

# La Reina de la Noche: la mala mujer, la mala madre

The Queen of the night: the bad woman, the bad mother.

Marta Ortega Balanza

Universitat de Barcelona.  
mar.ort.bal@gmail.com

Recibido el 4 de julio de 2013.  
Aceptado el 18 de septiembre de 2014.  
BIBLID [1134-6396(2015)22:1; 91-120]

## RESUMEN

La Reina de la Noche de *La flauta mágica* de W. A. Mozart: madre traicionada, esposa minusvalorada, mujer fuerte e independiente y rival política de Sarastro (sacerdote líder del círculo solar) es una *rara avis* en el panorama operístico donde prevalecen personajes femeninos sumisos al sistema patriarcal. La Reina de la Noche representa el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, matriarcado y patriarcado y el universal conflicto entre madre e hija. Este último es el objetivo principal de este trabajo, pues en él convergen todos los demás.

**Palabras clave:** Reina de la Noche. Luna. Madre. Mujer. Maternidad. Masonería. Naturaleza. Poder. Patriarcado, Sarastro. Sol. W. Amadeus Mozart. Isis, Hija.

## ABSTRACT

The Queen of the Night, from *The magic flute* (by W. A. Mozart and E. Schikaneder) portrays a betrayed mother, an undervalued spouse, a strong and independent woman and a political opponent for Sarastro (the Sun Circle leader priest). She is a *rara avis* in the operatic scene, where female characters submissive to the patriarchal system are predominant. The Queen of the Night represents the confrontation between nature and civilization, matriarchy and patriarchy, and the universal conflict between mothers and daughters. The last point, where the other are converging, is the main goal of the paper.

**Key words:** Queen of the Night. Moon. Mother. Momen. Motherhood. Masonry. Nature. Power. Patriarchy. Sarastro. Sun. W. Amadeus Mozart. Isis. Daughter.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—La madre sufriente: “Me siento destinada al sufrimiento ahora que he perdido a mi hija; con ella se ha ido todo mi gozo”. 3.—Derrocar a través de la maternidad: “Con la muerte de tu padre mi poder bajó a la tumba”. 4.—El desgarrar de la traición: “Dioses de la venganza, ¡escuchad, escuchad el grito de una madre!”. 5.—La madre ausente: “No, no la he conocido”. 6.—La inferioridad femenina: “Es una mujer, con mente de mujer”. 6.—A modo de cierre. 7.—Referencias bibliográficas.

## 1.—Introducción

*Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*), *singspiel* de W. A. Mozart, con libreto de Emmanuel Schikaneder, se estrenó en Viena en 1791 convirtiéndose en un éxito inmediato y manteniendo intacta su originalidad hasta nuestros días. Los múltiples elementos que configuran esta ópera confluyen en el tema de estudio del presente trabajo: las relaciones materno-filiales.

Son estos elementos: una Viena confluencia de culturas y centro de acogida de los mejores músicos de la historia, el siglo de la Revolución Francesa, del Enciclopedismo, la seducción de Oriente y la egiptomanía, con una sociedad en transformación que, paradójicamente, mantiene la concepción de la maternidad iniciada en la antigüedad clásica centrada en los deberes maternos de belleza, dulzura, comprensión, virtud y totalmente desprovista de poder. La mayoría de intelectuales de la época avalan el discurso de “la buena madre” que priva a las mujeres de valor social, cultural y político imponiéndoles la maternidad como seña de identidad que califica su estar en el mundo y tildando de egoístas, malvadas, desequilibradas y anómalas a las mujeres que la rechazan, lo que obliga a las mujeres a posicionarse a favor o en contra de la maternidad<sup>1</sup>. Frente a este discurso se multiplican las publicaciones políticas femeninas que defienden la razón e inteligencia de las mujeres y su capacidad para ser educadas como los hombres y acceder a los mismos derechos y participación en el gobierno y la ciudadanía, abogando también por eliminar la desigualdad jerárquica en el matrimonio, sin por ello negar la maternidad<sup>2</sup>. Por todo ello el enfrentamiento entre la Reina de la Noche y Sarastro es con frecuencia referido como el conflicto entre matriarcado y patriarcado, instinto y razón, naturaleza y civilización.

Momento del auge de la masonería (Mozart pertenecía a la logia *Zur wahren Eintracht* (A la Auténtica Armonía), de cuyo maestro, Ignaz von Born, se dice que fue el modelo para el personaje de Sarastro), que comparte la imagen femenina tradicional de esposa y madre, excluyéndolas por considerar que carecen de la inteligencia, discreción y elevación de espíritu necesarios para formar parte de dichas logias<sup>3</sup>, idea plasmada por Schikaneder y Mozart al asignar a la Reina como antagonista de Sarastro. En consonancia con ello

1. CAPORALE, Silvia (coord.): *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es)*. Madrid, Entinema, 2004, p. 23; LOZANO, María: *Las imágenes de la maternidad: el imaginario social de la maternidad en Occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer 2000, p. 45.

2. Ver: WOLLSTONECRAFT, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman*. London, Penguin, 1992.

3. Sobre el tema: ORTIZ, Natividad: *Las mujeres en la masonería*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.

y teniendo en cuenta que el matrimonio constituía el ideal de la existencia femenina, Pamina es elevada por su amor a Tamino y, aunque heredera legítima del Sol y la Luna, es iniciada al matrimoniarse con este, ya miembro de la orden<sup>4</sup>.

Con todos estos ingredientes y en un género, el operístico, en que el protagonismo de las figuras femeninas es igual o mayor que el de sus compañeros masculinos, pero encasilladas en los papeles de esposa leal, hija afectuosa, amante sacrificada o pérfida seductora<sup>5</sup>, encontramos en *La flauta mágica* a una mujer compleja, rica en significantes y significados, un ser natural y mágico, que representa las fuerzas primigenias de la noche (las emociones y el caos), madre, reina, sacerdotisa y hechicera, que sin embargo carece de nombre propio (en la obra se la denomina Reina, Madre o mujer): la Reina de la Noche y de las Estrellas Rutilantes. A ella se contraponen Pamina: modelo femenino de sumisión y obediencia y que, como Electra, o Atenea, elige el orden del padre, representado por Sarastro, que simboliza el Sol, la razón y una sabiduría que convierte en dictadura utilizándola como instrumento de control y poder.

2.—*La madre sufriente: “Me siento destinada al sufrimiento ahora que he perdido a mi hija; con ella se ha ido todo mi gozo”*

En el primer acto el príncipe Tamino es salvado por tres Damas de ser devorado por una serpiente. Mientras éstas van a avisar a la Reina Tamino conoce a Papageno, el pajarero real. La Reina, una poderosa soberana y hechicera, le encarga a Tamino que rescate a su hija Pamina, secuestrada por un malvado y a cambio le dará su mano.

4. Entre la abundante bibliografía sobre la masonería en *La Flauta Mágica* destaca: ALIER, Roger: *La flauta mágica*. Barcelona, Ma non Troppo, 2000; BRANSCOMBE, Peter: *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. Cambridge, Cambridge University, 1991; BORCHMEYER, Dieter: *Mozarts Opernfiguren. Große Herren —rasende Weiber— gefährliche Liebschaften*. Bern, P. Haupt, 1992; BUCH, David J.: “Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”. *Acta Musicologica*, vol. 76, fasc. 2 (2004) 193-219; SANZ, Inmaculada: “A masonic poem in a masonic opera?”. *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, 15-16 (1998) 93-110; NAGEL, Ivan: *Autonomía y gracia: sobre las óperas de Mozart*. Buenos Aires, Katz, 2006; ROBBINS, H.C.: *1791. El último año de Mozart*. Madrid, Siruela, 2005; STREBEL, Harald: *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*. Rothenhausler Verlag, Stäfa, 1991; WAGNER, Guy: *Bruder Mozart, Freimaurer im Wein des 18. Viena/Múnich/Berlin, Jahrhunderts*, 1996; ZECH, Christina: “Ein Mann muß eure Herzen leiden. Zum Frauenbild in Mozarts Zauberflöte aus musikalischer und literarischer Ebene”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 52 (1995) 277-315.

5. RODRÍGUEZ, Rosa María: “Personajes dramáticos femeninos en la escena operística”. *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona, Icaria, 2003, pp. 131 y 140.

La ópera se inicia como un cuento de hadas: un monstruo que quiere comerse al héroe, unas damas misteriosas que lo salvan, una hermosa joven raptada por un malvado y una Reina-maga inquietante y poderosa; mediante la fábula el argumento se determina mediante pares de contrarios: superior/inferior, masculino/femenino, superstición/razón, ignorancia/sabiduría, profano/sacro, luz/oscuridad, bondad/maldad. La serpiente es un animal lunar asociado a lo femenino y acompaña a numerosas deidades mediterráneas: Artemisa arcadia, Hécate, Gorgona, Erinias, Lilith (simbolizada con la Luna negra y arquetipo de los valores de frustración, rebelión y trasgresión), Ceres (la romana Deméter), e Isis (cuyo nombre significa trono)<sup>6</sup>. Ser tragado por la serpiente significa volver al vientre materno, “la reintroducción en un estado embrionario y sin formar”, el “retorno al modo de ser germinal”, la muerte y el renacimiento, pues uno ha de morir a la propia existencia para volver al “principio”<sup>7</sup>; símbolo de energía vital y regeneración (por su muda de piel) que posteriormente se convirtió en un animal negativo, demoníaco y maligno por su peligrosidad natural.

Isis es una diosa egipcia venerada bajo múltiples formas, atributos y funciones: es la gran maga, la reina poderosa que asume el trono en las ausencias de su esposo, la madre por excelencia, arquetipo de fidelidad y abnegación, nodriza que alimenta, cuida y protege<sup>8</sup> y madre del Universo, cuyos seguidores portan una corona de rayos solares y la veneran como “señora”, “madre amantísima”, “señora y reina celeste”, como antes a Inanna-Istar, diosa de la luna que llevaba por corona las doce constelaciones a través de las cuales el sol, su hijo, hacía el recorrido<sup>9</sup> y a quien se aclamaba como “señora de los cielos”<sup>10</sup>.

6. BRASEY, Édouard: *Brujas y demonios*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2001, pp. 165 y 168; PÉREZ, José Antonio: “Deméter y Ceres: las diosas de la fertilidad”. *Graffylia: revista de la facultad de filosofía y letras*, 4 (2004) 55; BARING, Anne y CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Barcelona, Siruela, 2005, pp. 215 y 265; REDFORD, Donald B.: “Isis”. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Vol. 2, Oxford University Press, 2001, pp. 188 y 190.

7. DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1982, p. 97; ELIADE, Mircea: *Myths, Dreams and Mysteries*. Nueva York, Harper Brothers, 1960, p. 223; VÁZQUEZ, Ana María: *Términos de magia y religión en el mundo antiguo*. Madrid, UNED, 1995, p. 170.

8. FERNÁNDEZ, Verónica: “Las diferentes maternidades de Isis: una aproximación al poder a través de la maternidad/procreación en las sociedades greco-latinas”. En CID, Rosa M.<sup>a</sup> (ed.): *Maternidad/es: representaciones y realidad social. Edades antigua y media*. Madrid, Almudayna, 2010, pp. 78 y 96.

9. BARING, Anne y CASHFORD, Jules: *op. cit.*, pp. 623, 630-1, 640.

10. *Ibid.*, p. 640.

Su faceta maternal (representada amamantando a Horus) la recoge la iconografía cristiana en la Virgen María (cuyos templos cristianos se levantan sobre los de Isis) y el capítulo 12 del Apocalipsis la presenta como “una mujer envuelta en el Sol, con la Luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de estrellas”<sup>11</sup>, (luna en cuarto, agonizante, que se asimila al mundo inferior, de las tinieblas)<sup>12</sup> como se presenta a la Reina de la Noche en los diseños escénicos más tempranos<sup>13</sup>, por lo que no extraña que Sarastro sea su sacerdote. Otra similitud entre la Reina e Isis es que, igual que en la realeza egipcia, la Reina transmite a Pamina la legitimidad al trono de la Luna y el Sol<sup>14</sup>. Para Sarah Pomeroy Isis es una plataforma para la igualdad de las mujeres; por el contrario R.M. Tébar considera que fue una justificación religiosa a la situación social de la mujer, cuyo lugar era el matrimonio con finalidad reproductiva, si bien basado en el amor de los cónyuges<sup>15</sup>.

También el bosque donde se desarrolla la acción, el mundo natural y salvaje de la Reina, corresponde al principio materno y femenino<sup>16</sup>. La ecuación mujer-madre-naturaleza se inscribe en un sistema signifiante cuya definición es esencialmente simbólica y mediada por los códigos que hacen posible “tanto la representación como la auto-representación cultural”<sup>17</sup>. Es habitual en los cuentos que el héroe perdido en el bosque se encuentre con una bruja que lo atrae satisfaciendo, al principio, sus deseos y que representa la madre de la infancia, que todo lo da y a la que anhelamos a lo largo de nuestra vida<sup>18</sup>. Luego la bruja cambia a “madre terrible”, que desde la perspectiva junguiana es la “devaluación de lo femenino”, representada por el *animus* negativo en las mujeres y el *anima* negativa en los hombres: son las madres que provocan la ruina de sus hijos al actuar de manera desmedida, destructora, provocando tensiones en la sociedad y en la esfera doméstica, con consecuencias fatales para ella y quienes la rodean, extrayéndose como moraleja que para evitar

11. LOZANO, Arminda: “Antecedentes paganos del culto a María”. En RUBIO, Rebeca (ed.): *Isis. Nuevas Perspectivas*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp. 136-140.

12. MORALES, José Luis: *Diccionario de Iconología y simbología*. Madrid, Taurus, 1984, p. 211.

13. REDFORD, Donald B.: *op. cit.*, p. 190.

14. HART, George: “Isis”. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London, Routledge, 2005, pp. 79-80.

15. POMEROY, Sarah: *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1987, p. 249; TÉBAR, R.M y TÉBAR, E.: “El culto a Isis y la sexualidad femenina”. En ALFARO, Carmen y TIRADO, Marta (eds.): *La mujer en la Antigüedad*, Valencia, 2000, p. 35.

16. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969, pp. 110-1.

17. TUBERT, Silvia: *Mujeres sin sombra: maternidad y tecnología*. Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 107.

18. CIRLOT, Juan Eduardo: *Cosmogonía*. Barcelona, Imprenta Juvenil, 1969, pp. 110-1.

la destrucción la mujer debe actuar dentro de los estrictos marcos impuestos para su género y el varón debe velar para que no salga de ellos<sup>19</sup> como dice Sarastro a Tamina (acto I, escena 18, 24-26)<sup>20</sup>.

En su aspecto negativo el arquetipo materno implica lo secreto, la oscuridad, el abismo, el mundo de los muertos y la seducción que destruye. Esta madre terrible e ineludible, como el destino, se identifica, desde el magdalenense, con las aves, nexo de unión entre la tierra y el cielo, figurando el alma, la creatividad y el pensamiento superior<sup>21</sup>; y atribuyéndose las aves nocturnas a las hechiceras, por lo que la tarea de Papageno, pajarero real, es suministrar aves a la Reina de la Noche, siendo interesante señalar, por su identificación con Isis, que esta diosa también es identificada como ave rapaz (milano o halcón)<sup>22</sup>.

Las tres damas que salvan a Tamino forman parte de la corte de la Reina y le explican el rapto de Pamina y el desconsuelo de su madre, la Reina, a la que avisan de la llegada del héroe y son las encargadas de entregarle un retrato de la joven:

*Damas:* Corramos hacia la Reina, llevémosle la noticia. Puede que este galante joven la podrá consolar.

*Segunda Dama:* (...) su corazón maternal...

*Tercera Dama:* ... ha decidido hacerte feliz. Si este joven, ha dicho, tiene tanto coraje y valentía como tiene de ternura, sé ciertamente que salvará a mi hija Pamina.

*Primera Dama:* Un demonio poderoso y malvado la robó. (...) Una hermosa mañana de mayo estaba sola en un bosquecillo de cipreses que era su lugar de descanso favorito. El malvado entró sin que nadie se diera cuenta,

*Segunda Dama:* ...la espío y...

*Tercera Dama:* ...como además de un corazón criminal, tiene el poder de transformarse en cualquier figura imaginable pudo raptarla. (I, 5, 7-12).

Las damas hablan de un malvado, que después sabremos que se trata de Sarastro, sumo sacerdote del Sol que, igual que en las historias míticas de

19. PÉREZ, Iván: "Madres terribles: avaricia, envidia, traición y mentira en la mitología griega". En CID, Rosa M.<sup>a</sup> (ed.): *Maternidad/es: representaciones...*, *op. cit.*, pp. 14, 62 y 72.

20. La división en escenas del libreto varía de una edición a otra; sigo la división standard de la primera edición, donde cada entrada de un personaje nuevo implica una nueva escena; a continuación, los números indican las líneas de esta edición en las partes en prosa, y los versos en la parte versificada.

21. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 362; MORALES, José Luis: *op. cit.*, p. 252.

22. LÓPEZ, María José: *Damas aladas del antiguo Egipto*. Barcelona, Museo Egipcio de Barcelona, Fundación Arqueológica Clos, 2003, p. 26.

las transformaciones de Zeus, utiliza el engaño para raptar doncellas en los bosques, con la nota curiosa de que si la doncella raptada era humana, su madre era siempre una ninfa o semidiosa. La estrecha conexión entre madre e hija, su rapto por parte del mundo masculino y la resistencia de la madre robada, conforman un conflicto esencial en el desarrollo de la feminidad, en que se dilucida, gracias al encuentro con el amado, la pertenencia al universo matriarcal o patriarcal<sup>23</sup>.

Antes de encontrarse con la Reina de la Noche Tamino ya la conocía “de oídas”, pues su padre, “un Príncipe que reina y gobierna muchas tierras y mucha gente” (I, 2, 22-23), hablaba de ella a menudo. La Reina, aparece acompañada por la tormenta, como en el himno homérico a Deméter: “resonaron las cimas de los montes y los abismos del mar por la voz inmortal”<sup>24</sup>, poderosa e inaccesible y como divinidad celeste cuyo atributo iconográfico es la media luna<sup>25</sup>.

La luna, las estrellas y la noche que la acompañan simbolizan la muerte, el inconsciente, la feminidad, la intuición y la magia; la estrella aparece casi siempre bajo el aspecto de la multiplicidad simbolizando el ejército espiritual que lucha contra las tinieblas. La luna, como epifanía dramática del tiempo, experimenta modificaciones: crece, mengua o desaparece, por lo que controla el nacimiento, el crecimiento y la decadencia, mientras el sol —Sarastro— (razón, reflexión y objetividad) permanece semejante a sí mismo<sup>26</sup>; siendo la noche el principio pasivo, femenino y del inconsciente; tiempo de conspiraciones, gestaciones y germinaciones<sup>27</sup>. El patriarcado destronó a la Gran Diosa, privándole de poder y relegándola a la categoría de madre —virgen o no—, esposa, amante o hija de una pléyade de dioses varones. Otra estrategia para degradar y suplantar a la Diosa fue convertirla en un ser maligno relacionado con las fuerzas infernales y protectora de seres monstruosos, haciéndola habitar en los abismos oscuros<sup>28</sup>, como hace Sarastro con la Reina y sus seguidores.

Mozart utiliza el lenguaje musical para transmitir las intenciones, sentimientos y pensamientos de sus personajes a través de diferentes tonos musicales: arias líricas (Tamino y Pamina) arias fuertes, con coloratura (la Reina), estilo

23. Tesis de NEUMANN, Erich: “Zu Mozart Zauberflöte”. *Zur Psychologie des Weiblichen*. Zürich, Rascher, 1953.

24. *Himnos homéricos*. II, “A Deméter”, v. 38-39.

25. LISCANO, Juan: *Los mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*. Barcelona, Laia, 1988, pp. 26 y 31.

26. DURAND, Gilbert: *op. cit.*, p. 95; CIRLOT, Juan Eduardo: *Cosmología...*, *op. cit.*, pp. 295-7; NICHOLS, Sallie: *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Barcelona, Kairós, 2002, p. 117; VÁZQUEZ, Ana M.<sup>a</sup>: *op. cit.*, p. 113.

27. MORALES, José Luis: *op. cit.*, p. 238.

28. RODRÍGUEZ, Pepe: *Dios nació mujer*. Barcelona, Ediciones B, 1999, pp. 24 y 241.

elevado (Sarastro) y el tono popular (Papageno)<sup>29</sup>. Así, acompaña la aparición de la Reina con un preludio de diez compases en Si<sub>b</sub> mayor, *allegro maestoso*, acompañado de ritmos sincopados en un *crescendo* agónico que aumenta en volumen y ámbito sonoro, abarcando tres octavas sobre el Si<sub>b</sub> de los bajos, creando una atmósfera inquietante basada en la tonalidad del Mi, que nos conecta con el dolor de la Reina por el rapto de su hija. Esto confiere a la acción carácter de teofanía, de la irrupción de lo sagrado en el mundo profano que llena de terror a cualquiera que los experimenta, como le pasa a Tamino: «¡No tiembles, querido hijo mio!», le dice la Reina, mientras sobre la palabra “no” suena una estridente disonancia, lograda al mantener el bajo en el Si<sub>b</sub><sup>30</sup>.

