

CITANDO A LAS PRINCESAS DEL SIGLO XIX. DE LA REPETICIÓN A LA RESIGNIFICACIÓN EN *LA MUERTE Y LA DONCELLA (I-III)* DE ELFRIEDE JELINEK

ANA GIMÉNEZ

Universitat de València

En 2003, un año antes de recibir el Premio Nobel de Literatura, la autora austriaca Elfriede Jelinek publicó *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas*, un conjunto de cinco obras concebidas como entreactos de otros espectáculos teatrales. Como es habitual en su escritura, las referencias intertextuales son constantes. En el artículo se analizarán los tres primeros dramas del ciclo y se mostrará la capacidad crítica y desestabilizadora del proceso discursivo de la cita. A diferencia de otras lecturas anteriores, no estudiaré la cita de la trama o el pasaje de un texto determinado, sino la forma en que los textos citados, todos ellos del siglo XIX, han abordado la cuestión del sujeto femenino.

PALABRAS CLAVE: Elfriede Jelinek, intertextualidad, cita, reescritura feminista.

Quoting the Princesses of the Nineteenth Century. From Repetition to Resignification in *Death and the Maiden (I-III)* by Elfriede Jelinek

In 2003, a year before winning the Nobel Prize in Literature, the Austrian writer Elfriede Jelinek published *Princess Dramas. Death and the Maiden I-V*, a collection of five works conceived as interludes for other plays. As many other of her works, these plays have plenty of intertextual references. The aim of this article is to analyze the first three plays of the collection and to explore the role of citation as a critical tool. To this end, it does not focus on the citation of a specific plot or passage, but on the way the issue of the feminine subject has been addressed in the predecessor texts, all of them from the nineteenth century.

KEY WORDS: Elfriede Jelinek, intertextuality, citation, feminist rewriting.

Introducción

Bajo el título *Der Tod und das Mädchen I-V* la autora austriaca Elfriede Jelinek publicó en 2003 un ciclo de cinco cortas obras teatrales.¹ Los tres primeros minidramas ya habían sido publicados, por separado y junto a otras obras, entre

¹ Todas las citas y los nombres de las obras en español que emplearé en lo sucesivo provienen de la traducción de las obras que realizó Ela Fernández-Palacios y fue publicada en la editorial Pre-Textos.

1999 y 2002. Durante este tiempo, Jelinek escribe también los dos últimos textos del ciclo y los publica en su página web.² Aunque en un principio las obras son concebidas como entre actos de otras piezas teatrales, esta concepción inicial se pierde con el tiempo, pues lo frecuente es que cada una de las obras se represente por separado o que se combinen dos o tres de los dramas del ciclo en una única representación.

Cuando, como señalábamos, la autora decide recopilar los cinco textos y agruparlos en un único volumen, que acompaña además del epílogo *La princesa en el submundo (En lugar de un epílogo)*, dota al conjunto de textos de cierto elemento cohesionador. Si bien cada una de las breves piezas teatrales puede leerse como obra aislada e independiente —y es así como se han interpretado en muchas ocasiones—, lo cierto es que todas ellas comparten un nexo común. Éste queda anunciado ya en la segunda parte del título, *Dramas de princesas*, con el que la escritura jelinekiana se nutre, como es habitual en ella, de un juego intertextual. El título del conjunto de las cinco obras evoca a los dramas de reyes shakesperianos, en los que el autor retrataba la vida de importantes y poderosos monarcas. Jelinek adopta este planteamiento literario, si bien lo altera notablemente, pues no escoge a reinas, sino a princesas, como protagonistas de sus obras teatrales. Éstas son retratadas como jóvenes mujeres sin acceso al poder real. El elemento común de las cinco obras se articula, pues, en torno a una evidencia compartida, que no es otra que la dolorosa constatación de la supervivencia en nuestros días del ideal de la princesa, de la imposibilidad, en definitiva, de equiparar, en términos de poder, la situación de la mujer con la del hombre.

Como es recurrente en la obra de Elfriede Jelinek, la aproximación a la idea de princesa se lleva a cabo a través de la cita, bien de textos literarios, bien de figuras públicas, más o menos populares, como Jackie Kennedy o las escritoras Sylvia Path, Marlen Haushofer e Ingeborg Bachmann. En el caso de los cuatro primeros dramas, el personaje femenino al que hace referencia cada una de las obras resulta anunciado de antemano, pues su nombre aparece entre paréntesis en el título. En la última de las piezas teatrales, *La muerte y la doncella v (La pared)*, identificar los personajes femeninos que Jelinek recupera para la obra resulta más complejo, si bien una lectura atenta nos permite identificar, tal y como se ha señalado en estudios anteriores, que el texto dramático cita vida y obra de Marlen Haushofer, autora de la novela *Die Wand* (1963), así como de las escritoras Ingeborg Bachmann y Sylvia Plath.³

² Todavía hoy se puede consultar la página web de la autora (<http://www.elfriedejelinek.com/>) y encontrar estas dos obras breves dentro de la sección “Theatertexte” (textos teatrales). En varias ocasiones la autora Elfriede Jelinek ha publicado obras suyas en su página web antes de que éstas hayan visto la luz en una edición impresa.

³ Sobre este aspecto véase, entre otros, los artículos de Annuß (2007) y Strigl (2006).

