

LA GUERRA DE IRAK Y SU CONFIGURACIÓN LITERARIA EN *BAMBILAND* DE ELFRIEDE JELINEK

ADRIANA MASSA

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
adrianamassa@hotmail.com

RESUMEN

Bambiland es un extenso monólogo teatral cuyo planteamiento central se corresponde con el propósito de Jelinek de hacer teatro político", es decir, develar el modo en que los medios de comunicación encubren la realidad de las guerras actuales que más bien se presentan como una parodia grotesca de las guerras de la antigüedad a las que se alude a través de *Los persas* de Esquilo. El monólogo de *Bambiland* se caracteriza por un humor corrosivo y una mordaz ironía que utiliza tanto referencias clásicas, como citas de Esquilo y Nietzsche, como el lenguaje televisivo o informes de guerra para presentar, a través de ellos, una dura crítica a la invasión a Irak por parte de Estados Unidos. *Bambiland* expresa no sólo una crítica a la guerra sino, particularmente, a la forma en que ésta es desfigurada" y deshumanizada" a través de los medios de comunicación y muestra de qué modo estos construyen la realidad de la guerra con el fin de legitimar el poder de las naciones dominantes

PALABRAS CLAVE: Elfriede Jelinek, literatura austriaca, guerra, teatro político, intertextualidad, medios de comunicación.

THE IRAQ WAR AND ITS LITERARY CONFIGURATION IN *BAMBILAND* OF ELFRIEDE JELINEK

ABSTRACT

Bambiland is an extensive theatrical monologue whose central approach corresponds with Jelinek's purpose of making political theater, that is to say, revealing the way the media covers up the reality of today's wars that are rather presented as a grotesque parody of ancient wars alluded in *The Persians* by Aeschylus. The monologue in *Bambilands* is characterized by a corrosive humour and a biting irony that uses not only classical references, like quotations by Aeschylus and Nietzsche, but also television language or war reports to present a harsh criticism of the invasion to Iraq by the United States. *Bambiland* expresses a criticism of the war, in particular, as regards the way it is distorted and dehumanized by the media and it also shows how they construct the reality of war in order to legitimize the power of the dominant nations.

KEYWORDS: Elfriede Jelinek, Austrian Literature, War, political Theater, Intertextuality, Mass media.

1. LA GUERRA EN EL DEVENIR HISTÓRICO Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA

Desde los comienzos de la literatura, la guerra, como quizás también el amor, constituye uno de sus asuntos principales pues, según ha recordado Claudio

Magris (2007: 267), es inevitable que toda experiencia humana devenga en narración y encuentre su expresión literaria con mayor o menor éxito.

Desde la Antigüedad el fenómeno de la guerra y sus consecuencias en el devenir histórico ha sido considerado desde múltiples perspectivas y ha dado lugar a una profusa bibliografía de estudios históricos, filosóficos, políticos, sociales, económicos, jurídicos, literarios, etc. Si bien el término „guerra» se utiliza con un sentido universal en cuanto en cierto modo manifiesta pulsiones naturales es, sin embargo, “una actividad humana modelada culturalmente [...] un fenómeno cultural que [...] sólo puede ser entendido en los contextos históricos y culturales en que se desarrolla”» (Rodríguez Delgado 1994: 1). Es por ello que las emergencias político-sociales específicas de cada época en las distintas geografías producen cambios en la manera de considerar no solo la guerra, sino también los valores que con ella se vinculan y los modelos que regulan el comportamiento bélico. Es en este sentido que Kurt Flasch (2000: 374) afirma que „pensar la guerra» implica un análisis que no debe considerar el concepto de guerra como algo ya establecido por la tradición sino que hay que observar cada guerra en su novedad histórica.

Así como el modo de hacer la guerra ha ido variando a lo largo de los siglos, así también se ha ido modificando su representación en la literatura desde la configuración épico-heroica de *La Ilíada* de Homero y *Los Persas* de Esquilo, pasando por los modelos canónicos de Tolstoi en *Guerra y paz* y *La cartuja de Parma* de Stendhal en el siglo XIX, hasta llegar a las innumerables representaciones literarias de la Primera y la Segunda Guerra Mundial y las producciones más recientes que tienen por objeto las llamadas «nuevas guerras» llevadas a cabo en las últimas décadas del siglo XX y en el siglo XXI.