Isis, como Deméter y la Reina de la Noche, es también un personaje trágico que busca al ser amado perdido y que se enfrenta, sola, a fuerzas hostiles. En estos momentos la Reina es, como dice Tamino, ante todo, «una mujer infeliz, oprimida por el sufrimiento y el dolor» que, como Deméter, llora el rapto de su hija Pamina:

Me siento destinada al sufrimiento ahora que he perdido a mi hija; con ella se ha ido todo mi gozo, robado por un malvado. Veo como temblaba, temerosa y con miedo, como se estremecía, como se resistía, vergonzosa. He tenido que ver cómo me la robaban, cómo gritaba “¡Ayuda! Ayuda!”, pero era inútil su súplica porque mi ayuda era demasiado débil. Tú la liberarás, tú serás el salvador de mi hija. Y cuando te vea volver vencedor, ella será tuya para siempre. (I, 6, 5-20).

Solo la aliviará la restitución de lo que le ha sido arrebatado: la libertad, la alegría, una hija o ella misma mujer<sup>31</sup>. Del recitativo pasa al aria (“*Zum leiden...*”, I, 6, v. 5) dividida en dos partes muy claras: una melancólica y otra alegre con el “Du, du, du...” (v. 17) en que la soprano tiene la primera ocasión para lucir sus agilidades que la llevan hasta el Fa5, seguidas de un largo trino.

La Reina le promete a Tamino la mano de Pamina si logra rescatarla (la liberación de la doncella es símbolo de la búsqueda del alma y la redención), una constante en los cuentos, aunque quien otorga la gracia es el padre, el rey, no la madre como en este caso. La Reina asume un rol “paternal” que luego repetirá Sarastro con la misma acción, siendo este último refrendado en un sistema patriarcal donde el hombre es “el propietario” de este “objeto”

29. ORTEGA, Marta: “Jaque a la Reina. Una lectura del personaje de la Reina de la Noche”. *Ópera actual*, 159 (2013) 34-36.

30. ASSMAN, Jan: *La flauta mágica: ópera y misterio*. Madrid, Akal, 2006, p. 50.

31. MURANO, Luisa: “Psicoanálisis y feminismo: el complejo de la madre muerta (retractio de *El orden simbólico de la madre*)”. *Duoda*, 31 (2006) 24.

de intercambio. La Reina usa primero la persuasión, instrumento esencial para gestionar pacíficamente los conflictos, después apela al amor filial y a la complicidad entre mujeres, y finalmente clama venganza<sup>32</sup>.

Para ayudar a Tamino y Papageno en el rescate de Pamina, la Reina les entrega dos objetos mágicos: unas campanillas y una flauta. La campana es femenina, símbolo erótico y de fecundación, con poder creador<sup>33</sup>; es interesante señalar que este objeto lo da a Papageno, un personaje cobarde, simple, charlatán, atolondrado e indiscreto, es decir, que hace gala de muchos de los defectos que tradicionalmente se han atribuido a las mujeres. La campana es también comunicador entre el cielo y la tierra, lo mismo que las aves, lo que cuadra con la tarea de Papageno como pajarero real; mientras que la flauta, que corresponde al príncipe Tamino, es ambivalente, pues tiene un significado fálico y masculino por la forma y femenino por su timbre agudo y ligero<sup>34</sup>. Más adelante sabremos por Pamina que este objeto lo talló el rey difunto de una encina milenaria «en una hora mágica (...) mientras el cielo se deshacía en truenos y relámpagos y rugidos de tempestad» (II, 28, 34-37).

### 3.—*Derrocar a través de la maternidad: “Con la muerte de tu padre mi poder bajó a la tumba”*

En la segunda parte del primer acto Papageno y Tamino entran en la fortaleza donde Sarastro tiene encerrada a Pamina. Mientras el primero encuentra a Pamina e intentan inútilmente escapar, Tamino conoce a Sarastro y sus iniciados que le convencen de que se una a ellos. En el acto II la reina intentará de nuevo recuperar a su hija asaltando la fortaleza de Sarastro, siendo derrotada.

La primera afrenta sufrida por la reina es cuando se ve despojada del círculo del sol a la muerte de su esposo, el rey, padre de Pamina. Ambos ejercieron la soberanía en una hierogamia que representa las bodas del cielo y la tierra, el sol y la luna. A su muerte, para evitar la unión de ambos poderes en manos de la Reina deja el círculo solar a la orden liderada por Sarastro:

Mujer, mi última hora ha llegado... todos mis tesoros, los que sólo yo poseía, son tuyos y de tu hija. —¿Y el círculo que todo lo penetra? —repli-

32. MIRÓN, M.<sup>a</sup> Dolores: “Las madres vengadoras: mujeres, paz y violencia”. En CID, Rosa M.<sup>a</sup> (coord.): *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*. Oviedo, Ediciones KRK, 2009, p. 75.

33. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969, p. 130; MORALES, José Luis: *op. cit.*, p. 83.

34. *Ibid.*, pp. 215/330-1.

qué inmediatamente. —Lo he destinado a los iniciados — dijo. Sarastro se servirá de él tanto como yo lo he hecho hasta ahora. (II, 8, 10-13).

A la Reina de la Noche se le impide gobernar el reino de la luz por el simple hecho de ser mujer, tal y como le advierte el propio rey:

Y ahora ni una palabra más, no intentes saber cosas incomprensibles al espíritu femenino. Tu obligación es dejar, tú y tu hija, en manos de los hombres los asuntos importantes. (II, 8, 13).

La palabra del padre es la palabra por excelencia, como concepto, como ley de un poder absoluto donde la libertad no tiene cabida. Pero Sarastro gobernará como sabio, no como rey, hasta que Pamina encuentre un esposo que ejerza nuevamente de soberano, por ello, en un primer momento, el propio Sarastro pretende desposar a Pamina, pieza de un orden patriarcal donde las mujeres sólo pueden intervenir en los asuntos públicos indirectamente, es decir, a través de un hombre.

El enfrentamiento entre Sarastro y la Reina, no sólo ha de presentarse como la lucha entre matriarcado y patriarcado, pues no hay para ello suficiente conciencia de clase entre los dos modelos femeninos de la historia (la Reina y Pamina); sino como una lucha individual, emancipativa, que podría iniciar, en caso de triunfar, un cambio en el orden social. Para evitarlo Sarastro, presentará a la nueva pareja formada por Tamino y Pamina ante los sacerdotes de Isis, pues estos no suponen un peligro, al haber sido previamente iniciados como miembros de la orden, es decir, haber sido “reinsertados” en el orden establecido. La nueva pareja real doblemente legitimada: por el orden dinástico en la figura de Pamina y por la iniciación de la pareja en la orden, proporciona felicidad a todo el mundo excepto a las personas malvadas y simboliza la solución perfecta de las dificultades de tipo edípico, así como la verdadera ruptura del vínculo maternal<sup>35</sup>. El poder es la fuerza motriz de la construcción de la relación paterno-filial en sus múltiples representaciones, configurando un aparato perverso, donde se expone la lucha de ambos progenitores por decidir acerca del destino de su hija en una escenificación violenta de la “guerra de los sexos”<sup>36</sup>, idea del trabajo de Clément, basado en la idea del conflicto entre progenitores separados que se pelean por la custodia de Pamina. Pero lo que muestra esta ópera va más allá del enfrentamiento entre padre y madre o entre matriarcado y patriarcado, va a la esencia misma de dos órdenes simbólicos divergentes representados por la Reina y Pamina, y que interesó

35. BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1977, p. 185.

36. TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras del padre*. Valencia, Cátedra, 1997, p. 56.

especialmente al compositor llevándole a indagar en “las esperanzas, amores y tragedias del sexo femenino, y en ofrecer una interpretación comprensiva de sus motivaciones y reacciones”<sup>37</sup>.

La consideración de inferioridad de las mujeres, que las mantiene en una eterna infancia atrapa también a la Reina que, como mujer que es, queda condenada a permanecer en el mundo de la inmanencia, mientras que Sarastro, el hombre, entra en el mundo de la trascendencia:

*Pamina:* Mi deber de hija me llama. Mi madre...

*Sarastro:* ...está bajo mi poder. Si ahora yo te dejo en sus manos, tu felicidad desaparecerá para siempre.

*Pamina:* ¡El nombre de “madre” suena tan dulcemente! Y ella es...

*Sarastro:* ¡...una mujer plena de arrogancia! Es necesario que un hombre guíe vuestro corazón, mujeres, porque si no, todas tendéis a saliros fácilmente de la esfera de acción que os es propia. (I, 18, 25-26).

En el diálogo anterior “una mujer plena de arrogancia”, con dos acordes en séptima disminuida a distancia de segunda menor, la misoginia de las órdenes francmasónicas habla por boca de Sarastro, impidiendo a Pamina volver con su madre al juzgar perniciosas las enseñanzas maternas. En realidad lo que teme Sarastro es que la transmisión de roles entre la Reina y su hija cuaje y Pamina tome el testigo en su lucha contra la orden de los iniciados, es decir, el triunfo del nuevo orden social que he apuntado antes.

Sarastro es un bajo profundo de línea noble y serena, capaz de desarrollar su aria en la tonalidad de Mi mayor y descender hasta el Fa1. El personaje requiere una voz expresiva, cálida y autoritaria, a la que acompaña las cuerdas, el fagot y la flauta para reforzar la gravedad y serenidad de lo dicho, sobre todo en el aria 15 “*In diesen heiligen Hallen*” donde hace gala de su protección sobre Pamina y que contrasta con las agitadas arias de la Reina de la Noche. Pamina, a pesar de seguir queriendo a su madre y sin haber vivido experiencia propia que confirme la maldad y perjuicio que de ella dice Sarastro que recibe, no lo rechaza, entrando, como señala Hilary Crew, en la “investidura” de un triángulo afectivo que habitualmente se da en la relación madre-hija, donde esta forma una relación con el padre sin abandonar el apego de su madre, definiendo un triángulo relacional con ambos<sup>38</sup>.

