

Un juego sin trascendencia: Elfi Electra, Sylvia e Inge*

BRIGITTE E. JIRKU

Universitat de València

Recibido: 22 de noviembre de 2009

Aceptado: 20 de febrero de 2010

RESUMEN

El padre ausente es una constante en la obra de Elfriede Jelinek. La crítica literaria, afin a la Theaterwissenschaft, argumenta que él ha muerto en un momento de la producción literaria de Jelinek, mientras que la crítica literaria, afin a la Germanistik, suele mantener que el padre sigue vivo. En esta ponencia, se argumentará que el padre sigue vivo, pero no como persona, sino como *pars pro toto* y como representación ideológica. En vano, se intenta recuperar y superar el cuerpo diseminado y las palabras del padre. Esta tesis se verificará a partir de un análisis detallado de la búsqueda que empuja a las figuras Elfi Electra en *Ein Sportstück* o Inge y Sylvia en *Die Wand (Prinzessinnendramen)*.

Palabras clave: Elfriede Jelinek, figura paternal en la literatura, literatura y cuerpo, estudios de género.

Elfi Electra, Inge, Sylvia seek a Father

ABSTRACT

The absent father is a constant theme in Elfriede Jelinek's work. Theaterwissenschaft literary criticism argues that he died at a certain moment in Jelinek's literary production, while Germanistik literary criticism usually maintains that the father is still alive. This paper argues that the father is still alive, not as a person but as *pars pro toto* and as an ideological representation. Vain attempts are made to recover the father's scattered body and his words. This thesis will be tested using a detailed analysis of the search that drives the figures of Elfi Electra in *Ein Sportstück* and Inge and Sylvia in *Die Wand (Prinzessinnendramen)*.

Key words: Elfriede Jelinek, the father figure in literature, literature and the body, gender studies.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Traducción y recepción del teatro posdramático en lengua alemana" (GV 06/395) financiado por la Generalitat Valenciana.

La composición de *Un drama deportivo* (*Ein Sportstück*, 1998) representa un hiato en la producción teatral de Elfriede Jelinek. A partir de este momento, Jelinek recurría a la mezcla de géneros dramáticos para poner en evidencia la fragmentación y el fracaso del individuo como ser de la forma más radical. Sin embargo, cualquier género dramático tradicional mantiene el actor como representante de un carácter, como individuo. Y ahora de lo que se trata es de representar la imposibilidad de la individualidad; el actor traslada el poder de su cuerpo sobre el escenario, a su presencia física hay que anteponerle no un carácter, sino la palabra disociada del cuerpo.¹ De este modo, los textos sin papeles son una versión radical de un actuar desenfadado y sin compromiso, tal como lo afirma Ivan Nagel: “Sus textos dramáticos más recientes liberados de roles, proponen una variante más radical de esa manera de actuar que no persigue la identificación con el personaje.”² Los textos no tienen una acción dramática y pocas veces un reparto de roles.³

A pesar de todo, Jelinek mantiene algunas figuras que parecen surgir de las tinieblas. Personajes míticos y/o históricos sirven como referencia y están atrapados en una red de referencias históricas y mitológicas, y también tienen sus referencias en la realidad cotidiana. Pero cada figura es intercambiable. En *Un drama deportivo*, los personajes identificados con nombres son por ejemplo Aquiles o Elfi Electra, en *La pared* (*Die Wand*, el quinto de los *Dramas de Princesas – Prinzessinnendramen*, 2003) los dos personajes en los que se basa la autora son Inge y Sylvia: “Por lo que se refiere a la distribución del texto, ésta se halla prefijada; sin embargo, los personajes pueden duplicarse o triplicarse; los puntos y aparte sólo aluden a los puntos y aparte del flujo verbal; no están destinados a diferenciar a los dos personajes, Sylvia e Ingeborg: ambas representan a otros muchos.”⁴

En *Un drama deportivo* la mujer se ha liquidado a sí misma por convertirse en cómplice del hombre, y por lo tanto, dedica su vida a la guerra. En lugar del acto creador o procreador de la mujer asistimos al acto de asesinar. La construcción de la

¹ En sus estudios sobre la obra de Elfriede Jelinek, Julia Haß argumenta que el lenguaje dramático jelinekiano necesita un cuerpo. Cf. HAß, U., “‘Sinn egal. Körper zwecklos.’ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleeßs Inszenierung von *Ein Sportstück*”, *Text + Kritik* 117 (1999), 51-62; HAß, U., “Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleeß” en: FISCHER-LICHTE, E. ET AL. (eds.), *Transformationen. Theater der Neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999, 71-82.

