



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Escuela
de Doctorado

TESIS DOCTORAL

De lo siniestro y de lo sublime en la construcción de la identidad de la mujer: del eco a la voz a partir de los personajes de Elfriede Jelinek

AUTORA María Magdalena Herades Ruiz

DIRECTORA Leonor Sáez-Méndez

2025



UNIVERSIDAD
DE MURCIA

Escuela
de Doctorado

TESIS DOCTORAL

De lo siniestro y de lo sublime en la construcción de la identidad de la mujer: del eco a la voz a partir de los personajes de Elfriede Jelinek

AUTORA María Magdalena Herades Ruiz

DIRECTORA Leonor Sáez-Méndez

2025

“Lo que de la vida es insoportable, no es ser, sino ser su yo”.

Milán Kundera

RESUMEN

En esta investigación se lleva a cabo un estudio comparativo de diferentes obras de ficción, con la finalidad de estudiar qué mecanismos generan los discursos sociales, culturales y políticos en la construcción de la identidad de la mujer. Las protagonistas de las novelas *Die Klavierspielerin* (1983) y *Lust* (1989) de Elfriede Jelinek son el centro del estudio. Desde aquí se analiza la problemática formación y consolidación de las identidades subalternas. El objetivo de este análisis es poner de manifiesto cómo es el camino que cada una de ellas debe emprender en la formación de su identidad. Para desde aquí dar consistencia a un imaginario generador de paradigmas sólidos en la construcción de la identidad de la mujer. Así pues, desde un enfoque feminista conectado con presupuestos filosóficos, sociológicos, poscoloniales, lingüísticos y postestructuralistas, repensamos la categoría kantiana de *lo sublime* en conexión con *lo bello* y *lo siniestro*. Caminos diferentes se trazan como un proceso en el que *lo bello* y *lo siniestro* permiten alcanzar el estado de *lo sublime*, y con ello la comunión con el otro y la consecuente formación de la identidad. El cuerpo, conectado con lo sensitivo, con *lo bello*, se define, así, como un instrumento de comunicación con el otro. Pero, además, cada una de ellas deberá desvelar *lo siniestro*. Acto que les obligará a despojarse de sus máscaras. Para ello, desde una actitud reposada y contemplativa, es generada una resistencia desde la que las protagonistas combaten la expulsión o la censura a las que son sometidas. La identidad, así, no puede ser pensada sin una alteridad y sin una voz con la que exponerse al otro.

Palabras clave: Elfriede Jelinek; mujer; lo sublime; lo bello; lo siniestro; identidad.

ABSTRACT

This study analyses works of fiction from a comparative perspective. It analyses the elements that construct the social, cultural and political dimensions of the feminine identity. *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) by the Austrian writer Elfriede Jelinek are the central reference of the study. A comparison of these works reveals the problematic nature of feminine identities as subaltern. The aim of this analysis is to highlight the path that each woman must take in forming her identity. From this starting point, the work aims at building a solid foundation for the construction of women's identity. By adopting a feminist approach, complemented by sociological, postcolonial, linguistic and poststructuralist paradigms, I rethink the Kantian category of the sublime in relation to the categories of beauty and the sinister. Both protagonists trace different paths of feminine identity-making in a process in which beauty and the sinister allow their protagonists to experience the sublime. The body appears defined as an instrument of communication with the other. The body, in connection to sensitivity and beauty, becomes the means by which the individual can be part of the collectivity. However, each of these categories eventually reveals the sinister. They must take off their masks. The protagonists of the works manage to generate mechanisms of resistance against (the censorship and) the exclusion that they suffer because of their gender. Identity, therefore, can only be thought in relation to alter ity.

Keywords: Elfriede Jelinek; woman; the sublime; the sinister; the beauty; identity.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I. EFECTOS DE LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LA MUJER: DE LA ESTÉTICA A LA ÉTICA	18
1. El arte: ¿mediador o subyugador?	18
1.1. Arte: acto de comunicación generador de la identidad de la mujer en la época de la globalización	21
2. Contexto de la escritura en la codificación del deseo de la mujer	25
2.1 Elfriede Jelinek: transmutación del lenguaje para la construcción de la identidad femenina	25
2.1.1 Tentativas de un nuevo discurso desde de la ficción	32
2.2. Peter Greenaway y Truman Capote: el otro configura el imaginario femenino	35
2.2. 1 Peter Greenaway	35
2.2. 2 Truman Capote	39
3. Contexto de la lectura en la descodificación del deseo de la mujer	46
3.1. Orfandad e identidad líquida	46
3.2. Mecanismos narrativos y lingüísticos de lo velado: el código y las máscaras culturales	50
3.2.1 Palabras encubridoras	54
3.3. Feminismo e imperativo categórico kantiano	60
CAPÍTULO II. ESTÉTICA Y ÉTICA: ARTE Y PARADIGMAS EN EL DISCURSO FEMINISTA	69
1. Entre lo uno y lo diverso	69

2. Erika imita el discurso del otro	74
3. Gerti subvierte el discurso del otro	80
4. Nagiko en el discurso del otro	84
5. Holly huye del discurso del otro	93
6. El arte como generador de nuevos caminos	99

CAPÍTULO III. REPENSAR LA SUBALTERNIDAD DESDE LAS

CATEGORÍAS DE <i>LO SUBLIME</i> Y <i>LO SINIESTRO</i>	102
1. La identidad del subalterno	102
1.1. La mirada que construye seres inferiores	103
1.2 La construcción de la identidad desde la palabra	106
2. <i>Lo sublime</i> kantiano	109
3. La parte y el todo	117
4. Identidad y otredad en la sociedad líquida	120
5. Los caminos que transitan <i>lo siniestro</i> : de <i>lo bello</i> a <i>lo sublime</i>	123
5.1. El camino de Erika y de Gerti	123
5.2 El camino de Nagiko y Holly	129
5.3. Caminos que marcan nuevos rumbos	137

CAPÍTULO IV. CARTOGRAFÍA DE LO FEMENINO: RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

1. El cuerpo de la mujer como campo de batalla	139
1.1. Resignificación del cuerpo femenino	146
1.2. Jelinek resignifica el cuerpo: <i>lo Otro</i>	154
1.3 La resistencia: la máscara y la muerte	161

2. <i>De lo bello</i> : el cuerpo	170
2.1. Erika y Gerti: lo cerrado	183
2.2. Nagiko y Holly: lo abierto	191
3. <i>De lo sublime</i> : la Poética	199
3.1. El amor: entre lo bello y lo sublime	199
3.1. 1. El sexo	208
3.2. La creación	212
CONCLUSIÓN	227
REFERENCIAS	231

INTRODUCCIÓN

La obra de la escritora Elfriede Jelinek configura el marco de estudio de este trabajo. Sus personajes Erika y Gerti de las obras *Die Klavierspielerin*¹ (1983) y *Lust*² (1989) respectivamente nos sirven de punto de partida. Desde ellas nos proponemos analizar cómo un discurso basado en la exclusión y en la negación de lo femenino, de lo “perteneciente o relativo a la mujer” (RAE, 2025), someten a ésta a un error eterno y violento en busca de su identidad. A lo largo de esta investigación veremos cómo esta problemática que configura la obra de Jelinek se asienta en el sentimiento de orfandad en el que se construye la identidad, y cómo en el caso de la mujer se genera, además, una resistencia. Nos detendremos, además, en ver cómo esta resistencia no es más que una respuesta contra las consecuencias generadas por el hecho de que la mujer deba expresar su deseo y pensamiento desde un discurso impostado que carece de modelos. Pues, como la propia escritora pone de manifiesto en sus obras, la mujer solo puede imitar los discursos y modelos masculinos. Como vemos, por ejemplo, en Erika quien se apropia del derecho de mirar, un derecho exclusivo del hombre, pues la mujer siempre es la observada. Desde aquí se materializa una doble moral en la que la mujer debe construir su identidad acomodada al deseo del hombre. Las mujeres, por tanto, “como seres sociales”, “se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación” (De Lauretis, 1992, p. 29). Pero, “¿quién habla?” (Jirku, 2007, p. 10) nos planteamos en las obras de la escritora austriaca. Esta problemática es la que nutre la obra de Jelinek quien, además, refleja en las novelas que sometemos a estudio las consecuencias que estos hechos tienen en la mujer. Y los caminos desde donde generar una resistencia en la búsqueda del cambio, “rasgo distintivo” de la autora y su obra (Jirku, 2007, p. 9).

Nuestro estudio tiene como centro, por tanto, las novelas de Elfriede Jelinek *La pianista* y *Deseo*. En la primera se estudian fundamentalmente los roles de la amante y la artista, mientras que en la segunda los de la amante, la esposa y la madre, aunque estos aparecen subordinados al de prostituta. Las ideas extraídas de estas dos obras se complementan con ejemplos de las piezas de teatro recogidas en *Der Tod und das Mädchen I-V*:

¹ *La pianista*. En España se publica en 1993. En adelante utilizaremos el título en español, pues empleamos los textos traducidos.

² *Deseo*. En España se publica en 2004. En adelante utilizaremos el título en español, pues empleamos los textos traducidos.

*Pinzessinnendramen*³ (2003), los dos relatos de *Die Liebhaberinnen*⁴ (1975) y ensayos de la escritora austriaca: “Körper und Frau”⁵ (2001), “Mode”⁶ (2000) e “Im Abseits”⁷ (2005). Desde aquí establecemos nexos comunicativos con la novela de Truman Capote *Breakfast at Tiffany's*⁸ (1958) para marcar el contrapunto en el estudio del rol de la prostituta. Y con el filme *The Pillow Book* (1996) del director de cine Peter Greenaway para el análisis de la artista y la amante. Se establecen, así, conexiones entre el discurso de la escritora en torno a la formación de la identidad de la mujer y el de estos creadores. Se crean, de este modo, nexos y divergencias entre las diferentes materializaciones del discurso desde el que tradicionalmente se han establecido los roles de la mujer. Todos ellos conversarán en espiral, a su vez, con las creaciones de otros autores para poner de manifiesto esas aristas que existe en el discurso tradicional a la hora de generar mecanismos de resistencia desde donde formar otro discurso conciliador de identidades. En esta comparativa es interesante detenerse en cómo Elfriede Jelinek ofrece una narrativa llena de dolor y humillación, frente a los demás. Aunque, pese a haber sido catalogada de pesimista por la crítica, su obra abre ventanas hacia la esperanza.

La finalidad es, por tanto, analizar los mecanismos discursivos y narrativos de la escritora austriaca para entender cómo el discurso que da vida a estos personajes dificulta la formación de su identidad. Y marcar, además, las salidas que la escritora ofrece en el imaginario de su literatura. Es decir, establecemos un acto de comunicación entre estos autores y nosotros. Desde este, los personajes se transforman en modelos o paradigmas sólidos en la sociedad actual, para ofrecer mecanismos de construcción de la identidad de la mujer.

La elección de las obras está motivada por varias razones, pero interesa subrayar tres. En primer lugar, éstas pertenecen a discursos narrativos distintos. En segundo lugar, han sido creadas por dos miradas, unas que nacen de la mujer y otras que nacen del hombre, aunque todas desde actitudes divergentes. Y, finalmente, son obras creadas en las últimas décadas del siglo XX. Momento que interesa por la consolidación de un corpus teórico y práctico en la corriente feminista capaz de generar o regenerar respuestas sólidas a los problemas que surgen en la sociedad actual calificada de “liquida” (Bauman, 2017b). Hecho que, además, nos lleva

³ *La muerte y la doncella I-IV: dramas de princesa*. En España se publica en 2008. En adelante utilizaremos el título en español, pues empleamos los textos traducidos.

⁴ *Las amantes*. En España se publica en 2004. En adelante utilizaremos el título en español, pues empleamos los textos traducidos. Jelinek en esta obra rompe con las reglas ortográficas al no utilizar mayúsculas.

⁵ “Cuerpo y mujer”. T.A.

⁶ “Moda”. T.A.

⁷ “Al margen”. T.A.

⁸ *Desayuno en Tiffany's*. En España se publica en 1987. En adelante utilizaremos el título en español, pues empleamos los textos traducidos.

a aplicar el imperativo categórico de Kant, para buscar una acción fundamentada en el deber y no en el querer. Aquí, además, se enmarca la figura de la escritora austriaca, quien ofrece una visión panorámica a la hora de estudiar el discurso en el que se configura la identidad de la mujer. Quien, además, no duda en señalar tanto al hombre como a la mujer como actantes de estas problemáticas, pues ambos perpetúan los modelos tradicionales. Por ejemplo, en su obra *Las amantes* podemos leer que “las mujeres son vendedoras o dependientas hasta su matrimonio. una vez la han casado, se acabó el vender, entonces se han vendido ellas mismas” (Jelinek, 2005, p. 17).

Así, por tanto, cabe señalar que la finalidad de nuestro trabajo no es otra que analizar la formación de la identidad de la mujer, ver cómo se constituye y genera materializada en un cuerpo y proyectada en un pensamiento. De ahí la importancia de visibilizar el cuerpo de la mujer con un significado pleno e inherente a él, más allá de la significación que a éste la sociedad le ha atribuido. Esta asignación arbitraria de significado, en este sentido, la ha condenado a ser un instrumento, un objeto. Es, así, que hasta el siglo XIX la mujer no empieza a emanciparse “de la Naturaleza” y será entonces también cuando “conquista el dominio de su cuerpo” (De Beauvoir, 1974, p. 58). Y Elfriede Jelinek es un ejemplo de ello. No obstante, este proceso se ha constituido desde la violencia que toda ocupación o invasión implica, como aparecen en numerosas imágenes que crea la escritora. Como vemos, por ejemplo, en una imagen extraída de *Deseo* donde las relaciones sexuales matrimoniales se equiparan con una pelea de boxeo en la que prevalece la superioridad de un contrincante, del hombre: “La mujer implora que por lo menos delante de su hijo, ese animal incultivado que hasta el último momento podría lanzarse sin previo aviso desde su esquina del ring, se tenga algo de precaución” (Jelinek, 2004, p. 46).

Partimos, así, de esta idea de dominio y anulación del cuerpo y por extensión del pensamiento y deseo de la mujer, la cual nos lleva a la categoría del *subalterno* y de su imposibilidad de generar un discurso bajo las estructuras sociales que lo silencian (Spivak, 2013). A partir de aquí, señalamos la necesidad de enfrentar y conciliar miradas para dinamitar los ejes que fundamentan la construcción de identidades subalternas (Cirulli y Agotborde, 2015). Desde aquí se lanzan preguntas como: ¿En qué medida un discurso patriarcal impide que la mujer construya su identidad? ¿Qué aspectos del mundo digitalizado y globalizado dificultan la formación de la identidad en general y en particular la identidad de la mujer? ¿Qué papel juega el cuerpo en la formación de la identidad? ¿Cómo la mujer puede expresar su deseo, su pensamiento en un discurso que la sitúa como entidad subalterna?

Partimos, también, del hecho de que las obras de Jelinek han sido ampliamente estudiadas desde estudios feministas por la construcción de personajes que quedan encerrados en una sociedad estructurada y consolidada en un discurso patriarcal (Jirku, 2007). Interesa, además, cómo “la escritora juega y deforma el lenguaje con el que se ha configurado nuestro pensamiento para poner de manifiesto las limitaciones de esta codificación discursiva” (Herades, 2020, p. 5), aunque Jelinek despierta interés en diversos campos, ya que “los textos de Jelinek son actos en cualquier corriente de pensamiento en boga” (Löffler, 2007, p. 15). De Greenaway cabe destacar el hecho de que el director, al igual que Jelinek reinterpreta y actualiza, en este caso, el lenguaje filmico para señalar las carencias de la narratividad tradicional (García, 2017), para reflexionar y discutir sobre cuestiones abstractas (Gorostiza, 1995, p. 31) como el amor, la muerte, el poder, el arte, etc. Y de Truman Capote llama la atención la manera en que maquilla la sociedad, de cómo el miedo, por ejemplo, se enmascara tras unas gotas de perfume, provocando, a veces, un efecto contradictorio. Característica que choca con el estilo de Jelinek, pero que paradójicamente los lleva a lugares comunes, ya que ambos consiguen fotografiar las aristas más oscuras del alma humana. Así, a Truman Capote se lo ha calificado de “el hacedor de historias, el creador de romances, rupturas y fiestas sacadas de un cuento de hadas, el observador infatigable que luego dejaba que la pluma rebuscase en el interior de sus recuerdos, fantasías y terrores” (González de la Aleja, 1990, pp. 56-57).

En definitiva, Jelinek y estos dos autores comparten la fuerza de una disidencia con la sociedad que los lleva a reformular esquemas, no sólo estéticos o temáticos, sino éticos. Ellos nos llevan ante personajes fronterizos que deben elegir entre sucumbir a los imperativos que la sociedad, el discurso que les da forma les proporciona, o entre resistir, rebelarse ante ellos, pese a las consecuencias de este acto revolucionario, en tanto que acto de ruptura, de cambio. Este estado de la cuestión establece el inicio de nuestro trabajo. Queremos desde aquí, desde este contexto comunicativo entre las obras y la recepción de estas, “repensar la formación y constitución de la identidad femenina” (Herades, 2020, p. 5). Para lo que serán clave las categorías estéticas de *lo bello* y *lo sublime* kantianas, según la interpretación de Michael Benedikt (Sáez-Méndez, 2010) de estas y de *lo siniestro* de Trías (2013).

Así, nuestro trabajo parte, en primer lugar, de un acercamiento a las obras como acto comunicativo que generan efectos en la sociedad actual. De ahí que, en el primer capítulo, se lleve a cabo una presentación de la escritora austriaca, y de los autores con los que establecerá Jelinek el primer nivel dialógico, que nos llevará a otros niveles y otras voces. Nos detendremos, por tanto, en ver cómo se han construido dentro del universo personal de cada autor los personajes sometidos a análisis en esta investigación y qué lugar ocupan estos en los

estudios feministas. Cómo estos modelos se presentan como sólidos a través de la escritura frente a la fragilidad e inestabilidad que caracteriza a la sociedad líquida de la que habla Bauman. Es decir, estudiamos el contexto en el que son hoy recibidas estas obras, y realizamos, además, un acercamiento al concepto de imperativo categórico en tanto que ofrece una vía sólida y universal al feminismo del siglo XXI. Es decir, la literatura y el arte en general en tanto que acto de comunicación generan una resistencia.

En segundo lugar, las obras de Jelinek son puestas en relación con las obras de los diferentes autores escogidos. De esta forma, se genera una resistencia al discurso patriarcal a lo largo del capítulo dos. Las categorías filosóficas de *lo bello* y *lo sublime*, así como *lo siniestro*, sirven de itinerario en la presentación de las historias de las protagonistas. Con las que se presentan diferentes modelos, caracterizados por la resistencia y la consecuente rebeldía frente al discurso. Este capítulo se centra, así, en el análisis de cómo cada una de ellas se relaciona y enfrenta al discurso que les ha dado vida. Cómo se someten, participan, se enfrentan, rompen o huyen de este discurso subyugador y mutilador.

