

¿A QUIÉN LE DA MIEDO ELFRIEDE JELINEK?



David Ladra

Año 2004, ceremonia de entrega del *Nobel* de Literatura en Estocolmo. La autora laureada, Elfriede Jelinek (Viena, 1946) no está presente. Se dirige a los asistentes a través de unos gigantescos monitores. Su discurso de recepción del premio se titula, significativamente, *Al margen*.

Ella no está, pero su efigie se encuentra en todas partes. Como un icono, nos contempla desde las portadas de sus libros, los carteles de sus piezas teatrales, las revistas dedicadas a la mujer, los semanarios, los periódicos... Vestida a la última, erguida, desafiante, con los brazos cruzados sobre el pecho y su característico peinado, parece como si sostuviera nuestra mirada fijamente. Como si no quisiera que nada humano, que nada procedente de «los otros», la pudiese alcanzar. Impenetrable.

Las máscaras de Elfriede Jelinek¹

A cambio de esta inaccesibilidad a su persona, Jelinek nos da a elegir entre los diversos personajes, las numerosas máscaras y los cientos de disfraces que se ha ido fabricando a la medida. Puede ser la niña prodigio que crece en Viena en el seno de una familia que ni el propio Freud se hubiera atrevido a imaginar. El padre, de origen judío y químico de profesión, mantiene un perfil bajo durante el régimen nazi que le permite salvaguardar la vida. Pero es presa de una enajenación mental que le confina en una residencia hasta su muerte en 1969. Su deterioro intelectual marcará la adolescencia y primera juventud de la autora. La madre, una pequeña burguesa dominante, quiere hacer de su hija un fenómeno musical y, para ello, la aísla del mundo exterior y la obliga a trabajar sin descanso. La niña cumple a satisfacción a costa de requerir una constante atención médica. A sus dieciocho años estalla, se hace pedazos, inicia un brote esquizoide, sufre ataques de pánico y en unos cuantos meses no se atreve ni a pisar la calle. No sacará la cabeza hasta los veintidós. Una temporada en el infierno que refleja más tarde en *La pianista* (1983), la novela que la llevará a la fama.

Pero también puede ser la feminista radical que se descubre en sus primeras novelas y obras de teatro. Una mujer que pronto se da cuenta de que la dominación del patriarcado no solo la doblega en cuanto cuerpo, con todas las servidumbres que ello conlleva, sino que también determina su visión del mundo y su lenguaje, por lo que condiciona irremisiblemente cualquier actividad literaria o artística que pretenda emprender. Una constatación que algunas de sus predecesoras austríacas —Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann— o la norteamericana Sylvia Plath, escritoras que inspiran en gran parte su obra, no supieron hacer a su debido tiempo, sucumbiendo por ello a una servidumbre total ante el varón.

O la activista política que, hasta 1991, militó durante diecisiete años en el partido comunista de su país, durante una época —los setenta, los ochenta— en la que, tras el final agónico de los Baader-Meinhof, el consumismo y el libre mercado acabaron

con cualquier atisbo de progreso que hubiera podido quedar de la década de los sesenta. Una oposición que prosiguió después a cuerpo limpio, sin el apoyo de ningún partido, denunciando el ejercicio general de desmemoria que, en lo que se refiere a su pasado nazi, viene realizando el pueblo austríaco, situación que le lleva de vez en cuando a apoyar opciones tan fascistas como la que representó, hace unos años, el Partido de la Libertad de Jörg Haider.

¿O es acaso ese personaje, entre desolado y posmoderno, que se desvive por la estilizada línea de un traje de Yves-Saint-Laurent, el *glamour* de un nuevo maquillaje de Dior, o la provocación grotesca de una videoinstalación de Paul McCarthy?

¿Cómo recomponer una imagen que viene reflejada por tan caleidoscópica multitud de espejos? ¿Por qué no atender, después de todo, a lo concreto y no a lo virtual, a la materialidad de sus escritos y no al falso señuelo de su iconografía?