² “Ihre neueren, rollenfreien Theatertexte schlagen eine radikalere Variante des nichtempfindenden Spielens vor”, NAGEL, I., “Lügnerin und Wahr-Sagerin: Laudatio auf Elfriede Jelinek”, *Jahrbuch deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* (1998), 164-169, aquí 168.

³ Stefanie Carp demuestra que el hablar en los textos de Jelinek es un acto físico. Sus textos son “textos físicos” (“Körperstücke”) y a partir de la lectura en voz alta surge el sentido. Cf. CARP, ST., “Laudatio auf Elfriede Jelinek. Zur Verleihung des Heinrich-Heine-Preises der Stadt Düsseldorf”, *Theater der Zeit* 2 (Febrero 2003), 4-7.

⁴ “Was die Aufteilung der Texte betrifft, so ist sie vorgegeben, die Personen können sich aber auch verdoppeln oder verdreifachen, die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere” (*Die Wand*). JELINEK, E., *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: BvT 2003, p. 103. Todas las citas en castellano se refieren a la traducción de Ela Fernández Palacios: JELINEK, E., *La muerta y la doncella I-V. Dramas de Princesas*. Valencia: Pretextos 2008, p. 105. (Texto en cursiva en el original). Siglas: *Die Wand*, *La pared*.

solista Elfi Electra es una ironía: la mitología, la autobiografía y lo cotidiano sugieren una nueva síntesis. El nombre indica que el ser humano es un ser artificial, compuesto del mito, de la banalidad cotidiana y de un ser individual. Elfi Electra es el producto de una sociedad mediática moderna y de una cultura elitista que todavía disfruta de unos conocimientos y de una conciencia mítica e histórica. El nombre Elfi –abreviatura para Elfriede– se refiere tanto a la autora como a la viuda negra, una asesina en serie en Viena –Elfriede Blauensteiner⁵– y por otra parte a la figura mitológica Electra. Elfi Electra renace de las cenizas del personaje mitológico. Pero, como en el caso de Penthesilea, Jelinek no retoma el mito antiguo sino su Electra es la Electra del drama de Hugo von Hofmannsthal. Hofmannsthal escribió en una época de cambios históricos y socio-económicos, en una época de crisis, que suele llevar a la confirmación de los modelos patriarcales. Su Electra, al contrario de la de Sófocles, ya no representa una figura heroica, sino que está sujeta a la guerra contra la madre. Si Hofmannsthal redefine el mito de la vida, Elfriede Jelinek redefine en la figura de Elfi Electra el mito de la muerte como vida eterna. Electra no es primordialmente la instigadora del asesinato de su padre, sino le corresponde el papel de lamentar la muerte de su padre y de recordársela a su madre. La Clytemnestra de Hofmannsthal –parecido a la viuda negra– tiene un fuerte deseo de vivir, hecho que Electra desestima. Mientras que Clytemnestra intenta justificar el asesinato, Electra quiere deshacer el asesinato. Está llevando a cabo una guerra contra la madre, pero tiene que reconocer “cuando alguien ha muerto, no vuelve”.⁶ El hablar de la autora y/o del personaje Elfi Electra se puede leer como una búsqueda de las huellas del pasado y de un nuevo principio. El lenguaje de Hofmannsthal nos recuerda un hablar y un ser individualizado, en fin, otros tiempos, tiempos pasados.