Tras ello, en el tercer capítulo, se presentan dos categorías filosóficas que sirven de marco análisis para el estudio de los personajes. Por un lado, *lo sublime* y su relación con *lo bello* kantiano. Se utiliza en este estudio la interpretación que Leonor Sáez-Méndez (2010) adapta de Michael Benedikt al contexto del Romanticismo, así como la relectura que lleva a cabo hoy el autor coreano Chul-Han de estas categorías. Y, por otro lado, nos acercamos a la categoría de *lo siniestro* de Eugenio Tías, quien parte de los análisis de Freud, pero los lleva al terreno del arte. El propósito es aplicar estas categorías filosóficas en el análisis de la formación de las identidades. Y así, *lo sublime* en nuestra investigación se presenta como el eslabón que une lo estético y lo ético. Además, estas categorías son incluidas en un enfoque comparatista que aparece ligado a los estudios sobre mujeres:

Si la literatura comparada estudia el encuentro con el otro a través del nexo semejanza/diferencia, era inevitable que estableciera un compromiso con los estudios sobre las mujeres y el género, un compromiso reforzado por la común vocación transnacional y transdisciplinaria de estos campos. [...] La crítica literaria tiene una importancia incuestionable en la historia de los estudios sobre mujeres, tal vez porque precisamente la literatura es desde siempre el <<lugar>> donde se elabora y trasmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originarios tanto por la tradición patriarcal-machista, como por el pensamiento de las mujeres (Gajeri, 2002, p. 441).

Y, también, este enfoque nos lleva a los estudios sociológicos, poscoloniales, lingüísticos y postestructuralistas, ya que “el feminismo [...] ha elaborado un modelo cognitivo aplicable a contextos diferenciados: este desplazamiento ha hecho necesarias también la asociación y la fusión con las modalidades crítico-interpretativas de varias disciplinas” (Gajeri, 2002, p. 443). En esta línea, debemos recurrir también a las teorías filosóficas y lingüísticas postestructuralistas, pues desde estas se analizan la relación entre discurso y poder. Así, utilizamos además la categoría de *subalterno* (Spivak, 2013), para desde este contexto articular unas redes fuera del canon que posibiliten la construcción de una resistencia desde donde dar forma a la identidad de la mujer. Todo esto visto desde la mirada de la recepción de estas obras en un contexto de cambio, que se caracteriza por la proliferación de discursos reaccionarios y polarizados, para los que las redes sociales y otros medios de comunicación sirven de fuente.

Y, por último, en el cuarto capítulo, nos centramos en aplicar estas nociones en el análisis de los personajes estudiados. El epicentro del análisis comparativo es la materialización del cuerpo y del pensamiento de la mujer. Entendida ésta como actante que deja de ser subalterno. Para desde aquí construir la identidad, a través de una cartografía del cuerpo y de la poética de la mujer. No nos adentramos en un estudio desde el psicoanálisis (muy productivo, especialmente, en el estudio de la obra de Jelinek), o desde la perspectiva de género. Y nos movemos entre conceptos y categorías estéticos, sociológicos y discursivos, “en tanto que la obra de arte genera un discurso, que se asienta en una sociedad determinada y que configura la formación de identidades” (Herades, 2020, p. 7). Para determinar, con ello, los efectos que esas categorías estéticas surten en la sociedad actual. Viajamos así de lo estético a lo ético.

Queda, por tanto, configurado un estudio inter/multidisciplinar con el objetivo de ver a los personajes femeninos analizados como síntesis y, en ocasiones, antítesis de los modelos discursivos desde los que tradicionalmente se ha gestado la identidad de la mujer. Así, por un lado, estudiamos a “Erika que ha sido educada por una madre autoritaria, metáfora de esa sociedad occidental y austriaca que, anclada en su pasado nazi y patriarcal, la condena a no ser pianista, sino una simple intérprete” (Herades, 2020, p. 7). También a Gerti, condenada ésta a ser un objeto, un receptáculo que da cabida a todos los deseos de su marido, de su amante y de su hijo. De ahí que sólo consiga ser libre una vez que no sólo acabe con su vida, sino con la vida de su hijo, quien está abocado a perpetuar el modelo patriarcal. La muerte la libera, la limpia y le da la voz que no ha tenido en vida. La muerte también libera a las princesas de las diferentes obras de teatro que componen *La muerte y la doncella I-V*, porque las princesas están condenadas a no ser reinas, a vivir bajo el deseo del hombre. Al igual que las protagonistas de *Las amantes* Brigitte y Paula, las cuales solo serán las sombras de sus esposos, y el único futuro

que tienen es ser esposas y madres, lo que nos lleva a preguntarnos por la legitimidad del deseo de ser madres de estas mujeres. Por otro lado, tenemos al personaje de Greenaway, Nagiko quien, “en una sociedad oriental, ha recibido de sus padres una educación que le ha posibilitado ser escritora, tener voz propia” (Herades, 2020, p. 7), al contar desde pequeña con la compañía de la lectura de *El libro de la almohada* de la escritora Sei Shonagon. Y, finalmente, estudiamos al personaje de Truman Capote, Holly. Ella sólo podrá construir su identidad con su huida, la soledad, en el sentido kantiano, le confiere la única posibilidad de ser libre, la única posibilidad de resistir.

En el estudio, también adquiere una dimensión significativa la figura del hombre, del otro amoroso, para la configuración identitaria de las protagonistas a través de las categorías de *lo sublime* o de *lo siniestro*. Desde el otro, como entidad filosófica, se pone en evidencia las carencias del discurso patriarcal. Se acentúa, así, la necesidad de ese cambio discursivo, desde el cual la mujer no tenga que reproducir roles y estructuras que devienen de una cosmovisión íntegramente masculina. Hecho que les hace acudir a lo eufemístico o a la interdicción lingüística para reprimir emociones, deseos o estados que deben permanecer socialmente ocultos, es decir, no pueden ser desvelados y por ello permanecen en el terreno de *lo siniestro*. Se marca también el hecho de que este discurso mutila el cuerpo de la mujer, al concebirlo como un territorio conquistado. Vemos también la relación entre cuerpo y pensamiento, por lo que la mutilación de uno supone la mutilación del otro. Lo que conlleva la aniquilación de la identidad de la mujer; mientras que la descolonización del cuerpo de la mujer, conectar los sentidos de esta a lo que está fuera supone que la mujer pueda formar una identidad sólida. Así, “Erika, una mujer privada de un discurso propio, se limita a balbucear, a imitar el discurso recibido de la tradición” (Herades, 2020, p. 7). Esto conlleva la formación de una identidad anulada, lo que le hará aceptar “la sumisión entregándose como sacrificio, como objeto que será violado y golpeado por Klemmer, porque se atreve a desvelar a través del único discurso que conoce lo que debía haber permanecido oculto, su deseo” (Herades, 2020, p. 7); el mismo destino esperan a los demás personajes de Jelinek que en ocasiones incluso deberán morir para dar forma a su voz, y con ello a su deseo y pensamiento. Sin embargo, vemos que “Nagiko construirá su discurso, se reconocerá cómo escritora, adquirirá conciencia de ello, al proyectar su pensamiento sobre el cuerpo de su amado Jerome” (Herades, 2020, p. 7). También Holly conseguirán esto mismo con la búsqueda de su soledad. Sólo al alejarse estas de la estructura patriarcal que les ha dado forma, podrán reencontrarse con ellas mismas. Así, estas creaciones posibilitan un deseo materializado en la escritura, un imaginario cargado de esperanza, en el sentido que Adela Cortina da al término, que saque a la mujer del estado de

ensoñamiento para contar su historia. Estos textos posibilitan ese despertar, al permitir tomar conciencia del sueño, pues en palabra de Novalis “cuando soñamos que soñamos está próximo el despertar” (Citado en Paz, 2000, p. 144). En definitiva, a lo largo de este estudio veremos cómo los personajes ascienden, se elevan ante nosotros, pero antes habrán recorrido un camino en el que ha sido fundamental reestablecer la conexión desde el cuerpo con *el otro*. Lo que les obligará a desvelar, dejar al descubierto aquello que ha sido ocultado. Estas historias, por tanto, vertebradas por el amor, la violencia, el sexo y la incomunicación crean efectos en nosotros, nos mueven, nos conmueven y nos posibilitan descolonizar el cuerpo y la voz de la mujer, al tomar forma e identidad en la palabra.

CAPÍTULO I

EFECTOS DE LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LA MUJER: DE LA ESTÉTICA A LA ÉTICA

Las novelas de Elfriede Jelinek, así como el filme de Greenaway y la obra de Capote que sirven de contrapunto a la escritora, son textos que sometemos a análisis para ser descodificados desde los parámetros de la sociedad actual. En nuestro estudio se conciben estos textos como actos de comunicación, cuyo sistema es la lengua. Es decir, estos inician un acto de comunicación con los lectores de 2025. Y nuestro análisis tendrá como finalidad ver qué efectos pueden tener sus mensajes a la hora de estudiar la construcción de la identidad de la mujer en nuestro tiempo. Por tanto, desde aquí nos acercamos a aquellos aspectos que definen el estilo de cada autor, así como el contexto de los lectores que actualizan el mensaje de cada obra. De ahí que nos preguntemos desde qué contexto y mecanismos se ha codificado y se descodifica hoy la construcción de estos personajes. Lo que nos lleva a analizar en primer lugar, el estilo de Elfriede Jelinek y de los autores que sirven de contrapunto, para, así, acercarnos a los miedos o anhelos desde los que se han construido los personajes que son tratados en este estudio. Ello nos ayuda a subrayar o enfatizar los aspectos relevantes que condicionan que los personajes de la escritora deban recorrer un camino lleno de violencia. Además, hemos de llevar a cabo un acercamiento a los factores que determinan el feminismo en la sociedad actual, como las redes sociales o la globalización, para reestablecer caminos sólidos, donde será fundamental la categoría kantiana del *imperativo categórico*. Ante esto surgen preguntas como: ¿Qué nos dice Jelinek? ¿Se puede codificar y descodificar el deseo y la identidad de la mujer desde una lengua impostada? ¿Qué aporta el imperativo categórico al movimiento feminista? ¿Son estos personajes paradigmas en la construcción de la identidad de la mujer del siglo XXI? ¿Puede la estética provocar cambios en la ética?

1. El arte: ¿mediador o subyugador?

Analizamos textos que narratológicamente se estructuran en un “Qué” y en un “Cómo”. Es decir, estamos ante unas historias que adquieren forma en un discurso o relato concreto. En el análisis de estos textos es interesante partir de conceptos propios de la lingüística, ya que como indica José María Pozuelo: “el código lingüístico común -el sistema de la lengua- ha de ser necesariamente el marco de referencialidad donde integrar lo literario, cuya especificidad no será en cualquier caso sino una modalidad de uso del propio sistema” (2003, p. 53).

También, señala Hayden White la importancia de entender la literatura como un acto general de lenguaje:

Pero una historia literaria informada por una teoría general del lenguaje estará construida dentro de un criterio formal para asignarles un significado a las diferentes obras literarias como elementos de una historia que no es ni la del “ser”, ni la de la “conciencia, ni la de la “sociedad”, sino la del “lenguaje en general”, que es la forma distintiva de mediación específicamente humana con el mundo (2011, pp. 304-305).

El lenguaje es, por tanto, el nexo natural del hombre con el mundo, el lenguaje es, también, la herramienta que permite al hombre dar significado a lo que está fuera de él. Un texto literario es, por tanto, la materialización de esa conexión del hombre con “lo otro”.

Pero ¿qué ocurre cuando esa lengua es impostada? Esta idea, en la que se fundamenta la obra de Jelinek, determina, por tanto, la imposibilidad de que la mujer pueda dar significado a lo que está fuera de ella, pues ni su cuerpo, ni su discurso le pertenecen; de ahí que la Blancanieves de Jelinek le pregunte al cazador: “¿Por qué sigo siendo y soy nada [...]?” (Jelinek, 2008, p. 35). Es más, la mujer ha sido solo objeto, portadora de un significado impuesto por las normas de un discurso hecho por el hombre. Teresa de Lauretis, así, parte de la obra de Lévi-Strauss y apunta cómo “las mujeres contribuyen al bienestar de la cultura como objetos de intercambio y como personas, como signos y como <<generadoras de signos>>” (1992, p. 36). Y añade que:

Las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos de la comunicación masculina -signos de su lenguaje, transportes de sus hijos-; segundo, porque la sexualidad de las mujeres esta reducida a la función "natural" de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad (1992, p. 37).

De esta manera, Jelinek, al estar la mujer desposeída de su cuerpo y de su voz, les ofrece a sus personajes, en algunas de sus obras, el estatuto de princesas para dejar manifiesto “las diferentes formas de opresión que se ejercitan sobre la mujer, su falta de poder y su lucha al

tomar conciencia de su papel” tal y como apunta Jirku (Jelinek, 2008, p. 11). Y ante esto decide deconstruir “el artificial yo de la mujer, para a continuación ponerla en tela de juicio” (Jelinek, 2008, p. 11).

Es interesante, también, la idea que Jakobson postuló. El código lingüístico, argumenta, es el medio “que vincula al artista, al público y a la obra como elementos dentro de un contexto histórico más amplio” (Citado en White, 2011, p. 305). Así, “Jakobson nos ofrece un terreno para captar la relación dialéctica entre la conciencia humana y un determinado contexto histórico en el cual el lenguaje mismo es el instrumento de mediación” (White, 2011, p. 306). La obra de arte, a través de la escritura, es el nexo entre el que escribe, el que lee y desde ella se establecen unos niveles dialógicos que se articulan y desarticulan desde los contextos históricos y culturales en los que se materializan. Pero, ante esta idea, Jelinek iniciaba su discurso de recepción del premio Nobel con esta pregunta: “Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit?”⁹ (Jelinek, 2005). ¿La escritura nos libera o nos hace prisioneros? ¿Nos lanza hacia lo otro? ¿O nos incomunica? Porque:

Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits. Von dort sieht er einerseits besser, andererseits kann er selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht bleiben. Er hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb. Nur was er aus dem Außen hineinsagt, kann aufgenommen werden, und zwar weil er Zweideutigkeiten sagt. Und da sind auch schon zwei Passende, zwei Richtige, die mahnen, daß nichts passiert [...] Die Sprache gerät ja irrtümlich manchmal auf den Weg, aber aus dem Weg geht sie nicht. Es ist kein willkürlicher Vorgang, das mit Sprache Sprechen, es ist einer, der unwillkürlich willkürlich ist, ob man will oder nicht. Die Sprache weiß, was sie will¹⁰ (Jelinek, 2005).

En cualquier caso, lo que sí es cierto es que a través de estas obras nos acercamos al estudio de las acciones humanas, las cuales “se resisten a una <<explicación>> por medio de los métodos de las ciencias físicas”, aunque generan unos “efectos en el mundo social” que “constituyen

⁹ ¿Es escribir la facultad de plegarse a la realidad, de acomodarse a ella? T.A.

¹⁰ ¿Cómo puede el poeta conocer la realidad, si es ella la que se apodera de él y lo arrastra, siempre al margen? Desde allí, por un lado, ve mejor, pero, por otro, no puede permanecer en el camino de la realidad. No hay lugar para él allí. Su lugar está siempre fuera. Solo lo que dice desde fuera puede ser aceptado, y eso porque dice ambigüedades. Y ahí solo hay dos opciones correctas, dos verdades, que dicen que nada pasa [...] El lenguaje a veces se desvía por error, pero no se desvía del camino. Hablar con el lenguaje no es arbitrario, es uno que es involuntariamente arbitrario, se quiera o no. El lenguaje sabe lo que quiere. T.A.

los significados de las acciones humanas” (White, 2011, p. 380). Estamos, por tanto, ante actos de habla que generan, tal y como señala Ricoeur, unos significados “de las acciones humanas”, pues “estos significados, a su vez, son comprensibles (se pueden captar) de la misma manera que el significado de un acto de habla, porque son producidos por acciones análogas a las que producen los actos de habla. De ahí la naturaleza paradigmática del texto como modelo del objeto interpretable” (White, 2011, p. 380).

1.1. Arte: acto de comunicación generador de la identidad de la mujer en la época de la globalización

El estudio de estas obras se presenta, por tanto, como idea fructífera a la hora de abordar las problemáticas que dificultan la formación de significados sólidos en la construcción de la identidad femenina en un mundo globalizado. Aspecto que señala Jirku en el prólogo a *La muerte y la doncella I-V*: “Jelinek es consciente de que el hablar de la mujer y el hablar común son imposibles de conciliar, y ello no sólo por ser mujer, sino por estar, además, inscrita en la época de la globalización” (Jelinek, 2008, p. 10). La sociedad otorga significado a lo creado, al igual que la sociedad del futuro lector lo hará en el momento en el que la obra se actualice a través de la lectura. La obra se convierte, así, en “una mercancía” que genera un acto de comunicación:

La obra artística es más bien una entidad de una clase especial, el producto de la clase de actividad que se denomina <<acción>>. Su propiedad distintiva es ser una mercancía que puede intercambiarse (leerse o interpretarse) indefinidamente sin pérdida alguna de su valor, y ser usada (si se la usa de manera adecuada) indefinidamente sin ser consumida (White, 201, p. 380).

Esto nos lleva a usar estos productos para provocar “efectos” en la sociedad actual, para generar mecanismos discursivos generadores de la identidad de la mujer. Estudiamos estas obras, estos textos, por tanto, como un acto de comunicación, como un producto social. Debemos, así, tener en cuenta tanto a los autores de dichos textos como a los lectores en los que hoy se actualiza ese acto de habla que genera el texto. Porque una de las cuestiones que nos planteamos es ver qué aportan a la sociedad actual estos personajes creados por Jelinek a lo largo de los últimos años del siglo XX.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es ver cómo a partir del siglo XX el concepto de narratividad se vuelve cada vez más impreciso: “el <<yo>> narrativo es una pura

construcción lingüística sin referente (como Benveniste plantearía posteriormente), y no <<la persona que enuncia el discurso en el presente>>.” (White, 2011, p. 344). Además, Chatman (1970) también vincula el significado de un signo artístico a cuestiones narratológicas, en la misma línea que la lingüística delimita el significado del signo dentro del propio sistema. Pero, no hemos de olvidar que es fundamental hallar el sentido de ese signo artificioso como lo son las novelas o los filmes que analizamos. Por ello, debemos considerar:

Primero, que el sentido de un discurso no lo produce una suma de signos -considerados como entidades en las que una unidad significante corresponde a una unidad de significado-, sino el funcionamiento textual de dichos signos. Segundo, que la interpretación del texto literario -y artístico- requiere una competencia códica que no se agota en la lengua, sino en el conocimiento de otros códigos semánticos, narrativos... que estructuran los mensajes (Peña-Ardid, 1992, p. 107).

Todo esto, nos lleva al estudio de unos textos generadores de significados que devienen de la puesta en marcha armónica de diferentes códigos. Debe matizarse, no obstante, que en este estudio ofrecemos los términos “obra” y “texto” como sinónimos. Aunque, cabe señalar que Barthes encuentra importantes diferencias entre ambos términos:

Barthes nos dice que la obra ha sido pensada como una entidad concreta, autológica por su estructura, genéticamente específica, orgánicamente vinculada a otras obras, poseedora de un significado determinable y apropiada para la “lectura”. Por el contrario, el “texto” o simplemente texto, pues la desaparición del artículo indica la desaparición de la supuesta “concreción” del texto) está compuesto por un campo de relaciones, es heterológico en su estructura, está genéticamente mezclado, es indeterminado en su significado, está arbitrariamente relacionado con otros textos, y es menos un objeto para ser leído que una incitación u ocasión para la <<escritura>> (White, 2011, p. 371).