En la epopeya homérica (siglo VIII a.C.), primer poema bélico griego en cuanto es el primer texto escrito conservado en esa lengua, se celebra el honor y la gloria de los héroes que quedan plasmados en sus hazañas heroicas. El canto épico le otorga al héroe la gloria imperecedera al inscribirlo en la memoria colectiva de la comunidad. Los conflictos bélicos en los que participan los héroes no representan ni conciernen al pueblo en cuanto tal. En este sentido este tipo de guerra se sitúa en un plano a-político (Rodríguez Delgado 1994: 3).

Los persas de Esquilo, la más antigua tragedia griega conservada, dramatiza un acontecimiento histórico reciente: la derrota del rey persa Jerjes y su ejército en la batalla de Salamina (Segunda Guerra Médica) ocurrida ocho años antes de la representación de la obra y, por ello, el tema histórico la distingue de las otras tragedias de Esquilo que remiten solo a narraciones míticas. Esquilo, testigo presencial de los hechos al participar como combatiente en la batalla, concreta en esta obra la visión del pueblo persa vencido por los griegos. Probablemente gran parte del público ateniense si no participó, por lo menos se vio afectado directamente por ella. Si bien los griegos vencen a los conquistadores asiáticos en defensa de su patria no se vanaglorian de su triunfo. En este sentido contrasta la enumeración de los generales persas caídos

con el silenciamiento de los nombres de los griegos. Esquilo realiza también un desplazamiento geográfico significativo al situar los hechos en territorio persa por medio del recurso de que sea el mensajero enviado por el rey Jerjes quien informe a la reina Atosa y a su corte de Susa, capital del imperio persa, la derrota de su ejército y realice un gráfico relato del desarrollo de la lucha. García Gual (1994) destaca la humanidad del trágico griego que representa con nobleza al enemigo y no se complace en presentarlo como cruel y brutal.

El surgimiento y desarrollo de las polis van a operar una transformación en la concepción y en el modo de hacer la guerra, la condición del soldado y la del ciudadano van a confundirse y “al comportamiento del héroe de la epopeya, caracterizado por la hazaña singular y el estado de furor, la falange hoplítica opone una acción colectiva de una formación de hombres con la misma disciplina» (Rodríguez Delgado 1994: 5).

Así como la falange de hoplitas modificó la práctica de la guerra en la Antigüedad, así también en el siglo XX las armas de destrucción masiva y las transformaciones en las tecnologías relacionadas con la imagen han conformado un nuevo paradigma bélico. Eric Hobsbawm ha señalado que, desde el punto de vista bélico, no es posible considerar el siglo XX como un bloque uniforme, ni cronológica ni geográficamente, puesto que “abarca tres períodos: el período de la guerra mundial con Alemania como eje (de 1914 a 1945), el período de la confrontación entre las dos superpotencias (de 1945 a 1989) y el período que se inició con el fin del sistema clásico de equilibrio de poder internacional” (Hobsbawm 2007: 24). En este último periodo, la Guerra del Golfo de 1991 planteó el debate sobre el papel de los medios de comunicación y su manipulación por parte de los estados para justificar su accionar y obtener el apoyo de la opinión pública. Precisamente, el filósofo francés Jean Baudrillard, al considerar el papel de los medios de comunicación en la representación del hecho bélico con motivo de esta guerra, sostiene que la Guerra del Golfo fue un acontecimiento que solo tuvo lugar en los medios e hizo desaparecer el acontecimiento real. Para Baudrillard la Guerra del Golfo fue un evento mediático diseñado para ser televisado y cuyo resultado ya era conocido desde el comienzo. De este modo, los espectadores sólo vieron las imágenes que los militares americanos quisieron mostrar y en las que selectivamente se eludió la dimensión humana. Según Baudrillard la Guerra del Golfo fue un no-evento, un sitio escenificado y ficticio, es decir, una simulación:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio (Baudrillard 1978: 5).

De acuerdo con Baudrillard, la simulación, la hiperrealidad, surge precisamente de esa eliminación de la diferencia entre lo verdadero y lo falso,

entre el concepto y el objeto, entre lo real y la representación, al igual que las noticias de la televisión crean falsos relatos estilizados para informar lo que es verdad mediante la fusión de la realidad y la representación. En realidad, no es que Baudrillard niegue el hecho de la Guerra del Golfo, se trata más bien de destacar este nuevo modo que diferencia esta guerra de las ocurridas anteriormente. La manipulación mediática, la imagen televisiva, sustituye el acontecimiento real.

Más aún que la Guerra del Golfo de 1991, la de Irak, en el umbral del siglo XXI, considerada como la primera guerra de la era de la globalización, concentró la atención de los especialistas acerca del manejo de los medios de comunicación. A partir de ella, aunque no nuevo, se popularizó el concepto de “periodista incrustado” (“embedded correspondent”) que hace referencia a la búsqueda de inmediatez y autenticidad en los reportes desde el frente. En este sentido, la Guerra de Irak, gracias a las nuevas posibilidades tecnológicas, fue transmitida en tiempo real (Tonn 2006: 45) y, en cierta manera, escenificada como un evento mundial difundido en directo.