La novelista *trümmerfrau*

En su conflictiva juventud, la escritura fue para Jelinek la vía de escape de su incipiente esquizofrenia. Recluida en su casa, devorando toda clase de libros, leyendo cómics, hojeando revistas de moda y empachándose de televisión, la adolescente empieza a escribir como si fuera una terapia. Desde el 66, sus primeros intentos literarios empiezan a concretarse en forma de un libro de poemas, *La sombra de Lisa* (*Lisas Schatten*), y un texto en prosa escrito para ser leído en voz alta, *Bukolit, novela acústica* (*Bukolit, hörroman*). Testigos ambos de una libido desatada, los temas son tan escabrosos como las formas, siempre contruidas a partir de materiales de desecho: estribillos de mensajes publicitarios, sueltos de la prensa del corazón, diálogos propios de una fotonovela o extractos de la más abyecta telebasura. Todo ello revuelto y reciclado en una serie de palabras soeces y frases malsonantes que se van combinando como pueden gracias a una sintaxis más bien aleatoria. Pero bajo ese caos asoman las lecciones aprendidas a lo largo de cientos de horas de lectura: el surrealismo francés, el expresionismo alemán, el grupo de Viena

¹ Me apropio aquí, sin más, del título que la investigadora austríaca Sigrid Löffler dio a su artículo sobre Elfriede Jelinek en el n.º 318 (abril-mayo 2007) de la revista *Primer Acto*, dedicado a la autora en cuanto su obra teatral protagonizó el undécimo Ciclo Autor del Festival Escena Contemporánea.

Puede decirse sin lugar a dudas que su teatro constituye un hito específico en la historia de la escena europea contemporánea.

de Hans Carl Artmann y Konrad Bayer, que intuyó un situacionismo *avant la lettre*, y, sobre todo, la obra feroz y escatológica de aquellos predecesores del *body art* y la *performance* que fueron los Accionistas austríacos (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler). No es pues de extrañar que cuando, en 1969, Jelinek reciba su primer galardón literario en la Semana de la Cultura Juvenil de Innsbruck, el parafascista Partido de la Libertad proteste formalmente en el Parlamento por haberse concedido un premio nacional a unas poesías «pornográficas».

El premio causa un doble efecto beneficioso. Hace que Jelinek siga escribiendo y la anima a salir fuera de casa. La autora viaja a Berlín, aún conmocionada por los sucesos del 68, y pronto se integra en el movimiento estudiantil y en los grupos más vanguardistas. Se familiariza con los escritos de Marshall McLuhan y Roland Barthes y prepara varios estudios sobre los medios de comunicación y su irresistible poder de seducción. También escribe varios guiones radiofónicos que la introducen en el campo de la literatura dramática y son retransmitidos con notable éxito, hasta el punto de que uno de ellos es distinguido como *mejor pieza radiofónica del año*. De modo que ya es una escritora conocida cuando, en 1975, publica su primera novela importante, *Las amantes (Die Liebhaberinnen)*. A partir de ese momento, irá encadenando toda una serie de éxitos narrativos: *Los excluidos (Die Ausgesperrten)*, 1980), *La pianista (Die Klavierspielerin)*, 1983), llevada al cine en 2001 por Michael Haneke con Isabelle Huppert como protagonista, *Deseo (Lust)*, 1989), que se convierte en un *best-seller*, o *Ansia (Gier)*, 2000).

Pero a medida que van saliendo a la luz, sus novelas, aun manteniendo grandes dosis de agresividad y rupturismo, se hacen más pesimistas, más oscuras. Es el caso de *Los hijos de los muertos (Die Kinder der Toten)*, 1997), en la que la autora nos presenta un panorama apocalíptico de su Estiria natal. Todo el mundo —turistas, campesinos y leñadores— copula sobre los verdes prados mientras los accidentes de automóvil o los provocados por los deportes de alto riesgo los van haciendo trizas poco a poco. Aunque los muertos de Jelinek no mueren del

todo, sino que vuelven, si no a la vida, sí a una especie de no-muerte vegetativa. De modo que vivos y no-muertos comparten los quehaceres cotidianos. Un alud acabará con todos. Probablemente se trate, por el momento, de la más grande novela de la autora, que parece complacerse en la actualidad en la descripción de un universo en el que el propio concepto de existencia no deja de ser más que un fin ambiguo.