Esta imbricación entre la ficción literaria y la vida de mujeres reales exige, a mi parecer, un análisis de las referencias intertextuales que no se centre únicamente en el estudio de los textos específicos que Elfriede Jelinek recupera en sus obras teatrales, pues Jelinek va más allá, en tanto que sus obras proponen una relectura no tanto de unos textos determinados como del contexto en el que estos textos se produjeron o se leyeron de una determinada manera. En este sentido, resulta de gran utilidad el término en alemán *Formzitat*, con el que Andreas Böhn pretende delimitar el fenómeno de la cita literaria (Böhn, 2001). Siguiendo la línea de trabajos anteriores, Böhn sistematiza el estudio de un tipo de cita que no consiste únicamente en la recuperación, más o menos literal, de un pasaje textual anterior, sino de determinadas formas o ideas que son incorporadas en un nuevo contexto cultural con una clara intención crítica. En su estudio de algunas de las primeras obras teatrales escritas por Elfriede Jelinek, Evelyn Annuß emplea ya este concepto para analizar el funcionamiento de la cita en la escritura teatral de la autora, si bien Annuß aborda su investigación desde una perspectiva formal y se ocupa fundamentalmente de la cuestión de la entidad y el estatus de las figuras (Annuß, 2005). En este artículo, sin embargo, partiré del concepto de *Formzitat* para analizar cómo Jelinek cita en sus *Dramas de princesas* recurrentes imágenes de la mujer. Con este concepto es posible trascender la unicidad de los textos citados, pues, tal y como pretendo mostrar a continuación, lo que cita Jelinek en sus obras no es la trama de los textos, sino la forma con que estos textos han abordado la problemática del sujeto femenino.

El objetivo de este artículo es estudiar los mecanismos con los que Elfriede Jelinek recupera unos determinados textos para, desde la cita, visibilizar y cuestionar las imágenes de la mujer que éstos presentan. Para comprender mejor este proceso, resulta necesario revisar la que probablemente ha sido la lectura de la obra de Jelinek más extendida, esto es, la que toma la obra *Mitologías*, que publicó Roland Barthes en 1957, como punto de partida. A partir del ensayo programático que publicó la propia autora en 1970, *Die undlose Unschuldigkeit* (*La eterna inocencia*), gran parte de la crítica literaria ha leído los textos de Jelinek como un intento de revisión y posterior deconstrucción de lo que Roland Barthes denominó como “mitos cotidianos”. En su ensayo, en el que Jelinek reflexionaba sobre la teoría de Barthes, la autora hacía referencia a la necesidad de desenmascarar esa “inocencia” de los mitos cotidianos, de descubrir, en definitiva, el proceso por el que los mitos fundamentan como naturaleza lo que, sin embargo, responde a un determinado interés histórico. Efectivamente, tal y como han señalado numerosos estudios anteriores, Jelinek consigue con su escritura visibilizar el aspecto histórico del mito y descubrir las estructuras de violencia y poder ocultas.⁴ Precisamente porque son varios ya los autores que han

⁴ En la década de los años noventa, Marlies Janz publicó varios textos que proponían una lectura de la obra de Jelinek desde dicha base teórica. Véase Janz (1990, 1993 y 1995). Desde

leído la obra de Jelinek desde esta perspectiva, en este artículo me gustaría incidir en el aspecto de cómo este proceso desmitificador se desarrolla en los textos de Jelinek siempre desde la cita, esto es, desde la repetición de determinadas tradiciones literarias y culturales. En este sentido, las princesas protagonistas aluden a sus propias historias, las repiten y reflexionan sobre ellas, si bien bajo un prisma que las problematiza y no las acepta sin más. Los personajes consiguen apropiarse así de un relato y un lenguaje desde el que poder hablar, aunque lo hagan desde una condición precaria, la de princesas sin poder. Esta idea recuerda al debate que Judith Butler introdujo en los años noventa en su conocida obra *Gender Trouble* (Butler, 1990): ¿Es posible introducir una brecha en el proceso performativo que conforma la identidad? En lo que sigue recurriré, pues, a la teoría performativa de Judith Butler, que nos ayudará a comprender mejor la función de la cita en los dramas de Jelinek; fundamentalmente, a identificar las posibilidades de ésta para destotalizar y resignificar los discursos citados.

Los dramas que comentaré en este artículo son los tres primeros del ciclo, todos ellos basados en personajes femeninos literarios. Por un lado, los personajes de los cuentos populares *Blancanieves* y *La Bella Durmiente* inspiran las dos primeras piezas teatrales; por otro, es la protagonista de *Rosamunde*, un drama apenas conocido de la escritora romántica Helmina von Chézy, el personaje que Jelinek toma como referencia para la tercera de sus obras. En los tres casos, Jelinek se remonta a textos del siglo XIX, contexto en el que se fija y se asienta la distribución de rasgos que tradicionalmente se ha asociado a hombres y mujeres, y cuya codificación había comenzado ya el siglo anterior. En este proceso, tal y como han señalado diversos estudios, los cuentos populares jugaron un papel fundamental, ya que fueron concebidos como medio de enseñanza y aleccionamiento de los niños.⁵

La princesa de los cuentos populares: *La muerte y la doncella I (Blancanieves)* y *La muerte y la doncella II (La bella durmiente)*

Cuando *Blancanieves*, el personaje que habla en primer lugar en el primero de los dramas, *La muerte y la doncella I (Blancanieves)*, se presenta a sí misma ante la presencia del cazador, lo hace refiriéndose a su historia, esa historia que a la gran masa “le parece tremendamente interesante” (Jelinek, 2008: 29). Jelinek espera de sus lectores que conozcan el cuento popular de los hermanos Grimm, pues solo así podrán reconocer la cita, pero pronto resulta evidente que son pocas las coincidencias entre el texto citado y el drama de Jelinek: nada queda de la trama del cuento popular y son tan solo dos las figuras que Jelinek recupera

entonces, otros críticos siguieron con esta línea interpretativa. Véase, entre otros, Doll (1994) y Szcapaniak (1998).