El sentido de texto, siguiendo los estudios de Barthes, es el que se emplea en el análisis de las obras escogidas, en tanto que con él se busca, en todo momento, la producción de significados desde esas obras para con la sociedad actual. No se presentan estos textos, por tanto, como un objeto “consumido” (373), sino como un objeto que se crea y recrea a través de la “escritura” (White, 2011, p. 371). Fredric Jameson, además, “reconoce el impulso utópico detrás de la “ideología del texto”, incluso a pesar de que lo considera como otro ejemplo de “relación”

puramente “imaginaria” con las “realidades sociales” del “capitalismo avanzado” (Citado en White, 2011, p. 373). Noción esta, también, cercana a las diferentes corrientes feministas que buscan un discurso alejado del consumismo o capitalismo. Como por ejemplo la reflexión que María Sánchez realiza sobre la mujer y el mundo rural en su ensayo *Tierra de mujeres* (2020), donde vemos esa carga ideológica al rescatar la imagen borrada de las mujeres del campo:

Pero ¿qué ocurre cuando a un grupo de personas se les inferioriza por pertenecer a una clase social o a un lugar y se les arrebatada toda su identidad? ¿Qué sucede cuando a un grupo se le impone un modelo de vida? ¿Cuando se le quita la lengua? ¿Sus lazos? ¿Sus formas de vida? [...] ¿Cómo reconocerse si el espejo que han puesto enfrente pertenece a otra persona que habla en otra lengua y que tiene unas manos diferentes a las tuyas? ¿Cómo apreciar lo que te rodea y asumirlo como propio si de por sí ya naces con un inferiorización dada, si el propio sistema desprecia tu forma de vida? (Sánchez, 2020, pp. 89-90).

Al igual que Jelinek, quien aborda las diferencias sociales no ya de manera específica de la mujer y del hombre, sino de la clase obrera y la burguesía: “Cuando las casas pequeñas tienen que irse pronto a dormir, en las grandes sigue reinando la vida y la electricidad en los sexos” (Jelinek, 2004, p. 47). El texto escrito escapa a la voluntad de su autor, “trasciende su <<situación>> original”, “se convierte en <<símbolo>> de los <<aspectos simbólicos de nuestro ser en el mundo>>” (White, 2011, p. 381). Vemos que “refleja su propio tiempo, pero también que <<abre un mundo del cual es el portador>>” (White, 2011, p. 381). Por ello, Gerti y Erika trascienden su tiempo y a su creadora para transformarse en símbolos que encierran los miedos y los secretos que han de ser visibilizados.

Además, es interesante enmarcar nuestro estudio partiendo de la obra artística como “una entidad de una clase especial, el producto de la clase de actividad que se denomina <<acción>>. Su propiedad distintiva es ser una mercancía que puede intercambiarse (leerse o interpretarse) indefinidamente sin ser consumida” (White, 2011, p. 380). Jelinek y Lorca, por ejemplo, comparten esa mercancía, la intercambia, pero no la consumen. Así Gerti, la protagonista de *Deseo*, sacrifica a su hijo bajo la luna (Jelinek, 2004, p. 234), la misma luna del “Romance de la luna, luna” del poeta granadino. La luna, como símbolo de la mujer, es cómplice en Jelinek y artífice en Lorca del sacrificio del niño en la reivindicación del deseo de la mujer. El concepto de mercancía, cabe decir, que debe ser entendido desde los presupuestos de Marx y Engels, ya que estos señalan que “decir que la obra de arte es solo una mercancía es

muy distinto a lamentar la mercantilización de la cultura efectuada por el capitalismo”, es más “decir que la obra de arte es solo una mercancía es una forma de recordarnos que también es un producto del trabajo humano” (White, 2011, p. 388). Así, “la vida humana se transforma en una obra de arte” (White, 2011, p. 387), un acto de creación que alberga el concepto de solidaridad frente a la nueva ideología de la que habla Bauman, la cual está “hecha a la medida de la nueva sociedad de consumidores” (Bauman, 2017a, p. 109). El filósofo señala que vivimos en una sociedad individualizada:

Se empuja y se tira de los hombres y mujeres individuales para que busquen y encuentren soluciones individuales a problemas creados socialmente y pongan los medios para llegar a estas soluciones individualmente utilizando habilidades y recursos individuales. Esta ideología proclama la inutilidad (en realidad, la contraproductividad) de la solidaridad: de unir fuerzas y subordinar las acciones individuales a una <<causa común>> (Bauman, 2017a, p. 109).

En este sentido, con estas obras se persigue establecer una comunicación desde distintos niveles diegéticos, con la finalidad de utilizar esa solidaridad de la obra de arte capaz de dar respuesta a los problemas que hoy marcan la construcción de la identidad de la mujer, de generar un acto de resistencia nacido de la solidaridad del arte.

Por último, también debe ser tenida en cuenta la característica inherente al texto que señala Ricoeur. Se puede, así, concebir el texto como “un paradigma de toda acción significativa, o, lo que viene a ser lo mismo, creativa, solo con su insistencia acerca de la naturaleza simbólica tanto de los textos como de los sistemas sociales en los que surgen”. Para el autor, el texto se convierte, así, en “un símbolo de la sociabilidad” (Citado en White, 2011, p. 382). Estos textos se actualizan, por tanto, hoy como símbolos de esa sociabilidad que buscan generar unos mecanismos discursivos capaces de integrar la identidad femenina en una sociedad que tradicionalmente la ha expulsado.

En definitiva, es cierto que Jelinek pone en tela de juicio el lenguaje o la escritura al proceder esta de un discurso que excluye a la mujer, pero también considera que solo desde este se puede generar cambios. En este sentido, la única vía o salida es jugar, desmontar, desarticular la tradición como hace Jelinek en sus obras. También Laura Mulvey habla de la estética de la negación o Claire Johnston, de una estética de la infiltración (Paszkievicz 2014, p. 8). De ahí que hoy utilicemos estos textos para mostrar las contradicciones, las fisuras de un acto de comunicación codificado por una cultura dominante, para desde aquí reelaborar,

reescribir la herencia cultural y así dar forma a un imaginario en el que la mujer pueda encontrar modelos donde mirarse o identificarse sin necesidad de tapar u ocultar su deseo. Se trata por tanto de, con estos textos, generar una resistencia, pues: “La resistencia al poder no debe venir de afuera para ser real, no está atrapada porque sea la compatriota del poder; es pues como él, múltiple e integrable en otras estrategias globales” (Foucault, 2005, p. 98).

2. Contexto de la escritura en la codificación del deseo de la mujer

Estos autores representan en sus obras los miedos o injusticias que marcan o marcaron la sociedad en la que se instalaron o se instalan. Y señalan, además, los huecos existentes desde donde poder superar las consecuencias de estas o desde donde poder establecerse para resistir a ellas. Para ello, no dudan en romper estereotipos sociales a través de un personal código estético. Deconstruyen el lenguaje y la narratividad tradicional al incitar al receptor a que jueguen en la interpretación de su obra. La amplia y rica formación humanística de estos creadores -recordemos la formación musical de la escritora austriaca (Löffler, 2007, p. 11), pictórica del director británico (García, 2017, p. 92), la prensa o el periodismo en Capote (González de la Aleja, 1990, pp. 50-51) han permitido la configuración de unos estilos artísticos generadores de textos que ofrecen múltiples lecturas al lector o espectador. Esta riqueza se debe, por encima de todo, a la creación de un lenguaje visual en el que la imagen se articula en diferentes planos de significación, y donde los personajes se transforman en la esencia del lenguaje mismo. Todo ello hace que hoy revisemos sus textos para generar nuevos conceptos y herramientas en estos tiempos de “cambio”. Aquí, el feminismo juega un papel fundamental para asentar unas bases sólidas, fundamentadas en el deber, en el imperativo categórico como mecanismo de lucha contra la exclusión.

2.1 Elfriede Jelinek: transmutación del lenguaje para la construcción de la identidad femenina

Señala Sigrid Löffler cómo los alemanes se apropian de manera selectiva de lo austriaco:

Lo que sirve de los autores austriacos se adjudica automáticamente al canon de la literatura alemana, como ocurre con Franz Kafka, Thomas Bernhard o Peter Handke, que siempre están en boca de todos como autores alemanes. Pero lo que no sirve, porque resulta que es demasiado singular, demasiado provocador, demasiado inhóspito... eso es descalificado como literatura regional. Entre la literatura alemana y la pequeña

Austria siempre ha habido una relación de dependencia. Y eso es lo que llamo apropiación selectiva: que el alemán engulla lo destacable de las letras austriacas y aparte el resto como literatura provinciana (Löffler, 2007, p.16).

Así, en el caso de Elfriede Jelinek señala también Löffler que:

Cuando ella era una extravagancia austriaca, más bien repugnante, entonces la crítica actuaba de modo condescendiente, pero cuando Jelinek se vio respaldada por la Academia sueca, como autora de rango mundial, evidentemente, molestó y sigue molestando en Alemania. Por tanto, la descalificación de Jelinek, definiéndola como autora provinciana, es una manifestación de la ofensa narcisista de la escena literaria alemana (Löffler, 2007, p. 16).

Para Löffler este hecho muestra cómo se censura el extremismo de las descripciones en los textos de Jelinek, así como la grosería de su lenguaje. Mientras que esto se permite, en cambio, “a autores varones como Heiner Müller o Jean Genet” (Löffler, 2007, p. 16). En definitiva, Jelinek molesta porque emplea la lengua de los hombres para mostrar las carencias de este código, al llevarlo al extremo y cargarlo de violencia desde una voz que disecciona cada signo. Es decir, con ello se muestra que “todos esos artículos, llenos de odio y rabia, que los críticos escribieron sobre la autora y su obra, se puede interpretar como la actitud que esos hombres mostraron cuando la escritura provocadora de Jelinek entró a competir con la de ellos” (Löffler, 2007, p. 16).

También, en 2001 tuvo lugar el estreno de la adaptación cinematográfica que Haneke hizo de su novela *La pianista*. Lo que supuso una colaboración de la escritora en este proyecto, quien se mostraba reticente ante la posible adaptación de sus novelas al considerar que al construir ella imágenes desde la abstracción del lenguaje, las imágenes poco podían añadir. Pero sí sabía que de trabajar en un proyecto filmico lo haría con Haneke, quien podía “yuxtaponer su propio canon de imágenes con el texto” (Jelinek, 2013).

Es evidente que la concesión del Nobel de Literatura (2004) generó un cambio en la recepción de la escritora austriaca. “dicho galardón marcó una división en la disposición para tratar su producción literaria, y obligó a muchas editoriales a traducir velozmente sus textos” (Díaz, 2007, p. 61-62), ya que tan sólo en Francia la producción de Jelinek estaba “casi enteramente traducida” (Díaz, 2007, p. 62). En este sentido, es un dato curioso el hecho de que en la biblioteca del Instituto Cervantes de Toulouse, punto que sirvió de resistencia frente al

fascismo en España, están prácticamente traducidas al francés todas las obras de Jelinek. Pero, frente a la recepción en Francia, en ese momento en España sólo se habían traducido tres obras (Díaz, 2007, p. 63), entre las que estaba *La pianista*. Y es que dos características de la producción de Jelinek han dificultado su recepción en nuestro país:

Asimismo, tampoco se ha sabido entender y diferenciar la estilización a la que se somete la propia Jelinek, ese juego constante de las formas no sólo expresadas en el lenguaje verbal, sino a través de la invención de su propia puesta en escena. Si a ello añadimos el compromiso de la autora con la memoria histórica, es decir, la crítica a un pasado fascista hoy día maquillado (tan molesto en Austria como en España), pues nos encontramos con dos elementos incómodos para la recepción en nuestro país (Díaz, 2007, p. 64).

Jelinek reelabora el lenguaje para crear unos textos que “se caracterizan por la destrucción del mito, la negatividad total, la perversión, la simbiosis de la alta literatura y la literatura trivial, la ironía, la sátira, la caricatura, el collage, la destrucción y deconstrucción” (López, 2009, p. 162), para con ello subrayar las fisuras que provoca representar el deseo y pensamiento de la mujer a través del discurso tradicional. De ahí que tras la recepción del Nobel se escribiera: “Elfriede Jelinek asusta. Al quedarse en silencio, Elfriede Jelinek asusta. Al escribir, Elfriede Jelinek asusta aún más” (Nieto, 2006, p. 290). Pues no debemos olvidar que “sus novelas, sus ensayos o sus obras de teatro golpean con fuerza para romper moldes preestablecidos” (Herades, 2020, p. 9), pues sus textos “se construyen sobre el lenguaje de la publicidad, de los periódicos, de la Biblia, de la literatura y la paraliteratura” (Löffler, 2007, p. 14). Y desde una nueva reelaboración de estos códigos plasma los límites existentes a la hora de aprehender el mundo desde el discurso que ha elaborado la tradición. Lo que hizo que se le concediera el Nobel “por el flujo musical de voces y contravoces de sus novelas y obras teatrales, en las que muestra con una extraordinaria pasión lingüística el absurdo de los clichés sociales y su poder subyugador” (López, 2009, p. 162).

No obstante, también hay que tener en cuenta que Jelinek cuida detalladamente la imagen que ofrece al público. De este modo, “se recrea en su propia creación. Una y otra vez se presenta con un peinado distinto, un maquillaje diferente, un determinado calzado de diseño, un nuevo vestuario. Todo ello con el objetivo de promover una imagen de sí misma como señora y ama. Cualquier foto es una autoescenificación perfecta, extravagante” (Löffler, 2007, p. 10). Este hecho aparece continuamente en sus obras, pero vamos a destacar su ensayo

“Mode” donde se observa cómo la ropa se convierte en un medio de protección a la vez que de unión con lo otro. La ropa y el mundo de la moda ofrecen la protección necesaria que señalara Kant (2004, p. 204) para alcanzar *lo sublime*: “Ich weiß wenig von mir, interessiere mich auch nicht sehr für mich, aber mir kommt vor, daß meine Leidenschaft für Mode mir mich selbst ersetzen kann, deshalb bohre ich mich ja förmlich hinein in die Kleider, mit einer seltsamen Gier”¹¹ (Jelinek, 2000). Hechos que avalan que la escritora cuestiona los discursos que nos modelan y que nos aprisionan tanto dentro como fuera de la ficción. Así, por ejemplo, cuando visitamos su página web <http://www.elfriedejelinek.com/> aparece una foto. En esta se encuadra en primer plano un asiento que cuelga del techo con una forma semicircular y transparente decorado con un cojín plateado y tres peluches.



Figura 1: foto Martin Vukovits.

¹¹ Sé poco sobre mí, tampoco me interesa, pero me parece que mi pasión por la moda puede sustituirme, por eso me sumerjo literalmente en la ropa, con una extraña avidez. T.A.

Pero, lo interesante es dirigir nuestra mirada a lo que aparece en segundo plano y que observamos a través de esa semiesfera transparente. Así, al fondo vemos la que podría ser la figura de la escritora, quien abre una puerta, de nuevo de cristal, que comunica con el exterior. La autora se representa de este modo desde una óptica que distorsiona su imagen, a través de un prisma que distorsiona la nitidez de su figura y en el acto de salir de un espacio cerrado a uno abierto (Herades, 2020, p. 10). Cabe destacar este hecho porque en sus obras encontramos también este lugar desde donde mira la autora a sus creaciones:

La mujer vista bajo un prisma, un discurso que la distorsiona, pero lleno de resquicios, de aristas, de luz generada por espejos y cristales que permiten actuar para salir de ese tradicional enfoque en el que la mujer ha debido permanecer. Y desde aquí adquiere la solidez necesaria, no ya la proyectada por espejos, para tomar conciencia de su identidad (Herades, 2020, p. 10).

Además, con este juego de perspectivas interactúan los planos de la ficción y la realidad en los que se fundamentan la recepción de su obra:

El lenguaje de Jelinek se bloquea contra lo que es la comprensión psicologizante. Desde sus comienzos experimentales, la autora escribe unos textos sumamente artificiales que ni se dejan psicologizar ni se dejan interpretar sin más de una forma biográfica. Por otro lado, tampoco debemos olvidar que estos textos oscilan en lo unívoco y viven de la reciprocidad entre partículas de la realidad en el lenguaje y partículas del lenguaje en la realidad (Löffler, 2007, p. 13).

Es decir, Jelinek establece un juego con las posibles lecturas biográficas de sus obras, que se sustenta en esta necesidad interpretativa del lector. Así, “con ello se acerca a él, pero con ese lenguaje artificial se aleja de éste, con ello “forma una barrera contra cualquier impulso de empatía con los lectores” (Löffler, 2007, p. 14). Es lo que ocurre, por ejemplo, con la recepción de la obra *La pianista*, pues desde su publicación en 1983 se ha identificado el personaje de Erika con el de la propia Jelinek (Löffler, 2007, p. 12-13). Es así como, tanto a través de su imagen, como de su obra, Jelinek ha creado unas máscaras con las que consigue mantenerse alejada de la opinión pública (Löffler, 2007, p.10). Por ello. “siempre que dice yo, Jelinek trabaja en su leyenda del yo” (Löffler, 2007, p. 11). Es más, Jelinek dice de sí misma: “Miento

muchísimo” (Löffler, 2007, p. 11). Y dice, además: “Yo me abstraigo. Ahí es donde yo me conservo. Acerca de mí la verdad es que realmente nunca he hablado” (Löffler, 2007, p. 11).

No debemos olvidar la fobia social que sufre. Hecho que dificulta u obstaculiza la comunicación de Jelinek con los lectores o la crítica. Un dato, en este sentido, interesante es el hecho de que no recogió personalmente su premio Nobel en 2004. De ahí que escribiera un discurso titulado “Im Abseits” que compartió con todos a través de una pantalla. En este texto presenta la lengua, la escritura como un camuflaje que debiera protegerla, pero que no lo hace. Si el mundo de la moda le ofrece protección, no en cambio la escritura, pues es una construcción falsa que la lanza al otro:

Weil ich im Schreiben Schutz gesucht habe, kehrt sich dieses Unterwegssein, die Sprache, die in der Bewegung, im Sprechen, mir ein sicherer Unterstand zu sein schien, gegen mich. Kein Wunder. Ich habe ihr doch sofort mißtraut. Was ist das für eine Tarnung, die dazu da ist, daß man nicht unsichtbar wird, sondern immer deutlicher?¹² (Jelinek, 2005).

Además, este juego que realiza Jelinek con su propia imagen es fundamental para analizar el lugar que la mujer ocupa en su obra. Así, “la distorsión que la escritora hace de su imagen nos lleva a plantearnos la imposibilidad de que la mujer sea representada desde el discurso patriarcal” (Herades, 2020, p. 11). La mujer ocupa, por tanto, un segundo plano y aparece desenfocada, pues la relación que Jelinek observa entre ella y el código se define desde la ausencia: “Ich würde mich ja zufriedengeben, wenn sie verleugnete, mir zu gehören, meine Sprache, aber zu mir gehören sollte sie schon. Wie kann ich erreichen, daß sie wenigstens ein bißchen an mir hängt?”¹³ (Jelinek, 2005). Porque además el código la traiciona: “Sie hört dort drüben auf dem Pfad Geheimnisse, die ich nicht wissen soll, meine Sprache, und sie sagt sie weiter, diese Geheimnisse, andren, die sie nicht hören wollen”¹⁴ (Jelinek, 2005). La relación entre la escritora y su lengua está fragmentada, disociada, de ahí que no la represente: “Ich kann ja gar nicht sprechen, meine Sprache ist derzeit nämlich leider nicht zu Hause. Dort

¹² “Porque busqué la protección en la escritura, un estar en un camino que se invierte, la lengua en movimiento, la palabra, me parecía ser un abrigo seguro, se vuelve contra mí. Ningún milagro. Sin embargo, inmediatamente desconfié. ¿Qué es ese camuflaje que está ahí, para que nos volvamos invisibles sino siempre más claros?”