37. GOLOMB, Uri: “Pamina en La Flauta Mágica de Mozart”. *Goldberg. Revista de música antigua*, 40 (2006) 42

38. CREW, Hilary S.: “Feminist Theories and the Voices of Mother and Daughters in Selected African-American Literature for Young Adults”. En SMITH, Karen Patricia (ed.): *African-American Voices in Young Adult Literature: Tradition, Transition, Transformation*. London, Scarecrow Press, 1994.

Mozart y Schikaneder plantean el conflicto entre matriarcado y patriarcado un siglo antes que Bachofen<sup>39</sup>: el régimen social del predominio de la madre o del matriarcado, determinado por la importancia de los lazos de sangre, las relaciones telúricas y la aceptación pasiva de los fenómenos naturales; siéndolo el patriarcado, por el respeto a la ley, la instauración de lo artificial y la obediencia jerárquica. A ello se une el choque de dos modelos femeninos antagónicos: la Reina, emancipada y libre, y Pamina, obediente y dependiente, llevando el trágico enfrentamiento a su grado máximo al ser madre e hija, pues ninguna se reconoce en la otra. En ese momento la individualidad de cada una ahonda en el núcleo del conflicto, añadiendo a la traición materno-filial la rivalidad entre mujeres, con reminiscencias de un conflicto típicamente masculino, según se posicionen en el orden del padre o en el de la madre<sup>40</sup>; este cisma afectivo influye decisivamente en la vida de cada mujer, afectándoles afectiva y conductualmente, de ahí la desesperación de ambas. Asimismo, la teoría de los roles recíprocos según la cual se supone que las niñas aprenden el comportamiento femenino no por enseñanza de la madre sino por interacción con su padre y complementando el comportamiento masculino<sup>41</sup>, es tomada por Sarastro al negar a Pamina el volver con su madre aboliendo así el “derecho materno”, pues la expulsión de la maternidad del orden simbólico reconocido socialmente lleva a la gran derrota del sexo femenino<sup>42</sup>. Produciéndose, como señala Sau, el “vacío de la maternidad”, es decir, de la imposibilidad que tienen las mujeres-madres de decidir y gestionar, de tener influencia y de gozar de autoridad: “No habrá maternidad mientras las mujeres depositen a sus hijas/os en un mundo en cuya construcción ellas no han participado, y en el que la propia maternidad biológica no es garantía para ellos de seguridad básica y de reconocimiento de sus derechos fundamentales”<sup>43</sup>, convirtiéndose en una impostura marcada por la dependencia absoluta respecto al orden paterno.

Pamina representa el tránsito entre el reino de la oscuridad y la luz, que ha sufrido la pérdida de su padre, un personaje misterioso que ella recupera en su memoria, de su madre, la Reina de la Noche y temporalmente de

39. BACHOFEN, J.J.: *El Matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid, Akal, 1992.

40. Como plantea CHODOROW, Nancy: *The reproduction of Mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley, University of California Press, 1999.

41. RUSSELL, Alan y SAEBEL, Judith: “Mother-Son, Mother-Daughter, Father-Son, and Father-Daughter: Are They Distinct Relationships?”. *Developmental Review*, 17 (1997) 116.

42. LOZANO, María: *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 181.

43. SAU, Victoria: *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional*. Barcelona, Icaria, 1986, p. 85.

Tamino. El dulce carácter del personaje precisa una soprano lírica-ligera, de potencia vocal media y alta tesitura. Su aria “*Ach, ich fühl’s*” (II, 18, 12-19) en Sol menor (utilizado para los arrebatos trágicos) con una pulsación rítmica procesional de resignación y escala descendente que expresa desesperación, es utilizada también para Pamina cuando en Do mayor acaba la frase “*Die Wahrheit!*” (“¡La verdad!”) (I, 17, 36). Esa cualidad reconciliadora del carácter de Pamina, motiva a Sarastro a su rapto para forzar a la Reina de la Noche a claudicar y cuando esto fracasa la unión de ambos reinos la lleva a cabo entregándola a Tamino.

Como Sarastro, también la Reina reconoce esta cualidad en su hija y confía en ella para conseguirlo, lo que lleva a algunos autores a presentar a la reina como una madre desnaturalizada que instrumentaliza a su hija en su desmesurada ansia de poder<sup>44</sup>; acceder al séptuple círculo solar, especie de arma secreta descrita como “consumidor de todo”, que Neumann<sup>45</sup> considera que se trata de un símbolo mandala que representa el dominio del mundo y que, una vez pasa de la esfera de poder femenina a la masculina, se transforma de fuerza terapéutica en arma. Pero hay una diferencia sustancial del interés de la Reina por él, pues su posesión aseguraría su libertad e independencia, mientras que Sarastro, de no tenerlo, no perdería su *status*, poder ni autoridad, pues seguiría como sumo sacerdote, tal como tenía en vida del difunto rey. En su objetivo de recuperarlo y liberar a su hija la Reina logra acceder a la fortaleza donde Pamina está retenida y cuando se entera de que Tamino se ha unido a los iniciados ve que todo está perdido:

*Reina:* ¿Dónde está el joven que te he enviado?

*Pamina:* Ah, madre, ha desaparecido para siempre del mundo y de entre los hombres. Se ha consagrado a los iniciados.

*Reina:* ¿A los iniciados? Infeliz hija mía, ¡ahora sí que te han arrebatado de mí para toda la eternidad!

*Pamina:* ¿Arrebatada? ¡Oh, huyamos, madre querida! Bajo tu protección desafío a todos los peligros.

*Reina:* ¿Protección? Niña querida, tu madre ya no puede protegerte de nada. Con la muerte de tu padre mi poder bajó a la tumba.

*Pamina:* Mi padre...

*Reina:* Les entregó voluntariamente el sol de siete círculos a los iniciados. Este poderoso sol de siete círculos lo lleva Sarastro sobre el pecho. (II, 8, 6-12).

44. ASSMANN, Jan: *op. cit.*, p. 158.

45. NEUMANN, Erich: *op. cit.*, pp. 103-142.

Es interesante señalar que “tumba” (“*zu Grabe*”) se cantan en La<sub>b</sub> mayor, utilizado para transmitir sensación de paz y serenidad, acompañando el sentimiento de desamparo que quiere transmitirlos la Reina; tono que cambia drásticamente cuando le entrega a Pamina el puñal para matar a Sarastro y esta se niega. Aparte de ser el único modo de lograr el poder absoluto, la muerte de Sarastro también puede entenderse en un plano físico como aniquilación del tirano y en un plano metafórico, en el sentido de acabar con el patriarcado que las somete y mantener su libertad e independencia. Sarastro despliega la actividad del conquistador: toma y doblega, desarraiga a Pamina de su mundo familiar, y se arroga, prepotente, el derecho de conocer y decidir, mediante un paternalismo parasitario cuyas declaraciones de poder disfraza de amor y benevolencia<sup>46</sup>, alejando a la Reina del poder y coaccionando a Pamina hasta conseguir su adhesión al círculo del Sol:

*Sarastro*: Tú quieres a otro. No quiero obligarte a amarme, pero tampoco te daré la libertad. (I, 18, 14-15).

Lo anterior casa mal con las cualidades de benevolencia, sabiduría y filantropía que se atribuyen a Sarastro, que fagocita el papel cuidador de la madre, pero añadiéndole transcendencia política y social, pues el Padre es la cabeza de un sistema que diseña mujeres reducidas al silencio y utiliza la maternidad como una estrategia más de dominación. Sarastro encarna aquí el padre, autoritario y dictador, introductor de la libertad, el poder y la seguridad, todo cuanto la Reina, como madre, encarnaba sin poderlo manejar. La hija, en una orfandad simbólica de la madre, carente de una percepción clara de sí y de su deseo, busca el aval del padre para entrar en el mundo de los hombres y para ello debe dejarse modelar por el poder establecido<sup>47</sup>.

La libertad relacionada con el acceso al poder lleva a los hombres a luchar por conservar sus propios dominios; pero la mujer lucha “contra el poder que ha cedido al hombre por encima de ella misma”<sup>48</sup>, por eso es indispensable la individualización de las mujeres y la “construcción del deseo” como parte de ese proceso de liberalización. Para impedir esa individualización se priva a la reina de nombre propio (se la conoce como reina, bruja, madre, mujer) porque sólo existe lo que se nombra. Como señala H. Arendt “los seres humanos son libres mientras actúan, ni antes ni después; ser libre y actuar son lo mismo”<sup>49</sup>.

46. MORALES, Elena M.<sup>a</sup>: *El poder de las relaciones de género*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, 2007, p. 52.

47. TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras del padre*, op. cit., p. 243.

48. CATALÀ, Magdalena: “El pacto cómplice”. En *Jornades d’Estudi sobre el Patriarcat*. Barcelona, UAB, 1980, p. 189.

49. ARENDT, Hannah: *Between Past and Future: eight exercises in political thought*. New York, Penguin Books, 1977, p. 153.

La Reina desea el poder, desea mantener su independencia y libertad y desea recuperar a su hija, pero no a *la iniciada* de Sarastro, por ello la Reina es peligrosa y debe ser aniquilada. La diferente entre madre e hija radica aquí en que la primera ha desarrollado una individualización que le permite tener conciencia de su propia identidad y sus deseos, mientras Pamina, es salvada porque representa el modelo de utilidad doméstica. La negativa de Pamina a matar a Sarastro destruye definitivamente toda esperanza de libertad y autonomía, por ello es rechazada por su madre, una mujer desnaturalizada, que transgrede su género ejerciendo ilegítimamente la violencia (ámbito exclusivamente masculino) al pedir la muerte y al ejercer el repudio, entrando en contradicción con su función primordial como mujer, dadora de vida<sup>50</sup>. La Reina, como Clitemnestra, actúa empujada por una fuerza irracional, propiamente femenina según el pensamiento clásico, adquiriendo el enfrentamiento madre-hija una dimensión trascendente frecuente en los mitos<sup>51</sup> y provocando una gran tensión emocional.

4.—*El desgarró de la traición: “Dioses de la venganza, ¡escuchad, escuchad el grito de una madre!”*

Pamina quiere a su madre y desea volver con ella: «¿De mi madre? Oh, que feliz soy! (...) Así es que conoces a mi dulce y tierna madre!», siendo la Reina de la noche “la buena madre”, porque pierde a su hija sin voluntad de ello, con violencia, por la fuerza; no abandona a su hija sino que le es arrebatada, no hay consentimiento maternal, por eso, como ella misma dice, puede seguir llamándose madre:

*Pamina:* ¡Madre, madre! ¡Mi madre! (se lanza a sus brazos)

*Reina de la Noche:* Gracias a la violencia con que te arrancaron de mí puedo aún darme el nombre de madre.