⁵ Sobre la influencia de los cuentos de los hermanos Grimm en la educación infantil véase Uther (2008).

para su obra. Por un lado, Blancanieves, que busca desesperadamente a los enanitos; por otro lado, el cazador, que, al contrario de lo que ocurre en los cuentos de los hermanos Grimm, no ayuda a la protagonista femenina, sino que acaba con su vida. La acción de la obra teatral queda reducida a la conversación entre estos dos personajes, Blancanieves y el cazador, con el que Jelinek se remonta al episodio del bosque del cuento de los hermanos Grimm. De la obra desaparece el príncipe salvador y es el cazador, como personificación de la muerte, el único personaje masculino de la obra.

En el diálogo entre los dos personajes, las referencias a la historia a la que desde el principio alude la Blancanieves de Jelinek son constantes. Conocedores de la ficción que les precede, los personajes la recuerdan y comentan, lo que pone de manifiesto el carácter metadramático de sus intervenciones, así como la importancia de la cita para conformar su entidad como personajes. En la obra encontramos, pues, lo que Evelyn Annuß identifica como uno de los rasgos característicos del teatro de Jelinek, esto es, la capacidad de los personajes para hablar sobre sí mismos y mostrar así su ficcionalidad y su supervivencia posterior (Annuß, 2005: 11). Efectivamente, la historia de Blancanieves que recupera el personaje de Jelinek continúa escuchándose y teniendo vigencia en el mundo actual. ¿Pero desde cuándo existe esta historia? El personaje nos dice que “existe desde hace siglos” (Jelinek, 2008: 29), si bien sabemos que fue en el siglo XIX cuando los hermanos Grimm recopilaron y escribieron el cuento. Con su comentario, Blancanieves descubre el componente mítico de su historia, pues deja al descubierto los mecanismos del cuento popular para presentar determinadas actitudes y comportamientos como esenciales y universales y, por lo tanto, inalterables.

Además de reflexionar sobre su historia, la Blancanieves de Jelinek se dedica a la búsqueda de la verdad, asociada en el texto a los enanitos. De esta forma, el texto entronca, aunque de forma claramente irónica, con la tradición filosófica occidental, preocupada desde hace siglos por estos asuntos. Bärbel Lücke asimila al personaje de Blancanieves, que se define a sí misma como “buscadora de la verdad” (Jelinek, 2008: 29), a una filósofa en sentido platónico (Lücke, 2005: 116). Su intención es abandonar el mundo de las apariencias y de las sombras para acceder al mundo del ser y de la verdad. Hasta ahora, tal y como lamenta, su belleza y los celos de su madrastra le han incapacitado para existir. El orden jerárquico al que Blancanieves hace referencia en un par de ocasiones le concede el honor de ser la más bella, mas le excluye de la posibilidad de ser: “Y además para enfadar a mi madrastra, que, ya en sus preguntas sobre lo desconocido, establece un orden jerárquico de quién tiene permiso de ser y quién no. Ella tiene permiso. Yo no. A causa de mi gran belleza y de su envidia fruto de la rivalidad” (Jelinek, 2008: 34). Desde una perspectiva crítica, Elfriede Jelinek aborda la cuestión de la belleza femenina: ¿Es posible, tal y como denuncia el personaje de

Blancanieves, que su belleza le impida tener una existencia real? ¿Y por qué aparece el personaje femenino atrapado en esta disyuntiva?

De nuevo, los textos citados nos dan la clave para comprender el potencial crítico de la obra. Tanto en *Blancanieves*, como en *La bella durmiente*, en la que se inspira la segunda pieza breve de Jelinek, los personajes femeninos caen en una especie de sueño que se confunde con la muerte: la Bella Durmiente, por pincharse con un huso y Blancanieves, por comer una manzana envenenada. Sobre esta última, que en el cuento de los hermanos Grimm es introducida en un ataúd de cristal, Elisabeth Bronfen sostiene que la narración potencia el binomio muerte-belleza femenina, ya que el cadáver femenino es expuesto a la mirada masculina como si de un objeto de arte se tratara (Bronfen, 1992: 102). Al citar el texto del cuento popular, Jelinek descubre la asimilación que tradicionalmente se ha establecido entre la belleza femenina y la muerte. El ideal del bello cadáver femenino celebra a un mismo tiempo la belleza y la ausencia de vida, de existencia. Sin vida, el cadáver de la joven mujer bella se presenta ante la mirada del hombre, que podrá proyectar en ella todos sus deseos. Ahora bien, en la obra de Jelinek las quejas de Blancanieves sobre su imposibilidad de ser problematizan esta tradición cultural y visibilizan la forma en que ésta refuerza el sistema patriarcal. La crítica se realiza, en cualquier caso, a través de la cita: Jelinek recurre al pretexto de *Blancanieves*, si bien introduce los cambios necesarios para desestabilizar y cuestionar los elementos citados.

