÈTIC DE J. SOLER

L'òpera d'*Agamèmnon* de Josep Soler, escrita l'any 1960, sota el context espanyol de la dictadura franquista (1939-1975), és la primera obra que ell compona d'aquest gènere i fou guardonada quatre anys més tard amb el Premi de l'Òpera de Monte Carlo.

Caracteritzat per seguir una política general de restricció de les llibertats i les competències de les comunitats, dels grups i dels individus, actualment els historiadors divideixen l'etapa franquista en quatre fases segons les característiques econòmiques i socials que s'esdevingueren. Podem incloure aquesta òpera en el tercer període, entre els anys 1959 i 1970, quan es produeix el "miracle" econòmic espanyol, amb un desenvolupament social i demogràfic notable però desigual. Paulatinament comencen a aplicar-se mesures més liberals que permet un augment del turisme i de la vida urbana. Tanmateix, cal recordar que al llarg de la dictadura hi hagué constants protestes i intents de derrocar aquest sistema polític d'ideologia imperialista, racista, misògina, centrada en la família nuclear tradicional, que promovia una actitud arbitrària i violenta a través d'eines com la censura o la persecució. Període on les dones van quedar altra vegada allunyades de la vida pública i dels drets civils aconseguits poc abans<sup>50</sup>.

Totes aquestes característiques van tenir un gran impacte en el món cultural d'Espanya ja que, des de ben aviat, l'art va ser utilitzat com una eina propagandística. La cultura estava intervinguda, s'exaltava i promocionava tots aquells artistes i obres que no s'oposessin a la ideologia del règim centrada en la idea de joventut, l'heroi i la guerra com a quelcom alliberador, discurs basat en l'anomenat "Ideal Romà"<sup>51</sup> que es desenvolupava en una sola llengua, la castellana. Mentrestant, les expressions artístiques considerades contràries al règim eren censurades i els seus autors perseguits. D'aquesta manera, s'implantà poc a poc l'autocensura en el procés de creació<sup>52</sup>.

Josep Soler i Sardà és un compositor i assagista català nascut a Vilafranca del Penedès el 1935, pertanyent a la Generació del 51. Actualment és considerat un dels autors més destacats de la música contemporània a Espanya, amb una producció musical extensa. De formació no-regulada, deixeble de Rosa Lara i posteriorment de Cristòfor Taltabull i René Leibowitz, l'obra

---

<sup>50</sup> Buxadera i Vilà, Julià (1998); Garrido Cárdenas, M.<sup>a</sup> Pilar; Higuera Rodríguez, M.<sup>a</sup> Lina (2013).

<sup>51</sup> Pierre Grimal (1999: 67-93) descriu l'ideal sota el qual la societat romana es basarà en *virtus* (virtut), *fides* (fidelitat), *pietas* (justícia de l'immaterial), disciplina i respecte. La moral promulgarà el subjecte sotmès al grup social i la família esdevindrà el símbol de l'Estat, centrada en la figura del pare, posseïdor del poder absolut sobre els que es defineixen a partir d'ell.

<sup>52</sup> Muñoz Velázquez, José Antonio (1998: 352-355; 362).

de Soler es caracteritza per l'absència de transició entre una època tonal i una d'atona, ja que totes les seves obres es descriuen des d'una aproximació post-tonal basada en el serialisme, l'interval del tritó i l'acord de Tristany. De la seva producció destaca l'interès pel gènere operístic i la seva tasca pedagògica<sup>53</sup>.

La carrera musical i assagística de Soler destaca per una coherència evolutiva que porta al propi autor i als estudiosos de les seves obres, a parlar de com en les primeres obres del compositor ja s'hi destaquen els trets estilístics personals que anirà perfeccionant al llarg dels anys. Així doncs, des de ben aviat, Soler es preocupa pel fet íntim de la creació, per la reflexió sobre la música més enllà de la visió empírica d'aquesta, que el portarà a preguntar-se quin és l'objectiu de l'art; dubte que respondrà atorgant-li un sentit místic i transcendental, un poder transformador causat per la implicació moral de l'obra, posant de manifest la responsabilitat de l'individu, la seva consciència i l'imperatiu categòric, així com la voluntat de l'Estat totalitari, contra el qual es mostra contrari. La música de Josep Soler intenta expressar l'evolució dramàtico-psicològica de la vida<sup>54</sup>.

Soler interpreta como elemento esencial en el devenir de la existencia humana la idea de destino, también integradora del concepto tiempo y de la linealidad de la narración.<sup>55</sup>

L'oient fa seva la creació artística a través de la voluntat i la intel·ligència que resta en ell per la memòria. Aquesta aprehensió d'una obra que esdevé en el temps i que solament la farà seva el receptor en fer-la intemporal, estable, com una unitat: en esdevenir pensament.