En su obra novelística, Jelinek rompe esa comunión entre personaje y lector que tan imprescindible parece a quien se complace con el psicologismo. Y es que no son ni la acción ni los caracteres lo que le da sentido a la narración, sino la estructura y la forma con que se presenta el relato o, dicho a la francesa, su «escritura». Como en sus primeros escritos, sus novelas se van construyendo por acumulación, arrumbando sin ningún orden toda clase de materiales espurios entresacados del acervo común occidental: mitologías, pasajes bíblicos, textos clásicos, referencias enciclopédicas, citas de la literatura universal y, cómo no, ese continuo chapapote pop de nuestra cultura posmoderna. En definitiva, un filón para toda clase de análisis estructuralistas, deconstructivistas, semiológicos y semióticos. Aunque ella tan solo se considere una *trümmerfrau*, una más de aquellas alemanas que, durante la inmediata postguerra, iban recogiendo cascos en las calles devastadas por los bombardeos aliados².

La dramaturga de la condición femenina³

Dentro de la producción literaria de Elfriede Jelinek, ya de por sí tan personal e iconoclasta, la obra dramática destaca por su originalidad. Puede decirse sin lugar a dudas que su teatro constituye un hito específico en la historia de la escena europea contemporánea.

Su primera obra representada, *Lo que ocurrió después que Nora abandonase a su marido o Pilares de las sociedades (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften)* se estrenó en la Vereinigte Bühnen de Graz durante el otoño de Estiria de 1979. En ella, exactamente cien años después de dar su famoso portazo, la Nora de Ibsen vuelve a

2 «I am a Trümmerfrau of Language», entrevista de Gitta Honegger a Elfriede Jelinek en la revista *Theater* de la Yale School of Drama/Yale Repertory Theater (volumen 36, número 2). Ver también en esta revista la semblanza que hace Honegger de la autora en su artículo «How to get the Nobel Prize without Really Trying».

3 Sobre la vertiente feminista de la obra de la autora, ver «El plural discurso feminista de Elfriede Jelinek», de Brigitte E. Jirku, en el número ya mencionado de *Primer Acto*.

escena. Se trata todavía, en lo formal, de una pieza dramática convencional en cuanto sigue técnicas heredadas del teatro de Brecht y el personaje central, aunque psicológicamente distanciado, tiene la suficiente entidad como para que su andadura vital por la Alemania de la República de Weimar resulte didáctica para el público. Y es que, en efecto, lo que le mueve todavía a la autora es presentarnos cómo se va urdiendo una determinada situación política —la brusca transición del capitalismo al fascismo— a través de un caso personal —la conversión de Nora de proletaria a prostituta de altos vuelos.

También en su segunda obra, *Clara S., tragedia musical (Clara S., musikalische Tragödie)*⁴, representada en el Teatro del Estado de Bonn en 1982, se respetan, dentro de unos límites, las estructuras tradicionales del drama, aunque su presentación en forma de farsa empiece ya a tirar de las costuras. Clara S. (por Schumann) va dando bandazos por Europa en busca de un poco de seguridad para su hija Marie y su marido, Robert, ya mentalmente desahuciado. Recala así en la Vittoriale, la villa que Gabriele d'Annunzio posee en Gardona y que, con el pretexto de promocionar sus respectivas carreras artísticas, ha llenado de jóvenes muchachas y convertido en un verdadero lupanar (basta con contrastar las fechas de nacimiento y muerte de ambos protagonistas para darse cuenta de que dicho encuentro es una invención de la autora). Mientras el eximio escritor corre, con su uniforme de fascista y el miembro al aire, detrás de Clara y de Marie, Jelinek nos da un ejemplo práctico de las pocas posibilidades que se le dan a la mujer para que llegue a ser un gran artista.