Uno de los cambios más significativos que introduce el texto de Jelinek respecto al cuento popular es que la muerte de la protagonista femenina deja de serlo únicamente en apariencia, ya que el cazador dispara y mata a Blancanieves. El final feliz del texto original es sustituido por la muerte violenta del personaje femenino, lo que pone de manifiesto el carácter crítico de la reescritura. En su búsqueda de la verdad, la única que encuentra Blancanieves es la verdad de la muerte, que personifica el cazador: “Yo soy la muerte, y se acabó. La muerte como verdad última y amenazadora!” (Jelinek, 2008: 31). La obra descubre así la violencia que los discursos dominantes esconden para la mujer. Es importante señalar que éstos son reproducidos en numerosas ocasiones tanto por el cazador como por Blancanieves. También ésta, pese a su disconformidad con algunos aspectos de su historia, se inscribe en la convención social y reproduce los estereotipos de lo masculino y lo femenino: “Tal vez sea por la responsabilidad que tiene: seguro que aclarar lo que es y ajustar lo justo da mucho trabajo. Yo estoy más bien a cargo de lo fácil” (Jelinek, 2008: 29). Pero es el cazador el que lleva el pensamiento dominante hasta las últimas consecuencias y acaba por identificar a la mujer con una presa a la que cazar. La autora Elfriede Jelinek juega, por un lado, con los motivos y espacios del cuento popular (bosque, cazador) y, por otro, con la concepción tradicional que asimila la mujer a lo natural (Auerochs, 2014: 115). La radicalización de esta idea de asimilar la mujer a lo natural llega a hacer pensar al cazador que Blancanieves es como un animal y,

como tal, se convierte en su presa. A partir de la hipérbole Jelinek consigue desarrollar una relectura crítica del género literario, fundamentalmente, de la imagen estereotipada de la mujer que éste presenta.

También en el segundo de sus *Dramas de princesas*, la autora examina la cuestión relativa a la existencia femenina. En esta ocasión, Jelinek recupera el final del cuento, en el que la princesa abandona el estadio de tránsito entre la vida y la muerte de forma mágica, gracias al beso de su salvador. Lo que es asumido con total naturalidad en el mágico cuento de hadas es, sin embargo, motivo de sorpresa para la princesa de Jelinek, que, de nuevo, recupera la voz que no tuvo en los cuentos populares para preguntarse por su existencia, antes, durante y después del sueño.

Como Blancanieves, la Bella Durmiente también quiere ser, vivir una vida no marcada por el sueño al que le condena su historia: “Me gustaría experimentar algo, pero estoy paralizada por la capacidad de despertarme” (Jelinek, 2008: 45). Sin embargo, tal y como constata, su vida está marcada por ese estado de semiinconsciencia, así como por el beso del príncipe, que es el que le devuelve a la vida. Para el personaje femenino, los límites entre el sueño y la vida quedan realmente difusos. Por ello, la protagonista define su existencia como sueño; su existencia no es vida, es un no ser, como mucho, “el tiempo muerto del ser” (Jelinek, 2008: 45). La muerte ha sido durante largo tiempo “la constante de su existencia”, desde la que poder trabajar “la posibilidad de SER” (Jelinek, 2008: 45). Sin embargo, prosigue lamentándose, ella tampoco ha tenido una muerte como el resto, pues no se le ha permitido diluirse “en la muerte hasta convertirse en nada” (Jelinek, 2008: 45).

Además de recuperar el motivo de la mujer como bello cadáver, que, también en el cuento popular de *La Bella Durmiente*, ensalza la belleza y la pasividad absoluta como ideales femeninos, Jelinek problematiza la representación de la mujer como creación del hombre. Para ello, nuevamente, introduce cambios en el comportamiento del personaje femenino, que adquiere una voz para hablar sobre su historia y cuestionarla. La forma de reflejar la repercusión que la historia ha tenido tanto en la Bella Durmiente como en el príncipe es el comportamiento tan diferente de ambos. De hecho, si hay algo que marca el comportamiento de la princesa es la duda sobre su existencia y sobre la del príncipe: “Tal vez mi existencia consista sólo en esperar a que me besen. ¿Esperar en tanto aspirar a un estado diferente: a un no ser? (Jelinek, 2008: 45) y, más adelante: “Cuestión subsiguiente: ¿Se llama usted príncipe o lo es? Qué tonterías, lo ha de ser, véase arriba, si no, yo seguiría durmiendo. Pero, dígame, ¿quién es usted en realidad?” (Jelinek, 2008: 46). En su manifestación continua de la duda, muchas de las frases del personaje femenino empiezan con “tal vez” y son constantes las preguntas que hace al príncipe y a sí misma. El príncipe, por el contrario, no duda. Tan sólo en una ocasión emplea las palabras “tal vez”, pero lo hace para presentar su única duda, esto es, si él es Dios, después de todo. La duda

queda pronto despejada, al comprobar que es él el que ostenta el poder, lo que le convierte en Dios: “Yo soy el poder [...] Qué bien que usted se ha dado cuenta enseguida de que su existencia me la debe a mí, sólo a mí. [...] Yo no podía saber dónde estaba usted y, a pesar de ello, la he encontrado. El único. Así que TENGO que ser a la fuerza Dios. El que sabe lo que nadie sabe. Probablemente incluso sea yo mismo quien la haya producido a usted” (Jelinek, 2008: 48, 49).