Al reflexionar sobre la relación entre literatura y guerra y en referencia a las dos Guerras Mundiales, el germanista ruso Lew Kopelew sostiene que “en épocas pasadas todavía podía darse una especie de “poesía de guerra” pero que en el siglo de los asesinatos mecánicos en masa es imposible concebirla y representarla artística y poéticamente», que es inhumano entusiasmarse por ella y afirma que verdaderamente artística y poética solo puede ser su negación y el compromiso en contra de todos los ideales y slogans bélicos (Kopelew 1994: 15-16).¹ De este modo, Kopelew reclama el compromiso político de parte de los escritores en sus representaciones literarias de la guerra.

Claudio Magris, al comentar el ensayo de Stefano Jacomuzzi “Waterloo: la epopeya imposible” en el que analiza y compara la narración de la batalla de Waterloo en los textos literarios de Victor Hugo, Stendhal, Thackeray y Joseph Roth, destaca el carácter épico por excelencia de la guerra en sus representaciones clásicas, no porque se narren gestas heroicas, sino porque se basan “en el sentido de una totalidad que comprende y trasciende al individuo y sugiere el sentido de la vida como unidad en la que las laceraciones se subsanan, como los naufragios y las tempestades en la totalidad del mar” (Magris 2007: 269). Magris coincide con Jacomuzzi en que en la *Iliada*, como en las páginas de Victor Hugo, e incluso en las de Roth, no se destruye el orden y el sentido del mundo. Por el contrario, en las obras de Stendhal y Thackeray, no hay orden ni racionalidad, “todo es caótico, disperso, casual” (Magris 2007: 269). La guerra, afirma Magris, ya no es más “el rostro de una totalidad articulada de acuerdo con una lógica”, por el contrario, “deviene la imagen más radical de la vida entendida como desorden, eventualidad, accidente, casualidad” (Magris 2007: 269). Magris sostiene que también aquellos escritores

¹ Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

que buscan “las causas sociales y las manipulaciones ideológicas de la guerra [...] sólo pueden representarla como una devastación confusa” y, por lo tanto, en la actualidad ya no es posible “mostrar el rostro completo de la guerra, sino sólo algún fragmento” (Magris 2007: 270), detalles particulares. Afirma la dificultad de representar la guerra por parte de la literatura que “debe mostrar y narrar los hechos, hacer que se puedan tocar con las manos para poder, de esta manera, sentir el horror” (Magris 2007: 271). Precisamente es ese horror lo que busca borrar la mediatización de la guerra y a ello se dirige la cruda crítica de Elfriede Jelinek.

2. LA GUERRA DE IRAK EN *BAMBILAND*

Concebida como “work in progress”, Elfriede Jelinek comenzó a escribir *Bambiland* online en su página web poco tiempo después del inicio de la Guerra de Irak, más precisamente el 2 de abril de 2003, y la continuó escribiendo a medida que se fueron desarrollando los hechos. En diciembre de ese año la obra fue puesta en escena bajo la dirección de Christoph Schlingensiefel en el Burgtheater de Viena y, finalmente, publicada en 2004 en soporte papel conjuntamente con tres monólogos unificados bajo el título de *Babel*. El texto online, a diferencia del publicado en 2004 que carece de cualquier indicación escénica, incluye varias imágenes de relieves que representan el palacio de Ashrunasirpal II, rey de Asiria (884-859 a. C), fotografías de las armas utilizadas en la guerra contra Irak, escenas de tortura en la prisión de Abu Ghraib, como así también imágenes que, por medio de hipervínculos conectan con páginas web que ofrecen documentación acerca de las víctimas civiles y militares de la guerra.

Al referirse en una entrevista a la génesis de *Bambiland* Elfriede Jelinek afirma:

Me pasé horas y horas en forma ininterrumpida frente al televisor mirando las noticias sobre la guerra y anotando al mismo tiempo lo que escuchaba. De alguna manera fui escribiendo lo que la TV me iba dictando sobre la guerra. Pero lo que más me preocupaba mientras escribía no eran tanto los hechos en sí mismos sino la forma en que esos hechos eran captados y luego amalgamados por los periodistas que estaban como empotrados en la guerra. De hecho, siempre me interesó mucho más la segunda naturaleza de las cosas, la apariencia. Y me interesa la forma en que la TV crea apariencia en el espectador (Jelinek 2005).