Elfi Electra se enfrenta a un mundo en el que no tiene ni voz ni papel propio. La autora, Elfi, se pone la máscara de Electra para desenmascarar la construcción de su condición. Como todos en la obra, habla, pero no habla con voz propia. Surge el problema que la autora tiene para decir “yo” y para reconocer que ya no tiene individualidad.⁷ Con el fin de poder hablar se pone conscientemente en el papel de Elfi Electra, se burla de sí misma, y pone en evidencia que ella está sujeta a las mismas normas que los demás. No hay escapatoria. No es la primera vez que Jelinek elige el disfraz o la máscara para desenmascarar. En su obra *Área de descanso o Così fan tutte (Raststätte)* está presente sobre el escenario como muñeca supradimensional: una presencia física, pero sin voz que no duda en herir el narcisismo inherente a cada

⁵ El modelo en la vida real –la viuda negra Elfriede Blauensteiner– buscaba una nueva vida. Cuidaba, por lo menos, a tres compañeros con mucho cariño hasta el día de su muerte. Los envenenó con medicamentos. Durante el juicio supo poner en escena sus crímenes y a sí misma. Alegó que el motivo fue su derecho a una vida mejor, su predisposición a una vida de lujo y a las salas de juego.

⁶ “Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück”, JELINEK, E., *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, aquí 188 (sigla ES). Todas las citas en español procederán de la traducción de Graciela Berton: JELINEK, E., *La guerra del deporte. Ein Sportstück*. Córdoba, Argentina: Goethe Institut 2003, [s. p.]. Prefiero como traducción del título “un drama deportivo” por recoger las alusiones a la tradición dramática.

⁷ Cf. JELINEK, E., “Im Abseits (Nobelpreisrede)”, en: JANKE, P. (ed.), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Viena: Praesens 2005, 227-238.

uno. La autora no asume ninguna pose de superioridad, sino forma parte de este colectivo. Su yo como autora se inscribe en la alienación general y la muñeca da fe de este hecho. La pone ante un espejo que deja patente la alienación de cada uno. Desde el principio Jelinek, en el papel de Elfi Electra, se presenta como una diosa de la muerte: la obra nace muerta; lo que sugiere no sólo que la literatura carece de influencia sino también que la memoria individual se ha hecho imposible.

Elfi Electra se convierte en la nueva virgen-madre. Aparece al principio y al final de la obra. Jugando con las asociaciones del motivo del agua relativas a la feminidad y a la mujer que da vida, la autora amplía tal motivo: la mujer como portadora o creadora de la muerte. Desde los primeros momentos de la obra aparece el río “Wien” del que habla Elfi: un charco sin agua que apesta. La obra, no obstante, termina con una ironía: el *cogito ergo sum* se convierte en “*hablo ergo sigo viva*”. Los dualismos como víctima-verdugo u hombre-mujer ya no existen. Todos se han fundido en uno. La única libertad –y al mismo tiempo condena– que les queda a los caracteres individuales es el ser consciente de lo que está pasando. El uso de la violencia los ha disuelto desde dentro. Si el hombre ha matado a la mujer, ésta está condenada a matar. Las referencias de Jelinek son los dramas de Sófocles, Kleist y Hofmannsthal en un último intento de romper los moldes, pero tiene que reconocer que es en vano: la mujer se ha convertido en un campo de batalla y no una clínica de maternidad. Pero nadie escucha las palabras de la mujer Elfi Electra: está condenada a ser un testigo silencioso de la manipulación de las masas por el deporte y los medios.

Cualquier compromiso político, social o ideológico se convierte en farsa y, dado que no hay escapatoria, parece ridículo: toda lucha de clase o todo progreso histórico es absurdo e imposible; la motivación de actuar consiste en ejercer el poder como poder. La violencia se ha convertido en un acto gratuito. Así los héroes Héctor y Aquiles ya no actúan según una ideología sino según el azar. La guerra de Troya no era –y no es– nada más que un juego, que se sigue jugando con otros medios. La muerte ya no forma parte de un plan divino o del resultado de un error trágico del héroe, sino que es un desafío consciente.