¹³ “Estaría contenta si negara pertenecerme, mi lengua, pero aun así debería pertenecerme. ¿Cómo puede esperarla para que se ligue al menos un poco a mí?” T.A.

¹⁴ “Ella escucha allí secretos que yo no debo saber y se los cuenta a otros que no quieren saberlos.” T.A.

drüben sagt sie was andres, das ich ihr auch nicht aufgetragen habe, aber meinen Befehl an sie hat sie von Beginn an schon vergessen”¹⁵ (Jelinek, 2005).

Del mismo modo, en la creación que Jelinek lleva a cabo de sus personajes femeninos se subraya este hecho, “de ahí que Jelinek convierta a sus personajes femeninos en simples modelos o paradigmas que imitan un discurso impostado” (Herades, 2020, p. 11). En este sentido, señala Jelinek que “los códigos de valores están hechos por hombres” (Rudich, 2004). Pero, la escritora “no denuncia la situación de la mujer, sino un discurso patriarcal asimilado por todos, mujeres y hombres, que mutila el cuerpo y el alma femeninos” (Herades, 2020, p. 11). Es decir, la mujer no es victimizada, sino representada como el vehículo a través del cual se perpetúa esta situación, de ahí que escriba Jelinek que la mujer “cumple con su obligación en el lugar que se le ha asignado” (Jelinek, 2005, p. 8). Además, ella subraya el hecho de que la mujer no puede descifrar su deseo desde un código ajeno, aunque, no obstante, establece diferentes relaciones en las que subyace la resistencia necesaria para hablar y sentir desde ese extraño discurso. Una de ellas es la naturaleza: “a veces son capaces de disfrutar y entender la naturaleza exterior mejor que los hombres” (Jelinek, 2005, p. 8). Los personajes de Jelinek han quedado aisladas de lo que está fuera, quedan incomunicadas, pero como veíamos en la imagen de su página web hay, existen aristas de luz desde las que la mujer puede hallar el camino que la reconduce a la unión con el todo. Y una de esas aristas es la naturaleza, como también lo es la muerte:

Entretanto habré estado muerta: Pero, al revés que a los demás, a mí no se me permite diluirme en la muerte hasta convertirme en nada, sino que -por el contrario- se me ha encargado la tarea de meter la muerte dentro de mí hasta que yo esté a punto de estallar: ella es, por decirlo así, la consultora y la constante de mi existencia cuyo abismo me ayuda a superar y, así, poder trabajar de nuevo cada día la posibilidad de SER (Jelinek, 2008, p. 45).

Jelinek, al igual que la escritora norteamericana Sylvia Plath, confiere a la muerte y a la naturaleza la posibilidad de que sus protagonistas puedan ser, porque a través de ellas pueden comunicarse: “Entonces el cielo y yo conversamos abiertamente. / Y seguro que seré más útil

¹⁵ “No puedo hablar, porque mi lengua, lamentablemente, ahora no está en casa. Allí dice otra cosa, que yo tampoco le he pedido, pero se ha olvidado desde el principio de mi orden”. T.A.

cuando al fin me tienda para siempre: / Entonces quizás los árboles me toquen por una vez / Y las flores, finalmente, tengan tiempo para mí” (Plath, 2019, p. 8).

Pero, Jelinek no solo pone en tela de juicio esa sociedad, sino que la acusa de haber mutilado a la mujer, de haber quebrantado la relación entre su cuerpo y lo que está fuera de este. Lo que ha ocasionado que su deseo haya sido llevado “al terreno de aquello que ha de permanecer oculto, es decir, de *lo siniestro*, de *lo Unheimlich*” (Herades, 2020, p. 11), en el sentido que Trias (2013) confiere a esta categoría. Jelinek quita, así, el velo que existe entre el deseo de la mujer y la sociedad y muestra las consecuencias de ello. Y ¿qué ocurre, pues, cuando estos son desvelados? Pues que “el cuerpo como cualquier objeto que adorna y sirve termina sometido a las más extrañas escenas de violencia y obscenidad” (Nieto, 2006, p. 293). Esto conlleva que Jelinek cree unos personajes arquetipos, “porque están al servicio de ese discurso mutilador, que les impide crecer, adquirir vida. Sus personajes están subordinados al lenguaje y por ello se transforman en lenguaje” (Herades, 2020, p. 12).

2.1.1 Tentativas de un nuevo discurso desde de la ficción

En *Deseo* la autora plantea la problemática del cuerpo de la mujer, de cómo este ha sido colonizado. El cuerpo de Gerti no es de su dominio. Así, presenta Jelinek cómo éste es “concebido en exclusivo para ser mirado, usado, envidiado, ultrajado y hasta transformado” (Nieto, 2006, p. 294). Gerti ha sido cosificada y ni siquiera en los brazos de su amante puede escapar de esta condición de víctima, el amor no la redime de su condición de objeto. El amor que ella busca no corresponde al que encuentra en los hombres, pues desde el discurso del hombre ella no puede expresar su deseo. Así, al carecer de un discurso propio el amante se transforma también en verdugo, como lo es ya no solo su marido, sino su propio hijo:

El niño lo sabe todo. Tiene la piel blanca, y el rostro tostado por el sol. Por la noche tiene que estar bañado, y haber rezado y trabajado. Y pegarse a la mujer, recrearse en ella, morderla en los pezones como castigo, porque antes el padre ha podido ampliar sus túneles y tubos (Jelinek, 2004, p. 28).

Pero, además, Jelinek no solo escenifica que Gerti no puede escapar de esta condición de objeto, de lugar dominado, sino que la somete a la esclavitud del tiempo. En la obra Gerti se sitúa en esa frontera en la que todavía es válida para el hombre, pero pronto dejará de serlo, de ahí que desee “adquirir juventud” (Jelinek, 2004, p. 152). De ahí que como la mayoría de los personajes de Jelinek busque la muerte para ascender, para trascender. La muerte es su

única tabla de salvación, porque “hay muchas mujeres, pero el hombre es único” (Jelinek, 2004, p. 140). También, en *La pianista* Erika se sumerge en una “relación de poder y dominio de la que no hay escapatoria” (Löffler, 2007, p. 13). Vemos, así, que en primer lugar “será el juguete de su madre y después del joven Klemmer” (Herades, 2020, p. 12). Con este proceso también de cosificación que deviene de un discurso patriarcal articulado y postergado tanto por el hombre como por la mujer “se muestra el proceso de una individualización fracasada, se cuenta la historia de la destrucción de la sexualidad femenina llena de mortificación masoquista” (Löffler, 2007, p. 13). Porque Erika ha osado reproducir los roles del hombre, y se ha transformado en voyeur. Ostenta, así, un rol masculino desde el que busca su deseo. Porque la mujer solo puede ser mirada y Erika se ha transformado en mirona. Pero el precio de impostar este código será el dolor.

En *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas* la escritora expresa “la imposibilidad de equiparar la situación de la mujer con la del hombre” (Giménez, 2011, p. 84). Así, desde el título lleva a cabo un juego intertextual y recrea a personajes shakesperianos, que son princesas y no reinas (Giménez, 2011, p. 84), con lo que denuncia no sólo que “la mujer no tiene todavía acceso al poder real” (Giménez, 2011, p. 84) sino que las mujeres “se parecen todavía demasiado a las princesas que los Grimm retrataron en sus cuentos populares” (Giménez, 2011, p. 84). Con ello vemos que los cuentos de hadas se perpetúan y siguen vivos, ya no quedan princesas, pero las huellas siguen allí, siguen marcando las vidas de las mujeres prisioneras de las definiciones y de las obligaciones de un orden que no les permite el acceso al conocimiento y al poder (Jelinek, 2008, p. 11). La autora en estas piezas teatrales parte de la idea de que la mujer no ha progresado lo suficiente “como para poder tener pensamientos de reina o para articular discursos concebidos desde el yo” (Jelinek, 2008, p. 11). Así, Jelinek pone en escena personajes a los que les concede el estatuto de princesas, “etapa previa al constituirse como mujer” (Jelinek, 2008, p. 11). Vemos ante nosotros desfilar a personajes de la tradición popular como Blancanieves, La Bella durmiente o Rosamunda; así como personajes que han protagonizado el mundo de la prensa rosa como Jackie y su oponente Marilyn o también las escritoras Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann y por último a modo de epílogo Diana de Gales. Con estos personajes se ponen en evidencia las diferentes formas de opresión ejercidas sobre ellas, su falta de poder y su lucha al tomar conciencia de su papel. Opresión que también es ejercida por la mujer. Queda muy patente en las obras de Jelinek que la frontera entre víctima y verdugo se difumina. Vemos en estas piezas teatrales que estos personajes adquieren voz, pero lo harán desde el no-lugar representado por la muerte. Es cierto que todos estos personajes hablan, pero lo harán desde la muerte. En *Las amantes*, Brigitte y Paula, son presas, al igual

que las anteriores protagonistas, de ese discurso que las asfixia hasta tal punto de cuestionarse con sus historias qué es el amor: “la historia de b. y h. no es algo que vaya a ser, es algo que de repente está ahí (¡flash!) y que se llama amor” (Jelinek, 2005, p. 12) o por qué una mujer desea ser madre. ¿El deseo es propio o es inoculado por una sociedad que ha convertido a la mujer en un instrumento? Así, escribe Jelinek sobre Paula: “para la mujer, final de la vida, y comienzo de la procreación” (Jelinek, 2005, p. 18). En esta obra Jelinek trasgrede las normas incluso ortográficas, nunca utiliza la mayúscula, para reflejar cómo éstas están al servicio del lenguaje, el cual escapa de lo normativo, son instrumento de denuncia, porque el lenguaje aprisiona, encierra el deseo de la mujer. Y finalmente, en sus ensayos “Mode” y “Körper und Frau” Jelinek problematiza también la percepción del cuerpo desde la mirada del hombre, solo desde su mirada adquiere significado, de ahí que veamos el cuerpo de la modelo Claudia Schiffer expuesto en un panel de anuncio, se convierte así “Gebirgs Panorama”¹⁶ (Jelinek, 2001) creado para ser observado. De ahí que en su ensayo “Mode” trate el tema de la ropa. En una doble vertiente pues por un lado la ropa la hace esclava de la mirada del hombre, la transforma en lo que el hombre busca, como vemos en Gerti y por otro le ofrece protección, como vemos en su personaje Jackie de *La muerte y la doncella*.

En cualquier caso, todas están sometidas al mismo discurso, a un discurso hecho por y para el hombre. Al cual la mujer debe someterse o rebelarse, y en esa rebelión desde el discurso de poder sitúa Jelinek a sus personajes, como arrojados para que alcancen su destino. A través de un narrador en tercera persona, que se toma la libertad de opinar, la escritora pone al descubierto cómo ese discurso desarrolla un sentimiento de orfandad en la mujer al sentir su cuerpo extraño y desarticulado y más cuando es abatido por el paso del tiempo:

Podemos intentar olvidar que nada cuadra en nosotros; no cuadran nuestras partes superiores con las inferiores, nuestras cabezas con nuestros pies, como si cada uno perteneciera a distintas personas (así estamos construidas las mujeres de edad madura. De algún modo perdemos la forma por el camino, ¡ya no estamos para enamorar a nadie!), que a su vez tienen sus horribles diferencias, como sólo el martirizado estrato bajo sabe. Todos llevamos nuestra cruz, pero con nuestras mejores galas. ¡Un espectáculo único! (Jelinek, 2004, p. 169).

¹⁶ “Panorama montañoso”. (T.A).

En definitiva, Jelinek muestra la cosificación de la mujer al convertir a sus protagonistas en lenguaje. Desde aquí se materializa la violencia que el cuerpo y el pensamiento femenino sufren a diario, violencia que podemos soportar porque estamos ante abstracciones lingüísticas, es la barrera, el muro que pone Jelinek para superar ese dolor. Construye, así, a sus personajes a través de un lenguaje grosero y violento que le ha llevado a ser tachada, incluso, de fanática de lo políticamente correcto y de terrorista de la virtud (Löffler, 2007, p. 17). Jelinek rompe “con su particular uso del lenguaje los límites impuestos por una tradición basada en estructuras sociales anquilosadas” (López, 2009, p. 161). Sus personajes se presentan, así, como caídos en el sentido existencial, huérfanos al no tener un discurso que les de voz, “quedan suspendidos en el abismo, pues el propio código que los configura los expulsa” (Herades, 2020, p. 12). Quedan silenciados. El subalterno no sólo no puede hablar (Spivak, 2003), sino que Jelinek, además, señala que es sometido “a un proceso de mutilación tanto física como psicológica” (Herades, 2020, p. 12). Todas las protagonistas están condenadas a la expulsión, a caminar de forma errática. Hecho que las somete a un doble proceso de anagnórisis: encontrar su voz y su deseo en un mundo conformado por estructuras sociales y culturales llenas de violencia que se materializan en el cuerpo de la mujer.

2.2. Peter Greenaway y Truman Capote: el otro configura el imaginario femenino

Nos acercamos a estos dos autores para recuperar modelos que han sido configurados desde otras miradas que no son la de la mujer. La finalidad es recuperar paradigmas que se hayan construido desde la resistencia. Así el director de cine ofrece un ejemplo, Nagiko, que ha formado su identidad fuera del eurocentrismo, y que además lo ha hecho a través de la lectura (*El libro de la almohada* de Sei Shonagon), a través de la experiencia sensorial, desde el cuerpo, y de la escritura. Mientras que Truman Capote, una voz disidente quien se declaraba “homosexual, drogadicto y genial” (Abrain, 2024) da vida a una joven prostituta, Holly, que rompió con todos los esquemas sociales de la época. Su personaje desde la soledad y la huida escapa a las normas y pone a salvo su libertad. Creó un icono en el que las jóvenes de la época podían encontrar otras alternativas en una sociedad altamente puritana. Pero si, Jelinek conduce a sus personajes al dolor y a la muerte, ellos embarcan a sus protagonistas en un largo camino en el que la experimentación a través de la moda, el lujo, el sexo o el amor serán clave.

2.2. 1 Peter Greenaway

Al acercarnos a la obra de Greenaway vemos que la recepción de sus filmes ocasiona una serie de problemáticas, pues son elaboradas estas desde un lenguaje visual que se

caracteriza por su complejidad. Hecho que se fundamenta en cómo el director británico crea un código que nace de la interrelación de diferentes artes (Gorostiza, 1995, pp. 18-34). Greenaway tiene como objetivo transformar el lenguaje cinematográfico pues quiere apartarse de la idea tradicional de que el lenguaje cinematográfico se subordina al lenguaje literario. Este hecho hace que el espectador continuamente en sus obras encuentre “juegos visuales en los que la imagen configura el espacio de la creación” (Herades, 2020, p. 13). Así, al llevar a cabo una elaboración lingüística y visual caracterizada por la relectura, revisión o reelaboración de temas que forman parte de distintas tradiciones culturales, consigue un lenguaje complejo y abstracto, que no siempre es bien entendido, como él mismo manifiesta: “se me acusa de ser intelectual y snob. Y eso no me molesta. Es verdad que las actividades intelectuales son un placer para mí. Amo reflexionar y discutir cuestiones abstractas. Amo afrontar un problema lingüístico o literario” (Gorostiza, 1995, p. 31).

Además, para él “el arte no debiera alimentar los deseos humanos con sentimentalistas e ilusorios happy endings o con trágicos o heroicos finales tan autocomplacientes, consoladores y productores de dinero, como lo hace el cine hollywoodense” (Sutton, 2007, p. 371). Para él, su trabajo se convierte en una exploración, cuya finalidad no es “compartir un ángulo de visión”, sino “transformar el signo filmico en una explosión de significados, engendrados estos en la propia imagen” (Herades, 2020, p. 13). De ahí que catalogue su obra como artificiosa, pues al buscar ese nuevo lenguaje crea una artificiosidad de la que él es consciente:

Mi cine es deliberadamente artificial es siempre autoreflexivo. Cada vez que miras una película Greenaway, sabes que estás definitiva y absolutamente sólo mirando una película. No es un trozo de vida, ni una ventana al mundo. No intenta ser un ejemplo de algo “natural” o “real”. No creo que el naturalismo o el realismo sean válidos en el cine. Monta una cámara y todo cambia. La persecución del realismo me parece un callejón sin salida (Gorostiza, 1995, p. 231).

Desde esta concepción del cine, el director presenta “la pantalla como un gran lienzo en construcción, como un palimpsesto repleto de imágenes y textos” (García, 2017, p. 97). Este hecho hace que sus obras se caractericen por una cuidada relación entre forma y contenido (Gorostiza, 1995, p. 223). Así, por ejemplo, es habitual encontrar en sus filmes una ordenación por partes, que o bien responden a su pasión por clasificar y ordenar toda clase de objetos, o bien por esa búsqueda de lo geométrico, el equilibrio y lo simétrico (García, 2017, p. 94). Como si quisiera ordenar el caos, “encontrar el orden en el mundo que nos rodea”, pero “al

mismo tiempo es consciente de la imposibilidad de controlar el caos”, de ahí que podemos definirlo como “un ilustrado atrapado en un mundo (neo) barroco” (Keska, 2009). En este choque espaciotemporal, el espectador recibe un lienzo “desplegado en un tiempo y en un espacio cambiantes” (Herades, 2020, p. 14), cuyo sentido viene dado de cada descodificación que el espectador realiza de esas imágenes que recibe con un orden temporal y espacial determinados, es decir, el texto se abre a múltiples actualizaciones, no hay un sentido único:

Yo quiero hacer cine en tiempo presente, no narrativo y multipantalla. Tiempo presente significa que puedo hacer y proyectar una película el lunes, y proyectar una versión diferente de la misma el martes, y actualizarla de nuevo el miércoles, y así sucesivamente. Lo más aburrido de Casablanca es que es la misma película cada vez que la ves. Tenemos un cine basado en el texto: todas las películas comenzaron su vida como un texto y se enuncian como textos (García, 2017, pp. 96-97).

Si Jelinek deconstruye las bases del lenguaje tradicional, reactualiza mitos y tópicos, Greenaway “deconstruye las bases de la narratividad tradicional al desautomatizar la textualidad del lenguaje fílmico, y así configura una nueva narratividad (Herades, 2020, p. 14) que trasciende el código fílmico, pues se articula desde diferentes sistemas, es decir, Greenaway en sus filmes construye un signo que nace de la amalgama de distintas artes (música, pintura, cine, literatura, etc.). De esta manera su obra puede “leerse como una pieza clave en el desarrollo de una corriente posmoderna con gran paralelismo e influencia en la arquitectura, las artes plásticas, la música o la literatura” (Gómez, 2007, p.161). No debemos olvidar también que el acercamiento de las nuevas tecnologías a la imagen convierte a este director de cine en un referente a la hora de entender cómo ha de ser el cine del futuro (Mimoso-Ruiz, 2004, p. 848). Así, estos hechos han ocasionado que algunas de sus películas hayan sido definidas como *Gesamtkunstwerk* o arte total wagneriano (Keska, 2009).