El texto recoge así las distintas miradas sobre la Guerra de Irak determinadas por los medios para mostrar que, en realidad, la guerra se desarrolla virtualmente frente al espectador. Jelinek asume la posición del “periodista incrustado”, pero no ubicándose en el frente de guerra, sino frente

al televisor y se deja invadir por el inmenso caudal de información que proviene de él.

Jelinek pone en práctica también aquí una característica específica de su teatro: la cercanía con la realidad a través de la referencia a sucesos y personas concretas. De acuerdo con su propia afirmación realiza una amalgama de los informes de los medios sobre Irak y compone el texto a partir de la información de los reportes televisivos. Por otra parte, el tema de la violencia y el de la guerra desde una perspectiva feminista constituyen un núcleo central de su narrativa. Ya en 1983 en el ensayo “Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann” (“La guerra con otros medios. Sobre Ingeborg Bachmann”), –cuyo título evoca la difundida teoría del oficial prusiano Karl von Clausewitz de que la guerra es la continuación de la política con otros medios– se refiere a la guerra como el principio fundamental que regula las relaciones entre el hombre y la mujer pues el amor es concebido como un campo de batalla en el que se da la aniquilación de la mujer convertida en objeto. Es en alusión a este ensayo que Beatrice Hanssen señala que la obra de Jelinek puede ser leída “como un llamado a las armas, es decir, como un llamado a continuar la guerra por otros medios o a ejercer el lenguaje de la violencia contra la violencia” (Hanssen 1996: 83) para de ese modo “anular los efectos anestésicos que los medios de comunicación producen en el espectador y promover la reflexión crítica” del lector o del espectador (Hanssen 1996: 104).

En una entrevista publicada en el diario *El País*, Jelinek ha explicado que “Bambiland era el parque de diversiones administrado por el hijo de Slobodan Milosevic, Mirko Milosevic, antes del desmoronamiento de Yugoslavia. Un Disneylandia serbio, una realidad falsa para mostrar hacia afuera” (Jelinek 2004). La referencia a Bambiland como “una realidad falsa” remite directamente al núcleo de la obra, es decir, a la crítica a los medios de comunicación que en su transmisión de la guerra de Irak crearon una realidad independiente del acontecimiento mismo. Al mismo tiempo alude también a la noción de Baudrillard de que “Disneylandia existe para ocultar que es el país ‘real’, toda la América ‘real’, una Disneylandia” (Baudrillard 1978: 26). Si bien Disneylandia pretende encubrir el infantilismo de la sociedad americana, su sola existencia lo deja en evidencia. En la Bambilandia de Elfriede Jelinek se muestra el montaje de la guerra como un espectáculo audiovisual que simula el escenario bélico real. Sin embargo, como ha señalado Lücke (2005), el texto de Jelinek adhiere más bien a la crítica de Derrida quien, a propósito de la tesis de Baudrillard, destaca que detrás de todos los eventos creados por los medios de comunicación, detrás de los simulacros, está la muerte real:

Yo no tengo en absoluto el mismo punto de vista que Baudrillard, que dice que la guerra no ha tenido lugar. El acontecimiento, que es irreductible finalmente a la apropiación mediática o a la digestión mediática, es que hubo miles de muertos. [...] Es preciso analizar aquello desde el plano político-histórico, sin olvidar, en lo posible, que del acontecimiento ha tenido lugar algo que no se reduce a ello en ningún caso. Del

acontecimiento lo que no se reduce tal vez a ningún decir. Es lo indecible: son los muertos, por ejemplo, los muertos (Derrida 1977).

Un breve texto sirve de introducción al monólogo teatral: “Vaya mi agradecimiento a Esquilo y a *Los persas* en la traducción de Oskar Werner. Si es por mí también pueden agregar una pizca de Nietzsche. Pero el resto tampoco es mío. Es de malos padres. Es de los medios” (Jelinek 2006: 17).²

De esta manera la escritora austriaca no solo afirma la configuración eminentemente intertextual de *Bambiland* en donde los informes mediáticos se conjugan con citas de Esquilo, Nietzsche, Heidegger, el Nuevo Testamento, entre otros, sino que además se inscribe en una determinada tradición de representación literaria de la guerra.