Pero en su aspecto negativo y devorador es la “madre terrible”, que en los cuentos (que son esencialmente dramas maternos), aparece como la reina malvada, la madrastra o la bruja, arquetipos que funcionan como derivados fantásticos de las escisiones de la niñez con la madre<sup>52</sup>. Así, la Reina, como madre, es producto de “un potente aparato conceptual” cuya función es orga-

50. MIRÓN, María Dolores: *op. cit.*, pp. 78-79 y 87.

51. GONZÁLEZ, M. Gloria: “Observaciones sobre el enfrentamiento Electra-Clitemnestra en la Electra de Sófocles”. *Philologica Canariensis*, 12-13 (2006-2007) 348 y 350.

52. NICHOLS, Sallie: *op. cit.*, p. 140.

nizar e interpretar el mundo. Señala Beauvoir que la madre, como sujeto, es una ilusión, porque las palabras de una mujer no tienen ningún valor:

*Orador (a Tamino refiriéndose a la Reina):* Entonces, ¿una mujer te ha engañado? Una mujer hace poco y habla mucho. Y tú, un hombre joven, ¿crees las palabras vacías?

También el cuerpo maternal es a la vez cuerpo natural y cuerpo de significación biológica que se produce culturalmente a través de su inscripción en los discursos que niegan a las mujeres como sujetos. Las figuras de la madre son un universo simbólico de categorías y representaciones, que forma parte de un sistema social, político e ideológico históricamente dado, y que constituye el contexto en el que se organiza la subjetividad humana y configura el imaginario colectivo<sup>53</sup>. Cuando Pamina la traiciona, la Reina, dolida, se plantea si su hija es digna de ser amada por ella y considerando sus actos le declara su rechazo. Esta falta de perdón, de ausencia de amor maternal, convierte a la madre en un monstruo, un “error de la naturaleza”<sup>54</sup>.

*Pamina:* Madre querida... ¿Y no podría amarlo yo, a este joven, con la misma ternura, aunque fuera un iniciado? Mi padre se relacionaba con estos sabios, hablaba de ellos con elogio, loaba sus virtudes, su inteligencia, su bondad... Sarastro no es menos virtuoso que ellos.

*Reina de la Noche:* ¡Qué oigo! ¿Tú, mi hija, podrías defender los mismos principios vergonzosos que estos bárbaros?

Es cuando se produce el cambio en la Reina, pero no hay engaño sino transformación<sup>55</sup> en una progresión psicológica bastante normal dentro de la magnificación teatral y acción simbólica pasa de madre amantísima a furiosa Medea<sup>56</sup>, capaz de destruir a su progenie, viendo impotente que ya no puede ayudarla ni ayudarse<sup>57</sup>.

La Reina se asemeja a Deméter, que al perder a su hija condena a la humanidad al hambre intenta incansablemente recuperarla; mito en que algunos han visto en la relación madre-hija la descripción de la misma figura, en un

53. TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*. Valencia, Cátedra, 1996, pp. 22 y 25-6.

54. BADINTER, Elisabeth: *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona, Paidós, 1984, pp. 88, 198 y 230.

55. ABBATE, Carolyn: *In Search of Opera*. Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 70.

56. También hechicera, sacerdotisa de Hécate, identificada con la luna e identificada con la Isis egipcia en Apuleyo, *El asno de oro*, XI, 1.

57. CHAILLEY, Jacques: *La Flûte enchantée: opéra maçonnique: essai d'explication du livret et de la musique*. Paris, Robert Laffont, 1991, p. 102.

significante de continuidad y renovación y que enlaza con el eterno retorno. Tras la separación forzada el reencuentro y la traición entre madre e hija no permite volver al orden anterior de unión, sino que crea una nueva dimensión de conciencia<sup>58</sup>. Cuando Pamina, enamorada de Tamino (¡a quien apenas conoce!), se muestra a favor de los iniciados y se remite al criterio de su padre, la Reina, dolida, traicionada, cuestionada y desautorizada, por una hija que se ha doblegado a un hombre, reacciona como una Hera vengativa en su famosa aria “*Der Hölle Rache*” en un enfrentamiento, no sólo dialéctico entre madre e hija, sino también sobre el tema dinástico de toma de poder, pues, impotente, perderá su oportunidad de ser regente de la luz y debe continuar en la oscuridad (excluida de la razón y la sabiduría) por orden masculina. La ruptura del vínculo es anunciada por la Reina, pero parece que no iba a llevarla pues le promete a Monostatos la mano de Pamina si le ayuda a tomar la fortaleza de Sarastro. Es, por tanto, la amenaza de repudio un medio de presión para variar la conducta de su hija, no un auténtico rechazo, pues la Reina cuenta con que al final, de un modo u otro, la recuperará. Pero la hija sí provoca la ruptura real traicionando a su madre y posicionándose al lado de quien la ha raptado, sometido y busca destruirlas, si no se convierten en siervas, con ello Pamina incumple su deber filial y la vinculación natural con su madre:

*Reina de la Noche:* ¿Amarías a un hombre, aliado de mi enemigo mortal, que en cada momento podría causar mi ruina? ¿Ves este puñal?<sup>59</sup> Lo han forjado para Sarastro. Tú eres quien los matarás, y me devolverás el poderoso círculo solar.

(...) ¡El infierno venganza clama en mi corazón. Rabia y desesperación en llamas me rodean. Si Sarastro no recibe de ti el golpe mortal, dejarás de ser mi hija, ¡te repudiaré para siempre! Todos los lazos que nos unían se romperán si Sarastro no muere por tu mano. Dioses de la venganza, ¡escuchad, escuchad el grito de una madre! (II, 8, 19-26).

En esta aria, en Re menor con destellantes coloraturas en *staccato* que por dos veces alcanzan el Fa5 por dos veces y un acorde de sexta napolitana que refuerza la amenaza de repudio hecha a su hija, acabando con un *accompagnato* que finaliza con tres compases de Si<sub>b</sub>4 y un abrupto final<sup>60</sup>. Este personaje requiere una potencia vocal con flexibilidad y coloratura capaz de ir del Fa3 al Fa5 y un plus interpretativo que dé al personaje la perfidia necesaria para que veamos en ella a la madre malvada. A la rabiosa aria de

58. DOV, Bernard: “Le mythe de Déméter et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible”. *Archives de Philosophie*. Tomo 68:1 (2005) 99, 101 y 104.

59. Objeto de metal asociado a la tierra. Atributo de la diosa Hécate.

60. LORAUX, Nicole: *Madres en duelo*. Madrid, Abada, 2004, p. 55.

la reina le sigue la de Sarastro, desarrollada en Mi mayor, cuyo registro grave desciende hasta el Fa1, contrastando así ambos personajes, con la ayuda de las cuerdas, el fagot y la flauta. A la rabiosa aria de la reina le sigue la de Sarastro, desarrollada en Mi mayor, cuyo registro grave desciende hasta el Fa1, contrastando así ambos personajes, con la ayuda de cuerdas, fagot y flauta, que acentúan el contraste.

Repudiar significa rechazar algo por razones morales, por ser causa de vergüenza o de indignidad: es Pamina quien en realidad la repudia, rechazando lo que la Reina es, lo que le ofrece y lo que ella misma podría ser, e incluso rechazando lo que ya poseía, pues parafraseando a Goethe “aquello que has heredado de tus padres, conquístalo para poseerlo”<sup>61</sup>. Esta orfandad expresa en las hijas temor, miedo, cólera, tristeza y angustia y en las madres a estos sentimientos se añade que ven a sus hijas a la vez como víctimas y como culpables, sintiéndose ellas igual de desgraciadas, pues entre ambas existe un lazo subliminal que las une, el hilo de plata entre dos cuerpos uno de los cuales ha pasado nueve meses dentro del otro<sup>62</sup>. La hija es para la madre su doble y otra al mismo tiempo, y la madre la mima imperiosamente y le es hostil al mismo tiempo; la madre impone a la niña su propio destino, lo cual es un modo de reivindicar orgullosamente su feminidad y también una manera de vengarse<sup>63</sup>. La pertenencia al mismo género incide en la tendencia de la madre a experimentar a su hija como una continuación de sí misma, reforzando los aspectos de su apego y dependencia y por lo tanto obstaculizando su separación y autonomía. También es condición que favorecerá la mayor dificultad de las mujeres para individualizarse, elemento que fundamentará el discurso que las somete<sup>64</sup>. El apartamiento de madre e hija se desarrolla bajo el signo de la hostilidad, resolviéndose dicha vinculación en odio<sup>65</sup>: ser hija de mala madre es un insulto pero ser mala hija sólo es un reproche.

Tal como elabora el discurso ilustrado del siglo XVIII, la inferioridad y dependencia de las mujeres requiere que su redención se realice a través del matrimonio<sup>66</sup>, que representa el *summum* de la existencia femenina y que los

61. GOETHE, Johann Wolfgang: *Fausto*. I, v. 682.

62. LOMBARDI, Alicia: *Entre madres e hijas. Acerca de la opresión psicológica*. Buenos Aires, Barcelona, Méjico, Paidós, 1990, pp. 44, 75 y 101.

63. BEAUVOIR, Simon de: *El segundo sexo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 221.

64. HERNANDO, Almudena (coord.): *¿Desean las mujeres el poder? Cinco reflexiones en torno a un deseo colectivo*. Madrid, Minerva Ediciones, 2003, p. 184.

65. MURARO, Luisa: *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y horas, 1995, p. 14.

66. DUBY, George y PERROT, Michelle: *Historia de las mujeres, III. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1994, pp. 12-13, 223.

ilustrados conciben como un contrato voluntario, pero que, paradójicamente, descansa sobre un contrato de sumisión<sup>67</sup>:

*Pamina y Papageno*: Nada es más noble que ser marido y mujer. Marido y mujer, mujer y marido nos elevan a la divinidad (I, 17, 57-59).