El nuevo héroe es la masa cuya única victoria resulta de la superioridad sobre los muertos. Sobreviven. Desafiar la muerte es lo único estimulante que les queda. La autora aparece, repleta de ironía, no como un personaje sino como productora de verborrea. Al final de la obra, la autora o Elfi Electra sube al escenario y se acusa a sí misma de haber participado en la destrucción de su padre. La última intervención está dirigida a “Papa / Papi” que no contesta y no reacciona de la ultratumba. “Papa, tú has sido un dios y no has luchado por mí. Un dios no necesita esforzarse. Cuando alguien ha muerto, no vuelve.”⁸ El padre pacifista, reconciliador brilla por su ausencia. Rencor, soledad, miedo, rabia son sólo algunas emociones que esta voz expresa hacia este padre ausente: un padre que no cumple con ninguno de los papeles que la sociedad ha reservado al hombre, que se ha conformado con un estatus de

⁸ “Papa, du bist ein Gott gewesen und hast für mich nicht gekämpft. Das braucht ein Gott nicht, daß er sich dermaßen anstrengen muß. [...] Wenn einer tot ist, kommt er nicht zurück“ (ES, 187-188).

víctima, de buen hombre sin cumplir con su función de padre —es un observador transparente y silencioso. Vive refugiado en su trabajo y su silencio.

En *La pared*, el último de los *Dramas de Princesas*, Inge y Sylvia llaman —igual que Elfi Electra— a su padre que no les contesta. Intentan definirlo, pero no son capaces. No tienen acceso a él. En *La pared* se nota que el pensamiento de Jelinek evoluciona hacia la abstracción. Intensifica, perfecciona su trabajo con el lenguaje. Su lenguaje se hace más juguetón: resaltan cada vez más el humor, la ironía y, debajo de este humor, la tragedia.⁹ Una vez más, recurre a las referencias mitológicas y que perviven hasta nuestros días. En este último drama de las princesas Jelinek superpone a la acción la *Odisea* de Homero y la *Teogonía* de Hesíodo. Con estos textos que cita en las últimas páginas de la obra crea una tela, una matriz para entender los discursos, el hablar de sus voces. Sugiere una alternativa a la creación bíblica del mundo y renuncia a toda trascendencia marcada por la condena de sus padres.

En *La pared* fracasan las tres artistas “no muertas” (no están vivas, pero tampoco muertas. Se mueven en un estado de “no-muertas”): Marlen Haushofer, Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann. Ya no aparece ningún personaje, ninguna figura. El hablar es el hablar de uno y de varios papeles. Silvia e Inge intentan acceder al conocimiento y, por tanto, crearse a sí mismas a través del mito —pasando por la castración de una víctima propiciatoria. “Sylvia e Inge están descuartizando juntas a un animal macho (un carnero). Le arrancan los testículos y se restriegan con la sangre. Todo ello —¡muy al contrario de lo que se dice! debe tener un aspecto muy arcaico y muy cruel” (*La pared*, p. 105).¹⁰

El conflicto de la mujer-objeto y de la mujer intelectual, creadora se hace patente en las tres escritoras directamente aludidas: Marlen Haushofer, Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann. Las figuras-autoras se rebelan contra el proceso de mitologización de la mujer, por haberlo sufrido en carne propia y haber fracasado, capitulado ante su inmensidad: lo revelan sus biografías. Las tres escritoras vivieron de forma creativa y trágica el dilema de tantas mujeres creadoras. Marlen Haushofer, cuya novela *La pared* le prestó la metáfora a Jelinek, era ante todo mujer, madre y escritora. En sus cartas a su amiga Jeannie Ebner queda patente el conflicto entre sus tareas domésticas, incluida la de madre, y su labor creativa. En 1970, con 49 años, Haushofer murió víctima de un cáncer óseo.

Sylvia Plath (1932-1963), prometedor poeta americana, casada con el poeta Ted Hughes, vio en su madre la causante de su lado conformista: de su deseo de tener una vida de familia burguesa, de ser admirada y amada por su cuerpo, que contrastaba con el deseo de vivir su sexualidad como fuente de inspiración, de ser poeta, creadora e inconformista. Este conflicto la llevó al suicidio: antes de ingresar en una clínica psiquiátrica, se refugió con sus hijos en la casa que acaba de alquilar,

⁹ Una de las primeras autoras que ha resaltado la importancia de lo cómico para la obra de Jelinek ha sido Karin Uecker. Cf. UECKER, K., *Hat das Lachen ein Geschlecht? Zur Charakteristik von komischen weiblichen Figuren in Theaterstücken zeitgenössischer Autorinnen*. Bielefeld: Aisthesis 2002, especialmente 91-126.