Tal vez la culminación del teatro «convencional» de Elfriede Jelinek sea su primera comedia, *Enfermedad o mujeres modernas. Como una pieza (Krankheit oder Moderne Frauen. Wie Ein Stück, 1987)*. Yasmin Hoffmann, biógrafa y traductora de sus obras al francés, resume el argumento como sigue: «Una enfermera-vampiro, Carmilla, vampiriza a Emily durante el parto; las dos mujeres se van a vivir juntas, pero sus maridos, que no ven esta unión con buenos ojos, acaban con ellas. Desabastecidas de su dieta ha-

bitual, las dos mujeres-vampiro están permanentemente conectadas a la frecuencia de la radio de la autopista para poder llegar cuanto antes a los lugares en que se ha producido un accidente y aprovisionarse así de sangre fresca»⁵. No será la primera vez que los vampiros aparezcan en la obra de la autora. La sangre, la que se derrama en el parto, la que la mujer menstrua regularmente, es para Jelinek el verdadero símbolo de la femineidad, un símbolo que raramente comparece en la literatura y el arte. Del vientre de Emily, además de otras vísceras difícilmente identificables, surgen durante el parto toda clase de juguetes de goma: un globo inflable, patos, ranas, cisnes... La escena se convierte en un verdadero museo de los horrores sin perder por ello ese humor grotesco que, como en los dibujos de Grosz, caracteriza toda la obra.

Estas tres piezas nos vienen a ilustrar el profundo pesimismo de Jelinek. Como del vientre de Emily, de la mujer puede salir cualquier cosa: niñas y niños, excreciones sanguíneas, trabajo doméstico o administrativo, y hasta los placeres ligados con el sexo. Pero, tal y como los hombres tienen organizada la sociedad, lo que nunca saldrá será ni una idea, ni un pensamiento elaborado, ni una sola expresión que merezca el nombre de artística. Desde sus comienzos, su teatro, por muy provocador y subversivo que parezca, está siempre tocado por esa íntima convicción de que la batalla está perdida, de que la mujer es un error de la Naturaleza. De ahí su cólera, su rebeldía y su arrebatador impulso vital.

La dramaturga de la innovación «posdramática»

Pero las obras dramáticas de Jelinek empiezan a «espesarse». A la falta de acción y de caracteres pronto se suma la disolución del diálogo en un continuo de grandes tiradas yuxtapuestas, lo que ella llama «planos de lenguaje» (*Sprachflächen*). En ocasiones, sus textos para la escena no se diferencian en nada ya no de un monólogo que aún guardase cierta tensión dramática interna, sino de una narración o de un ensayo. El problema que estos textos «literarios» plantean es evidente: cómo representarlos. La ayuda que la autora

Su teatro, por muy provocador y subversivo que parezca, está siempre tocado por esa íntima convicción de que la batalla está perdida, de que la mujer es un error de la Naturaleza.



4 La obra fue representada en el XI Ciclo Autor por la compañía Siglo XXI de la RESAD en traducción de Miguel Sáenz.

5 YASMIN HOFFMANN, *Elfriede Jelinek, une biographie*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2005.

Su reconocimiento definitivo como «autor» teatral de culto vino con el montaje que Einar Schleeff dirigió, en 1998, en el Burgtheater de Viena, de *Una pieza deportiva* (*Ein Sportstück*).

proporciona a sus directores de escena es más bien parca. Si le piden alguna aclaración, responde: «Haga usted lo que le parezca más oportuno». Así que Jelinek, convencida de que los responsables de un montaje son tan creadores del mismo como el autor del texto, les da una plena libertad de acción. Como es de suponer, los resultados son erráticos, desde espectáculos inspirados que iluminan el texto a verdaderos bodrios en los que, desesperado por su total incomprensión de las intenciones de la autora, el director termina por acudir a sus propios fantasmas y llena el escenario de imágenes incoherentes. Jelinek no protesta, cada cual es responsable de su parte. Que cada palo aguante su vela, parece pensar la autora austríaca.

Como comenta Gita Honneger, una de sus traductoras al inglés y buena conocedora de la obra y vida personal de la autora, esta tuvo la suerte de que estas piezas de transición a su nueva manera de escribir se representasen bajo la égida de Frank Baumbauer, director por entonces de la Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo. Así, los montajes de las primeras obras de esta etapa —*Woken Heim* (*Nubes. Hogar*, 1988), *Parador de autopista o Lo hacen todos. Una comedia* (*Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie*, 1994), y *Bastón, vara y caña. Una artesanía* (*Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*, 1996)— dirigidos, respectivamente, por Jossi Wieler, Frank Castorf y Thirza Bruncken, fueron elaborando un lenguaje escénico que resultase congruente con el despliegue temático y lingüístico de Jelinek. Aunque tampoco faltaron los excesos. Así, en *Parador de autopista*, Castorf hizo que la propia autora apareciese en escena bajo la forma de una muñeca hinchable gigantesca, con trenzas y semidesnuda, exhibiendo unas enormes tetas rematadas, a modo de pezones, por un par de *flashes* destellantes. A pesar del escándalo mediático, a Jelinek la puesta en escena no dejó de parecerle «correcta».