Otro lugar común que comparte Greenaway con Jelinek es la construcción de personajes. Al igual que la escritora, Greenaway da vida a “personajes arquetipos conductores de unas ideas concretas que representan las inquietudes y los miedos del propio director” (Herades, 2020, p. 14). Dice, así, el director sobre sus personajes: “tienen la misma edad que yo; según voy envejeciendo ellos también lo hacen. Quiero hacer películas para gentes que tengan las mismas ansiedades, esperanzas, miedos, ambiciones que tengo como hombre de mediana edad” (Gorostiza, 1995, p. 242). Por tanto, sus personajes son instrumentos en manos del director a través de los que “exhibe su pensamiento, son vehículos de una ideología tanto

estética, como filosófica que gira básicamente sobre infinitud de temas” (Herades, 2020, p. 14). Aunque para Greenaway, estos se reducen a dos, ya que “básicamente sólo hay dos asuntos que se tratan en toda la cultura occidental: sexo y muerte. Tenemos cierta habilidad para manipular el sexo hoy en día. No tenemos habilidad, y nunca la tendremos, para manipular la muerte” (Gómez, 2007, p. 163).

Por último, cabe destacar que el director británico crea personajes femeninos con un papel de dominadoras, de diosas madres, que, pese a parecer subordinadas a los hombres, son ellas las que mueven los hilos y finalmente consiguen sus propósitos (Gorostiza, 1995, p. 242), como ocurre con Georgina, que, aunque parezca supeditada a los tres hombres (el marido, el amante y el cocinero), es ella realmente quien ha controlado la situación desde el principio. También encontramos personajes adolescentes como Miranda, un ejemplo de hija que obedece y admira a su padre Próspero, pero que pese a la inicial oposición de éste terminará casándose con el príncipe Fernando. Esta representación de la mujer ha ocasionado que se tacharan sus obras de misóginas (Gorostiza, 1995, p. 243). Ante lo que, el propio director alega que en sus películas “las mujeres siempre acaban como la fuerza dominante”, pero que para conseguir ese triunfo deben “pasar experiencias humillantes” (Gorostiza, 1995, p. 243). Este último hecho es un aspecto que acerca la obra del director a la de Jelinek, pues el camino de sus protagonistas también está marcado por el dolor e incluso la muerte. De esta forma, Greenaway admite que *The Pillow Book* es una respuesta a estas acusaciones:

Mis amigas feministas frecuentemente me fustigan por ser simplista respecto de la noción freudiana de que son los hombres los que hacen el arte y las mujeres las que hacen los hijos. Y ahora se han dado cuenta de que he madurado, porque he colocado a la mujer en la posición de poder hacer tanto una cosa como la otra. Comienza por ser el papel, pero termina siendo la pluma (6 de agosto 1997).

Efectivamente, la protagonista de *The Pillow Book*, Nagiko, destruye a su oponente, el editor, quien solo busca someter la creación de ella a su voluntad. Así, Nagiko, finalmente, se busca en la escritura, su objetivo es dejar de ser objeto, una mera propiedad del editor, y transformarse en sujeto, en escritora. Con Nagiko vemos, por tanto, “ese paso de la mujer objeto de deseo a sujeto deseante” (Herades, 2020, p. 15).

2.2. 2 Truman Capote

Marc Saporta (1976) comenta cómo tras la crisis que estalló en Wall Street en 1929, la cual continuó causando estragos hasta la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos verán el esplendor de una era de prosperidad. A esta nueva sociedad, el economista Galbraith la designó The Affluent Society (sociedad opulenta). Pero, paradójicamente, la opulencia y el confort material de las cosas inquietan, por razones espirituales, a numerosos autores americanos. Este es el contexto en el que hay que examinar la <<novela de la opulencia>> dentro de la cual, como ha indicado Jacques Caban en *La pradera perdida*, la novela de Truman Capote *Breakfast at Tiffany's* es el mejor ejemplo.

Para acercarnos a esta nueva literatura no podemos dejar de lado la importancia que ejerció en su desarrollo la revista The New Yorker (fundada en 1925 por Harold Ross). Jacques Caban la describe ‘como una revista de moda’ que ‘en lugar de permanecer entre minorías ha extendido su influencia sobre toda la novela americana’ (Saporta, 1976, p. 258).

Como vemos, a principios de la década de los sesenta se vivía una intensa revolución en el seno de la prensa. Las convenciones periodísticas que los años cincuenta habían logrado imponer empiezan a ser atacadas por una serie de jóvenes reporteros ansiosos de devolverle a su trabajo la frescura, honestidad y fuerza que la habían presidido en épocas anteriores. Esta revolución recibió el nombre de <<New Journalism>>. Para entender la nueva literatura de estos años de abundancia no podemos dejar de lado la importancia de la prensa, ya que los nuevos autores se formaron en ella. Así, éstos convirtieron sus artículos y reportajes en obras imposibles de incluir en los viejos conceptos de ficción y realidad o novela y periodismo. Los sucesos contados estaban extraídos del mundo periodístico, eran noticias, eran reales, pero el periodista los presentaba de tal manera que el lector parecía hallarse ante un trabajo de ficción. Por ejemplo, en la obra de Capote que analizamos, González de la Aleja (1990, pp. 50-51) afirma que “él mismo reconoció ante Lawrence Grobel que hay una persona real tras Miss Golightly”. La nueva sociedad burguesa no podía seguir albergando los personajes de ficción de la anterior literatura. La literatura, ahora, requiere un nuevo tipo de lectura y un nuevo espacio en el que ubicar sus personajes ficticios:

New Yorker es la revista literaria del estado supremo del aburguesamiento general, cuando la confección pone lo chic al alcance de todos, cuando la publicidad forma el

gusto e ilustra más que estorba los textos literarios a los que acompaña. El <<New Yorker>> es la expresión del dandismo de confección que caracteriza a nuestra época. Es Brummel estilo boutique. Es una manera divertida de estar desilusionado con elegancia, una manera divertida de estar desilusionado con elegancia, una mezcla de esteticismo y de ironía más que un estilo sobrio, claro y picante, contenido entre el cinismo y la nostalgia. El buen gusto está al límite del ultraje, la elegancia al límite del disfraz y detrás de la máscara se adivina un miedo, una fiebre, una tensión, la misma con la que los héroes de Salinger mueren sonriendo. En el chic <<New Yorker>>, se adivina a veces la angustia de América. Se adivina solamente. Pues su estilo es una máscara tanto como una elegancia. Es una manera de mantenerse tanto como de escribir. Esta estética es una ética: primero el <<estilo>>... Este tono impone a los colaboradores una disciplina próxima al mimetismo [...]. No hay que engañarse: el esteticismo del <<New Yorker>> es una forma sofisticada de hacer realismo. Se necesita más observación que imaginación y además que sea minuciosa y fiel. El novelista se convierte en detective y descifra el enigma entre una multitud de detalles pequeños y concretos. Una marca de cigarrillos o de whisky, una expresión, un gesto, un perfume, un acento, son otras tantas pistas. El novelista no narra, no describe. Muestra sugiere, implica (Marc Saporta, 1976, pp. 258-259).

Este texto encierra el espíritu de la nueva sociedad y de su nueva novela. Alberga, al mismo tiempo, el espíritu y estilo de la obra de Truman Capote, y en especial la que tiene por protagonista a Holly. Desde aquí podemos enumerar los motivos o tópicos que configuran la obra del escritor: la burguesía, *lo chic*, el dandismo, el estilo boutique, una desilusión elegante, esteticismo e ironía, cinismo y nostalgia, buen gusto y ultraje, disfraz, máscara, miedo, morir con una sonrisa, elegancia enmascarada, esteticismo y realismo. Conceptos todos ellos que hacen referencia a la sociedad, con lo que autor-lector coetáneo conexionan en estos puntos. La sociedad condiciona a la literatura en tanto que la literatura condiciona a la sociedad: “se encuentra en las calles, en la manera de ser y por consiguiente en la novela” (Saporta, 1976, p. 274). El mundo de ficción creado por Capote bebe de estas fuentes y se organiza creando espacios colectivos o individuales en los que el lector puede ubicarse. Así, por ejemplo, aparece Nueva York: “Truman Capote transformó Nueva York en un mundo fantástico, bello y ruidoso donde sólo unos pocos elegidos personajes pudieron existir” (González de la Aleja, 1990, p. 17). Allí Truman Capote instala a Holly, la cual se moverá siempre en lugares fastuosos, como la fiesta. Tanto la literatura como en cine, los años sesenta crean un cronotopo que los define:

la fiesta, símbolo de lo suntuoso, donde el individuo intenta reconocerse inmerso en la colectividad. En ese espacio es ubicada Holly:

Cuando la novela apareció en 1958 se produjo lo que Capote definiría como <<Holly Golightly Sweepstake>>: la mitad de las mujeres de Nueva York insistían en ser el modelo en el que Capote se inspiró para crear a su personaje; todas deseaban ardientemente ser identificadas con esa muchacha amoral y disoluta que a los 19 años se tiene que marchar del país huyendo de la ley. Para explicar este fenómeno habría que realizar un recorrido por esa galería de extraños personajes que pueblan los mundos de Truman Capote, y de los que Holly representa el paradigma (González de la Aleja, 1990, p. 48).

Pero a pesar de esa fastuosidad y pretendida elegancia Nueva York no es más que un espacio donde los personajes de Capote no pueden nunca permanecer y por ello están condenados a la eterna peregrinación. Así, Truman Capote, junto a otros escritores, crean un estilo híbrido que ha hecho que se haya establecido la existencia de dos Capotes:

Aquél que, desde su llegada a Nueva York, fue creando un mundo sofisticado de fiestas, viajes y sueños; y aquel otro, el Capote escritor, empeñado de manera suicida en explotar, esos oscuros pasillos de la mente humana donde el terror y la angustia son los protagonistas indiscutibles. Esto provoca que la literatura de Capote parezca pertenecer a un mundo privado, claustrofóbico, donde la realidad resulta siempre engañosa, definitivamente anormal e incluso grotesca (González de la Aleja, 1990, p. 23).

Cabe destacar, además, cómo a la hora de acercarnos a la obra de Capote, hemos de tener en cuenta dos motivos:

En primer lugar, la niñez, sobre este tema escribe González de Aleja: “Capote parecía haber logrado respuesta a sus oraciones y haber establecido como válido un mundo propio peculiar e infantil donde la risa no dejaba lugar al llanto” (1990, p. 17). En la literatura de Capote podemos rastrear el choque de dos mundos: el mundo del niño frente al del adulto: “los mundos de Capote oscilan entre la mente de un adulto perseguido por los errores de su niñez y la mente de un niño perseguido por las angustias que el mundo adulto le propone. Pero el resultado es siempre el mismo, la incapacidad de huir de esos mundos para acomodarse a la realidad tal y como el resto de la sociedad la concibe” (p. 23). Este choque se produce por la

imposición que la vida depara a estos personajes (y al mismo Capote), ya que siendo todavía niños se verán forzados a actuar como adultos, lo que provocará el deseo de una vuelta al mundo que han dejado; y así, esa nostalgia les hará establecer un mundo paralelo, ubicado en la frontera de uno y otro, que se regirá bajo las leyes del propio individuo dejando al margen las convenciones sociales. Todos los personajes que construye están en mayor o menor medida desterrados. Incluso cuando leemos el manuscrito que Perry, uno de los asesinos de los Clutter y personaje de *A sangre fría*, leyó cientos de veces “Historia de la vida de mi hijo”, vemos este desequilibrio provocado por la ruptura de la familia:

Infancia. Conténtame decir que, a mi ver, fue a la misma vez buena y mala. Sí, el nacimiento de Perry fue normal. Sano sí. Y pude cuidar de él como Dios manda hasta que resultó que mi mujer era una borracha perdida cuando mis hijos estaban en edad de ir a la escuela [...] Mientras que estuvimos todos unidos, mis hijos fueron como una seda, -todo empezó cuando mi mujer quiso marcharse a la ciudad y hacer una vida de perdida y se fue de casa (Capote, 2001, p. 123).

Por todo ello, Capote creó un mundo propio como novelista del que nunca pudo escapar, hasta tal punto de querer escribir estas palabras en su epitafio: “I TRIED TO GET OUT OF IT BUT IN COULDN’T”¹⁷ (González de la Aleja, 1990, p. 22). Al fin y al cabo, sus personajes se ven movidos por un deseo, a veces trágico, de buscar un hogar y esto nos lleva a una continua peregrinación que enlaza con el siguiente motivo.

En segundo lugar, la huida. En sus obras encontramos personajes que parecen haberse establecido cómodamente en el mundo de las apariencias. Inmediatamente notamos que el artificio que sujeta sus vidas se tambalea y ante todo esto sólo quedan dos alternativas: o bien aceptar la realidad y reconocer la propia vulnerabilidad, o bien huir. Estos personajes no aceptan la primera vía, y no lo harán por hipocresía, sino porque el miedo a la soledad pone un velo ante sus ojos que les impedirá ver los temores que los llevan a una continuada huida. Ellos, pese a escapar siempre, serán destruidos o se verán obligados a autodestruirse, porque no supieron aprovechar las pocas oportunidades de redención que la vida les ofreció. Ellos, encerrados en su mundo, nunca querrán salir de la cómoda burbuja que han construido. Nunca estarán dispuestos a cambiar, porque nunca podrán ver nítidamente que el mundo que ellos han creado es una auténtica pesadilla que los aísla del mundo real. Y, así, pese a la continua huida,

¹⁷ “Intenté salir, pero no pude”. T.A.

escapar resulta siempre imposible, porque la atmósfera en la que los ha ubicado Capote les proporciona vivir sólo en un sueño artificial que se repite una y otra vez. Ser eternos viajeros será el único alivio.

También *Desayuno en Tiffany's* fue llevada a la pantalla en el año 1961, en este caso por el director Blake Edwards. Capote no estuvo de acuerdo con la elección de Audrey Hepburn, el “quería que la encarnara su amiga Marilyn Monroe, que exudaba sexo a cada paso”, pero los productores entendieron “que solo alguien como Hepburn haría que la censura tragara con la película” (Belinchón, 2023). De ahí que Capote dijera tras el estreno: “La película acabó siendo una carta de amor cursi a Holly y a la ciudad de Nueva York y, por tanto, superficial y bonita, cuando debería de haber sido sofisticada y fea. Tenía tanto que ver con mi obra como las Rockettes con Ulanova” (Belinchón, 2023). No obstante, pese a esto Hepburn creó un icono que rompía con las normas sociales de la época, al igual que el personaje de Capote. Y consiguió fijar en la retina de toda una sociedad la imagen de una nueva mujer, que todavía hoy trasciende. Porque Hepburn encarnó a Holly:

Una chica original, independiente, ni buena ni mala, pero una chica. Por si fuera poco, libre, cuya rupturista actualización de la feminidad moderna (¡con despreocupado sexo premarital incluido!) deviene en aceptable gracias a la elegancia y a la integridad surgida de la imagen de jovencita eterna proyectada por Hepburn (Belinchón, 2023).

Es decir, en definitiva, “lo que hace aceptable todo el mensaje soterrado de *Desayuno con diamantes* es el aspecto de Hepburn” (Belinchón, 2023). Pese a ser una visión edulcorada de la novela de Capote, el personaje que adapta Blake Edwards, desde el guion de George Axelrod, hace que las mujeres de la época vean a Holly, como un nuevo modelo de mujer, deambular por las calles de Nueva York: “ser soltera en Nueva York se convirtió en algo chic” (Aguilar, 2010). Tanto Edwards como Axelrod “habían atrapado el zeitgeist de aquel Estados Unidos” (Belinchón, 2023) y el mensaje de Capote se había convertido en símbolo para muchas mujeres. Se Rompió, así, con el modelo de mujer imperante en la época, porque:

Las chicas buenas de las películas debían casarse para poder alcanzar ese fundido a negro [...]. Pero de pronto, con este filme, ya no parecía tan malo vivir sola, salir, lucir fabulosa y emborracharse un poquito, porque era Audrey quien lo hacía [...] Ser soltera ya no parecía tener nada de vergonzoso. De hecho, parecía divertido (Belinchón, 2023).

En este sentido, la crítica Judith Crist escribió: “Fue la película con la que nos hicimos adultos. Dejamos de vivir en la era de la inocencia. De pronto teníamos la capacidad de hablar a las claras de sexo. Empezábamos a vivir en los sesenta” (Belinchón, 2023). La adaptación filmica popularizó y mitificó el personaje de Capote. Holly se convirtió en un modelo, como advirtió la periodista y activista Letty Cottin Pogrebin:

En aquellos años me creía un alter ego de Holly. Era un tipo de mujer a la que querías emular [...] el hecho de que viviera por su cuenta en una época en que las mujeres simplemente no hacían eso me validó muchísimo. Me ratificaba (Belinchón, 2023).

Pero, la novela de Capote también edulcora la realidad, más bien la mitifica. Vemos a una prostituta que se acuesta tanto con hombres, como con mujeres, pero desde los ojos de dos hombres, el narrador, y Joe Bell. Dos hombres enamorados de ella. La prostitución y el estilo de vida de la joven chica disoluto, nunca aparece enjuiciados, y desde ahí se construye el mito de una joven liberada de las normas de la sociedad:

Desde el comienzo del relato, Holly se nos presenta no solo como un ser con características míticas sino también como una mujer dueña de su sexualidad, independiente y valiente, además de acompañada de un carácter marcadamente fugaz, dando la impresión de poder aparecer de improviso en cualquier parte del mundo. Esta capacidad que Holly tiene de transitar, de amoldarse a los espacios, quedará clara en su tarjeta de visita, en la que definirá su ocupación como, traveller, viajera (Font, 2017).

Aunque es cierto que el mensaje de Capote no se rinde a ninguna norma, más bien las salta. Mientras que la Holly del filme debe aceptar las normas del amor, con ese final o Happy End, al quedarse junto al personaje masculino y rendirse al amor, la Holly de Capote nunca pierde su esencia de mujer independiente:

Holly no quiere ser protegida, sino valerse esencialmente por ella misma, aunque tenga que prostituirse para conseguirlo. No se trata de frivolidad o del capricho extravagante de renunciar al amor, como parece sugerir la película, sino del único modo de supervivencia que Holly ha construido desde niña (Font, 2017).

En cualquier caso, como advierte Sam Wasson, en su obra *Fifth Avenue, 5 A.M.*, el personaje de Holly encarnado por Hepburn desató en Hollywood una modélica revolución:

Ella rompió el molde de los cincuenta y sentó las bases para la revolución feminista de los setenta. En el cine, más adelante en los setenta las mujeres adquirieron mayor complejidad en películas en las que se enfatizaba su personalidad, unicidad y visión. En los ochenta esto fue cambiando y quedaron encasilladas en papeles más predecibles (Aguilar, 2010).