La paradoja de Pamina es aterradora: máximo reconocimiento en el momento de máxima renuncia, aceptando el chantaje emocional, si te aniquilas, si eres obediente y sumisa, serás amada<sup>68</sup>. Y lo paradójico es que uno de los motivos que pone en movimiento este mecanismo perverso de renuncia es la necesidad de separarse finalmente del maternaje representada por otra mujer, su madre, en quien no se reconoce<sup>69</sup>. Siguiendo la tesis de Sylvie Vilatte, esta pérdida de la madre por el matrimonio liga con el mito de Deméter, que sin alterar el discurso mítico tradicional, que simboliza la pérdida de la niña para el grupo familiar del que es originaria y en consecuencia la negativa a abandonar el estado de *parthenos* en ese rito de paso que es la unión con el cónyuge, sacrificio que se manifiesta en la actitud irritada de la diosa<sup>70</sup>.

Los dos modelos femeninos antagónicos que representan Pamina y la Reina de la Noche colisionan en este momento. Pamina es una mujer inmadura y dependiente, primero de su madre, luego de Sarastro al que acaba de conocer y finalmente de Tamino del que depende aun antes de conocerlo, lo cual es el colmo. Representa el modelo femenino de entrega, abnegación y amor incondicional (que retrata el *Mi<sub>o</sub>* mayor): acepta el chantaje emocional de ser aniquilada como sujeto a cambio de ser amada<sup>71</sup>. Tamino hace, Pamina es, la Reina es y hace, contraviniendo la representación de la servidumbre femenina que pivota alrededor del concepto de maternidad como portadora y productora de sentido, como estrategia de dominación masculina, pues la mujer desaparece tras la función. Como enuncia Freud: “la feminidad es un destino”<sup>72</sup> que pone al hijo o la hija en un mundo exclusivamente de padres produciendo el desgarramiento materno, y produce simultáneamente dos estereotipos contrapuestos con una escala en *continuum*: el de las buenas madres, que cumplen con las

67. CRAMPE-CASNABET, Michèle: “Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII”. En DUBY, George y PERROT, Michelle: *op. cit.*, p. 354.

68. GALLEGO, Juana: *Eva devuelve la costilla. El nuevo estado de conciencia de las mujeres*. Barcelona, Icaria, 2010, p. 69.

69. TUBERT, Silvia, (ed.): *Figuras de la madre, op. cit.*, p. 243; Con maternaje me refiero a acción, lugar y tiempo de la educación maternal y la identificación madre/hija, ya que la terminación —*aje* en sustantivos indican esas circunstancias modales.

70. VILATTE, Sylvia: “Déméter et l’institution matrimoniale: le refus du passage”. *Revue belge de philologie et d’histoire*, tomo 70, fasc. 1 (1992) 133.

71. GALLEGO, Juana: *op. cit.*, p. 69.

72. TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre, op. cit.*, 1996, p. 149.

expectativas ideales de la maternidad socialmente construida (amor, sacrificio y entrega) y el de las malas madres o madres desnaturalizadas, que no las cumplen y que por ello son estigmatizadas y penalizadas<sup>73</sup>. El amor materno se entiende que debe ser constante e incondicional; el amor y la cólera son incompatibles, pues esta última amenaza la institución de la maternidad<sup>74</sup>.

Con la decepción de la madre respecto a su hija comienza la “insolidaridad femenina tan necesaria a los hombres para que las mujeres, divididas, no tomen conciencia de su situación como grupo social y lo esperen *todo* de los varones a lo largo de su vida”. La madre libre puede liberar a la hija y la hija libre puede repudiar la herencia fatal que la madre le transmite<sup>75</sup>, pero Pamina ve libertad en la sumisión, arrastrando a ambas a la condena definitiva.

Como declara M. Shneider “en eso consistiría la artimaña cultural, hacer de la operación del matricidio el resultado de una lucha entre mujeres”<sup>76</sup>, pues el orden de género es esencial para el mantenimiento de la paz privada y de la pública<sup>77</sup>, por ello dice Sarastro que la Reina, como Deméter, plantea una venganza «contra toda la humanidad» y su castigo definitivo será saber que Pamina se quedará con ellos:

*Pamina*: Señor, no castigues a mi madre; es el dolor de haberme perdido...

*Sarastro*: (...) Sé que vaga por los subterráneos del templo y que planea una venganza contra mí y contra toda la humanidad. Pero quiero que sepas de qué manera pienso castigar a tu madre (...) Tú serás feliz con él [Tamino] y (...) se tendrá que retirar a su castillo.

Cuando en un último intento de entrar en la fortaleza de Sarastro la reina y su séquito son vencidos, se lamentan en Sol mayor (usado para caracterizar “todo lo idílico y típico” y que utiliza Papageno), pero con una patética erupción final en Do menor, que en Mozart siempre utiliza para expresar dolor y angustia<sup>78</sup>:

*Reina, Damas y Monostatos*: ¡Nuestro poder ha sido destruido, anulado, seremos precipitados a la noche eterna!

73. PALOMAR, Cristina: “Malas madres”: la construcción social de la maternidad”. *Debate feminista*, Año 15, vol. 30 (2004) 16-17 y 19.

74. RICH, Adrienne: *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Valencia, Cátedra, 1996, p. 90.

75. SAU, Victoria: *op. cit.*, pp. 10 y 33.

76. BLAISE, Suzanne: *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre*. Madrid, Vindicación feminista, 1996, p. 591.

77. MIRÓN, María Dolores: *op. cit.*, pp. 78-79 y 87.

78. HOCQUARD, Jean Victor: *Las operas de Mozart*. Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1995, p. 707.

El propio Mozart, a través de su psicología (sus carencias afectivas y de amistad, algo de odio contra sí mismo y el sentimiento de no ser digno de ser amado) da una nota importante del personaje de la reina en una carta que escribe a su esposa el 11 de junio de 1791, diciéndole “La muerte y la desesperación fueron su recompensa”<sup>79</sup>. Pocas figuras de un cuento de hadas son tan poderosas o dominantes como la bruja, cuyo final siempre es morir, mediante la fuerza o la astucia, para eliminar la parte malvada del *propio yo* que encarna. Asimismo es un modelo ejemplarizante, moralizante y doctrinario para las mujeres que asistían al espectáculo, que veían como las mujeres que se salían del camino marcado tenían un mal final. El propósito subyacente de la derrota de la Reina y su caída en la noche eterna es redimir al espectador y eso sólo puede hacerse con un acto extremado de purificación ritual. Si el propósito psicológico del relato es hostigar a los últimos restos de maldad en el yo, el lector necesita saber que la muerte de la bruja es justa y completa, incluso si es necesario emplear la violencia para ello, pues la malvada, atractiva y poderosa podría usurpar el poder que legítimamente le corresponde al héroe<sup>80</sup>.

La Reina, con rabia y coraje, impone enérgicamente su yo social, de ahí que su imagen y sus actos sean sopesados de un modo diferencial en la “balanza del género”<sup>81</sup> y no sólo por el público contemporáneo de Mozart sino por las siguientes generaciones que han disfrutado de esta ópera. Vemos como la diferencia entre Sarastro y la Reina estriba en la autoridad que a ella no le es reconocida; pues mientras el poder tiene la capacidad de imponerse en caso de encontrar resistencias, la autoridad es un reconocimiento social que sólo puede ejercerse a través del común acuerdo. Pues todo poder, acompañado de un discurso que disuade a su subversión, tiene dos componentes: la coerción y la legitimación. En este discurso se incluye el de la desigualdad «natural» del hombre y la mujer, cuya escala de valoración (lo que *debe ser*) se basa en la pura biología y acaba siendo interiorizado por las propias mujeres. Para desafiarlo, como hace la Reina, se han de cuestionar los valores y actitudes de esa ideología machista que impregna todas las facetas de la vida y estar dispuesta a perderlo todo.

79. ELIAS, Nobert: *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona, Ediciones Península, 1991, p. 108.

80. CASHDAN, Sheldon: *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid, Editorial Debate, 2000, pp. 41, 43 y 49; BETTELHEIM, Bruno: *op. cit.*, p. 16.

81. GARCÍA DE LEÓN, María Antonia: *Herederas y Heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer, València, Universitat de València, 2002, p. 18.

5.—*La madre ausente: “No, no la he conocido”*

Las malas madres que abandonan a sus hijos también forman parte del séquito de la reina; es curioso que Mozart componga el séquito de la Reina con una corte de mujeres “solas”. Son las denominadas madres patógenas<sup>82</sup>, que al dejar desamparados a sus hijos son privados abruptamente del espacio de protección necesario en sus primeros años, sufrirán trastornos psíquicos como inmadurez, inseguridad o dificultad de relacionarse socialmente, entre otros. Es curioso que Papageno, personaje cómico, infantil e irresponsable, cuyo objetivo es encontrar a su Papagena sea el personaje huérfano de la obra. Hay una inmensa diferencia entre la experiencia madre-hijo y la experiencia madre-hija: a nivel arquetípico el hijo representa para la madre la imagen de su búsqueda interior, pero la hija es una extensión de su yo más íntimo<sup>83</sup>. Dice Papageno cuando Tamino le pregunta por su madre:

No la he conocido. Una vez me contaron que mi madre había servido en una ocasión, en ese edificio cerrado, a la reina que de noche irradia estrellas llameantes. Pero si vive o lo que haya podido sucederle no lo sé. (I, 2, 38).

No sabemos nada del padre de Papageno, en cambio sí siente la ausencia de su madre, siguiendo el complejo freudiano de Edipo por el que el niño proyecta sus primeros deseos sexuales en su madre<sup>84</sup>. Para Jung la madre es símbolo del inconsciente de la vida y la primera portadora de ese anima, que el hombre proyectará a la mujer amada, por ello Papageno busca a su Papagena. En la primera etapa pre-edípica del niño/a siente a su madre como un ser amoroso que todo lo concede, pero a medida que el niño comienza a afirmar su personalidad y a actuar según su voluntad, los “noes” aumentan rápidamente. El niño experimenta entonces un enorme desencanto y escinde mentalmente a la madre en dos entidades físicas: una “buena madre” gratificante y una “mala madre” frustrante; y reacciona frente a cada imagen como si fuese una entidad distinta y separada y así inyecta una apariencia de orden en lo que de otra manera sería un mundo muy impredecible<sup>85</sup>.

El máximo anhelo de Papageno es encontrar a su Papagena, fiel reflejo de sí mismo y musicalmente su “eco musical” sin aportarle una sola nota complementaria<sup>86</sup> y con quien engendrará una numerosa prole, para suplir la

82. BLAISE, Suzanne: *op. cit.*, p. 53.

83. DOWNING, Christine: *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001, pp. 120-1.

84. RICH, Adrienne: *op. cit.*, pp. 68 y 290.

85. CASHDAN, Sheldon: *op. cit.*, p. 41.

86. MASSIN, Jean: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, Turner Música, 1987, p. 1395.

carencia del amor filial de que no disfrutó al ser abandonado por su madre. Papageno no aspira a la sabiduría, ni a la luz, ni al poder, y en su unión con Papageno llevarán la misma vida de autosatisfacción que antes, quedándose en el nivel inferior, donde se encuentran a sus anchas.