En fer-se pensament l'obra artística, musical, és origen i productor de vivències morals que omplen tot l'esperit [...].<sup>56</sup>

Aquesta concepció de l'existència humana i de l'art causaran en la música de Josep Soler algunes conseqüències que permetran la consecució d'un llenguatge propi. Seguidor de Schönberg i Berg, coneixedor de la tradició tardoromàntica i de les tècniques compositives de tradicions anteriors, la música de Josep Soler es caracteritza per l'ús de la tècnica compositiva del serialisme dodecafonisme, l'ordenació i definició prèvia del material melòdic i harmònic centrada en la no jerarquia entre les classes d'altures del total cromàtic, fet que es relaciona amb la idea de circularitat des de la qual s'apropa al concepte del temps. A continuació, cal destacar la particularitat del llenguatge dodecafònic de Josep Soler:

---

<sup>53</sup> Roura Asensio, Teodor (2017: 73-75).

<sup>54</sup> Roura Asensio, Teodor (2017: 77-115).

<sup>55</sup> Sánchez de Andrés, Leticia (2005:215).

<sup>56</sup> Roura Asensio, Teodor (2017: 85).

1. Ús de la sèrie només en el seu estat original, sense fer ús de les altres formes que permet el sistema (inversió, retrogradada, i inversió retrogradada), així com transposicions de la sèrie.
2. Ús important d'interval·ls de tres tons en la sèrie.
3. Predomini també dels semitons o, interval·ls cromàtics, que el vinculen al cromatisme total del post romanticisme.
4. Ús de mutacions en la sèrie que permeten donar a l'obra una empremta personal lluny d'un ús dogmàtic i impersonal.
5. Fragmentació i exposició parcial de la sèrie fins al punt que aquests fragments sí són, a vegades, retrogradats.
6. Utilització d'una sola sèrie per obra. Excepcionalment i també donada la llargària d'algunes obres, especialment dramàtiques, i per motius molt especials, poden ser-ne més.<sup>57</sup>

Pel que fa a les obres dramàtiques, cal destacar el procés de composició total, conjunt i immediat, on els elements textuais, dramàtics i musicals s'interrelacionen de manera complexa, convertint-se així en el seu propi llibretista. Soler presenta una especial atenció a la qualitat expressiva del text, fet que el fa recórrer a autors d'excel·lència literària com Sèneca, Shakespeare, Flaubert, Calderón de la Barca, etc.; i respectar l'idioma original, entès com una eina d'expressió més, sempre que sigui comprensible pel propi autor. Finalment, cal ressaltar la predisposició per a melodies generalment sil·làbiques, el tractament curós de la veu i la preferència per les veus agudes i lleugeres a l'inici de la seva carrera, així com les textures homofòniques per al cor<sup>58</sup>.

#### 4.2 COMENTARI ANALÍTIC DE L'ÒPERA *AGAMÈMNON* (1960)<sup>59</sup>

*Agamèmnon* de Josep Soler és una òpera en un acte i deu escenes, basada en el text homònim atribuït a l'autor llatí Sèneca.

Soler parteix del text de Sèneca arran de la seva ambigüitat i de l'ús d'un vocabulari encès i patètic, extremadament cruel, que mostra la manca de llibertat de tots els seus personatges. Elements que són fàcils de relacionar amb l'actualitat política de l'autor i la seva voluntat de denúncia, de rebuig al governant capaç de justificar actes atroços i, fins i tot, ser-ne instigador. A més, el binomi Soler-Sèneca es centrarà en la relació entre la societat i la religió.

En *Agamèmnon* la base generadora del material musical de l'òpera serà la melodia del primer grup temàtic del *Trio de cordes*, op. 45 d'Arnold Schönberg (figura 4), fet que presenta una

---

<sup>57</sup> Roura Asensio, Teodor (2017: 87, 100-101).

<sup>58</sup> Roura Asensio, Teodor (2017: 87, 110-111, 115).

<sup>59</sup> Seguim l'anàlisi que proposa Agustí Bruach Menchén (1998).

voluntat de filiació respecte a l'autor de referència. D'aquesta manera, l'ombra de Tiestes utilitzarà la sèrie: la-sib-re-mi-do#-re#-do-si-sol-fa-lab-(la)-fa#, seqüència que es vincularà també als personatges d'Egist, Clitemnestra i Cassandra, mostrant així l'afinitat dramàtica dels seus caràcters. Contràriament, el personatge d'Agamèmnon serà caracteritzat per una sèrie secundària [re-do#-si-do-mi-re#-sol-lab-sib-la-solb-fa] que majoritàriament deriva de la inversió de la sèrie original que utilitza Egist [re-mib-fa-mi-do-reb-la-sol#-fa#-sol-si-sib]. Soler mostra així el destí d'aquests personatges antagònics en les seves intencions. Tanmateix, al llarg de l'obra s'observa un tractament harmònic a l'entorn de determinades tonalitats.



Figura 4<sup>60</sup>.

Si ens fixem en l'orquestra i la instrumentació al llarg de l'òpera, és interessant assenyalar l'evolució progressiva cap a un llenguatge més agressiu que s'adequa a l'argument i als seus punts culminants, on la instrumentació tendeix a la exageració del volum sonor, així com a l'ús de les tècniques més impactants dels instruments (com per exemple els *glissando*) i la seva participació en la regió tímbrica més brillant.