¹⁰ “Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein [...]” (*Die Wand*, 103).

los acostó en una habitación del primer piso, taponó los bajos de la puerta con toallas mojadas y metió la cabeza en el horno.

Ingeborg Bachmann, joven poetisa austriaca de posguerra, logró sus primeros éxitos en el mundo literario cerrado de Viena. Fue miembro del círculo de Hans Weigel y, más tarde, del *Grupo 47*. Incluso en las fotografías de esta época se refleja el doble juego de Bachmann: muy maquillada y con una voz de niña tímida, indefensa era, sin embargo, una mujer segura, fuerte, intelectual. Jugaba con el papel de la chica indefensa para ser oída, para tener los hombres a su lado. En su obra busca el lenguaje para un hablar femenino, para expresar las formas de opresión de la mujer. En 1973, con apenas 48 años, fallece a consecuencia de un trágico incendio (también se podría llamar un suicidio involuntario): se durmió con el cigarrillo encendido y la cama ardió.

Jelinek parte, una vez más, de personajes históricos, cuya vida conocía, que reflejan su propio ser.¹¹ Ya no se trata de un conflicto entre el hombre y la mujer sino de uno interiorizado por la mujer: el conflicto que se vive en la vida cotidiana. La doble mirada se ha convertido en una lucha fundamentalmente interna. Todas las respuestas que hasta ahora habían fracasado se constituyen en un paso quizá adelante. Con la pared hay que buscar nuevas respuestas a la pregunta de cómo puede la mujer acceder al conocimiento.

La vida y obra de las tres mujeres constituye la referencia real (la tela de araña) de un análisis más profundo de la condición de la mujer creadora y su acceso al conocimiento, es decir al poder.¹² Me gustaría hacer hincapié en cómo Jelinek retoma la lectura del mito de la caverna de Luce Irigaray en *Speculum*. Jelinek cambia la búsqueda del placer y de su propio deseo y ser (suponiendo que existiera), por ejemplo en *Clara S.*, por el descubrimiento de un discurso filosófico que deconstruye las grandes pautas de conocimiento.

Su escritura sugiere que la mujer se constituye a través de la escritura, que es la única manera de hacerse escuchar. Irigaray considera imposible un “hablar-mujer”. Sólo existe para la mujer la posibilidad de apropiarse el hablar del hombre, pero al mismo tiempo de socavarlo, de atravesarlo mediante la repetición continua y la traslación, descentralización. Irigaray lo llama la técnica de “mimikry”, que desplaza el pensamiento ilustrado que usa Jelinek de forma radical. Ella ficcionaliza los distintos niveles de realidad y así pone en juego y en duda los discursos pertinentes.

Como hemos mencionado, Jelinek misma nos da la clave de su mundo: la *Odissea* de Homero y la *Teogonía* de Hesíodo.¹³ Se trata de un intento de reescribir el principio de la creación. A este discurso hay que añadir el mito de la caverna de Pla-

¹¹ La propia biografía de Elfriede Jelinek se refleja en cada autora. Jelinek reescribe tanto su propia vida como la de varios personajes en las obras de las autoras citadas.

¹² En este estudio no se tendrá en cuenta el juego referencial a obras específicas de Haushofer, Bachmann y Plath.

¹³ A esta clave podría añadirse otra: la pared de Marlen Haushofer. En su estudio sobre la obra Daniela Strigl explora el uso de esta metáfora. Cf. STRIGL, D., “Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Der Tod und das Mädchen V*”, *Modern Austrian Literature* 39,3/4 (2006), 73-96.

tón. En cada caso estamos ante la cuestión de cómo el hombre accede al conocimiento del mundo subterráneo, del Hades. En este mundo mítico –pero real– dos o tres mujeres intentan, en nombre de todas las mujeres, hacerse un camino, tomar parte en el juego entre ser y parecer, entre sombras y realidades manifiestas. Una vez más, se demuestra que una construcción de un ser mujer, de un sujeto mujer, no existe –sólo hay un género: el hombre. La obra *La pared* es el intento de crear en el discurso filosófico la mujer, condenado al fracaso si se considera el título mismo de la obra. O si se lee al revés, permite una lectura positiva, esperanzadora: el camino está trazado.