Por último, cabe decir que *Desayuno en Tiffany's* es donde el autor encuentra definitivamente el pulso y la madurez. Resulta significativo cómo se intensifica en esta novela su “peculiar mezcla de distanciamiento y capacidad de simpatía propia del autor” (González de la Aleja, 1990, p. 47), que lo lleva a su personal estilo “Non Fiction novel”, con el que el narrador parece “estar fuera deseando estar dentro” (González de la Aleja, 1990, p. 47). Desde esta perspectiva Capote consigue naturalizar todo aquello que en principio se nos presenta como extraño y anárquico. Lo que exige que el lector “se sumerja en un proceso mediante el cual lo no convencional, lo ridículo o incluso lo amoral, terminan pareciendo cosas no sólo aceptables sino entrañables” (González de la Aleja, 1990, p. 48). Y por todo ello, vemos cómo Holly, personificación de la frivolidad, nos conmueve y nos desencantamos cuando reconocemos el trágico final que le depara el paso del tiempo, un final que parece suavizarse con el deseo del narrador de que ella encuentre un hogar. Un deseo que se materializa en la figura del gato que Holly abandonó para continuar con su huida, pues él sí ha conseguido un hogar y le han asignado un nombre. Y es que estamos ante un personaje distanciado de la sociedad por no tener al final de cada jornada un espacio -el de la familia- donde regresar al llegar cada noche. Pero ¿acaso esa distancia, esa soledad no la llevan hasta la construcción de su identidad desde la resistencia al discurso normativo?

Con estas obras, vemos, así, cómo los autores con los que dialoga Jelinek, experimentan, juegan y deconstruyen el lenguaje narrativo tradicional para poner énfasis en las carencias que éste origina, como lo hace la escritora. Todos ellos buscan un nuevo significante, para expresar un nuevo significado. Buscan emplear un nuevo lenguaje que capte lo que está fuera de ellos. Desde aquí, desde la prisión del propio lenguaje, los personajes deberán pasar por un proceso de autoconocimiento, de anagnórisis que se complica al deber enfrentarse a una tradición cultural o un poder que las expulsa o las limita. Y que en el caso de Jelinek, además, vemos cómo el camino está lleno de violencia. Pero, todas ellas deben buscar su propia palabra,

deben aprender a cifrarse y descifrarse, aunque ¿cómo hacerlo si su pensamiento sólo puede ser codificado desde el discurso del otro?

3. Contexto de la lectura en la descodificación del deseo de la mujer

Al aproximarnos al contexto desde el que hoy desciframos estas obras, es fundamental determinar aquellos aspectos que influyen en la formación de la identidad. Un aspecto que no debemos dejar de lado es lo que hoy se ha dado en llamar “sociedad líquida” (Bauman, 2017b), Caracterizada esta por los cambios continuos que nos llevan a plantearnos, si estamos ante un cambio histórico marcado por ese hecho de falta de solidez, alimentado por las formas y normas de comunicación características del siglo XXI. Aquí es donde el feminismo, hoy, se ha asentado y donde debe actuar y resistir. Por ello, tras presentar algunos aspectos que determinan la sociedad actual, recuperamos el concepto kantiano de imperativo categórico desde donde generar la resistencia para construir nuevos caminos sólidos.

3.1. Orfandad e identidad líquida

En este punto es interesante partir de unas palabras de Hannah Arendt escritas en 1957. En ellas ya se hacía patente ese sentimiento de orfandad que habita en el ser humano al desvincularse de su origen. Aparece aquí el concepto de hombre existencialista caído en una sociedad que no entiende. Sus pasos lo llevan a buscar reestablecer la conexión del hombre con el hombre para escapar de esa alienación a la que se ve condenado:

En la situación de radical alienación del mundo, ni la Historia ni la Naturaleza son del todo concebibles. Esta doble pérdida del mundo -la pérdida de la naturaleza y en el sentido más amplio, la del artificio humano, que incluiría toda la historia- ha dejado tras sí una sociedad de hombres que, sin un mundo común que al mismo tiempo los separe y los relacione, viven o en una desesperada y solitaria separación o están comprimidos unos contra otros en una masa. Ya que se establece automáticamente entre los seres humanos que están todavía relacionados unos con otros pero que han perdido el mundo que una vez fue común a todos ellos (1998, p. 73).

Este sentimiento de orfandad que señala la escritora se ve todavía más incrementado en estos tiempos inundados por la rapidez y la escasez de pensamiento crítico. Hecho que aparece igualmente reflejado en los textos de Jelinek. Un recurso habitual en la escritora es superar ese vacío, esa orfandad a través de la ropa, la ropa protege a sus personajes y les proporciona

seguridad. En ese sentido el personaje de Jackie dice “Yo soy mi ropa y mi ropa soy yo” (Jelinek, 2008, p. 88). Además, vivimos en un tiempo sin espera (Bauman, 2017b, pp. 16-17), sin esperanza. Lo cual hace que la construcción de la identidad se convierta en un arduo proceso, pues tanto el cambio constante, como las reglas de una sociedad capitalista impiden esa reflexión del hombre en su búsqueda, “etiquetas, logos y marcas son los términos del lenguaje del reconocimiento” (Bauman, 2017b, p. 23). No hay tiempo, todo escapa porque “el tiempo propio jamás nos basta” y “la excursión con el tiempo ajeno tampoco dura mucho” (Jelinek, 2008, p. 37). Tarea que se complica más al estudiar la formación de la identidad de la mujer en momentos en los que el feminismo se ve atacado y distorsionado por voces que parecen ecos, que dificultan el reconocimiento en un discurso líquido y deshumanizado en tanto que no le es el propio y que ha borrado las líneas de lo humano. Hecho que Jelinek simboliza con la pared, palabra que da título a su quinta pieza teatral de *La Muerte y la doncella*. Con ella, el mundo queda dividido en hombres y mujeres, lo que está fuera y lo que está dentro, lo que se puede ver o no y de cuya construcción es y ha sido no ya partícipe, sino hacedora la propia mujer como denuncia Jelinek en sus textos:

Y ahí está la pared transparente. No se trata tan solo de un fragmento -lo que podría pasar-, sino que se trata del infernal sujeto de nuestra contemplación. Se trata del habitual sujeto de nuestra contemplación. ¿En qué se diferencia contemplación y pensamiento? En nada si no se ve nada (Jelinek, 2008, p. 113).

La sociedad proyecta, así, modelos efímeros, imposibles de aprehender, ya que, en esta sociedad del consumo (Baudrillard, 2007) nosotros bebemos, al igual que señalaba el poeta José Martí en “Amor de ciudad grande”, “el jugo lirio a grandes sorbos sin compasión y sin temor” (1998, p. 128). Esta falta de espera es incapaz de engendrar modelos, lo que nos lleva a buscarnos en espejos, pues “lo que uno espera ser -y como norma es ser <<reconocido>> con la ayuda de etiquetas, logos y marcas- es lo que en años recientes se ha dado en llamar identidad” (Bauman, 2017a, p. 23). La identidad es, por tanto, “un aspecto central en nuestra sociedad de consumo” (Bauman, p. 23) y de consumidores:

La <<identidad>>, aunque ha seguido siendo un aspecto importante y una tarea absorbente desde la moderna transición de una sociedad de la <<adscripción>> a una sociedad del <<logro>> (es decir, desde una sociedad en la que la construcción de la identidad es tarea y responsabilidad de cada uno), comparte ahora el destino de otras

guarniciones de la vida: desprovista de una dirección determinada desde el principio y para siempre, y sin tener que dejar tras ella unas trazas sólidas e indestructibles, se espera, y se prefiere, que la identidad pueda fundirse fácilmente y adaptarse a miles de formas distintas. Lo que antes era un proyecto para <<toda la vida>> hoy se ha convertido en un atributo del momento (Bauman, 2017a, pp. 23-24).

Por tanto, el complejo proceso de la construcción de la identidad se radicaliza en estos tiempos en los que el hombre se ve empujado a “huir de uno mismo y a adquirir un yo hecho a medida” (Bauman, 2017, p. 25) para un momento concreto, lo que hace que la identidad se convierta en cambiante, resbaladiza. Pero, además, no debemos olvidar el concepto de sistema histórico que emplea Hayden White (2011, pp. 251-264), a la hora de analizar la sociedad en la que hoy estudiamos estas obras que nos servirán de paradigma para la construcción de la identidad de la mujer. Cabe, también, preguntarnos si estamos hoy ante una revolución en el campo literario, ya que esto conlleva plantear el análisis de estas obras desde unos paradigmas concretos. Según Hayden White:

Una revolución en el campo literario representa una transformación en la relación entre <<literatura>> y <<lenguaje en general>>. Las crisis revolucionarias en la historia literaria son épocas en las cuales el entero código lingüístico está sujeto a revisión. Tales crisis implican por lo general transformaciones genéricas, pero las épocas de transformaciones genéricas no son inevitable o necesariamente épocas de revolución literaria. Los periodos revolucionarios son períodos en los cuales se ataca y se modifica el código lingüístico de una generación o grupo social dominante de una cultura (2011, p. 311).

Hoy, la literatura, el arte, en general, también se ha visto afectado por un consumo instantáneo, rápido y masivo. Las redes sociales dominan todos los ámbitos de nuestra vida y generan ejemplos y paradigmas carentes de solidez, pues lo corpóreo ha desaparecido y con ello la ascensión al conocimiento ha sido sustituida por una “memoria inventada” (De Prada, 2025). Por tanto, si seguimos esta idea, estamos dentro de una revolución no ya sólo a nivel cultural, sino político, social e histórico en tanto que la forma de comunicarnos ha cambiado. En este sentido, además, el código lingüístico está siendo ya atacado, ya modificado. Cabe mencionar aquí el lenguaje inclusivo. Este o bien se percibe como innecesario y problemático en la estabilidad del propio sistema lingüístico:

Lo que resulta ingenuo, además de inútil, es pretender cambiar el lenguaje para ver si así cambia la sociedad. Lo que habrá que cambiar, naturalmente, es la sociedad. Al cambiarla, determinados aspectos del lenguaje también cambiarán (en ese orden); pero, desengañémonos, otros que afectan a la constitución interna del sistema, a su núcleo duro, no cambiarán, porque no pueden hacerlo sin que el sistema deje de funcionar (Álvarez de Miranda, 2012).

O bien como una adaptación de la lengua a las nuevas inquietudes sociales: “no se va a dejar de seguir apostando por el lenguaje inclusivo, porque el lenguaje también marca el pensamiento de la sociedad” (Morales, 2024), o bien como una herramienta poética y creativa con el que se denuncia la necesidad de un cambio paradigmático en la relación del hombre y la mujer en la sociedad. En este sentido, Jelinek en sus obras ha señalado continuamente la necesidad de un cambio paradigmático en la comunicación. Por ejemplo, en la pieza de teatro “La pared”, la autora no solo establece la pared como símbolo de la brecha que la sociedad ha establecido entre el hombre y la mujer, sino también cómo la mujer se siente huérfana y desubicada en la sociedad: “Si ahí sólo hay pared, ¿cómo puede conocerse algo? Ya veo cómo. Metiéndote por la fuerza en la pared y convirtiéndote al punto tú misma en pared. Has de meterte necesariamente allí donde no perteneces” (Jelinek, 2008, p. 111). Pero no juega Jelinek tan solo desde el plano conceptual, sino también lo hace desde el plano de la forma, así quebranta las normas ortográficas y escribe su obra *Las amantes* eliminando el uso de las mayúsculas.

También cabe mencionar el lenguaje de las redes sociales, el cual debe enmarcarse en unas reglas y convenciones específicas, como la brevedad, hecho que nos lleve de forma directa a un síntoma que define la sociedad actual: la falta de tiempo. Estos hechos conllevan no solo la fragmentación del pensamiento, sino también su *polarización*, palabra del año 2023, según FundéuRae por “su gran presencia en los medios de comunicación y la evolución del significado que ha experimentado” (*El País*, 2023). Estos aspectos nos hacen pensar que estamos ante una revolución que consolidó un cambio de paradigma desde la crisis COVID. A partir de ese momento la comunicación en cualquiera de los ámbitos se rigió por otras normas. Así, se establecieron otros canales para su proceso. Canales que se caracterizan no sólo por ser artificiales o incluso artificiosos, sino por la rapidez en la transmisión de la información sin importar el lugar. Hecho que genera respuestas inmediatas carentes de reflexión y de humanismo (Garcés, 2017). En este sentido, también es importante señalar cómo el camino

armónico e inclusivo que marcó la manifestación del 8M celebrada en 2018 se vio polarizado o radicalizado por extremos excluyentes tras la crisis COVID.

De ahí que, a lo largo de este trabajo analicemos los personajes que nos sirven de paradigmas, para hoy decodificados desde un contexto de cambio, con el fin de paliar los estragos de la *sociedad líquida* (Bauman, 2017b) y fragmentada y la obsolescencia de unos paradigmas sociales. Nos proponemos establecer, así, un proceso comunicativo entre los diferentes personajes basado en la solidez de la escritura. Con ello buscamos salir de la orfandad de la que habla Arendt y que de forma especial se puede aplicar a la mujer, tal y como indica Ángeles Caso:

Es verdad, tenemos ese vacío enorme, no solo en cuanto a nuestro conocimiento del pasado, del pasado de nuestra sociedad, de la historia, sino también de nuestro pasado individual, familiar... la ausencia, lo borrado, el agujero negro al que han sido arrojadas las mujeres nos ha dejado huérfanos, nos hemos perdido mucho al no saber de ellas (2023).

Es la misma situación que empieza a aparecer en distintos textos artísticos. Así, también, esto es lo que refleja María Sánchez cuando señala que al construir su identidad ha mirado hacia atrás para reconocerse en sus antepasados, pero en este proceso nos dice que “la casa que construía solo estaba llena de hombres” (2020, p. 41). De ahí la necesidad de recuperar estas historias para promover una nueva cosmovisión en la que la mujer sea agente y no paciente de la acción, y lo sea con un discurso propio y no impostado o enmascarado, cómo se denuncia en los textos de Jelinek.

3.2. Mecanismos narrativos y lingüísticos de lo velado: el código y las máscaras culturales

Los textos que analizamos se presentan, por tanto, como portadores de significados, de tal manera que pueden ser utilizados como paradigmas para la construcción de la identidad de la mujer en el siglo XXI. Es cierto que estamos ante creadores trasgresores tanto en temas como en narrativas o formas. No obstante, hemos de partir de la idea de que todo discurso se construye desde el fenómeno de la interdicción lingüística, lo que lleva a los autores a plasmar estéticamente sus ideas de diferentes formas, recurriendo, así, en ocasiones tanto a la edulcoración o a la ocultación de la realidad como a la exageración o exhibición de lo que no debe ser dicho, pues no podemos dejar de lado el hecho de que “hay en toda colectividad, incluso en la más aparentemente liberal, un conjunto de interdicciones lingüística” (Casas,

1986, p. 9). Eugenio Trías plantea la pregunta: “¿puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes?” (2013, p. 53), imágenes ocultadas por el velo de Maya. Afirmar también Trías que “el arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad” (2013, p. 53). Y señala también cómo “lo que hace a la obra de arte una forma viva, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo” (2013, p. 53).

De esta forma, con el estudio de estas obras recogemos un imaginario que muestra el deseo de la mujer, se elabora un corpus que busca sacar fuera todo aquello necesario en la construcción de la identidad femenina que la sociedad silencia, tapa y oculta. Callar, silenciar y ocultar es inherente al ser humano, aunque nosotros vamos a ver estos mecanismos en el estudio de la articulación del deseo de la mujer, de la construcción de su identidad. Estas prácticas son consecuentes de una convención social que ha hecho que condenemos las palabras, sin que podamos condenar las ideas. Cada autor encuentra un camino estético desde donde dejar que aflore lo que debe ser reprimido, dará la voz a sus protagonistas para desvelar todo aquello que la sociedad enmascara u oculta. No hay que olvidar, en este sentido, que:

Por una serie de condicionamientos sociales, huimos de ciertos signos, pero conservamos sus ideas, utilizando para expresarlos unos sustitutos encubridores. Es el viejo problema de las voces válidas e inválidas, de las palabras pronunciables y no pronunciables, de buen o mal gusto (Casas, 1986, p. 9).

En este sentido, Miguel Casas señala tres tipos de interdicciones lingüísticas las cuales se establecen como mecanismos inherentes a cualquier acto de habla y por extensión a toda obra de arte a la hora de mostrar temas desagradables, ofensivos o prohibidos: tabú, eufemismo y disfemismo.

Dar una definición de tabú o <<noa>> resulta complicado, ya que el vocablo presenta distintos valores semánticos: marcado, señalado, sagrado, consagrado, reservado, impuro, inmundo, santo, intocable, “pero básicamente su significado es prohibido” (Casas, 1986, p. 17). Los autores que estudiamos señalan en sus obras situaciones que la sociedad aparta. Si en un principio el concepto de tabú estaba delimitado en el terreno de lo religioso, hoy, podemos decir que el concepto de tabú se ha extendido enormemente, “es decir, ha trascendido de lo simplemente religioso -la esfera de lo desconocido o del peligro- a una larga serie de facetas

de la vida social” (Casas, 1986, p. 28). Esto hace que una sociedad cargada de temores, supersticiones, delicadeza, decencia o pudor convierta casi mecánicamente ciertos temas en tabúes. De ahí que al analizar las obras vamos a ver cómo desde una mirada trasgresora o provocadora en ocasiones, temas como el sexo o la violencia que genera los roles de la mujer en la sociedad son tratados por los autores desde diferentes estéticas, pero coincidiendo todos en la necesidad de mostrar lo vetado o prohibido, de hacerlo visible de una u otra forma.

De esta manera Holly, creada a partir del recuerdo del narrador-personaje, es presentada o proyectada de manera ambigua y enigmática. Uno de los tabúes que aparecen en torno a la protagonista es la infancia y los acontecimientos que ella vivió, de ahí que sea tratada con evasivas:

Holly quiso saber cosas de mi infancia. Ella habló también de la suya; pero fue un recital esquivo, sin nombre ni lugar, impresionista, aunque la impresión que recibí era opuesta a la que me había esperado, pues me hizo unas descripciones casi voluptuosas de baños veraniegos, árboles navideños, guapos primos, festejos: en pocas palabras, alegre en un sentido en que ella no lo era, y en modo alguno, desde luego, el pasado de una chica que se ha fugado de su casa (Capote, 2001, p. 51).

Dentro del tema de la infancia, aparece evocado por Holly un personaje, Fred, su hermano pequeño. La protagonista con su recuerdo reconstruye una infancia feliz que se enmascara tras el dulce sabor de la “mantequilla de cacahuete” que tanto gustaba a su hermano. Una infancia falseada, pues la felicidad fue inexistente. En este sentido, una noche Holly se queda dormida junto al narrador. En medio de la pesadilla llora y grita “Pobre Fred”, a lo que el narrador le pregunta “¿Por qué lloras?” y ella responde: “si hay una cosa que detesto en el mundo son los fisgones” (Capote, 2001, p. 29). Holly no va a permitir que nadie entre en el mundo que ha cubierto con *el velo de la reina Mab*, al mundo que ella ha ungido con mantequilla de cacahuete. Todo su pasado es un tabú, al que solo podremos acceder cuando Doc, su marido, le cuente la historia de la niña. Aunque incluso aquí, el narrador mantendrá la distancia cuando escuche la historia de un hombre que tras cinco años vuelve a buscar a la niña con la que se casó, pues es la historia de Lulamae y no de Holly.

Elfriede Jelinek muestra, por ejemplo, en su novela *Deseo* el abuso sexual que sufren los niños, para ello elimina el velo y lo deja al descubierto, pero no lo nombra:

A veces el director pasa por allí, coge en brazos a las niñas, juega con el borde de sus faldas y con los vestiditos como dedales de las muñecas, en cuyas profundidades abismales aún no se atreve a nadar. Pero todo ocurre bajo su mano, los niños juegan con las raíces superficiales que son los instrumentos musicales, y bajo ellos, donde se abren sus cuerpos, un dedo espantoso se abre camino hacia el claro bosque, lentamente, como en sueños. Sólo una hora después, los niños volverán a estar protegidos por el aliento de sus madres (Jelinek, 2004, p. 80).