Des del punt de vista vocal, Soler proposa l'ús de diverses tècniques d'emissió de la veu, línies melòdiques cromàtiques i una predilecció per a les veus agudes. És així com els personatges contraris sobre els quals recau el pes dramàtic i humà de l'obra, l'ombra de Tiestes i Agamèmnon, són interpretats en la tessitura de baríton.

Com ja anunciava el tractament de Sèneca d'aquesta faula grega, Electra és un personatge secundari en l'obra de Soler, només apareix en les tres últimes escenes i creiem que desvinculada de la imatge de dona boja a causa de les seves pulsions sexuals i incestuoses, ja que aquestes encara no s'han posat de manifest, no han tingut temps de mostrar-se en l'obra. No obstant això, el personatge és interpretat per una soprano, igual que els altres dos casos que analitzem en aquest treball.

<sup>60</sup> Bruach Menchén, Agustí (1998: 274).

## **5. MOURNING BECOMES ELECTRA DE MARVIN**

### **DAVID LEVY**

#### **5.1 CONTEXT POLÍTIC I ESTÈTIC DE M. D. LEVY**

L'òpera *Mourning Becomes Electra* amb música de Marvin David Levy i llibret de Henry Butler, basada en l'obra teatral d'O'Neill, neix durant els anys 60, en el context democràtic dels EUA, que es trobava en plena Guerra Freda (1947-1991) i a l'inici de l'anomenada "revolució sexual" que caracteritza la Segona Onada Feminista.

Després de la Segona Guerra Mundial sorgeixen discrepàncies ideològiques, econòmiques i polítiques entre els EUA i l'URSS que donaran lloc a la formació de dos blocs antagònics que agrupen diversos països: Occident, liderada pels EUA, capitalista i liberal; i Orient, amb l'URSS al capdavant, comunista. La relació de tensió i enfrontament indirecte entre aquests blocs és l'anomenada Guerra Freda, que durant els anys 60 va caracteritzar-se per una distensió i coexistència pacífica. No obstant això, els conflictes al Pròxim Orient i al Vietnam van posar en crisi les relacions internes dels blocs i el qüestionament de la seva hegemonia, presentant fissures i dissidències diverses. A més, els països del Tercer Món s'havien mobilitzat en contra de l'alineament i a favor del neutralisme actiu<sup>61</sup>.

Artísticament, durant aquesta dècada comencen a materialitzar-se noves inquietuds derivades de la nova ideologia, basada en els conceptes de deconstrucció, alteritat, discurs, veritat líquida, fragmentació, a-història, cultura de masses i un llarg etcètera que més endavant s'englobaran sota la paraula postmodernitat. A més a més, als EUA es produirà la Segona Onada Feminista caracteritzada per la vindicació dels drets privats, per la revalorització de la sexualitat i la participació activa de la dona en aquesta, pel dret al plaer al marge de la reproducció, així com noves vies d'intercanvi eròtic. Aquestes vindicacions es veuran recolzades per polítiques de la Nova Esquerra que ajudaran, per exemple, a la comercialització i difusió de mètodes anticonceptius a preus assequibles<sup>62</sup>.

Marvin David Levy (1932, Passaic, NJ - 2015, Fort Lauderdale, FL) fou un compositor americà, l'activitat del qual destaca en el camp de la música vocal. Fill d'una família amant de la música clàssica, Levy començaria estudiant piano durant la infantesa a la Juilliard School amb el reconegut pianista Carl Friedberg. Més endavant, seguirà la seva formació sota la influència de

---

<sup>61</sup> Buxadera i Vilà, Julià (1998).

<sup>62</sup> Rodríguez Martínez, Maria José (2005: 8-9).



Philip James i Otto Luening. Levy serà ràpidament guardonat per les seves obres i introduït en el sistema de relacions dels teatres més importants d'Estat Units, als quals farà carrera administrativa<sup>63</sup>.

Musicalment, Levy és considerat pels estudiosos i crítics musicals un seguidor de les propostes de Britten que emmarquen sota el nom de "Neoclassicisme". Tanmateix, als inicis, el seu llenguatge es majoritàriament atonal i excessiu, intel·lectualment complex i proper a l'abstracció; característiques que anirà suavitzant durant la seva carrera.

## **5.2 COMENTARI ANALÍTIC DE L'ÒPERA *MOURNING BECOMES ELECTRA* (1967)**

L'òpera *Mourning Becomes Electra* fou estrenada l'any 1967, encarregada per la Metropolitan Opera amb motiu del seu trasllat al Lincoln Center. Aquesta fou en cartellera també la temporada següent i dotà de reconeixement i fama al seu compositor. No obstant això, l'obra quedaria oblidada fins la seva reposició l'any 1998 a la Lyric Opera of Chicago, ocasió per la qual el compositor revisà la seva proposta inicial per despullar una mica l'orquestra (de noranta a setanta sis músics, o menys, segons les necessitats de cada companyia)<sup>64</sup>.