Jelinek deconstruye en *Dramas de Princesas* el discurso filosófico que Irigaray llama el discurso de los discursos, porque “en su última instancia, prescribe la matriz del lenguaje, que determina todo el resto”.¹⁴ El lenguaje es la herramienta que utiliza Jelinek para cruzar este discurso, para romper, para fisurar un sistema de pensamiento hermético e introducir la multiplicidad: existe más de una voz.

El método que usa induce a la ironía, a la risa. Es uno de los pocos métodos para escapar de la definición preexistente; deconstruye los discursos existentes. La risa es producto del exceso, de la existencia múltiple de la mujer. Otra característica es la banalización, es ridiculizar cualquier tipo de trascendencia:

¡Papá! ¡Papá! Mi papá era judío. No, no lo era. Era Nazi. No, no lo era, era pacifista. ¿El Pacífico? No, ése no: ése era otro. Era el otro. Ése no era el océano [...]. Todo el que quiere recoger a los héroes muertos [...], no tiene porque convertirse en océano Pacífico. Y no todo el que muere es un héroe. El océano es uno de esos que primero mata y después engulle a los muertos. [...] Lo del piloto aficionado no debe haber casi merecido la pena. (*La pared*, p. 132)¹⁵

Dios-padre se convierte en Okeanos, dios del mar, en Océano Pacífico que se come a John F. Kennedy en su avioneta. Ni la muerte inútil del padre de Sylvia Plath, ni esta última muerte dan lugar a ningún heroísmo o trascendencia alguna.

Los padres han sido pacifistas pero ello sólo les ha traído la muerte. Sylvia juega con distintos papeles que su padre supuestamente desempeñó durante el Tercer Reich, a pesar de vivir en Estados Unidos: de pacifista a colaborador; de cobarde a héroe. Para ella, no existe ni un papel único, ni un origen o una sola verdad, las poesías sobre su padre lo mitifican o demonizan.

Para Irigaray el cuerpo sigue determinando el estatus cultural, y en este contexto pone al revés la teoría de una mimesis femenina, el mito de la caverna de Platón. Al contrario de la representación lineal del reflejo en Platón, para Irigaray los reflejos han de ser entendidos como un proceso infinito sin origen reconocible.

¹⁴ IRIGARAY, L., *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit 1974, p. 364 (la traducción es mía.).

¹⁵ “Papi! Papi! Mein Papi war ein Jud. Nein, war er nicht. Er war ein Nazi. Nein, war er nicht, er war ein Pazifist. Der Pazifische? Nein, war er nicht, der war ein ander. Dieser eine war nicht Okeanos [...] Nicht jeder, der die toten Helden aufnehmen will, [...] ist deswegen gleich der Pazifische Ozean. Und nicht jeder, der stirbt, ist ein Held. Der Ozean ist einer, der tötet und dann die Toten verschlingt. [...] Das mit dem Sportflieger kann sich kaum gelohnt haben” (*Die Wand*, 137-138).

“El juego con las apariencias funciona a la perfección. Se perpetúa solo. La protagonista ya no sabe cuándo le toca. Nadie sabe qué papel representa, quién es el que engaña, y quién es el engañado, [...]”¹⁶ En este sentido, la caverna de Platón se convierte en laberinto de espejos que disuelve cualquier origen.¹⁷ Reproduce el original infinitamente y desestabiliza la mimesis platónica. Original y reproducción no se pueden distinguir. Por lo tanto se suspende cualquier relación directa y lineal entre el ideal y su representación, su imitación, entre el lenguaje y la atribución de un sentido. En este modelo la trascendencia queda también suspendida, y puede nacer una nueva forma de producir sentido, de dar sentido: en vez de bajar a los infiernos, la mujer puede salir de la caverna, como nace de la madre tierra o del seno materno.

Irigaray parodia, se burla del concepto de verdad: la verdad se multiplica en su mundo como en el mundo de las Princesas de Jelinek. Pero cada verdad, Jelinek la relativiza atravesando distintos niveles de percepción y de realidades, que relativizan la verdad anterior. De lo sublime a lo banal hay menos de un paso. Jelinek logra entremezclarlos, saltar de un nivel lingüístico a otro. El mito ya no es significado sino forma, privada de sentido. Todo —como lo anteriormente citado— adquiere un ductus ridículo, irónico y así, a través de la mezcla de discursos, de poner en duda la jerarquía de los discursos, se despista al público. La merienda de sangre en lo alto de la pared con las tacitas de muñecas y el esperar a Teresa se convierten en parodia y banalización del mito. Por una parte la mujer queda excluida del verdadero discurso filosófico y del acceso a la verdad, y por otro lado solo puede participar de él de forma mimética: finge merendar con las sombras.