Pero su reconocimiento definitivo como «autor» teatral de culto vino con el montaje que Einar Schleeff dirigió, en 1998, en el Burgtheater de Viena, de *Una pieza deportiva* (*Ein Sportstück*). Según nos indica Honneger, la representación, que duraba siete horas y empleaba a más de cuarenta actores, era una sucesión de ejercicios gimnás-

ticos, fragmentos de ópera, estampas históricas y vídeos de los laberínticos subterráneos sobre los que se levanta el teatro. El propio director intervenía al final de la obra leyendo el monólogo de Elfi-Electra que la clausura. El resultado era una visión casi wagneriana de la megalomanía germánica y de los desastrosos efectos que suele conllevar. El éxito de esta producción fue confirmado con la designación de Elfriede Jelinek como «poeta huésped de honor» del Festival de Salzburgo de aquel año. Aparte de determinadas «complicidades» con la personalidad de la autora, como fue un pase de modelos de vestidos de alta costura, la celebración comprendió una lectura íntegra de las satánicas 666 páginas de *Los hijos de los muertos*, otra de fragmentos de sus escritores preferidos —Georg Trakl, Paul Celan, Mary Shelley, Sylvia Plath o Werner Schwab— y una emotiva pieza escrita para la ocasión —*Él, solo él* (*a, con Robert Walser*) (*Er nichts als er, (zu, mit Robert Walser)*)— sobre el malogrado poeta suizo, uno de sus autores más admirados.

De su última producción destacan, junto con obras como *No importa. Una pequeña trilogía de la muerte* (*Macht Nichts. Eine Kleine Trilogie des Todes*, 2001)⁶ y *En los Alpes* (*In den Alpen*, 2002), sus *Dramas de princesas. La muerte y la doncella I-V* (*Prinzessinnen Dramen: Der Tod und das Manchen I-V*)⁷, que fueron estrenados en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo (Partes I a III) y en el Deutsches Theater de Berlín (Partes IV y V) en 2002. Las tres primeras partes reinterpretan la historia de Blancanieves, La bella durmiente y Rosamunda, protagonistas todas ellas de cuentos infantiles bien conocidos. El propósito de Jelinek es doble: por un lado, escribir una autobiografía soñada (ella misma se ve a veces como una de estas princesas) que ningún hombre se hubiese atrevido a elaborar y, por otro, acercarse a estos personajes como si aún estuviesen en estado larvario, como si se tratase de mujeres en proceso de formación. Evidentemente, cada una recibe su merecido: Blancanieves no encuentra a los enanitos, pero sí a un Cazador que acaba con su vida; un Príncipe que se cree Dios le enseña a La bella durmiente lo que suele ocurrir entre un hom-

6 Una traducción al castellano de esta obra, realizada por Carmen Gómez García, se puede encontrar en el número ya citado de *Primer Acto*.

7 Acaba de editarse la traducción al castellano de estos *Dramas de Princesas* a cargo de Ela Fernández-Palacios en la editorial Pre-Textos.

bre y una mujer después de que se den el primer beso; en cuanto a Rosamunda, consigue que el hombre que la desea le ceda el poder, pero a costa de permanecer en silencio para siempre en una torre de marfil rodeada de agua. Ninguna de las tres princesas, de esos alevines de mujer, consigue, en definitiva, llegar a cuajar como persona convirtiéndose en un ser independiente, libre y dotado de palabra. Su voz es anquilada, descontextualizada o simplemente secuestrada por la voz masculina.