Con respecto a la elección de la tragedia de Esquilo ha señalado Jelinek:

Luego me di cuenta de que la obra necesitaba una especie de ritmo, al compás del cual pudieran marchar las tropas que invadían Irak. Y ese ritmo lo encontré en *Los Persas*, de Esquilo, el más antiguo de los textos dramáticos conocidos. Lo que me llamó la atención de la tragedia esquilea es que no se niega al llamado enemigo ni a sus proezas, sino que se los identifica y reconoce como tales, es decir, que al enemigo no se lo analiza ni se lo reduce a la nada, sino que se lo deja con vida en la medida que se tiene registro de sus hechos; y esto, no con el fin de realzar las propias proezas militares, sino porque el enemigo no debe ser aniquilado ni extinguido, sino reconocido en su carácter de enemigo (Jelinek 2005).

En esta entrevista Jelinek destaca, por un lado, el elemento musical: característica que fuera particularmente reconocida como componente estilístico fundamental de su producción por el Comité de otorgamiento del Premio Nobel en 2004: “por el flujo musical de voces y contravoces en sus novelas y obras de teatro”.³ En *Bambiland* es precisamente la figura del mensajero, tomada de la antigua tragedia griega, la que le otorga el ritmo. Por otra parte, Jelinek enfatiza un aspecto particular de *Los Persas* de Esquilo: el reconocimiento del enemigo en su humanidad. En este sentido Esquilo no puede ser considerado como “el modelo primigenio del periodista incrustado” (Rotky 2013: 39) puesto que Esquilo, por un lado, no escribe desde la inmediatez del campo de batalla y, por otro, su perspectiva no es comparable con la de los medios de comunicación actuales. Si bien esa es precisamente la diferencia que señala Jelinek, la referencia a *Los Persas* no deja de tener cierta ambigüedad. A lo largo de todo el drama se destaca la oposición entre los griegos y los persas a través de distintos símbolos: el armamento de ambos pueblos -el arco y la flecha por parte de los persas, la lanza y el escudo de los

² (meinen Dank an Aischylos und die "Perser", übersetzt von Oskar Werner. Von mir aus können Sie auch noch eine Prise Nietzsche nehmen. Der Rest ist aber auch nicht von mir. Er ist von schlechten Eltern. Er ist von den Medien.) Todas las citas en alemán de *Bambiland* provienen de www.elfriedejelinek.com

³ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press.html

atenienses-, las referencias a la libertad de los griegos en contraposición al poder tiránico del rey persa, entre otros. Estos elementos remiten a dos pueblos culturalmente distintos: Oriente y Occidente. Precisamente el mensajero afirma que “el ejército de los bárbaros ha sido destruido” (Esquilo, v. 255). Si bien en la tragedia de Esquilo el término “bárbaro” no tiene todavía el sentido peyorativo que va a adquirir en épocas posteriores,⁴ hace referencia a un otro distinto, con una cultura, una lengua y valores diferentes de los atenienses. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en *Los persas* la imagen del bárbaro frente al griego está construida por un griego para una audiencia griega, aun cuando la ficción dramática ofrezca la mirada persa sobre la derrota en la batalla de Salamina. Evidentemente Esquilo, al engrandecer al enemigo vencido, enaltece también la victoria de los atenienses y, por otra parte, procura que el público griego comprenda que la derrota de los persas es consecuencia de la *hybris* de su rey.

Alfonso Reyes, al referirse a la tragedia de Esquilo, señala que la Guerra Persa ha sido “la primera de las grandes guerras que ha sufrido Europa, y aun puede decirse que ella determina el nacimiento de Europa, abriendo paso a la concepción helénica del mundo, entre la tupida maraña de las concepciones asiáticas” (Reyes 1997: 371). La victoria de los griegos sobre el ejército bárbaro de Jerjes fue un factor decisivo para el desarrollo de la conciencia de una identidad helénica en cuanto ese triunfo fue visto por los griegos como “el triunfo moral de un modo de ser sobre otro” (García Gual 1999: 72) lo que implicó una conciencia de superioridad de los griegos frente a los bárbaros persas, de lo occidental frente a lo oriental. La victoria de los griegos supone el triunfo de la libertad y de la democracia ateniense. De igual modo Edward Said, en su estudio sobre el orientalismo, sostiene que ya en *Los persas* puede verse el inicio del pensamiento de la hegemonía de los europeos con respecto a los pueblos asiáticos (Said 2007: 89). A lo largo de toda la obra se destaca una voz que justifica éticamente la guerra en la superioridad moral de los valores occidentales: “sólo nosotros conocemos a Dios” (Jelinek 2006: 20);⁵ “nos asiste derecho” (Jelinek 2006: 27);⁶ “nosotros tenemos una noción de civilización [...] ¿pero quiénes son esos negros del desierto que son tan originales que ya no necesitan tener una cultura, porque ya una vez tuvieron una, hace mucho mucho tiempo?” (Jelinek 2006: 37);⁷ “si nosotros somos los buenos” (Jelinek

⁴ La distinción entre griegos y bárbaros y el consecuente desprecio por los bárbaros frente al sentimiento de superioridad de los griegos va a ser evidente en Tucídides (460 a.C.-396 a.C.) y, posteriormente, también en Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.)