Para Jelinek, la mujer es un tabú; su obra *Deseo* se inicia con estas palabras: “Colgantes velos se tienden entre la mujer en su estuche y los demás” (Jelinek, 2004, p. 9). Tanto Erika como Gerti han velado su cuerpo bajo el prisma de la mirada del hombre que utiliza la ropa de la mujer para cubrir el cuerpo de esta así le plazca: “Una vez en casa, se viste a la mujer con la prenda y se le puede meter mano sin que tenga que quitarse las bragas” (Jelinek, 2011, pp. 52-53). Además, no debemos olvidar que ya, a lo largo de la historia, el propio cuerpo de la mujer se ha mostrado como tabú: “son los misteriosos efluvios que emanan del cuerpo femenino los que atraen a este mundo las riquezas sepultadas en las misteriosas fuentes de la vida” (Beauvoir, 1974, p. 30). De ahí la dificultad de la construcción de la identidad de la mujer, pues el cuerpo de la mujer es un misterio indescifrable desde el discurso del hombre, de ahí que el hombre haya convertido a la mujer en *lo Otro*:

Siendo el cuerpo el instrumento de nuestro asidero en el mundo, este se presenta de manera muy distinta según que sea asido de un modo u otro. Por esa razón los hemos estudiado tan extensamente; constituyen una de las claves que permiten comprender a la mujer. Pero lo que rechazamos es la idea de que constituyan para ella un destino petrificado. No bastan para definir una jerarquía de los sexos; no explican por qué la mujer es lo Otro; no la condenan a conservar eternamente ese papel subordinado (Beauvoir, 1974, p. 17).

El cuerpo de la mujer, por tanto, es un misterio para el hombre, de ahí que se le haya dado un significado con el cual no sólo se ha tapado y convertido en tabú, sino que tanto este como el deseo de la mujer se ha interpretado o codificado desde la mirada del hombre: “Qué malicioso es el sexo débil, que encima se esfuerza en ser hermoso” (Jelinek, 2004, p. 25).

En el caso de Nagiko, se velan los abusos del editor hacia su padre: “The small girl has been watching the events between her father and the stranger, not knowing what to make of

them”¹⁸ (Greenaway, 1996, p. 34) y posteriormente se repetirán en el cuerpo de su amante. Una escena en blanco y negro y otra escena en color serán veladas por la cámara, en el primer caso a través de un biombo que oculta el encuentro sexual del editor con su padre y en el segundo a través de un espacio cerrado, una habitación a la que Nagiko no accede. Los espacios son diferentes, Kioto y Hong Kong, lo tradicional y la vanguardia, pero en ambos casos el abuso de poder amenaza a la joven al ejercerse este sobre los cuerpos de sus seres amados.

3.2.1 Palabras encubridoras

Además, el fenómeno cultural y social del tabú implica unas respuestas lingüísticas. Uno es el eufemismo. Si en el caso de ‘tabú’ o ‘noa’ hablamos de un concepto que supera lo puramente lingüístico, el término ‘eufemismo’ queda reducido tan sólo al terreno lingüístico, aunque no así los factores que motivan su utilización. Eufemismo es, por tanto, el término que sustituye al grosero y poco delicado, “todo eufemismo es una flagrante, innegable desviación de la propiedad del código” (Roldán, 1998, p. 425). Si el origen del tabú se basa en una motivación del nombre con la cosa por el designado, el del eufemismo se apoya siempre en una asociación, en un proceso psicoasociativo. Esto hace que las causas del eufemismo sean de tipo afectivo y social. Antonio Roldán habla del eufemismo y alude con ello a “un mundo irreal” (1998, p. 425).

Evitamos, por tanto, hablar de lo que la sociedad quiere esconder y de ahí que se recurra a términos encubridores: “Y eso con un traje de baño del que sobresalen indiscretas las partes del cuerpo que mejor permanecen ocultas” (Jelinek, 2004, p. 94). Con el adjetivo “indiscretas” alude Jelinek a aquellas partes del cuerpo que recurrentemente han sido encubiertas culturalmente por tener que ver con el sexo. También, Holly evita hablar de manera directa en muchas ocasiones y evita términos concretos, aunque emplea de manera recurrente el término de “tocador” para eludir hablar sobre el tema de la prostitución de manera directa:

Me preguntó si me gustaría alegrarle la vida a un viejo solitario, y al mismo tiempo ganarme cien dólares a la semana. Yo le dije mire, guapo, se ha confundido usted de Miss Golightly, no soy una enfermera de las que hacen servicio completo, con numeritos y todo. Tampoco me impresionaron los honorarios; se puede ganar lo mismo

¹⁸ La pequeña ha estado observando los acontecimientos entre su padre y el desconocido, sin saber qué pensar de ellos. T.A.

haciendo expediciones al tocador, todo caballero que sea un poco chic te da cincuenta dólares para el al lavabo (Capote, 2001, p 27).

Al igual que el eufemismo, el disfemismo nos lleva a la desviación de la propiedad del código, pero esta vez en un sentido contrario. Ahora, no se trata de embellecer la realidad, sino de ofrecerla con toda su crueldad o vulgaridad. El disfemismo es un término cargado de connotaciones negativas y que nos interesa, sobre todo, porque forma parte del estilo de la escritora austriaca. En tanto que en muchos momentos la escritora Elfriede Jelinek acude a este mecanismo para la construcción de sus personajes. En la pieza de teatro “Rosamunda”, en *Dramas de princesas* de Jelinek, Fluvio dirá a la protagonista: “a una diosa del amor se la llama puta” (Jelinek, 2008, p. 64). La escritora no sólo utiliza términos disfémicos, sino que construye imágenes que muestran el acto sexual al desnudo, en toda su crudeza: “Y ahora este hombre entra y sale de su mujer, como engrasado” (Jelinek, 2004, p. 20). Son imágenes plásticas y groseras con las que representan la cosificación de la mujer, porque en sus obras “el cuerpo femenino es definido como objeto” (Jirku, 2007, p. 21). Lo que le ha valido para ser acusada de “pornógrafa”, o de ser “la que odia a los hombres y a las mujeres” (Löffler, 2007, p. 15).

Las obras quedan marcadas, cubiertas o encubiertas por estos fenómenos lingüísticos, psicológicos, sociales y culturales. Así, de esta definición sustentada en criterios lingüísticos debemos partir para llevar el término “interdicción” a un terreno interdisciplinar, ya que este mecanismo va más allá de lo puramente lingüístico, y es un síntoma del problema cultural, social que ha creado el discurso patriarcal. En este sentido, cabe señalar que Camilo José Cela hablaba de mil ciento sinónimos de las voces de puta y ramera “número hiperbólico pero sintomático de una vergüenza social que trata de disfrazarse con eufemismos” (Casas, 1986, p. 11). El objetivo, por tanto, es mostrar cómo temas como la prostitución, la violación u otras formas de violencia que el discurso ejerce sobre la mujer encuentran un camino estético en manos de los diferentes autores, para crear un imaginario literario que genera caminos desde donde la mujer puede construir su identidad y verbalizar su deseo:

Elfriede Jelinek es pesimista. Muestra que las mujeres lo pasan mal, y van a seguir pasándolo mal, mientras los varones tengan el poder en lo que se dice y en lo que se escribe, mientras determinen el discurso y las reglas. Por eso, escribe una literatura de la negación total y eso, a su vez, se le reprocha como negatividad. Se toma muy a mal el extremismo de sus descripciones, la grosería de su lenguaje. Una grosería que, por

cierto, a los autores varones como Heiner Müller o Jean Genet evidentemente les está permitido tener (Löfller, 2007, p. 16).

Estos autores, así, ocultan, embellecen o embrutece la realidad. Pasan del término aristotélico de *mimesis* al de *poiesis*, por la capacidad de creación y libertad que otorgan a sus criaturas con respecto a la materia imitada. Este hecho hace que nuestro acercamiento al estudio de las obras seleccionadas esté siempre condicionado por las convenciones que se instauran en una determinada sociedad y por el proceso de naturalización que hace que determinados signos no se nos presenten como extraños, es decir:

Si no queremos permanecer boquiabiertos ante inscripciones monumentales, hemos de recuperar o naturalizar lo extraño, lo formal, lo ficticio [...] y el primer paso en el proceso de naturalizar la literatura o devolverle el carácter de función comunicativa es convertir la propia *écriture* en un concepto genérico de época (Culler, 1978, p. 192).

Por lo tanto, es necesario tener en cuenta que en el intento de comprender/interpretar un texto, los significados textuales permanecerán siempre a la espera de que el receptor del mensaje artístico actúe sobre ellos y le otorgue un sentido. Comprender o interpretar una obra es darle un sentido, “las novelas que se ajustan a las expectativas miméticas dan por sentado que los lectores pasarán del lenguaje al mundo y, como hay diferentes formas de referirse a la misma cosa, pueden admitir una diversidad de retóricas” (Culler, 1978, p. 280). Este salto que damos, por tanto, del lenguaje al mundo está en función de la comprensión y de la interpretación. El acto de comprender estará en un nivel inferior a interpretar, ya que “mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios (Bordwell, 1995, p. 18). Y no hemos de olvidar que, si el autor de la obra literaria o filmica oculta todo aquello que la sociedad le aconseja, el lector o espectador de la misma manera, desvela los sentidos ocultos en un intento de naturalizar la obra, de reconocerla y hacerla suya no sólo como individuo, sino como integrante de un colectivo. Así, desde nuestra lectura no sólo comprendemos, sino interpretamos las palabras de los autores con la finalidad de ofrecer unos espejos desde donde las mujeres del siglo XXI puedan mirarse y reconocerse. La obra de Jelinek ofrece una diversidad receptiva en tanto que para la autora “el lenguaje es el protagonista [...] a través del lenguaje, se burla, sonríe y hace muecas, disecciona citas e intenta romper la información más horrible a través de chistes y metáforas del peor gusto posible” (Löfller, 2007, p. 15). Y todo

con la intención de mostrar la inutilidad del discurso tradicional para la expresión del deseo de la mujer.

Siguiendo a David Bordwell (1995), podemos concretar que, cuando el espectador o lector y el crítico encuentra sentido a una película o novela, los significados que nos llevan a ese sentido serán de cuatro tipos. Por un lado, el significado referencial, que junto al significado explícito forman el significado literal. En el primero, el observador puede construir un mundo concreto, ya sea abiertamente ficticio o supuestamente real, como las historias de nuestras protagonistas. El narrador da sentido al texto al construir una versión de la diégesis, o mundo espaciotemporal, y crea una historia (fábula) que tiene lugar dentro de sus límites. Al elaborar el mundo de una obra de arte el espectador no sólo utiliza conocimientos de las convenciones narrativas y extralingüísticas, sino concepciones sobre la causalidad, el espacio, el tiempo y puntos concretos de información. Cabe señalar en esta última idea que:

El concepto de convención implica que un grupo social [...] tiene interés en definir objetivos comunes y regular los actos de sus miembros de acuerdo con estos. Como una actividad regida por convenciones, la elaboración del significado fílmico puede considerarse como un proceso institucional (Bordwell, 1995, p. 37).

Así, la recepción desde el siglo XXI de las obras aporta significados que no estaban en el contexto en el que se crearon. ¿La Holly que conocieron las mujeres de la década de los cincuenta es la misma que la que vemos hoy? Estamos ante un personaje femenino incapaz de comprometerse con nada porque nada le pertenece y a nadie pertenece, así que ella como auténtica viajera sólo tiene por compañeros el miedo y la soledad. ¿Lo que en aquella época se presentaba como paradigma de ruptura lo sigue siendo hoy? Por otro lado, a partir de aquí, el observador o lector puede subir a un nivel superior de abstracción y asignar un significado conceptual u <<objeto>> a la fábula y diégesis que ha construido. La obra, por tanto, debe hablar directamente. De ahí que se hiciera canónica la imagen que la adaptación cinematográfica de Blake Edwards fijó. Un nivel superior lo encontramos con la formación de significados implícitos. El observador también puede construir significados disimulados, simbólicos o implícitos. Y, por último, se forman los significados reprimidos o sintomáticos. El observador también puede construir los significados reprimidos o sintomáticos que la obra divulga <<involuntariamente>>. Si el significado literal es como un ropaje transparente, y el significado implícito es un velo semiopaco, el significado sintomático es como un disfraz. El significado sintomático, considerado como expresión individual, puede tratarse como la

consecuencia de las obsesiones del artista y puede ser considerado como parte de una dinámica social. Se pueden, así, rastrear los procesos económicos, políticos e ideológicos (Bordwell, 1995). Cada autor expresa, por tanto, sus miedos. El mundo oscuro de la niñez para Capote, o el peso de la educación familiar en Jelinek, por ejemplo.

De hecho, siguiendo a Löffler vemos cómo los textos de la escritora austriaca reciben recepciones diferentes. Por un lado, el lector que busca un “escándalo mediático” al acercarse a sus obras. Por otro, la opinión pública austriaca que acusó a Jelinek como “la enemiga del estado, la que habla mal de la patria”. Y, por último, las lecturas que de sus obras hacen los “exégetas de textos post-estructuralistas, deconstructivistas, radical feministas o teóricos de género, todo tipo de filósofos del lenguaje, teóricos de la cultura y la literatura, esteticistas”, los cuales buscan diseccionar “la potencialidad de los signos en sus novelas y dramas”. Además de buscar el análisis de “esa técnica de collage y deconstrucción que tiene Jelinek -con respecto a la intertextualidad integradora y la negatividad ironizante y, naturalmente, todo bajo los focos de Lacan, Derrida, Foucault, o quien esté de moda en ese momento” (2007, p. 15).

Por tanto, mientras la actividad de la comprensión construye significados referenciales y explícitos, los procesos de interpretación lo hacen con significados implícitos y sintomáticos. No debemos olvidar que nuestra percepción estará siempre condicionada por la convención que rige el sistema o código filmico y literario, ya sea o no sistemático, y a las distintas convenciones culturales. Pues, tanto el código lingüístico, como el literario o filmico se componen de:

Signos que, como todos, están codificados culturalmente -convencionalmente- lo que no implica que sean totalmente arbitrarios. Podríamos decir que buena parte de los errores cometidos hasta ahora han procedido de una abusiva identificación entre arbitrariedad y convencionalidad. Los signos icónicos ponen de manifiesto que es posible concebir una serie de signos no codificados arbitrariamente [...] sin que ello implique que la correlación existente no sea cultural y, por tanto, asentada en una convención (Zunzunegui, 1989, p. 77).

Todo esto nos lleva a concebir la obra como un conjunto de significados en potencia a la espera de que el espectador o lector actúe sobre ellos condicionado por su idiolecto, entendido como “el carácter individual de la acción productora y/o lectora de las significaciones con las que un sujeto participa de un universo semántico (Zunzunegui, 1989, p. 80). Además, no debemos olvidar que “los textos tienen significados para quienes saben cómo

leerlos, quienes, en sus encuentros con la literatura, han asimilado las convenciones que constituyen la literatura como institución y medio de comunicación” (Culler, 1978, p. 80). Por lo tanto, estamos ante un proceso de aprehensión de lo que está fuera del sujeto con un doble sentido: por un lado, el espectador o lector interioriza lo que recibe para después exteriorizarlo, pero no hemos de olvidar que su aportación estará siempre supeditada por un conjunto de convenciones que condicionan al individuo a ver bajo los índices de una sociedad, con lo que se garantiza un acto de comunicación eterno:

Porque el mundo del contenido es un universo cultural, designa la existencia de un mundo posible en términos culturales, lo que implica que la semiosis es capaz de explicarse por sí sola, pues una unidad cultural nunca remite sino a otras unidades culturales, en una cadena interminable (Carmona, 1991, p. 122).

Por último, otro aspecto fundamental es partir del hecho de que, en ese proceso de significación, continuamente vemos que la comunicación se desvía de su propósito principal, pues los signos se enmascaran. Si en un acto de comunicación ordinario, a menudo se intenta decir lo que no se dice y se oculta lo que no queremos ocultar, este mismo poder tiene cualquier obra de arte. En esta línea, Santos Zunzunegui recoge estas palabras de Deleuze:

El Poder constituido mantiene muchas veces un interés cierto en la ocultación, distorsión o manipulación de ciertas imágenes, de tal manera que éstas casi dejan de ser un medio de revelar la realidad para convertirse en una forma de ocultarla. Redundancia y ocultación se convierten en caras de la misma moneda. De esta manera, podemos decir que la comprensión lleva al espectador a una percepción plana de la imagen, mientras que la interpretación buscaría ver qué escondemos en la imagen (1989, p. 23).

Está claro, por tanto, que ocultamos, otra cosa es analizar, comprender o interpretar por qué ocultamos. ¿Por qué Erika se esconde en su baño para hacer cortes en su piel? ¿Por qué Holly nunca pondrá nombre a su gato? ¿Por qué Gerti mata a su hijo? ¿Por qué Brigitte y Paula quieren casarse y ser madres? ¿Por qué Nagiko escribe su obra en la piel de su amante? ¿Por qué las princesas callan y solo podrán hablar desde la muerte? En definitiva, ¿por qué han llevado al terreno de *lo siniestro* sus miedos o deseos?

3.3. Feminismo e imperativo categórico kantiano

La escritura, la literatura y el arte deben ser instrumentos para contrarrestar esa orfandad y para establecer paradigmas desde los que construir la identidad en tiempos de cambio. El deseo que nos impulsa a fijar con la escritura viene determinado por diferentes factores. El narrador-personaje que cuenta la historia de Holly quiere recuperar esos recuerdos (Capote, 2001, p. 9) antes de que sus imágenes se vuelvan todas borrosas en su memoria (Capote, 2001, p. 74) y se tamicen por el tiempo. La escritura en *The Pillow Book* simboliza la identidad, es un ritual que sirve para construir la identidad, para darle solidez. De ahí la estructura circular: si el padre de Nagiko escribe en su rostro, ella cerrará su historia escribiendo en el rostro de su hijo. La historia vuelve a comenzar y lo hace desde la escritura. La escritura, por tanto, es una forma de construir una identidad sólida y de generar modelos. Incluso, la escritura fija y genera modelos más allá de la muerte: “Wenn ich einmal tot bin, hatte Ines geschrieben, mache ich den Himmel lebendig”¹⁹ (Gruber, 2024, p.10). La escritura es la única herramienta que tiene Lázaro de Tormes, además, para defender su vida, y para señalar con su ejemplo la obsolescencia de los valores medievales. Por ello, escribe una carta a Vuestra Merced, la cual inicia con estas palabras:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite (Anónimo, 1997, pp. 3-4).

Pero, además, su ejemplo marca una brecha entre el mundo del medievo y el mundo que debe venir. Estos textos, por tanto, generan consistencia y solidez en un momento marcado por la rapidez, lo fugaz y la carencia de reflexión. Y, al igual que la carta de Lázaro de Tormes, se asientan en esa brecha que marca el paso de un mundo a otro para que nada sea olvidado y puedan recuperarse como paradigmas, como ejemplos.