Los dos últimos *Dramas de princesas* son de especial interés. *Jackie* se presenta como un monólogo en el que Jacqueline Onassis, otra no-muerta, como el resto de las princesas de Jelinek, repasa su infancia, transcurrida bajo la dominación de una madre tan posesiva como la de Jelinek, la vida con Kennedy, teniendo que luchar permanentemente con una competidora como Marilyn, la tragedia de Dallas, su matrimonio con Onassis... Aunque más convencional en la forma que las anteriores, Jelinek esboza aquí un retrato congruente de cómo una mujer puede llegar a convertirse en mito y ese mito, a su vez, terminar devorando a la mujer, en cuanto esta se convierte en una acumulación desestructurada de reflejos mediáticos. Pero, además, empujada tal vez por la fascinación que siente por personajes como los de la Monroe, la Callas o Lady Di, el elevado potencial dramático de este monólogo suele dar lugar a un verdadero *tour de force* por parte de las actrices que se atreven con él⁸.

En cuanto a *La pared*⁹, el drama que por ahora cierra la serie de las princesas, se trata de una de las obras más intrincadas, profundas y sugestivas de la autora. Inspirándose en *El muro* (*Die Wand*, 1968), la novela de Marlen Haushofer en la que, tras una catástrofe nuclear, una mujer queda encerrada con su perro en un bosque cercado por un muro transparente, las dos protagonistas, Sylvia (Plath) e Inge (Ingeborg Bachmann), intentan superar una pared que les impide proseguir su camino. Como tantas otras heroínas de Jelinek, su naturaleza resulta ambigua. Fueron, pero aún no han dejado de ser. Tal vez de ahí venga su deseo de pasar del otro lado de la pared (en la novela de Haushofer, todo lo que se encuentra



«del otro lado» del muro está muerto). Mientras lo intentan, preparan una sopa de sangre desmenuzando salvajemente un carnero sobre el escenario. De nuevo se hace patente aquí el carácter vampírico de muchos de los personajes femeninos de la autora austríaca. O es que tal vez sea esa sopa de sangre la que induce a contar sus historias a las almas errantes por el Hades que, encabezadas por Tiresias, rodean expectantes al esforzado Ulises. ¿Será saltar el muro, para la mujer, el poder acceder al conocimiento en ese mundo primigenio que se nos describe en la obra, a medio camino entre el caos que le vio nacer y el que seguramente acabará con él? Una obra que, tanto por su forma tan acabada como por el humus mitológico sobre el que se construyen sus imágenes, lleva a sus límites la potencialidad significativa del nuevo teatro contemporáneo.

La autora comprometida con la historia de nuestros días

Tras este intervalo filosófico, Elfriede Jelinek se vuelca decididamente en los sucesos que reclaman con más urgencia la atención de los atribulados ciudadanos de comienzos de este nuevo siglo. Así, *Bambilandia* (*Bambiland*), estrenada en el Burgtheater de Viena en 2003 con una impactante puesta en escena de Christof Schillingensief, es un diario en el que la autora recoge sus reflexiones a propósito de la guerra de Irak. Unas reflexiones que son las de una mujer de nuestros días que, ante las atrocidades cometidas en tan emblemática región de Oriente Próximo, recurre en primer lugar a Esquilo —como ya lo hizo Peter Sellars en su puesta en escena de *Los Persas* cuando la primera guerra del Golfo— combinando sus versos con la cruda realidad de las noticias que difunden los me-

La última pieza de Elfriede Jelinek de la que tengo noticia es *Ulrike Maria Stuart*, estrenada en el Thalia Theater de Hamburgo en 2006.

8 Ese fue el caso de Petra Morzé en la puesta en escena que el Burgtheater de Viena llevó a cabo en el Teatro Pradillo los días 12 y 13 de febrero de 2007 durante el ya citado Ciclo Autor.

9 La compañía La Esquirla, que dirige Vicente León, puso en escena *La Pared* del 16 al 18 de febrero de 2007 en el Teatro Pradillo para el mismo ciclo.