Henry Butler fou l'encarregat d'escriure el llibret de l'òpera *Mourning Becomes Electra* prenent-hi com a base l'homònima i extensa obra de teatre d'O'Neill. En un principi, Butler decidí dividir en tres actes l'òpera seguint l'estructura del text que prenia com a referència<sup>65</sup>, però més endavant, a partir d'una tercera revisió l'any 2003 per a la posada en escena a la Seattle Opera i un any més tard a la New York City Opera, aquesta es materialitzarà en dos actes de quatre escenes. És així, com quedà una òpera marcada per les teories freudianes sobre el desenvolupament psicosexual que marcarà el caràcter dels personatges i els seus sentiments, que es mostraran explícitament a l'escenari. Malgrat tot, el llibret es presenta com a quelcom secundari en la concepció de l'obra final posant en primer pla la música de Levy, segons el propi llibretista<sup>66</sup>.

Musicalment, aquesta òpera de Levy, d'atmosfera expressionista, presenta un tractament contemporani però conservador del llenguatge harmònic, inscrita en un atonalisme captiu i rígid entre processos de discurs tonal, o més ben dit bitonal, que recorre als *leitmotive* a la manera de

---

<sup>63</sup> Fox, Margalit (2015).

<sup>64</sup> Becker, Alan (2014).

<sup>65</sup> Tommasini, Anthony (2004).

<sup>66</sup> Honig, Joel (1998: 50).

Berg<sup>67</sup>. D'aquesta manera, es descriuen, segons les crítiques del 1967<sup>68</sup>, unes melodies complexes i poc líriques que més endavant quedaran simplificades pel compositor.

At the time of the premier, the work got caught up in the battle engulfing contemporary music between hard-line atonal composers who claimed the intellectual high ground and those who clung to tonality, including most American opera composers. Though Mr. Levy was an atonal Expressionist by inclination, he wanted his opera to take off and sing. But he restrained his lyrical bent.<sup>69</sup>

El pes de l'obra cau en els personatges de Lavinia (Electra) i Christine (Clitemnestra), rols interpretats per una soprano spinto/dramàtica i una soprano dramàtica respectivament, de les quals es requereix una gran agilitat vocal. Les seves melodies, destacadament cromàtiques, combinen l'ús d'escalles per graus conjunts a través de figuracions rítmiques curtes (grups de sis o més semicorxeres) amb els salts d'octava i sèptima que situen ràpidament a les cantants als extrems del seu registre (del G<sub>2</sub> a C<sub>5</sub>), com exemplifica la "Figura 5", una reproducció de la partitura<sup>70</sup>. Pel que fa a la resta dels cantants, el seu discurs serà menys exigent, fins al punt de requerir la parla-recitació en algun dels moments<sup>71</sup>.

The image shows a musical score for two characters, Lavinia and Christine, across measures 90-92. Lavinia's part is on a treble clef staff with a 2/4 time signature. It begins with a forte (ff) dynamic and a sixteenth-note figure with a sixteenth rest, followed by a triplet of eighth notes. Christine's part is on a treble clef staff with a 2/4 time signature. It begins with a fortissimo (fff) dynamic and a sixteenth-note figure with a sixteenth rest. The lyrics are "Fa - ther is com ing home\_ to night!" for Lavinia and "So\_\_\_\_\_you have" for Christine.

Figura 5. Compassos 90-92, pàgina 25.

Aquestes característiques melòdiques seran una constant al llarg de l'obra en l'orquestra i els cantants. A més, després d'una anàlisi de caràcter general de la partitura, es destaca l'ús dels tresetes com a ritme insistent; una figuració majoritàriament accelerada que culmina amb llargues notes dels extrems aguts; la utilització de diverses tècniques d'emissió del so com els harmònics, o els *glissando*, entre moltes d'altres; i la fluctuació constant de dinàmiques.

<sup>67</sup> Stiller, Andrew (1992).

<sup>68</sup> Kolodin, Irving (1967).

<sup>69</sup> Tommasini, Anthony (2004).

<sup>70</sup> Levy, David Marvin (1967).

<sup>71</sup> Becker, Alan (2014).

De l'orquestració d'aquesta òpera és important subratllar el seu paper de suport a les veus cantades, afegint tot allò que no es diu i dotant de moviment a l'escena, a través dels seus interludis. A més, destaca la presència d'una guitarra i un teclat elèctric, poc habituals en les formacions instrumentals per a òpera. Tot i que no hi ha una relació simbòlica constant, l'oboè i la flauta travessera s'emparellen sovint amb Lavinia, el clarinet i l'oboè amb Christine, i la veu del baríton amb els violoncel·ls<sup>72</sup>.

Al final de l'òpera, Lavinia reconeix l'únic destí possible per al seu comportament i el de la seva família, aïllar-se socialment per poder mantenir els horribles secrets de la seva dinastia. És en aquesta última escena, on els fantasmes d'aquells que han anat morint durant el transcurs de l'obra donen la benvinguda a la protagonista a la seva piràmide. Aquests cantaran per primera vegada el mateix text i a diferents octaves les mateixes notes, de manera homofònica, responent a les frases de Lavinia.

---

<sup>72</sup>Kolodin, Irving (1967).