La princesa, por su parte, resuelve pronto sus dudas y acaba por reconocer el poder del príncipe y aceptar la única explicación posible sobre su existencia: “Quién soy yo. Dónde estoy. Ahora acaba de ocurrírseme que usted ha de ser el príncipe. Me someto a esa verdad de su ser” (Jelinek, 2008: 46). Se trata ésta de una verdad predicha por una vidente, como revela el personaje: “¡Esa señora H. y sus predicciones! ¡Decir que ni mi alma podría a la larga aguantar dentro de mi cuerpo! Y por cosas así quieren esas videntes que además se les pague, ¡es increíble!” (Jelinek, 2008: 46). Si en el cuento de los hermanos Grimm una de las hadas invitadas al bautizo de la princesa, esto es, un personaje fantástico positivo, es la que predice que la princesa caerá en un “profundo sueño de cien años” (Grimm, 2000: 136), en el drama de Jelinek es una vidente la responsable de hacer tal predicción. Al elegir un personaje de dudosa reputación para predecir tal destino, la autora no sólo actualiza el texto y pone en entredicho el carácter atemporal de los cuentos de hadas, sino que también ridiculiza y cuestiona el pretendido carácter de verdad del género.

En tanto que los personajes femenino y masculino presentan dos estados de autoconciencia completamente diferentes, Bärbel Lücke ha señalado la relación entre el drama de Jelinek y la conocida parábola del amo y el esclavo de Hegel (Lücke, 2005: 132). Siguiendo la propuesta de Lücke, la princesa se identifica con la conciencia dependiente del esclavo mientras el príncipe lo hace con la conciencia independiente del amo. Pero a diferencia de lo que ocurre en la parábola de Hegel, los dos personajes de Jelinek pertenecen al mismo rango social: ella es princesa y él es príncipe, como recuerda el personaje femenino: “Bueno, muchas veces me envidiarán por usted, pero también por mí misma, porque al fin y al cabo soy asimismo princesa” (Jelinek, 2008: 46). La diferencia entre ambos no se puede leer, pues, en términos de clase social, ya que, al contrario, radica en el hecho de que ella es mujer y él, hombre.

Para la lectura crítica que propone Jelinek resulta fundamental un recurso que la autora emplea tanto en *Blancanieves* como en *La bella durmiente*, esto es, la reducción del número de personajes que conformaban los cuentos de hadas tradicionales únicamente a dos, uno masculino y otro femenino. De esta forma, los textos de Jelinek presentan de forma clara la interacción social entre hombre y mujer en términos de poder y dominio (Giménez, 2011: 86). Efectivamente, en cada uno de los dos dramas, la autora dibuja un marco social en el que el personaje femenino queda bajo el dominio del hombre, pues ésta es representada

bien como la presa del cazador (*Blancanieves*), bien como la esclava del hombre (*La bella durmiente*).

Otra cuestión asimismo relevante para comprender el potencial crítico de la reescritura de Jelinek es la conexión que sus textos establecen entre el espacio temporal mítico de los cuentos de hadas y la situación actual. La presentación de la belleza, asociada además a la pasividad, que propone el cuento popular de *Blancanieves* como rasgo ideal de la mujer, sigue presente en la sociedad de hoy. Este ideal de belleza ha evolucionado desde el siglo XIX, momento en el que los hermanos Grimm recopilaron y escribieron su cuento, pero, lejos de desaparecer, se ha reactualizado para seguir teniendo el mismo peso: “¡Y, además, ser probablemente baja y querer parecer, de esa manera, más alta! ¡Tacones, alzas, peinados cardados y hormigonados!” (Jelinek, 2008: 30). Al mostrarnos una situación que los lectores reconocemos como actual, pero en la que pervive todavía la definición ideal de la mujer-princesa, los textos de Jelinek desvinculan las tramas de los cuentos populares del espacio mítico en el que las situó la escritura de los hermanos Grimm y muestran las consecuencias que la asunción de estos ideales tienen en nuestros días. Este procedimiento resulta aún más evidente en el texto *La muerte y la doncella II (La bella durmiente)*, que caracteriza al príncipe como un joven musculoso y bronceado y vestido con “súper anchos pantalones de surf” (Jelinek, 2008: 48). La princesa, por su parte, se define como una de las mujeres protagonistas de la prensa rosa: “Salgo en las portadas de las revistas, que, sin embargo, tampoco pueden demostrarme quién soy” (Jelinek, 2008: 46). El texto ironiza de esta forma el lenguaje empleado en los medios de comunicación, concretamente, en revistas de este tipo, que en la actualidad asumen un papel similar al de los cuentos tradicionales para perpetuar el mito de la princesa.⁶

La pregunta acerca de la posición desde la que los textos literarios articulan propuestas críticas y subversivas resulta inevitable. Como se ha mostrado, Elfriede Jelinek lo hace a partir de la cita, con la que recupera motivos de la literatura y la cultura dominante, si bien siempre introduciendo nuevos elementos desestabilizadores. Su procedimiento discursivo se asemeja a la propuesta de la filósofa Judith Butler sobre las posibles estrategias de resistencia, que, para Butler, han de buscar brechas dentro del mismo proceso performativo (Butler, 1990: 145). También Jelinek juega con los límites de la práctica performativa. Si bien ésta ha servido para promover una determinada imagen de la mujer a base de repetir un determinado ideal femenino en infinitas narraciones como los cuentos populares, la imitación subversiva que pone en práctica la autora resulta