Jelinek deconstruye uno por uno todos los elementos constitutivos del teatro tradicional (acción, personajes, diálogo, conflicto, psicología).

dios. De modo que van integrándose en su pieza tanto pasajes de la tragedia clásica como fragmentos de ese popurrí informativo que aparece diariamente en nuestras pantallas: cuerpos mutilados, niños despedazados, regueros de sangre, viviendas en llamas y material bélico de última generación. Todo ello presentado en grandes bloques de texto que, una vez más, no son asignados a ninguno de los apasionantes personajes que mueven la acción y que van desde el propio Dios al mismísimo «Jesús» W. Bush. El ciclo iniciado por *Bambiland* se completa con tres monólogos, también sobre Irak, que Jelinek compiló con el título de *Babel* y fueron representados dentro de otro espectáculo de Schilingensief, *Irm & Margitt* («Un viaje a través del cerdo»), *Irm & Margitt* («Attabambi-Pornoland»), puesto en escena en el Schauspielhaus de Zurich en 2004. *Babel* se representó como obra autónoma en el Akademie Theater del Burgtheater de Viena en 2005.

La última pieza de Elfriede Jelinek de la que tengo noticia es *Ulrike Maria Stuart*, estrenada en el Thalia Theater de Hamburgo en 2006. Y digo tener noticia porque la intención de la autora, dando un paso más en la deconstrucción de su obra y en su incesante búsqueda de un teatro posdramático, es que su texto no pase por la imprenta más que para confeccionar los *scripts* requeridos por quienes la tengan que representar. De este modo, el autor, el director, los actores y hasta los técnicos se convierten en corresponsables del que, desde los comienzos del teatro, ha sido el único registro válido de cualquier obra dramática, esto es, la propia representación. Así que la información que se presenta seguidamente está sacada de la crítica preparada por Gitta Honneger a partir del estreno del montaje de Nicolas Stemman que tuvo la fortuna de presenciar en Hamburgo¹⁰. Partiendo de la *María Estuardo* de Schiller, en la que el autor romántico trae a escena una imaginaria conversación entre la reina de Escocia e Isabel I de Inglaterra, Jelinek reúne una serie de materiales relativos a la pasión y muerte de los máximos responsables de la llamada Fracción del Ejército Rojo (RAF), Ulrike Meinhof, Gudrun Esslin y Andreas Baader, que pusie-

ron en jaque a la Policía Federal alemana durante los años de plomo de los setenta. La obra, en la que, además de los componentes de la banda y de las dos reinas, intervienen príncipes, payasos, coros de ancianos y hasta un ángel recién importado del *Angels in America* de su tan admirado Tony Kushner, es una amarga y ácida reflexión no solo sobre lo ineficaces que suelen ser, en su momento, las revoluciones teñidas de romanticismo, sino también sobre la indiferencia y el olvido, si no la rechifla, con los que se encuentran en el nuestro. Y es, además, una elegía sobre el trágico destino de los propios componentes de la Baader-Meinhof, cuyos suicidios en la prisión de alta seguridad de Stammheim nunca fueron debidamente aclarados por las autoridades de la RFA. Un canto fúnebre en el que la propia autora se incluye como doliente, a la búsqueda de la soledad y el silencio, que son consustanciales con la muerte y que ella, cada vez más encerrada en sí misma, parece anhelar. Claro que, según Honneger, Stemman, que ya puso en escena *Babel* en el Burgtheater, convierte esta apasionada reflexión en un espectáculo de Gran Guñol en el que unos actores se embadurnan con toda clase de salsas hasta convertir el escenario en una pista de patinaje y otros se quedan en pelotas cubriéndose el pene con unas pequeñas máscaras en forma de cabeza de cerdo. O, como ya parece inevitable, haciendo que la cabeza de Jelinek emerja de una vagina gigante mientras expone sus reivindicaciones feministas. Lo que le lleva a preguntarse a Honneger si esa dejación de responsabilidad de la autora al no inmiscuirse en los montajes de sus obras es realmente una toma de posición artística o, simplemente, una muestra más de su misantropía.

Este es en todo caso, hasta el momento, el universo teatral de Elfriede Jelinek. Un mundo vanguardista, plenamente comprometido y en el que, a pesar de los fantasmas y traumas personales que a veces lo oscurecen, la cólera se suele imponer al pesimismo. Como lo resume Dieter Hornig en su prólogo a *Bambiland*: «Jelinek deconstruye uno por uno todos los elementos constitutivos del teatro tradicional (acción, personajes, diálogo, conflicto, psi-

¹⁰ Ver la página web HotReview.org.

ología). Rechaza el dispositivo teológico del teatro tradicional occidental, dominado por la voluntad de un logos primigenio que pretende hacer manifiesto lo que se supone escondido. Nada de falsa naturaleza, sino artificio al descubierto. Los personajes han desaparecido, la palabra puede desplegarse sin limitaciones. El lenguaje está sobre la escena, los códigos, los discursos, los estereotipos, las voces (las de los vivos y las de los muertos) pueden entremezclarse y agredirse»¹¹.