## 6. COMPARACIÓ DE LES ANÀLISIS

A continuació es presenta una breu comparació entre les tres òperes comentades amb l'objectiu d'establir ponts de relació entre aquestes i poder interpretar si de manera general el personatge d'Electra, representant de la feminitat marcada per la bogeria causada per un excés de desig sexual, rep un tractament musical particular, que denota aquestes característiques, a través d'un llenguatge als extrems del marc general de l'obra en qüestió.

Per començar, cal posar de manifest la diversitat dels contextos geogràfics i polítics que emmarquen als compositors i a les seves òpera. Sembla interessant assenyalar, però, que durant els períodes de llibertats socials, el fi de segle a Viena i la democràcia dels EUA, són moments on afloren les reivindicacions pels drets i llibertats de les dones. Aquestes reclames provoquen una gran resposta del sistema heteropatriarcal capitalista que intenta justificar el discurs hegemònic, és en aquests moments on el concepte de feminitat adquireix una relació directe amb els desordres psicològics a nivell científic i cultural. Així doncs, les òperes de Strauss i Levy, a diferència de Soler, doten d'una gran càrrega simbòlica al personatge d'Electra, primordial per a l'obra, ja que és des d'on s'articula el discurs general de l'òpera.

Pel que fa al concepte d'òpera, a la manera de conceptualitzar aquest segons els compositors treballats, hi podem distingir una voluntat expressionista comuna que respon a l'objectiu d'esdevenir una eina de transformació social i moral. De tota manera, veiem en Soler una aproximació al text literari molt més essencial per a l'òpera, adquirint personalment també el rol de llibretista, a diferència de Strauss i Levy, i utilitzant l'antic idioma del llatí de Sèneca. No obstant això, el compositor català proposa, igual que Strauss, una òpera en un acte, com un tot global, cosa que no passa en *Mourning Becomes Electra*.

Com a conseqüència de la importància atorgada al llibret en la composició del drama musical, les propostes de Strauss i Levy doten a l'orquestra el paper de retratar el desenvolupament psicològic dels personatges i, per tant, recau la major part del pes en aquesta i la seva instrumentació, marcadament simbòlica. En aquests casos però, el desenllaç de l'òpera no proposa una solució favorable a la protagonista i presenta com a única via expiatòria la mort activa o passiva d'Electra.

Si ens referim al llenguatge harmònic i melòdic emprat en *Elektra*, *Agamèmon* i *Mourning Becomes Electra*, podem afirmar que aquestes recorren a l'ús de la inestabilitat tonal – recurs al que arriben a través de diferents tècniques compositives – per a la caracterització moral de l'argument de l'obra. És destaca la utilització de línies melòdiques cromàtiques que guarden una relació entre elles –*leitmotive* per part de Strauss i Levy, i la inversió directe de la sèrie bàsica

des de la qual deriva el material musical de tota l'òpera en Soler– i que d'aquesta manera permeten, la identificació i caracterització dels personatges, els seus sentiments i el seu caràcter.

Finalment, en els tres casos analitzats, el personatge d'Electra és interpretat per una soprano, una de les veus extremes pel que fa a les tessitures vocals. A més a més, en les propostes de Strauss i Levy, les seves melodies presenten una gran dificultat tècnica requerint agilitat i constants salts intervàlics, recursos que denoten la bipolaritat que caracteritza el personatge d'Electra, femenina i masculina simultàniament.

## CONCLUSIONS

Una vegada acabat el treball d'investigació i comparació podem concloure que els clàssics grecollatins són una font d'inspiració recurrent en l'Edat Contemporània, tot i que vehiculen coneixements i significats propis del nou context en el que es desenvolupen. No obstant això, Electra, el seu comportament i la seva dinastia, continuen mostrant-se igual que a l'Antiguitat, com una representació de la *polis* encarnada des del fet particular de l'*oikos*, per la qual també és referent i símbol.

D'altra banda, hem pogut observar com la cultura, i concretament l'òpera, es desenvolupa de manera interseccional amb tot allò que envolta la vida social i particular. Aquesta esdevé reflex i creació de la realitat, dels sistemes de relació interpersonal i de la conceptualització de quin és l'ordre social correcte, i per tant, quina idea de justícia és l'adequada com a única possible moralment. A més, aquestes influències s'accentuen durant els contextos polítics liberals on es permet l'aparició de diversos agents que es replantegen les relacions de poder establertes, com és el cas del Feminisme, provocant canvis i millores, però també un augment de respostes per part del sistema heteropatriarcal capitalista, tal i com hem pogut identificar en els casos d'*Elektra* de Richard Strauss i *Mourning Becomes Electra* de Marvin David Levy.