Inge y Sylvia preparan sopa de sangre para llamar a las sombras, para llamar a Teresa, para acceder al conocimiento, para tener acceso al lenguaje. Al contrario de sus compañeros masculinos, las sombras no acuden a la reunión. Las mujeres deciden escalar la pared para no estar condenadas a la muerte: “Las sombras no han venido a nosotras, así que vayamos nosotras hacia ellas” (*La pared*, p. 130).¹⁸ Las figuras deciden salir a la luz, eligen el camino inverso, hacia la luz, la nada. Es un proceso de nacimiento. Esta iniciativa es la única solución que salva las figuras del desaparecer como objetos, en hundirse en la intranscendencia del presente. Su “salvación” es aceptar la pared, su transparencia, como una pared real y material, y hacerla de esta manera visible (la pared en nuestras cabezas es tan real o, incluso, más que cualquier pared de la calle o de nuestro hogar).

Con la sopa de sangre en el *Tupperware* las mujeres escalan la pared y llaman a Papi. Cuando el Papi se convierte en Océano, la llamada se convierte en la creación mítica de la Tierra, en el mito de Urano y Gea. Las mujeres se liberan de su padre, de la trascendencia. Deciden no esperar ni un minuto más a Teresa —algunos la leen como versión femenina de Tiresias, pero en otras obras Jelinek hace referencia a San

¹⁶ “La farce marche trop bien. Elle se multiplie toute seule. L’enjeu échappe aux protagonistes. Nul ne sait plus qui est le feignant, le feinté. [...]” (*Speculum*, 311).

¹⁷ Cf. *Speculum*, 301-442.

¹⁸ “Die Schatten sind nicht zu uns gekommen, also kommen wir zu ihnen.” (*Die Wand*, 134).

Juan de la Cruz y a Santa Teresa de Ávila.¹⁹ Es a ella a quien ya no quieren esperar. Refutan cualquier tipo de misterio y por su propia fuerza salen de la oscuridad a la luz. Recorren el camino inverso del mito: la entrada de la caverna de Platón es un túnel estrecho que conduce a la luz.

Por un lado es burla, ironía, por el otro se manifiesta la tragedia de la exclusión de la mujer. Volver al origen es imposible. Para Irigaray, el origen se funde con los objetivos, el telos. La pared hace visible un origen imposible de percibir. El hecho de que las mujeres escalan la pared es una burla al mito de la creación. Pero también puede leerse de otra forma: es también una parodia de la mujer, del deseo de acceder al poder, de conocer y darse a conocer a sí misma, del deseo de descubrir el conocimiento reservado al hombre. De forma implícita, Jelinek se burla de sus propias ambiciones, de sus propios métodos. El camino lleva del mito al cuento de hadas, al juego de las tacitas de muñecas, a la mitología cotidiana, donde la única permanencia del mito es su forma.

En ambos casos, los modelos masculinos –simbolizados por sus padres– se hunden en el dualismo, en la estagnación. No contestan, las sombras permanecen fijadas en la historia del *Tercer Reich*, en la que estaban implicados e involucrados sus padres.

¹⁹ Cf. LÜCKE, B., “Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I-III*” en: GRUBER, B. / PREUBER, H.-P. (eds.), *Weiblichkeit als politisches Programm?* Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 107-138. Damiela Strigl lea las mujeres como erinias y Tiresias femenino. Cf. STRIGL, D., art. Cit., 82-87 y 90-92. En el contexto de la prosa de Jelinek, Konstanze Fliedl ha resaltado las referencias a San Juan de la Cruz u otros santos. Cf. FLIEDL, K., “Natur und Kunst. Zu neueren Texten Elfriede Jelineks” en: BUCHEBNER, W. (ed.), *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Viena / Colonia: Böhlau 1991, 95-118.