⁵ nur wir kennen Gott (deutscher Text aus Jelinek 2003a). En adelante las citas de *Bambilandia* se indicarán solo con el número de página de esta edición.

⁶ Wir haben recht

⁷ Wir haben einen Begriff von der Zivilisation [...] aber was machen diese Sandneger, die so originell sind, daß sie keine Kultur mehr brauchen, weil sie schon eine gehabt haben, lang lang ists her?

2006: 42);⁸ “pero ellos no saben de valores, por lo menos no de los nuestros” (Jelinek 2006: 47).⁹

Si bien el texto está compuesto como un extenso e ininterrumpido monólogo, presenta una multiplicidad de voces que responden a diversas perspectivas y que complejizan la lectura de la obra. Tal configuración responde a una postura estética y programática con respecto al teatro tradicional enunciada ya en 1983 en la pregunta “¿Quién puede decir qué personajes hablan en el teatro?” (Jelinek 1983b).

Como ha señalado Bärbel Lücke (2004: 5-6) el monólogo puede ser entendido como un “coro” configurado por distintas voces que presentan a su vez distintas perspectivas: las de los soldados americanos marchando sobre Irak, la de los periodistas, las de los telespectadores, las de los consumidores de petróleo, las de “nosotros”, el mundo occidental y, particularmente, las de los líderes Bush, Rumsfeld y Cheney. Un coro que, en cierta medida, se asemeja al de la tragedia de Esquilo que informa sobre la guerra y comenta la cantidad de muertes sufridas por los persas, los vencidos.

Entre los distintos discursos que se entremezclan en *Bambiland* se destaca el discurso religioso que sirve a la justificación de la guerra por parte de los líderes americanos. La televisión se convierte en el “altar” del mundo contemporáneo occidental en el que se borran los límites entre lo real y lo irreal y el cristianismo es presentado y celebrado como la “verdadera” fe: “Puede arder nuestra casa, pueden arder las imágenes de nuestros dioses, pero no nuestro petróleo, no nuestro televisor, debemos conservarlo, nuestro altar no puede desaparecer sin dejar huella, ¡pues él es la huella!” (Jelinek 2006: 19)

En analogía con la historia de la salvación cristiana, los Busch, padre e hijo, son identificados con Dios padre y Dios hijo: “Jesús W. Bush [...] Él es hijo de Dios” (Jelinek 2006: 28).¹⁰ El presidente George W. Busch es el salvador, el enviado del padre para liberar a los hombres del mal personificado en “los otros”:

A veces tengo mis dudas, pero en esos momentos mi padre me alcanza un papelito en el que dice que yo también soy Dios. No sólo él. El caso es que, apenas sé que yo también soy Dios, enseguida intento ser útil, en el sentido de la biología darwiniana, es decir, mostrarme como un elemento ventajoso en la lucha contra los otros. ¿Quién puede tener más ventajas que aquel que es humano y dios al mismo tiempo? (Jelinek 2006: 79)¹¹

⁸ Wir sind doch die Guten.

⁹ die kennen ja keine Werte, jedenfalls kennen sie nicht unsere.

¹⁰ Jesus W. Bush [...] Er ist Gottes Sohn.

¹¹ Manchmal zweifle ich daran, aber mein Vater reicht mir grad einen Zettel herein, auf dem steht, daß auch ich Gott bin. Nicht nur er. Jedenfalls versuche ich natürlich sofort, kaum daß ich weiß, daß ich Gott bin, nützlich zu sein, im Sinn der darwinistischen Biologie, das heißt im Kampf mit anderen mich als begünstigend erweisend. Wer könnte denn mehr begünstigt sein als einer, der Mensch und Gott zugleich ist?