L'arquetip de feminitat que representa Electra en les òperes analitzades és complex, es presenta dubitatiu i sinònim als conceptes de submissió i empoderament com bé introdueix la "o" del títol d'aquest treball. Electra ha adquirit un seguit de característiques masculines que l'han empoderat fins a fer sentir la seva veu i causar grans estralls; és així com ha deixat de mostrar-se submissa i íntima. No obstant això, aquest desenvolupament personal de superació dels rols de gènere heteropatriarcal no és utilitzat com a referent positiu o subversiu al discurs hegemònic, que jerarquitzava els gèneres masculí-femení, beneficiant a l'home masculí occidental. Electra, doncs, és utilitzada com un *exemplum* de les causes i les conseqüències negatives que poden esdevenir a aquelles que no assumeixin el seu rol preestablert en la societat i la única solució possible per a aquestes és la mort activa o passiva, desvincular-se de la vida social i d'aquells que les envolten i que podrien quedar contaminats. A més, aquesta conceptualització de dona boja a causa del seu desig sexual rep un tractament musical situat als extrems del marc normatiu particular. D'aquesta manera, el personatge és interpretat per una soprano i les seves línies vocals són molt cromàtiques, inestables tonalment i requereixen una gran tècnica vocal per part de la cantant. Recursos que volen posar de manifest la dualitat, la fragilitat i la perillositat del caràcter i comportament de la protagonista d'aquest treball.

És important assenyalar però, que Electra és sempre conceptualitzada d'ètnia o raça no-marcada i per tant "normal". En el cas concret d'*Agamèmon* de Soler, on el llibret tracta la relació

entre cultures, la immigració i la integració social, Cassandra és el personatge que en qualitat d'estrangera esdevindrà marginada i també servirà com a referent negatiu per al públic. El tractament musical d'aquest personatge, travessat també per el racisme, podria ser un nou tema d'investigació.

Finalment, tot i que aquest estudi és una proposta acotada, podem afirmar que després de la realització del present treball ens hem pogut aproximar, entendre i estudiar els conceptes i trets característics dels contextos i autors seleccionats. A la vegada, posem de manifest la necessitat d'estudis que mostrin els procediments discursius que ens envolten, ja que poden esdevenir una eina de transformació social.

## BIBLIOGRAFIA

- ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, Julio (2006). “La contemporaneidad, época y categoría histórica”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Vol. 36, No.1, pp. 107-130. Madrid: Universidad Computense de Madrid.
- BECKER, Alan (2014). “Levy: *Mourning Becomes Electra*”. *Music in concert*. Fort Lauderdale: American Record Guide.
- BLACK, Stephen A. (2005). “*Mourning Becomes Electra* at 74”. *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 27, pp. 115-125. Penn State Univesity Press.
- BRIGUGLIO, Stefano (2019). “La geografia dell’adulterio. Ruoli sessuali, mito e tensioni di genere nell’Agamemnon di Seneca”. *MAIA*. Vol. 71, No. 3, pp. 699-710. Torino: Università degli studi di Torino.
- BRUACH MANCHÉN, Agustí (1998). “Agamèmnon: anàlisi de la primera òpera de Josep Soler”. *Recerca musicològica*. Vol. 13, No. 13, pp. 269-278. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- BUXADERA I VILÀ, Julià (1998). “Temes d’Història Contemporània: El Franquisme (1939-1975)”. *Buxaweb*. Recuperat de: <http://www.buxaweb.com/historia/temes/escat/franquisme.htm#Gui%C3%B3> el 18 de maig de 2020.
- BUXADERA I VILÀ, Julià (1998). “Temes d’Història Contemporània: La Guerra Freda i la Política de blocs (1947-1991)”. *Buxaweb*. Recuperat de: <http://www.buxaweb.com/historia/temes/contemp/guerrafreda.htm> el 19 de maig de 2020.
- CALABUIG CAÑESTRO, Noemí (2017). “Dios y el coito: entre la misoginia y el feminismo”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 34, No. 2, pp. 451-468.
- CHANTRAINE, Pierre (1968). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque: Histoire des mots*. París: Éditions Klincksieck.
- ÈSQUIL. “Orestíada: Agamenón; Las Coéforas; Las Euménides”. *Tragedias completas*. Traduït per Jose Alemany y Bolufer (1989). Madrid: Editorial EDAF.
- EURÍPIDES. “Electra”. *Tragèdies, V*. Traduït per Maria Rosa Llabrés Ripoll i revisat per la Fundació Bernat Metge, Escriptors Grecs (2018). Barcelona: Editorial Alpha.