⁶ Jelinek tematiza explícitamente este aspecto en el sexto texto que añade tras los cinco *Dramas de princesas*, *La princesa en el submundo (en lugar de un epílogo)*, que recupera el funeral de la princesa Diana de Gales. La autora descubre así cómo el mito de la princesa ha evolucionado en la actualidad y se ha mantenido vivo en la prensa rosa (Giménez, 2011: 93).

asimismo de gran utilidad para cuestionar las mismas imágenes femeninas que reproduce. Mediante la repetición y la recontextualización de la cita, Jelinek cuestiona que la imagen de la mujer propuesta por los cuentos de hadas sea una caracterización esencialista y estable, lo que convierte el procedimiento discursivo de la autora en una herramienta crítica y desestabilizadora.

La problemática de la mujer escritora: *La muerte y la doncella III (Rosamunda)*

Si en los dos primeros *Dramas de princesas* Jelinek cita motivos y personajes de los cuentos populares de los hermanos Grimm, en el tercero la autora toma prestado como personaje femenino a Rosamunda, protagonista de una obra muy poco conocida de la escritora romántica Helmina von Chézy. Efectivamente, el texto, titulado como el nombre de su protagonista y que fue musicado por Schubert en 1830, fue olvidado e incluso dado por desaparecido hasta 1996. Al contrario de lo que ocurre con los dos primeros *Dramas de princesas*, Jelinek no espera que sus lectores conozcan el texto original. En cualquier caso, como también ocurre en *Blancanieves* y en *La bella durmiente*, la trama de *La muerte y la doncella III (Rosamunda)* en nada recuerda a la obra romántica. Lo que sí que recupera la obra de Jelinek son numerosas citas de pasajes del texto de Chézy, aunque siempre previa alteración y descontextualización de las mismas. Algunos estudios anteriores, como el artículo de Britta Kallin “‘Die Feder führ ich unermüdlich’: Helmina von Chézy’s Rosamunde as Intertext in Elfriede Jelinek’s *Der Tod und das Mädchen III: Rosamunde*”, han analizado de forma exhaustiva cómo Jelinek cita en su obra determinados pasajes del texto original (Kallin, 2007: s.p.). Sin embargo, como ya he expresado con anterioridad, el objetivo de este artículo no es tanto estudiar las citas, más o menos literales, de textos anteriores, sino analizar, siguiendo la definición propuesta por Andreas Böhn de *Formzitat*, cómo un nuevo texto reproduce determinadas ideas, características del género literario o de la tradición cultural para reflexionar críticamente sobre las mismas. En este sentido, creo que no se trata tanto de comparar uno y otro texto, pues parto de la idea de que Jelinek no está interesada en desmontar el texto de *Rosamunda* en concreto, sino que su crítica pretende abarcar la ideología romántica en general, y, sobre todo, las imágenes estereotipadas de lo masculino y lo femenino tal y como éstas fueron presentadas y transmitidas, entre otros, en el texto de Chézy.

La recuperación de la obra romántica le sirve a Jelinek como punto de partida para tratar un tema que en absoluto es planteado en el texto original, pero que, sin embargo, es recurrente en la obra de Jelinek, esto es, el de la mujer escritora. El personaje femenino se presenta como una mujer escritora sin éxito, a la que le es imposible hacer escuchar su voz en un mundo marcado por el canon literario masculino. La articulación crítica respecto al texto citado se produce de forma doble. Por un lado, en el plano real de la historia de la literatura, Jelinek

hace referencia a la propia autora Helmina von Chézy, que en ningún momento pudo alcanzar el éxito literario. Efectivamente, su pieza teatral *Rosamunda* fue un fracaso en su época y cayó pronto en el olvido, sobreviviendo únicamente en la música de Schubert, que, como se sabe, sí pertenece al canon cultural. Por otro lado, en el plano de los personajes, la falta de reconocimiento cultural y social del personaje Rosamunda de Jelinek la emparenta con la Rosamunde de Chézy. Ésta, como ocurría en otros textos de la época, es una joven que había sido criada como una pastora a pesar de ser la heredera del trono, ya que su tío, el malvado Fulvio, había asesinado a sus padres para proclamarse rey. Ahora bien, si en el texto original se repara finalmente esta injusticia y Rosamunda acaba siendo proclamada la soberana del país, en la obra de Jelinek su personaje no alcanza nunca el reconocimiento que cree merecer. Al contrario, describe su trabajo como un acto inútil, que no le permite encontrar lo que buscaba ni salir de su aislamiento: “Después de haber estado buscando tanto tiempo, de haber errado por el mundo sin abandonar mi mesa de trabajo, tanto tiempo y, de todas maneras, tan sola, ¿no resultará que, a última hora, alguien vive con tanta incomodidad como yo sobre el filo de este cuchillo?” (Jelinek, 2008: 58). En la época actual, no es extraño ni contradictorio que la autora realice su búsqueda desde el propio escritorio, pero, en este caso, la expresión ahonda en la sensación de aislamiento del personaje, así como en su falta de contacto con el mundo exterior. Por ello, se describe como una reina sin reino: “Olas cortantes, escribo y escribo, la reina del mundo soy yo, sólo que no vuelve a verme nadie” (Jelinek, 2008: 58). Su poder potencial como reina es sólo una ilusión, pues éste no podrá surtir efecto hasta que, como finalmente ocurre en la obra de Chézy, ella no sea reconocida y aceptada por los demás. A partir de la reactualización de ciertos elementos del texto romántico, la obra pone de manifiesto un problema real, la falta de reconocimiento de las mujeres escritoras. Efectivamente, las quejas del personaje femenino sobre su falta de éxito hacen visible el sufrimiento que históricamente han padecido muchas mujeres escritoras, que han sentido que sus voces no han sido suficientemente escuchadas.⁷