6.—*La inferioridad femenina: “Es una mujer, con mente de mujer”*

Los cuentos transmiten los estereotipos de género, de lo que debe ser una mujer y lo que debe ser un hombre. La Reina pertenece a la élite femenina, pero dentro de esta es una “outsider on the inside”, pues no se contenta con las migajas de poder que le ceden las oligarquías masculinas. Estas, fuera de ese papel, aparecían como un “ser amenazador, como una fuerza del mal, que iba a destruir las instituciones, derechos y privilegios establecidos”<sup>87</sup>.

La Reina, esa mujer sin nombre propio, porque es el padre quien da el nombre y la identidad social, actúa para la consecución de sus deseos o intereses, sin perder su identidad femenina y sin querer pagar ningún peaje a los hombres; es orgullosa y Sarastro no deja de recordarlo, juzgándola no por lo que hace, sino porque lo hace siendo mujer: su desvalorización viene por este hecho:

*Tamino (dirigiéndose a las Tres Damas cuando le advierten en contra de los iniciados):* Son parloteos repetidos por las mujeres, pero ideados por hipócritas.

*Papageno:* Pero la Reina también lo dice.

*Tamino:* Es una mujer, con mente de mujer. (II, 5, 30-33)

*Orador y Segundo Sacerdote:* Desconfiad de las astucias femeninas: es el primer deber de la alianza. (II, 3, 36)

La concepción negativa de “es una mujer con mente de mujer” “responde a la asimilación de la ‘mujer real’ con la ‘mujer significativa’, es decir una individualidad que se construye y adquiere valor en oposición a otros significantes, en concreto, al otro sexo; y en este contexto, la mujer que transgrede el orden simbólico construido aparece como ‘a negación de lo natural’”<sup>88</sup>. Los hombres hablan de las mujeres según una relación asimétrica, desvalorizadora, en que la inferioridad femenina establece una diferencia insalvable. En esta

87. HELLER, Reinhold: “Some observations concerning grim ladies, dominating women and frightened men a round 1900”. En *The Earthly Chimera and the Femme Fatale*. Chicago, Catálogo Exposición, 1981, p. 9.

88. TUBERT, Silvia: *Mujeres sin sombra...*, op. cit., pp. 96 y ss., 107.

agresiva relación de dominio y sumisión a la autoridad representada por Sarastro tiene la autoridad de la palabra, siendo el problema no la madre como sujeto sino las mujeres como ideal maternal, como *ser* mudo y se acusa a la Reina de querer “engañar al pueblo mediante la ilusión y la superstición”. Lo que Sarastro teme no es únicamente lo que la Reina *actúa* en ese momento, sino lo que sabe que es capaz de *actuar*, pues el poder es traslaticio: alguien lo confiere a otro, que es lo que pretende la Reina, cuando llegue el momento, con Pamina, y por eso la traición de su hija al unirse a los iniciados refuerza la condena de la Reina a su prisión vital pues, desautorizada, pierde el poder de investir a otras. El estatus patriarcal se basa siempre en un sistema ideológico con potentes narrativas emocionales (respeto, miedo, gratitud, abusos socialmente aceptados, etc.) cuya dramaturgia del poder provoca obediencia, sumisión, resistencia o rebeldía<sup>89</sup>. La Reina es vencida y prefiere morir en un acto de individualismo heroico; Pamina, en cambio, se repliega a los deseos de Sarastro y Tamino.

En una época donde impera el modelo femenino doméstico de mujeres débiles, irracionales, emocionales, sumisas y sensibles, excluidas de la política, que sólo podían tener un poder delegado, a través de los hombres de su entorno, la Reina es todo lo contrario, pues pretende, por ella misma y sin mediación masculina, gozar de un poder absoluto; al contrario de Pamina que *es* lo que otros quieren y no hay que olvidar que quien tiene el poder determina lo que es verdad, y viceversa<sup>90</sup>.

Cuando Sarastro habla de la total desorientación de la mujer que se ha salido del «círculo que le es propio», en acorde de séptima disminuida a distancia de segunda menor, mostrando el tormento interior que esta imagen de la emancipación femenina hace sentir a Sarastro<sup>91</sup>, reflejo de la afirmación de Diodoro<sup>92</sup> donde señala que Osiris confió el poder supremo a su esposa Isis, pero dándole como consejero a Hermes, es decir, un varón que por su prudencia y capacidad estratégica, evitara los hipotéticos desmanes de la hembra<sup>93</sup>. La importancia de concebir el género como una categoría cultural abierta estriba en identificarlo como una construcción simbólica que es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación. En cuanto a la categoría que se integra en una estructura cultural basada en las relaciones asimétricas, jerárquicas y piramidales, el término poder se ha entendido a

89. MARINA, José Antonio: *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*. Barcelona, Anagrama, 2008, p. 147.

90. *Ibid.*, p. 23.

91. ASSMANN, Jan: *op. cit.*, p. 117.

92. DIODORO SÍCULO. *Biblioteca històrica*, I, 17, 3.

93. ALVAR, Jaime: “Dependencias reales e imaginarias en el mito y en el culto de Isis”. *ARYS*, 3, 2000, p. 182.

menudo como el conjunto de estructuras sociales que definen un sistema de dominación. Este sistema, de acuerdo con la tradición jurídica-filosófica de los siglos XVII y XVIII reduce poder a soberanía: soberanía del monarca, del padre, de la voluntad general, y distribuye papeles según la autoridad —el poder legitimado— de los sujetos para ejercerla o soportarla. Según este sistema, el grupo dominador utiliza el poder como control, explotación y opresión sobre el grupo dominado, al que se priva de su valor social, cultural y político. Se trata de un mecanismo por el cual la ideología dominante reprime aquellos aspectos que cuestionan su hegemonía<sup>94</sup>.

En el libreto original Sarastro aparece en escena montado en un carro de seis leones (animal del sol), para igualarse con la entrada de la Reina de la Noche; ambos son divinos y terrenales y ansían el poder. Sarastro desea sustituir a la Reina por Pamina, ya que la primera aparece como un ser amenazador, una fuerza del mal que destruiría las instituciones, derechos y privilegios establecidos. Sarastro la presenta como seductora, falsa, nefasta, mentirosa y adúladora, una trampa para el hombre. Como señala Simone de Beauvoir contra el mito de la feminidad y la creencia en la existencia de dos naturalezas: no se nace mujer, llega una a serlo<sup>95</sup>.

### 7.—*A modo de cierre*

Cualquier texto se presta a múltiples interpretaciones según la mirada del espectador, habiendo sido estas en *La flauta mágica* la lucha entre matriarcado y patriarcado, el Antiguo Régimen y la Ilustración, el enfrentamiento entre superstición y razón, la crítica política de la época o la confrontación entre progenitores, entre otros; mi interés se centra en la relación madre-hija, pues la victoria masculina final que en todos esos campos de análisis transmite la obra no serían posibles sin la destrucción de ese vínculo, pues el fracaso del matriarcado pasa por el matricidio. La insolidaridad de la hija con la madre da la espalda al maternaje y su filiación con la traición que no tiene como resultado una liberación propia sino la condena definitiva de ambas. La Reina no es una mala madre, ni rechaza la maternidad, pero sí intenta escapar al discurso patriarcal en que las mujeres se encuentran, al mismo tiempo, atrapadas y ausentes, controladas y olvidadas, admitidas y rechazadas. Un discurso donde el sujeto absoluto es el hombre y la mujer, que es lo *Otro*, sólo se piensa en relación a él. Así, las mujeres han tenido que enfrentarse a un sistema de símbolos que no sólo ha servido para construir la diferencia

94. LOZANO, María: *op. cit.*, pp. 39 y 46.

95. BEAUVOIR, Simone de: *op. cit.*

sexual en términos binarios, sino que ha identificado su estar en el mundo, esto es, su significar social, con una construcción ficticia fruto de un destilado de discursos distintos pero coherentes que De Lauretis llama “la mujer”<sup>96</sup>.

Hay una inmensa diferencia entre la experiencia madre-hija y la experiencia hija-madre, siendo entidades duales que representan dos fases en la vida de una mujer, pues la mujer siempre se ha sabido hija y madre en potencia. Es decir, a nivel arquetípico para la madre la hija es una extensión de su Yo más íntimo<sup>97</sup>, mientras la hija se realizará con su propia hija, no en relación con su madre. La hija es para la madre su doble y otra al mismo tiempo, y la madre la ama y le es hostil a la vez, queriendo imponerle su mismo destino, como modo de reivindicar orgullosamente su identidad y como manera de venganza contra el sistema que la subyuga<sup>98</sup>. El vínculo que une a la madre con su hija es, posiblemente, el más sólido del ser humano, es un lazo terrible e irracional que retiene, estrangula o asfixia, por ello cuando Pamina la traiciona posicionándose a favor de los iniciados por su amor a Tamino, la Reina sabe que va a ser destruida, no solo porque la rebeldía es peligrosa y solitaria<sup>99</sup>, sino también porque el rechazo de su hija anula su existencia: es Pamina la matricida, no Sarastro o el sistema patriarcal. Rich argumenta que la identificación entre madre e hija “es el resultado de la victimización que sufre la madre quien es consciente del futuro paralelo de su hija”<sup>100</sup> que alcanza su punto álgido, como en el caso de la Reina y Pamina, en el repudio.

Sarastro y la Reina de la Noche son los provocadores del drama, manejando los hilos de la acción sin necesitar de una gran presencia en escena. La Reina de la Noche, con tres breves intervenciones, está presente *en ausencia* a lo largo de toda la ópera, pues su fuerza es su excepcionalidad. Es un personaje único en la historia de la ópera, que escapa del modelo femenino dócil y pasivo modelado por el patriarcado que elabora la política del matricidio, y lo hace sin utilizar su sexualidad para lograr el poder (como sí hacen la Popea de Monteverdi y Busenello, la Carmen de Bizet, Halévy y Meilhac, la Salomé de Strauss y Wilde, la Lulú de Berg y muchas otras). La Reina, al contrario que Pamina, piensa como el Lucifer de John Milton, que “es mejor reinar en el Infierno que servir en el Cielo”. ¿Cómo reprochárselo?