- EWANS, Michael. “*Elektra: Sophokles, Von Hofmannsthal, Strauss*”. *Ramus*. Vol. 13, No. 2, pp. 135-154. University of Newcastle.
- FERRERO HERNÁNDEZ, Cándida (2011). “Reescritura y reconstrucción de Electra en O’Neill y en Piñera”. *Penelope e le altre*. Pp. 37-52. Salerno: Oèdipus edizioni.
- FOX, Margalit (2015). “Marvin David Levy, Composer Who Rose, Fell and Rose Again, Dies at 82”. *The New York Times*. Feb. 15, 2015, Section A, Page 26. Recuperat de: <https://www.nytimes.com/2015/02/15/arts/music/marvin-david-levy-opera-composer-who-became-a-felon-is-dead-at-82.html> el 18 de maig de 2020.
- GARRIDO CÁRDENAS, M<sup>a</sup> Pilar; HIGUERAS RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Lina (2013). “El papel de la mujer en el franquismo y en la democràcia. Análisis comparativo entre épocas”. *ReiDoCrea: Revista electrónica de investigación y docencia creativa*. Vol.2, pp. 117-121. Universidad de Granada.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Rubí (Barcelona): Editorial Paidós.
- GRIMAL, Pierre (1999). *La Civilización Romana: Vida, costumbres, leyes, artes*. Traduït per J. de C. Serra Ràfols. Barcelona: Editorial Paidós.
- GUTIÉRREZ SILVA, Francisco (2017). *La ópera de “Electra” de Strauss i Hofmannsthal: una recepció de la tragedia de Sófocles en la Viena Finisecular*. Santiago de Chile: Universitat de Chile. Informe de final de grau.
- HALL, Edith (2005). “Aeschylus’ Clytemnestra versus her Senecan Tradition”. *Agamemnon in performance: 458 BC – AD 2004*. pp. 53-76. Oxford: Oxford University Press.
- HONIG, Joel (1998). “Once Is Not Enough: Marvin David Levy’s *Mourning Becomes Electra* is reborn in Chicago”. *Opera news*. Vol. 63, No.4 , pp. 48-53. EUA: Opera News.
- KALLENDORF, Craig W. (Ed.) (2007). *A Companion to the Classical Tradition*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- KOLODIN, Irving (1967). “O’Neill’s Mannon’s Musicalized”. *Saturday Review*. Recuperat de: <http://69.18.170.204/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=209770&limit=3000&xBranch=ALL&xstartdate=&xenddate=&theterm=Bottcher,%20Ron%20%5BBaritone%5D&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archiv&xhome=http://69.18.170.204/archives/bibpro.htm> el 17 de maig de 2020.

- LEVY, David Marvin (1967). *Mourning Becomes Electra. Opera in Two Acts*. New York: Boosey & Hawkees. Recuperat de: <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=26171> el 28 de març de 2020.
- McCLARY, Susan (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. London: University of Minnesota Press.
- McCLARY, Susan (2011). “Feminine Endings at Twenty”. *TRANS-Revista Transcultural Música/Transcultural Music Review*. No. 15.
- MUÑIZ VELÁZQUEZ, José Antonio (1998). “La Música en el Sistema Propagandístico Franquista”. *Historia y Comunicación Social*. No. 3, pp. 343-363.
- OLLERO GRANADOS, Dionisio (1979). “La filosofía en Roma”. *Estudios clásicos*. Vol. 23, No. 83, pp. 97-118.
- PETERS, John G. (1991). “Ghosts and Guilt: *Mourning Becomes Electra* and its Mythic Tradition”. *The Midwest quarterly*. Vol. 32, No. 4, pp. 474-483. University of North Texas.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S. A. De Ediciones.
- RHEIN, John von (1998). “Mourning rebirth electrifying in lyric opera hands”. *Chicago Tribune*. Recuperat de: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1998-10-08-9810080347-story.html> el 19 de maig de 2020.
- RIVERA FERNÁNDEZ, María Luz (2013). “Los inicios de la reflexión sobre música y Sociedad en la Grecia Antigua”. *Epos: Revista de filología*. No. 29, pp. 27-43. Madrid: UNED, Universitat Nacional d'Educació a Distància.
- ROCKLEIN, Robyn Michele (2012). *Female Greek Virtue in the House of Atreus: Daughters of Agamemnon as depicted in Handel's “Oreste”, Gluck's “Iphigénie en Tauride”, and Strauss's “Elektra”*. Tempe: Arizona State University. Tesi doctoral.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Maria José (2005). “El Feminismo Pro-Sex o Anticensura: una lectura sexològica”. *Anuario de sexología*. No. 9, pp. 7-37.
- ROURA ASENSIO, Teodor (2017). *La música vocal de Josep Soler. Escrits teòrics i obra musical*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2005). “El concepto del tiempo en el pensamiento de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann. Estudio comparativo de las óperas *Edipo* y *Yocasta* y

*Die Soldaten*". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol, 2, No. 1, pp. 201-239. Universidad Complutense de Madrid.

SÈNECA. "Agamenón". *Tragédias, II*. Traduït per Jesús Luque Moreno (1980). Madrid: Editorial Gredos.

SÒFOCLES. "Electra". *Tragèdies, III*. Traduït per Carles Riba i revisat per la Fundació Bernat Metge, Escriptors Grecs (1961). Barcelona: Tipografia Emporium.

STILLER, Andrew (1992). "Mourning Becomes Electra". *Oxford Music Online*. Recuperat de: <https://doi-org.are.uab.cat/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005229> el 25 de maig de 2020.

STILLER, Andrew (2001). "Levy, Marvin David". *Oxford Music Online*. Recuperat de: <https://doi-org.are.uab.cat/10.1093/gmo/9781561592630.article.16526> el 24 de maig de 2020.

STRAUSS, Richard (1916). *Elektra. Tragedy in One Act. Op. 58*. Berlin: Adolph Fürstner. Recuperat de: [https://imslp.org/wiki/Elektra%2C\\_Op.58\\_\(Strauss%2C\\_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Elektra%2C_Op.58_(Strauss%2C_Richard))

STUPAK, Valeska C.; STUPAK, Ronald J. (1990). "Carl Jung, Feminism, and Modern Structural Realities". *International Review of Modern Sociology*, Vol. 20, No. 2, pp. 267-276. International Journals.