La «bestia negra» de la sociedad austriaca

Sobre el papel, el palmarés de Elfriede Jelinek no deja de ser impresionante. Antes de recibir el *Nobel* en 2004, ya había sido galardonada con los premios más importantes de la literatura alemana —«excepto el *Premio Kleist*», como ella misma indica con cierta amargura—. Pero a medida que su obra obtiene el mayor reconocimiento artístico, su persona es objeto de toda una serie de ataques que, debidamente orquestados por la prensa más reaccionaria de su país, van ganando en ferocidad a medida que pasan los años. Las campañas sistemáticas arrancan a partir de 1980 y se intensifican a tenor del estreno de algunas de sus obras más políticamente comprometidas, como son *Burgtheater. Sainete con canto* (*Burgtheater. Posse mit Gesang*, 1985), en la que se denuncia la colaboración con los nazis de Attila Hörbiger y Paula Wessely, dos monstruos sagrados de aquel teatro, o *Presidente Viento Nocturno. Un dramático muy libre según Johann Nestroy* (*Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr freinach Johann Nestroy*, 1992), que recuerda a sus compatriotas la brillante hoja de servicios de su por entonces presidente Kurt Waldheim, no solo secretario general de Naciones Unidas de 1972 a 1981, sino también oficial de inteligencia de la Wehrmacht de 1942 a 1945. El *Kronenzeitung*, periódico de extrema derecha, la acusa de «pornografía», «comunista» y «de escupir en la mano que le da de comer», además de incluirla como «cerda a abatir» en su rúbrica de apertura de la temporada de caza. Las cosas empeoran con la concesión del *Pre-*

mio Nobel en cuanto los ataques; hasta entonces limitados a las fronteras austríacas, se extienden ahora hasta Alemania, en donde el prestigioso semanario *Der Spiegel* la trata de «comunista de cachemir» o de «perla (*schmuck*) del mes», cariñoso cumplido que ella traduce acertadamente por «mierda del mes». Y es que, como indica Sigrid Löffler, se pone en marcha ese mecanismo de «apropiamiento selectivo» que es habitual en la literatura germánica y que consiste en hacer propio lo que se considera acorde con el canon de la gran literatura nacional, como es el caso de autores como Thomas Bernhard o Peter Handke, mientras se relega al rango de literatura «regional» («austriaca») todo lo que se sale de ese canon por su novedad o espíritu provocador.

Pero es ahí donde Jelinek no se deja engañar y expone una vez más las miserias de su condición femenina. ¿Acaso son Handke o Bernhard menos provocadores que ella? No, lo que ocurre es que ellos son hombres y que, por serlo, una sociedad patriarcal puede que critique el contenido de sus escritos, pero siempre los reconocerá como grandes maestros de la literatura. «Cuando habla un hombre, mantiene un discurso de autoridad. Lo que no ocurre cuando quien lo hace es una mujer»¹², se lamenta la autora, para quien esta situación, esta falta de reconocimiento, se ha convertido en una verdadera obsesión.

Tal vez pueda ahora el lector, tras este recorrido a través de su obra, contemplar a la verdadera Elfriede Jelinek despojada de todas sus máscaras. Una escritora que se desvela a través de una obra novelística y teatral decididamente original, rompedora y comprometida. Y que paga un alto precio por ello. ■



«Cuando habla un hombre, mantiene un discurso de autoridad. Lo que no ocurre cuando quien lo hace es una mujer», se lamenta la autora.

¹¹ Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Éditions Jacqueline Chambon, 2006 (hacer notar aquí que un editor poco riguroso subtítulo el libro en su portada como «roman». Ello da idea de la densidad del texto que contiene).

¹² Entrevista de Gitta Honegger en *Theater*.