Para descubrir y visibilizar esta imposibilidad de la mujer escritora para alzar su voz, Jelinek introduce en la obra un nuevo elemento de la tradición cultural, esto es, el de la bella mujer ahogada. Como en los otros *Dramas de princesas*, la autora retoma el motivo de la muerte femenina, si bien en este caso se trata de una muerte concreta, la muerte en el agua. La muerte por ahogamiento, que en la historia del arte y de la literatura se ha mostrado fundamentalmente asociada a personajes femeninos, aparece como una muerte plácida y sosegada, de la que resulta un bello cadáver, como es el caso del triste final de Ofelia en *Hamlet*, de William Shakespeare. Como explica Susann Neunfeldt, esta tradición cultural

⁷ Jelinek desarrolla este tema del sufrimiento de la mujer escritora más extensamente en el quinto drama del ciclo, *La pared*, en el que remite de forma clara a la relación entre la mujer escritora y el suicidio.

guarda una estrecha relación con los lamentos de la Rosamunda de Jelinek sobre su incapacidad para alzar su voz y ser escuchada, en tanto que el icono cultural de la mujer ahogada supone el punto final en el proceso de pérdida de voz y domesticación de los seres acuáticos femeninos (Neuenfeldt, 2005: 156). De las peligrosas sirenas de Homero se pasó a la representación de la sirena enamorada capaz de perder su voz a cambio de adquirir forma humana en *La sirenita* de Hans Christian Andersen y, posteriormente, a las Ofelias de Millet o de Rimbaud. El potencial transgresor de la sirena fue reducido así a lo largo del siglo XIX hasta llegar al icono del bello cadáver femenino en el agua, que carente de vida y de voz, dejó de representar peligro alguno para el observador masculino. Al presentar a la escritora como una mujer a punto de morir ahogada, Jelinek contextualiza la problemática de la escritora femenina en un marco cultural más amplio y descubre otros procesos culturales de la historia del arte que han silenciado las voces de las mujeres.

Ahora bien, como le ocurría a Blancanieves en el primer drama del ciclo, la Rosamunda de Jelinek toma la palabra y comenta su situación. Fundamentalmente en el monólogo de la primera parte, reflexiona sobre su muerte en el agua: “¡Por favor, denme algo de placer para mi pena! Que frío es todo esto, no hay luz de luna, tan serena, ni sueño que me engañe. No hay mundo luminoso que me envuelva en flor, ni mirada dulce que me envuelva en fulgor” (Jelinek, 2008: 60). La descripción de su ahogamiento dista mucho de la representación de la muerte femenina de la tradición cultural y literaria. Desde su perspectiva, cuestiona esta versión de muerte placentera y la descubre como una construcción idealizada. De forma paradójica, Rosamunda se presenta como una víctima que muere ahogada y en un accidente de tráfico al mismo tiempo: “Olas que me reflejan amor, ellas por lo menos me miran —o, en todo caso, eso es lo que creía— y, sin embargo, fue un accidente de coche. Ni siquiera pude alegrarme por la luz de los frenos del de delante” (Jelinek, 2008: 59). El texto desestabiliza así el motivo cultural de la mujer ahogada, pues este tipo de muerte es intercambiable con un brutal accidente de coche. La muerte de la mujer no responde a causas naturales, sino que es motivada por la acción humana. De esta forma, por un lado, el texto acaba con las fantasías artísticas que presentan el cadáver femenino como elemento fascinante y estético y, por otro, descubre la violencia oculta que encierra esta representación cultural.⁸

Esta violencia latente contra la mujer escritora se manifiesta de forma más concreta en la segunda parte del drama, en la que, de nuevo, se enfrentan un personaje femenino y otro masculino. Si en el monólogo inicial Rosamunda se presenta como víctima de una violencia difícilmente identificable, que se manifiesta en forma de “masa de agua” (Jelinek, 2008: 60), en el diálogo es Fulvio, el

⁸ Sobre un análisis pormenorizado de la función de la violencia discursiva en *Rosamunda*, véase lo expuesto en mi anterior artículo, Giménez (2016).