El cristianismo deviene en una ideología, la americana, la occidental, que justifica la violencia y que tiene el derecho de decidir lo que es justo y bueno para todos: “Nosotros traemos la muerte y también traemos la salvación, aunque por supuesto no las dos cosas al mismo tiempo, eso es algo que hasta usted mismo entenderá” (Jelinek 2006: 35).¹²

Precisamente, la intención de Jelinek es develar la deshumanización de la guerra presentada como un espectáculo. Un espectáculo, por otra parte, en el que el armamento de última generación constituye el actor principal. Con morbosos detalles se describen las distintas armas y se celebra su mortífera potencialidad. El discurso occidental sobre la libertad y la democracia se basa fundamentalmente en una glorificación de los logros de la tecnología: “¿cómo paso ahora de los vencidos a la tecnología, que es adonde verdaderamente quiero llegar, el verdadero milagro?; comparado con ella el ser humano es una porquería, no vale nada” (Jelinek 2006: 29).¹³ Jelinek destaca en *Bambiland* las transformaciones tecnológicas en relación con la guerra y de qué manera la implementación de las nuevas tecnologías permite ocultar las consecuencias de los actos de la guerra, es decir, la muerte de seres humanos. La realidad de las armas, que se presentan como humanizadas e inteligentes, se convierte así en la única realidad de la guerra mientras que la realidad de los heridos y muertos se reduce a un efecto secundario. En referencia a un Guardia Republicano que ha derribado un misil se dice:

Llenas están de cadáveres muertos de terrible muerte las ciudades, ay, cuerpos errabundos, algunos huyen, otros son tiroteados y muertos. ¡Y con todo eso aquél va además y derriba un misil! ¡Cómo si ya no hubiera suficientes muertos! No basta con que se extravíen estos pobres misiles, ahora además les tiran a matar. Y entonces este hombre, que por medio de la animosidad entre los estados ya hace tiempo que ha llevado al absurdo el término ser humano, esta basura de subhombre de raza inferior viene, empuña una pistolilla y la dirige contra nuestro querido y fiel misil que va andando ahí solito, ¡es increíble! Él va andando ahí sin más, amistosamente, el misil, bien entrenado, bien aceitado, bien fresquito, nuevito, sin usar, palabra, ¡y después algo así! (JELINEK 2006: 46)¹⁴

¹² Wir bringen den Tod, und wir bringen die Rettung auch, aber natürlich nicht beides gleichzeitig, das werden wohl sogar Sie kapieren.

¹³ wie komm ich jetzt von den Gewinnern zu den Verlierern, wie komm ich jetzt von den Verlierern zu der Technik, wo ich eigentlich hinwill, die ist ja das eigentliche Wunderwerk, dagegen ist der Mensch ein Dreck.

¹⁴ Voll sind von Leichen schlimmen Tods Gestorbener die Städte, o weh, umherirrende Leiber, zum Teil auf der Flucht, zum Teil schon abgeschossen und tot. Und da schießt der auch noch einen Flugkörper ab! Als gäbe es nicht schon genug Tote, also wirklich! Nicht genug, daß sie sich verirren, diese armen Flugkörper, jetzt werden sie auch noch erschossen. Und dann nimmt dieser Mensch, der den Begriff Mensch per Feindschaft der Staaten längst ad absurdum geführt hat, dann nimmt dieser Untermensch einfach eine Pistolette gegen unseren lieb und treu dahinmarschierenden Flugkörper, ist das zu fassen. Da marschierst du so mir nichts, dir nichts freundlich dahin, der gut trainierte, eingölte, frische Flugkörper, vollkommen neu war er, ganz ungebraucht, Ehrenwort, und dann sowas!

La ironía y la visión satírica de Jelinek devienen en un lenguaje crudo que revela, más que cualquier imagen, la falta de humanidad y el horror de la guerra al dejar al descubierto la moral –o la falta de ella– de la política del poder mundial y de sus protagonistas. Jelinek deconstruye el modo en el que el discurso de la guerra utiliza los valores occidentales y, sobre todo, los cristianos, para fundamentar y no dejar ninguna duda acerca de las razones que justifican éticamente la guerra.

En un comentario sobre *Bambiland*, Jelinek señala la existencia de un tercer nivel en el texto:

El tercer nivel lo constituyen los comentarios sarcásticos de la autora, que, absolutamente sin poder, al mismo tiempo habla y no dice nada, porque la ironía es el único medio de sacar a los espectadores impotentes de su impotencia. Y ello se logra sólo con el lenguaje. El lenguaje es la única cosa que ustedes, estos espectadores, tienen a su disposición, e incluso como escritora con el lenguaje se puede brindar sólo una pobre imitación; pero uno puede a través de los diversos niveles de lenguaje que se utilizan producir una especie de mosaico, una nueva realidad, que se compone de muchas facetas y de diferentes discursos, desde la poética de Esquilo hasta el más banal del comentarista de televisión (Jelinek 2003b: 16)