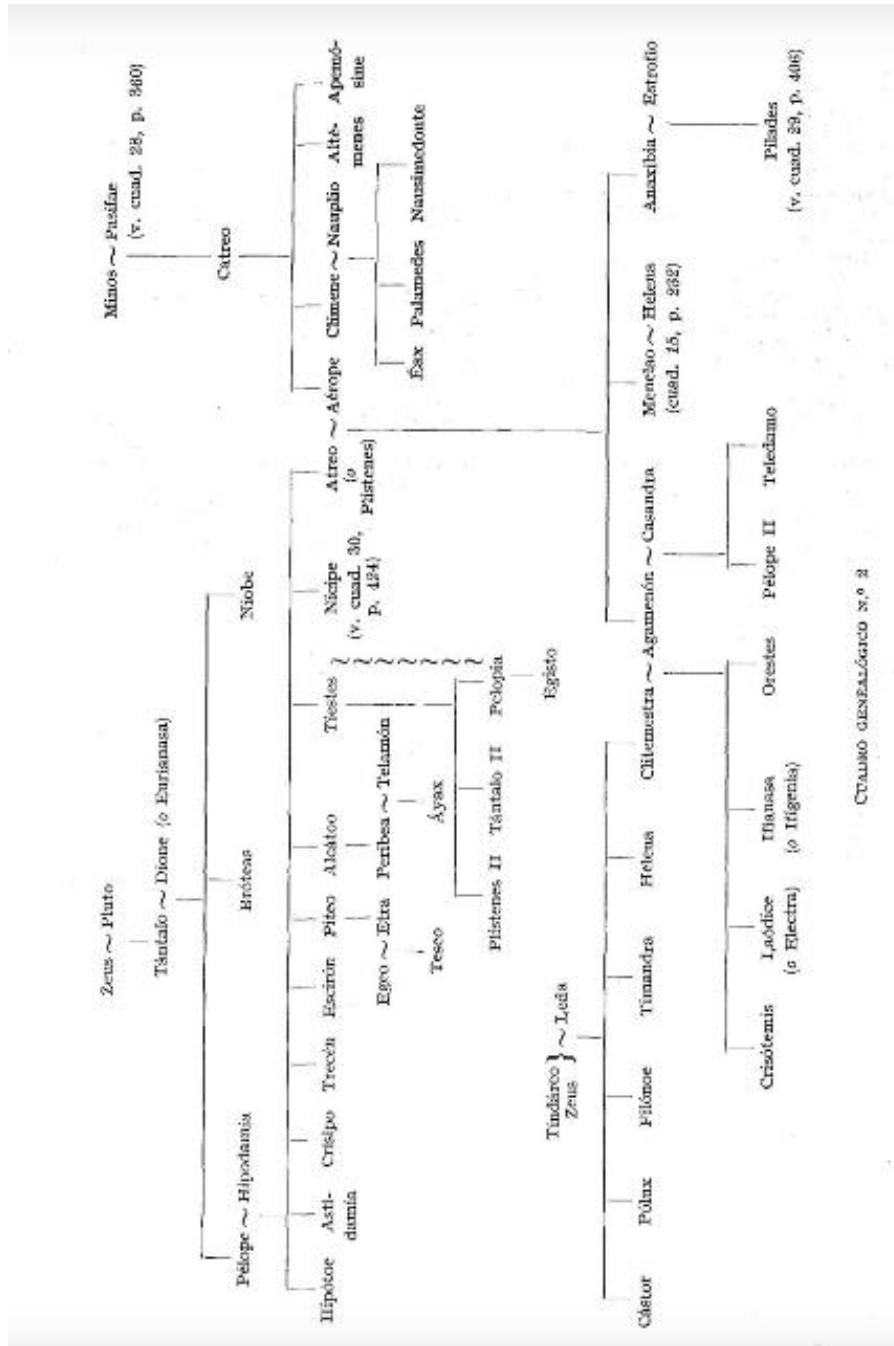
TOMMASINI, Anthony (2004). "City Opera Review; O'Neill's Dysfunctional Clan Sings Its Incest, Suicide and Murder". *The New York Times*. Recuperat de: <https://www.nytimes.com/2004/03/23/arts/city-opera-review-o-neill-s-dysfunctional-clan-sings-its-incest-suicide-murder.html> el 18 de maig de 2020.

TROTTA, Antonella; FORMICA, Ivan (2018). "The Oedipus complex in psychoanalysis: reflections on Freud's clinical cases". *Mediterranean Journal of Clinical Psychology MJCP*. Vol. 6, No. 1, pp. 1-17.

TURNER, Robert L. "Strauss. Elektra". *2015-16 Educator Guide*. New York: The Metropolitan Opera.

# ANNEX

## ARBRE GENEALÒGIC DE LA FAMÍLIA DELS ATRIDES<sup>73</sup>



CUADRO GENEALÓGICO N.º 2

<sup>73</sup> Grimal, Pierre (1982: 14).