96. DE LAURETIS, Teresa: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 15.

97. DOWNING, Christine: *op. cit.*, pp. 68, 70, 103, 120-1.

98. BEAUVOIR, Simon de: *op. cit.*, p. 221.

99. VALCÁRCEL, Amelia: *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 47.

100. ARIAS, Rosario: *Madres e hijas en la teoría feminista. Una perspectiva psicoanalítica*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 245.

## 7.—Referencias bibliográficas

- ABBATE, Carolyn: *In Search of Opera*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- ALIER, Roger: *La flauta mágica*. Barcelona, Ma non Troppo, 2000.
- ALVAR, Jaime: “Dependencias reales e imaginarias en el mito y en el culto de Isis”. *ARYS*, 3 (2000) 177-190.
- APULEYO, *El asno de oro*, XI, 1.
- ARENDRT, Hannah: *Between Past and Future: eight exercises in political thought*. New York, Penguin Books, 1977.
- ARIAS, Rosario: *Madres e hijas en la teoría feminista. Una perspectiva psicoanalítica*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- ASSMAN, Jan: *La flauta mágica: ópera y misterio*. Madrid, Akal, 2006.
- BACHOFEN, J.J.: *El Matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid, Akal, 1992.
- BADINTER, Elisabeth: *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona, Paidós, 1984.
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Barcelona, Siruela, 2005.
- BEAUVOIR, Simon de: *El segundo sexo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1977.
- BLAISE, Suzanne: *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre*. Madrid, Vindicación feminista, 1996.
- BORCHMEYER, Dieter: *Mozarts Opernfiguren. Große Herren –rasende Weiber-gefährliche Liebschaften*. Bern, P. Haupt, 1992.
- BRANSCOMBE, Peter: *W.A. Mozart: Die Zauberflöte*. Cambridge, Cambridge University, 1991.
- BRASEY, Édouard: *Brujas y demonios*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2001.
- BUCH, David J.: “Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”. *Acta Musicologica*, vol. 76, fasc. 2 (2004) 193-219.
- CAPORALE, Silvia (coord.): *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es)*. Madrid, Entinema, 2004.
- CASHDAN, Sheldon: *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid, Editorial Debate, 2000.
- CATALÀ, Magdalena: “El pacto cómplice”. En *Jornades d’Estudi sobre el Patriarcat*. Barcelona, UAB, 1980.
- CHAILLEY, Jacques: *La Flûte enchantée: opéra maçonnique: essai d’explication du livret et de la musique*. Paris, Robert Laffont, 1991.
- CHODOROW, Nancy: *The reproduction of Mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley, University of California Press, 1999.
- CID, Rosa M.<sup>a</sup> (coord.): *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*. Oviedo, Ediciones KRK, 2009.
- (ed.): *Maternidad/es: representaciones y realidad social. Edades antigua y media*. Madrid, Almudayna, 2010, pp. 78 y 96.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Cosmogonía*. Barcelona, Imprenta Juvenil, 1969.
- *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969.
- CREW, Hilary S.: “Feminist Theories and the Voices of Mother and Daughters in Selected African-American Literature for Young Adults”. En SMITH, Karen Patricia (ed.): *African-American Voices in Young Adult Literature: Tradition, Transition, Transformation*. London, Scarecrow Press, 1994.
- DE LAURETIS, Teresa: *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.

- DOV, Bernard: "Le mythe de Déméter et la tension entre la séparation tentée et la séparation impossible". *Archives de Philosophie*. Tomo 68:1 (2005) 95-105.
- DOWNING, Christine: *Especios del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001.
- DUBY, George y PERROT, Michelle: *Historia de las mujeres, III. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1994.
- DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1982.
- ELIADE, Mircea: *Myths, Dreams and Mysteries*. Nueva York, Harper Brothers, 1960.
- ELIAS, Nibert: *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona, Ediciones Península, 1991.
- FERNÁNDEZ, Verónica: "Las diferentes maternidades de Isis: una aproximación al poder a través de la maternidad/procreación en las sociedades greco-latinas". En CID, Rosa M.<sup>a</sup> (ed.): *Maternidad/es: representaciones y realidad social. Edades antigua y media*. Madrid, Almadayna, 2010, pp. 78 y 96.
- GALLEGO, Juana: *Eva devuelve la costilla. El nuevo estado de conciencia de las mujeres*. Barcelona, Icaria, 2010.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia: *Herederas y Heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*. Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer, València, Universitat de València, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Fausto*. I, v. 682.
- GOLOMB, Uri: "Pamina en La Flauta Mágica de Mozart". *Goldberg. Revista de música antigua*, núm. 40 (2006) 40-51.
- GONZÁLEZ, M. Gloria: "Observaciones sobre el enfrentamiento Electra-Clitemnestra en la Electra de Sófocles". *Philologica Canariensis*, 12-13 (2006-2007) 347-352.
- HART, George: "Isis". *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London, Routledge, 2005.
- HELLER, Reinhold: "Some observations concerning grim ladies, dominating women and frightened men a round 1900". En *The Earthly Chimera and the Femme Fatale*. Chicago, Catálogo Exposición, 1981.
- HERNANDO, Almudena (coord.): *¿Desean las mujeres el poder? Cinco reflexiones en torno a un deseo colectivo*. Madrid, Minerva Ediciones, 2003.
- Himnos homéricos*. II, "A Deméter", v. 38-39.
- HOCQUARD, Jean Victor: *Las operas de Mozart*. Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1995.
- LISCANO, Juan: *Los mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*. Barcelona, Laia, 1988.
- LOMBARDI, Alicia: *Entre madres e hijas. Acerca de la opresión psicológica*. Buenos Aires, Barcelona, Méjico, Paidós, 1990.
- LÓPEZ, María José: *Damas aladas del antiguo Egipto*. Barcelona, Museo Egipcio de Barcelona, Fundación Arqueológica Clos, 2003.
- LORAU, Nicole: *Madres en duelo*. Madrid, Abada, 2004.
- LOZANO, Arminda: "Antecedentes paganos del culto a María". En RUBIO, Rebeca (ed.): *Isis. Nuevas Perspectivas*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp. 135-142.
- LOZANO, María: *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- *Las imágenes de la maternidad: el imaginario social de la maternidad en Occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, 2000.
- MARINA, José Antonio: *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- MASSIN, Jean: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, Turner Música, 1987.
- MIRÓN, M.<sup>a</sup> Dolores: "Las madres vengadoras: mujeres, paz y violencia". En CID, Rosa M.<sup>a</sup>

- (coord.): *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*. Oviedo, Ediciones KRK, 2009.
- MORALES, Elena M.ª: *El poder de las relaciones de género*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, 2007.
- MORALES, José Luis: *Diccionario de Iconología y simbología*. Madrid, Taurus, 1984.
- MURARO, Luisa: “Psicoanálisis y feminismo: el complejo de la madre muerta (retractio de *El orden simbólico de la madre*)”. *Duoda*, 31 (2006) 19-29.
- *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y horas, 1995.
- NAGEL, Ivan: *Autonomía y gracia: sobre las óperas de Mozart*. Buenos Aires, Katz, 2006.
- NICHOLS, Sallie: *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Barcelona, Kairós, 2002.
- ORTEGA, Marta: “Jaque a la Reina. Una lectura del personaje de la Reina de la Noche”. *Ópera actual*, 159 (2013) 34-36.
- ORTIZ, Natividad: *Las mujeres en la masonería*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- PALOMAR, Cristina: “Malas madres”: la construcción social de la maternidad”. *Debate feminista*, Año 15, vol. 30 (2004) 12-34.
- PÉREZ DIESTRE, José Antonio: “Deméter y Ceres: las diosas de la fertilidad”. *Graffyllia: revista de la facultad de filosofía y letras*, 4 (2004) 53-57.
- PÉREZ, Iván: “Madres terribles: avaricia, envidia, traición y mentira en la mitología griega”. En CID, Rosa M.ª (ed.): *Maternidad/es: representaciones...*, op. cit., 59-74.
- POMEROY, Sarah: *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1987.
- REDFORD, Donald B.: “Isis”. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Vol. 2, Oxford University Press, 2001, pp. 188-191.
- RICH, Adrienne: *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Valencia, Cátedra, 1996.
- ROBBINS, H. C.: *1791. El último año de Mozart*. Madrid, Siruela, 2005.
- RODRÍGUEZ, José: *Dios nació mujer*. Barcelona, Ediciones B, 1999.
- RODRÍGUEZ, Rosa María: “Personajes dramáticos femeninos en la escena operística”. En *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona, Icaria, 2003.
- RUSSELL, Alan y SAEBEL, Judith: “Mother-Son, Mother-Daughter, Father-Son, and Father-Daughter: Are They Distinct Relationships?”. *Developmental Review*, 17 (1997) 111-147.
- SANZ, Inmaculada: “A masonic poem in a masonic opera?” *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, 15-16, 1998, pp. 93-110.
- SAU, Victoria: *Ser mujer. El fin de una imagen tradicional*. Barcelona, Icaria, 1986.
- STREBEL, Harald: *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*. Rothenhausler Verlag, Stäfa, 1991.
- TÉBAR, R.M y TÉBAR, E.: “El culto a Isis y la sexualidad femenina”. En ALFARO, Carmen y TIRADO, Marta (eds.): *La mujer en la Antigüedad*, Valencia, 2000.
- Tesis de NEUMANN, Erich: “Zu Mozart Zauberflöte”. *Zur Psychologie des Weiblichen*. Zürich, Rascher, 1953.
- TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*. Valencia, Cátedra, 1996.
- (ed.): *Figuras del padre*. Valencia, Cátedra, 1997.
- *Mujeres sin sombra: maternidad y tecnología*. Madrid, Siglo XXI, 1991.
- VALCÁRCEL, Amelia: *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 2004.
- VÁZQUEZ, Ana María: *Términos de magia y religión en el mundo antiguo*. Madrid, UNED, 1995.
- VILATTE, Sylvia: “Déméter et l’institution matrimoniale: le refus du passage”. *Revue belge de philologie et d’histoire*, tomo 70, fasc. 1, 1992.
- WAGNER, Guy: *Bruder Mozart, Freimaurer im Wein des 18. Jahrhunderts*, Viena/Múnich/Berlin, 1996.

- WOLLSTONECRAFT, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman*. London, Penguin, 1992.
- ZECH, Christina: "Ein Mann muß eure Herzen leiden. Zum Frauenbild in Mozarts Zauberflöte aus musikalischer und literarischer Ebene". *Archiv für Musikwissenschaft*, 52 (1995) 277-315.