Ese tercer nivel es apenas perceptible a lo largo del texto y pareciera encontrarse en una voz que, de manera incierta, intenta tomar posición. Es también la voz de los que no son escuchados en la guerra, la voz de las víctimas. El sarcasmo y la ironía constituyen una forma de resistir a la falta de poder y de superar la parálisis producida por la presencia abrumadora de los medios. Sin embargo subsiste en el texto una cierta ambigüedad que surge de la contraposición de discursos contradictorios y de la imposibilidad de identificar con certeza ese tercer nivel al que se refiere Jelinek.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Trad. de Pedro Rovira, Barcelona, Ed.Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1991), *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, J. (1977), "Decir el acontecimiento ¿es posible?", Trad. de Julián Santos Guerrero, [en línea] [Consulta: 15.05.2016] Disponible en: http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/decir_el_acontecimiento.htm
- ESQUILO (1982), *Tragedias*, Madrid, Gredos.
- FLASCH, K. (2000), *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*, Berlin, Alexander Fest Verlag.
- GARCÍA GUAL, C. (1999), "Identidad y mitología. Apuntes sobre el ejemplo griego para una reflexión" en *Thémata. Revista de Filosofía*, 23, 69-80.

- GARCÍA GUAL, C. (1994), "Jornadas sobre la Antigüedad" [en línea] [Consulta: 23.04.2016] Disponible en: <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/persas.php>
- HANSEN, B. (1996), "Elfriede Jelinek's Language of Violence", en *New German Critique*, 68, 79-112.
- HOBBSAWM, E. (2007), *Guerra y paz en el siglo XXI*, Barcelona, Crítica.
- JELINEK, E. (1983a) "Der Krieg mit anderen Mitteln, Über Ingeborg Bachmann", en *Die schwarze Botin*, 21, 149-153.
- JELINEK, E. (1983b) "Ich möchte seicht sein", [en línea] [Consulta: 12.08.2014] Disponible en: <http://www.elfriedejelinek.com>
- JELINEK, E. (2003a), *Bambiland*, [en línea] [Consulta: 29.05.2016] Disponible en: www.elfriedejelinek.com.
- JELINEK, E. (2003b), "Es gibt keine Möglichkeit, sich einem Krieg zu nähern", en *Bühne*, 12 16-17.
- JELINEK, E. (2004), "Austria me ha deshecho", *El País*, 8.10.2004, [en línea] [Consulta: 15.08.2014] Disponible en: http://elpais.com/diario/2004/10/08/cultura/1097186401_850215.html.
- JELINEK, E. (2005), "Entrevista a Elfriede Jelinek", *Revista Ñ*, 22.10.2005, [en línea] [Consulta: 15.8.2014] Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2005/10/22/sociedad/s-05601.htm>.
- JELINEK, E. (2006), *Bambilandia*, Trad. de Claudia Baricco, Barcelona, Ediciones Destino.
- KOPELEW, L. (1994), "Literaten und Krieg", en *Text +Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Heft 124, 11-20.
- LÜCKE, B. (2004), "Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vätermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks *Bambiland* und zwei Monologe. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse", en *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Wien, Passagen, Heft 3, 50. Jahrgang, 362-381.
- LÜCKE, B. (2005), "Nachwort zu *Bambiland* und *Babel*" [en línea] [Consulta: 15.05.2016] Disponible en: <http://www.elfriedejelinek.com>
- MAGRIS, C. (2007), "Guerra. La epopeya imposible", en *El tallo entre las piedras*, México, Cal y Arena, 267-271.
- REYES, A. (1997), *Junta de sombras*, en *Obras Completas*, Tomo XVII, México, Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ DELGADO, J. C. (1994), "Antropología de la guerra en la Grecia Antigua", [en línea] [Consulta: 10.04.2016] Disponible: <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/rodr1.pdf>.
- ROTKY, V. (2013), *Wie politisch schreiben österreichische Dramatikerinnen heute? Eine Studie am Beispiel von Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla*, Diplomarbeit, [en línea] [Consulta: 10.04.2016] Disponible en: <https://jelinetz.com/2013/05/28/verena-rotky-wie-politisch-schreiben-osterreichische-dramatikerinnen-heute-eine-studie-am-beispiel-von-elfriede-jelinek-und-kathrin-roggla>.
- SAID, E. (2007), *Orientalismo*, Trad. de María Luisa Fuentes, Barcelona, Debolsillo.
- TONN, H. (2006), "'Ich berichte, was meine Augen sehen'. Kriegskorrespondenten als Deutungsinstanzen im Irakkrieg 2003", en Jaeger, S./ Petersen, Ch. (ed.) (2006), *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Ideologisierung und Entideologisierung*, vol. 2, Kiel, Verlag Ludwig.