personaje masculino, el que se enfrenta y personifica la violencia contra Rosamunda. Ahora bien, esta violencia no es en ningún momento física, sino verbal. Como en otros textos de Elfriede Jelinek, *La muerte y la doncella III (Rosamunda)* centra su atención en el tratamiento lingüístico de la violencia, con el que la obra juega para descubrir la violencia simbólica y cultural que se esconde detrás de determinadas relaciones de poder. Una vez más, como también ocurre en *La muerte y la doncella I (Blancanieves)*, Jelinek reduce el número de personajes del texto original y muestra un enfrentamiento entre dos únicos personajes, el masculino y el femenino. En esta ocasión, sin embargo, la disputa entre ambos se desarrolla en torno a un tema muy concreto, pues ambos discuten la faceta literaria de la protagonista femenina. Fulvio, el personaje masculino, desacredita a Rosamunda por su actividad literaria, pues la considera ridícula e inapropiada: “¿Prefieres expresarlo con palabras? ¿Te satisfaces con informaciones? ¿Utilizas tu mediocridad para entregarla como medio para aprender a hablar?” (Jelinek, 2008: 67). De esta forma, la obra no solo pone de manifiesto el sufrimiento de las mujeres escritoras por no sentirse reconocidas, sino que descubre la violencia ejercida contra ellas para silenciar sus voces.

Conclusiones

Pese a sus numerosas diferencias, los tres personajes femeninos de los dramas comentados comparten un rasgo común, esto es, el de poseer una voz propia con la que reflexionar y denunciar su limitada existencia. Sus quejas las articulan, sin embargo, desde el más allá. Elfriede Jelinek se inspira en los cuentos populares de *Blancanieves* y *La bella durmiente* y ubica a todos sus personajes femeninos en un estadio de transición entre la vida y la muerte. Curiosamente, es desde este estado de casi muerta que la mujer adquiere voz y capacidad para actuar (Jirku, 2008: 15). En este no-lugar los personajes femeninos logran construir un espacio desde el que hablar, mas no se trata éste de un espacio nuevo, sino de espacios ya existentes, que los personajes femeninos reinterpretan para acabar reapropiándose de los mismos. Efectivamente, la crítica feminista que propone Jelinek se construye a partir de la cita de textos anteriores. En este sentido, la repetición resulta una efectiva herramienta para descubrir los mecanismos que han regulado la construcción de determinadas imágenes de la mujer. Si bien la repetición de estas imágenes, propuestas y propagadas en diferentes textos del siglo XIX, permitió que se asociaran determinadas características, como la belleza o la pasividad, a la mujer, una nueva repetición, esta vez en los textos de Jelinek, hace visible la convención que se esconde tras la cita. El teatro de Jelinek logra así introducir una fisura en el proceso performativo, tal y como propone la filósofa Judith Butler en su teoría de la performatividad, y resignificar lo citado. Su propuesta crítica, sin embargo, no es en ningún momento optimista. Permite reconocer los mecanismos empleados en diferentes manifestaciones culturales dominantes para perpetuar una determinada imagen femenina pero, al mismo tiempo,

muestra a lectores y espectadores la pervivencia de estos ideales en nuestros días y la dificultad de las mujeres para enfrentarse a ellos y superarlos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Annuß, Evelyn (2005), *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Múnich, Fink.
- (2007), “Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*”, *Elfriede Jelinek: “Ich will kein Theater”*. *Mediale Überschreitungen*, Pia Janke (ed.), Viena, Praesens Verlag: 34-59.
- Auerochs, Florian (2014), “Vom gläsernen Sarg zum ‘Glaspalast des Männlichen’: Volksmärchen und feministische Philosophiekritik in Elfriede Jelineks Schneewittchen-Adaptation *Der Tod und das Mädchen I*”, *Studia austriaca*, 22: 105-124.
- Böhn, Andreas (2001), *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlín, Schmidt.
- Bronfen, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge.
- Doll, Anette (1994), *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Giménez, Ana (2011), “El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek”, *Extravío*, 6: 82-96.
- (2016), “Weibliche Ohnmacht und Gewalt in Elfriede Jelineks *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*. Performative Lektüren”, *Germanica Wratislawiensia*, 141: 75-90.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (2000), *Cuentos de Grimm*, Madrid, Anaya.
- Janz, Marlies (1990), “Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek bei Elfriede Jelinek”, *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Christa Gürtler (ed.), Frankfurt, Neue Kritik: 81-97.
- (1993), “Mythendekonstruktion und ‘Wissen’. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*”, *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 117: 38-50.
- (1995), *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Metzler.
- Jelinek, Elfriede (2008), *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas*, Valencia, Pre-Textos.
- Jirku, Brigitte (2008), “Hablar desde el más allá”, *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas*, Valencia, Pre-Textos: 9-26.
- Kallin, Britta (2007), “‘Die Feder führ ich unermüdlich’: Helmina von Chézy’s

Rosamunde as Intertext in Elfriede Jelinek's *Der Tod und das Mädchen III: Rosamunde*", *Glossen*, 26.

<<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/kallin26.html>>

- Lücke, Bärbel (2005), "Denkbewegungen, Schreibbewegungen — Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen und bilder im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks 'Prinzessinnendramen' *Der Tod und das Mädchen I-III*", *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Bettina Gruber y Heinz-Peter Preußner (eds.), Würzburg, Königshausen & Neumann: 107-136.
- Neuenfeldt, Susann (2005), "Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten *Der Tod und das Mädchen I-V*", *Sprachkunst*, 36(1): 147-163.
- Strigl, Daniela (2006), "Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*", *Modern Austrian Literature*, 3-4: 73-96.
- Szczepaniak, Monika (1998), *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Uther, Hans-Jorg (ed.) (2008), *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung — Wirkung — Interpretation*, Berlin, De Gruyter.