Pero hoy, las redes sociales presentan la paradoja de la escritura, porque pese a quedar fijado aquello que se escribe, se desvanece a gran velocidad. La velocidad a la que circulan los mensajes mata la solidez de la escritura. Es, por tanto, una escritura que nace muerta, pues no cumple su función, no generan reflexión y alejan al hombre de la inmortalidad de la palabra escrita. Y aquí es fundamental lo corpóreo, lo aprensible, lo tangible. Pues los sentidos son los

¹⁹ “Cuando muera, había escrito Inés, daré vida al cielo”. T.A

que nos conecta con lo que está fuera de nosotros. Nos llevan hasta el otro. Así, estas obras, estos modelos nos permiten desde lo corporal, lo sensorial, lo tangible acceder al pensamiento y generar estructuras firmes y atemporales en un mundo que cambia a gran velocidad y en el que la mujer tiene la tarea de encontrarse a sí misma en una sociedad que no solo cambia vertiginosamente, sino que la ha privado de modelos y la ha hecho hablar una lengua que no le es propia. El cambio y la falta de voz son los artífices de la orfandad de la mujer. Por ello, en un tiempo de cambio, la escritura es un arma poderosa para establecer modelos.

Pero ¿qué entendemos por cambio? Lo primero que debemos hacer es recurrir al concepto de “sistema histórico” que analiza Hayden White en su ensayo publicado en 1972 “¿Qué es un sistema histórico?” El humanista para explicar este concepto recurre al de sistema biológico: “Para hacer nuestro trabajo, los historiadores, con frecuencia, tenemos que actuar como si supiéramos lo que es un sistema biológico” (2011, p. 251) y añade: “Es cierto que mientras los sistemas históricos pueden ser descritos con provecho, en parte, en los modos representativos y explicativos propios de la biología, lo contrario no parece posible” (2011, p. 252). No obstante, matiza el historiador que debemos recurrir obligatoriamente a los conceptos de “elección”, “propósito” o “intención” para analizar los sistemas históricos y no para los biológicos. Así, señala:

Los necesitamos para dar cuenta de todo un espectro de datos socioculturales, en especial los que muestran que el hombre como ser social puede preferir y a menudo prefiere la autodestrucción a fin de servir a un valor ideal o a alguna norma de conducta heredada culturalmente antes de rendirse a las leyes de adaptación y de la supervivencia que deberían dominarlo en tanto mero mamífero (2011, p. 253).

Hoy, en este sentido, el feminismo parece encontrarse en esta disyuntiva. ¿Estamos asistiendo a la autodestrucción de este ismo? ¿O por el contrario se rinde a las leyes de la adaptación y de la supervivencia? Escribe White que los sistemas socioculturales “a veces parecen elegir, de manera consciente y programática, no sobrevivir, si la supervivencia implica el abandono de un estilo de vida consolidado gracias a la entrega de valores, metas, normas o aspiraciones ideales” (2011, p. 253). ¿Cuáles son los valores, metas, normas o aspiraciones ideales que persigue este movimiento hoy? ¿Son los mismo que perseguía en sus orígenes? ¿Desde el punto de vista legislativo se ha conseguido la igualdad? ¿Debe centrarse la labor en generar instrumentos eficaces generadores de igualdad? ¿Qué papel desempeña una educación basada en la escritura, en lo tangible y perdurable? ¿Visibilizar ejemplos es una labor

productiva? ¿Los caminos recorridos por estos personajes son útiles en tanto que ofrecen caminos sólidos y tangibles materializados desde la escritura?

Para tratar estas cuestiones es interesante recurrir al *imperativo categórico* formulado por Kant en *Fundamentación para una metafísica de las costumbres* y que desarrolla posteriormente en *Crítica a la razón pura*. Señala, así, que:

Todos los imperativos mandan hipotética o categóricamente. Los primeros representan la necesidad práctica de una acción posible como medio para conseguir alguna otra cosa que se quiere (es posible que se quiera). El imperativo categórico sería el que representaría una acción como objetivamente necesaria por sí misma, sin referencia a ningún otro fin (Kant, 2012, p. 114).

Desde esta dicotomía cabe plantearse si el feminismo que se ha instalado en los medios de comunicación y que domina la opinión pública ha dejado de lado el imperativo categórico que Kant planteó: “obra sólo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en una ley universal” (Kant, 2012, p. 126). Pues mientras el imperativo hipotético es “asertórico”, ya que “representa la necesidad práctica de la acción como medio para la promoción de la felicidad” (Kant, 2012, p. 116), el categórico se vincula con la moralidad:

Finalmente hay un imperativo que, sin colocar como condición del fundamento ningún otro propósito a conseguir mediante cierto proceder, manda este proceder inmediatamente. Este imperativo es categórico. No concierne a la materia de la acción, y a lo que debe resultar de ella, sino a la forma y al principio de donde se sigue la propia acción, y lo esencialmente bueno de la misma consiste en la intención, sea cual fuere su éxito. Este imperativo puede ser llamado el de la moralidad (Kant, 2012, p. 117).

De ahí que podemos decir que el imperativo categórico “pretende tener validez universal”, mientras que el hipotético “solo tiene validez individual para alcanzar ciertos objetivos”, es decir:

Se puede definir como todo aquello encaminado a la búsqueda de un efecto pensado desde la subjetividad para intentar conseguir un resultado a menudo positivo en los términos de felicidad de cada ser pensante. Con lo cual, el imperativo hipotético resulta de gustos, afectos y de razón, pero no de obligación (Hernández, 2023).

De esta manera, el imperativo categórico no es condicionado de ninguna manera, mientras que el imperativo hipotético está condicionado a no violentar un imperativo categórico (Hernández, 2023). Es decir, el imperativo categórico parte de una base de rigidez racional y moral que está por encima de cualquier imperativo hipotético. Cuando se dude sobre qué hacer, se ha de considerar siempre el deber y después el querer. Con lo cual, Kant afirma que la fundamentación de una razón pura práctica siempre tiene que ver con la identificación objetiva del bien y el mal. Ha de elegirse el deber ser sobre el querer ser. Adaptar la política al derecho y no el derecho a la política. En definitiva, seguir una ley natural racional, pura práctica de comportamiento (Hernández, 2023). Y es aquí donde cabe plantearse hasta qué punto desde distintos ámbitos políticos y mediáticos no se ha llevado a cabo una apropiación de los derechos que el feminismo defiende y han sido adaptados a la política:

El feminismo y la lucha contra la violencia de género están en boca de todos los partidos y se han vuelto armas arrojadizas con las que atacarse. Lo vemos en las ruedas de prensa, en los ‘canutazos’ ante los medios y en las entrevistas en los medios de comunicación. Todo forma parte de una “estrategia”, según los expertos, con la que las formaciones pretenden ganar votos apelando a la emoción. Pero si algo ha quedado claro en la última legislatura, es que el feminismo no es igual para todos, o no todos lo interpretan de la misma manera (Gil, 2023).

En este sentido, Javier Gomá en su ensayo *Universal concreto* (2023) recupera los fundamentos teóricos planteados por Kant con la formulación de los imperativos. Plantea el filósofo en su ensayo la importancia de la educación: “¿Qué es lo correcto? Aquello que es conforme a la evidencia. ¿En qué consiste la moralidad pública, entonces? En educar el corazón de la ciudadanía para que sienta como evidentes determinadas verdades” (Gomá, 2023). La educación, por tanto, es un instrumento capaz de generar respuestas universales y el arte el medio por el que generar rebeldía e insumisión para generar o regenerar modelos válidos y universales en la línea de ese universal concreto del que habla Gomá:

Saber que algún día te vas a convertir en cadáver provoca insumisión y rebeldía, y la rebeldía lleva a la dignidad. Para reparar ese delito ontológico, hemos inventado la cultura. El arte supone expresiones de lo humano, instrumentos creados para retrasar y compensar el delito ontológico y que ofrece un mundo que no es hostil a la dignidad, sino que es hospitalario, amistoso a ella (Gomá, 2023).

Así, ¿en qué sentido las obras literarias que analizamos trascienden desde la resistencia y la rebeldía? En tanto que ofrecen modelos capaces de articular cambios sociales:

La verdad moral no puede ser verificada, nadie ha demostrado nunca la igualdad entre el hombre y la mujer. Durante milenios, la mujer ha tenido una posición subordinada como consecuencia de una sociedad explotada o dominada por el varón, que sometía a la servidumbre a la mujer. Durante siglos era normal lo que ahora se ha convertido en indigno por evidencia. Hoy, la evidencia nos dice que ambos, hombre y mujer, tienen la misma dignidad. Lo asombroso es que no se hubiera reconocido antes. ¿Qué ocurre entretanto? Que se produce una evidencia. La manera en que funciona la moralidad no es a través de la prueba científica, sino de la evidencia social. De pronto, la igualdad es un valor, o la dignidad, o la justicia social, y eso convence a la mayoría de una sociedad. (Gomá, 2023)

Gabriel Celaya sentenció que la poesía era un arma cargada de futuro, las palabras permiten construir un lugar seguro desde donde ascender. Borges señaló que lo único que el ser humano tiene es la palabra. Lo hizo a lo largo de su obra, pero quedó especialmente reflejado en su cuento “El inmortal”: “Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (Borges, 1979, p. 163). Palabras que nos llevan a plantearnos cómo estas son solo etiquetas, fronteras en las que delimitar nuestro pensamiento. Es decir, la palabra es una cárcel que condiciona nuestra conducta y nuestra relación con el otro, pero es el único vehículo para alcanzar la unión con el todo. Pero ¿qué ocurre cuando la palabra que utiliza la mujer en su relación con el otro, además, es impostada? Este hecho es ampliamente reflejado en las obras de Jelinek. Para ella el lenguaje no la lleva a otro, sino que la incomunica: “No puedes escribir porque no puedes escribir ni lo que nombras ni a lo que te refieres en tanto que objetos de conocimiento: Pero tú ya lo designas de manera equivocada” (Jelinek, 2008, p. 118). Mientras que para Greenaway y Capote el lenguaje es el instrumento que nos lanza al otro. Así, en la historia de Nagiko la escritura experimentada primero en su cuerpo y después en el cuerpo de su amante le sirve de vehículo para alcanzar la comunión con ella y con el mundo. Y en el caso de Holly a través de la escritura del personaje-narrador ella adquiere la dimensión de mito. Se trasciende, así, lo temporal que limita al ser humano en la búsqueda y unión con *el otro*.

Jelinek se acerca, además, al pensamiento de la filósofa francesa Simone de Beauvoir quién está en la base del movimiento feminista. Si Simone de Beauvoir consideraba al “varón y hembra como construcciones socioculturales y no como hechos de la naturaleza” (Gajeri, 2002, p. 444), para Jelinek el lenguaje es el que perpetúa esa construcción sociocultural. Pero, además, al igual que la corriente francesa (Jirku, 2007, p. 19) Beauvoir señalaba cómo “la discriminación nace del lenguaje” (Citado en Gajeri, p. 446). Y para la escritora austriaca también “el pensamiento de la diferencia se basa en la constatación de que, si todo ser humano nace de un cuerpo sexuado, también el objeto de conocimiento es sexuado” (Gajeri, 2002, p. 445). De ahí la necesidad de que la mujer se exprese en un código propio y no ajeno tal y como se denuncia en las obras de Jelinek. Por ejemplo, la Blancanieves de Jelinek reivindica su resistencia con estas palabras: “Desde entonces soy buscadora de la verdad, también en asuntos lingüísticos” (Jelinek, 2008, p. 29). En definitiva, como señala Anna Cavarero, “no puede ser otra cosa que el pensarse, aquí y ahora, de un ser vivo histórico sexuado en femenino” (Citado en Gajeri, 2002, p. 446).

Es evidente, por tanto, que, en tiempos de cambio, sea fundamental reformular y repensar la herencia recibida. Y con estos personajes recuperamos unas voces que cuentan su historia para articular mecanismos en la construcción identitaria de la mujer hoy, momento en el que lo universal se ha dejado de lado, para ponderar lo particular de una sociedad altamente individualista. “¿Dónde reside lo verdadero o correcto en el terreno literario?” plantea Gomá en su ensayo. Y contesta que “en el consenso que se va trenzando de manera mayoritaria” (Gomá, 2023). Aquí es donde entra en conflicto la interpretación que Gomá hace del universal de Kant con la que hace Adela Cortina. Para la filósofa es fundamental separar “universal” de “mayoría”. Así cuando Gomá señala que “no podemos invocar la felicidad del mayor grupo para estorbar o para destruir la dignidad del individuo” (Cortina y Gomá, 2023). Y que “la dignidad es aquel principio esencialmente antimayoritario” (Cortina y Gomá, 2023). Adela Cortina señala que “el universalismo no se enfrenta al principio de la mayoría, porque son dos ámbitos distintos”, en tanto que:

La dignidad es el núcleo de la ética que tendría que ir construyendo una ciudadanía cosmopolita; una ética en la que todos los seres humanos sean reconocidos como ciudadanos de nuestro mundo. En ese sentido, la dignidad no solo es una palabra clave, sino una experiencia que es necesario proteger, respaldar y fomentar; porque si no, en [estos tiempos] de polarizaciones y posverdad, podemos estar perdidos (Cortina y Gomá, 2023).

La dignidad para Kant es lo que hace que la razón “refiera cada máxima de la voluntad como universalmente legisladora a toda otra voluntad y también a cualquier acción ante uno mismo” (2012, p. 148), pues como señala “la idea de la dignidad de un ser racional” es autónoma, “no obedece a ninguna otra ley salvo la que se da simultáneamente él mismo” (2012, p. 148). En este sentido, señala Adela Cortina que:

La clave es respetar esa dignidad. Y respetar quiere decir no instrumentalizar a los seres humanos, ni con vistas a la política ni al dinero, y sí empoderarlos para que puedan seguir adelante. Porque, como decía Kant, tienen dignidad y no un simple precio (Cortina y Gomá, 2023).

La sociedad ha privado, sin embargo, a la mujer de dignidad. No solo por ser ésta cosificada o convertida en un objeto con unos determinados fines que vienen de fuera, sino también por ser fácilmente sustituible. Hechos que la ha llevado a adquirir, por tanto, un precio. Si “en el reino de los fines todo tiene o bien un precio o bien una dignidad” (Kant, 2012, p. 148), la mujer ha sido privada de la dignidad al ser privada de tener un fin en sí misma. Es decir, la finalidad que se le da como objeto es lo que marca el límite de la dignidad frente al precio, pues, “lo que constituye la única condición bajo la cual puede algo ser fin en sí mismo no posee simplemente un valor relativo, o sea, un precio, sino un valor intrínseco: la dignidad” (Kant, 2012, p. 148). En este sentido, Elfriede Jelinek muestra cómo el discurso que ha modelado a la mujer a lo largo de la historia la ha despojado de esa dignidad que es inherente al ser humano. Para la mujer la dignidad en vez de regirse por imperativos que devienen de dentro, de ser autónoma, inherente a ella, viene de fuera, es heterónoma (Kant, 2012, p. 157-159): “si alguien tiene un destino, se trata de un hombre. si alguien consigue un destino, se trata de una mujer” (Jelinek, 2005, p. 9). De este modo, Adela Cortina señala que el deber de la sociedad, por tanto, debe ser “empoderar a la gente para que puedan llevar adelante sus planes de vida. Un mundo en el que cada cual pudiera llevar adelante sus planes de vida sería un mundo justo y más felicitante” (Cortina y Gomá, 2023). Pero, además, hay que partir de la base de que en ese empoderamiento no ha de tener cabida la exclusión. En este sentido, Adela Cortina nos dice:

Yo entiendo que la idea de dignidad tiene una larga historia y en la cultura occidental viene, por lo menos, desde los estoicos; y creo que, justamente, esa idea nace cuando nos vamos dando cuenta de que los seres humanos somos capaces de hacer por nosotros

misimos nuestra vida. Esa sería la clave que tiene que ver con la libertad. Como decía Séneca, el hombre es artesano de su propia vida y eso le da una dignidad que le sitúa por encima de los demás seres. Eso es, precisamente, lo que hace que estemos todos dentro de un mismo mundo, ese cosmos del que todos formamos parte. Ahí nace la idea del cosmopolitismo: un mundo en el que todos esos seres que tienen razón y emoción puedan juntos hacer esa historia (Cortina y Gomá, 2023).

Este es el punto central del que debemos partir para conseguir que la mujer recupere la dignidad que los modelos sociales le han arrebatado. En este punto es pertinente acudir a la reflexión que Octavio Paz realiza sobre la identidad de la mujer. En su ensayo *El laberinto de la soledad* hace referencia a “la Chingada”, como madre del mexicano, la cual, no obstante, se convierte a lo largo del ensayo en un referente universal de la condición de mujer. Así, de ella señala que “su mancha es constitucional” y que “reside [...] en su sexo”. El sexo abre a la mujer al exterior y la condiciona, así dice el escritor mexicano que “esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad”, lo que la lleva, también, a perder “su nombre” y a confundirse “con la nada”, a ser “la Nada”. (Paz, 2000, pp. 223-224). Esta apertura, y falta de identidad es la que denuncia Jelinek en sus obras. Por ello, para la escritora austriaca la ropa se convierte en un escudo con el que protegerse de esa apertura que la condiciona. Así Jackie, uno de los personajes de *La muerte y la Doncella*, confiesa: “Puedo sentirme dentro de mi cuerpo como en mi casa, porque está rodeado de ropa que me da seguridad” (Jelinek, 2008, pp. 88-89). De ahí, también, que la Blancanieves de Jelinek pregunte al cazador, quien se autodefine como “alguacil de lo abierto” (Jelinek, 2008, p. 34): “¿Por qué sigo siendo y no soy nada?” (Jelinek, 2008, p. 35).

Por tanto, el feminismo debe ser entendido como un movimiento de resistencia ante esta exclusión que ha provocado que la mujer haya perdido la dignidad inherente al ser humano. Debe, además, recuperar una perspectiva guiada por el imperativo categórico de Kant para cumplir con la máxima “obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin y nunca simplemente como medio” (Kant, 2012, p. 139). Para, así, poder inscribirse en lo universal, y acabar con modelos que la anclan en lo particular.

Es cierto que “el componente político es una constante del pensamiento feminista” (Gajeri, 2002, p. 442), pues “el análisis de la realidad y la cultura, al destapar la discriminación contra las mujeres y las causas que la determinan, se convierte en un proyecto de emancipación y transformación de la realidad” (Gajeri, 2002, pp. 442-443). Pero, debemos evitar que el

movimiento feminista se subordine a intereses políticos particulares. De ahí la necesidad de reconducirlo desde la máxima kantiana. Para, así, a través del estudio de estos personajes, reconectar el feminismo con las bases originales de las que nació, “con las reivindicaciones políticas de paridad para las mujeres, inspiradas en los ideales de la igualdad de la Ilustración” (Gajeri, 2002, p. 442). Para ello, se debe reivindicar la importancia de un pensamiento ilustrado y con ello la modernidad de Kant y sus fundamentos teóricos, desde los cuales el feminismo se define como un movimiento de resistencia, cuyo fin es la inclusión y nunca la exclusión.

CAPÍTULO II

ESTÉTICA Y ÉTICA: ARTE Y PARADIGMAS EN EL DISCURSO FEMINISTA

A lo largo de este capítulo llevamos a cabo una reflexión sobre cómo la literatura o el arte en general son necesarios a la hora de fijar modelos. De la necesidad de aunar miradas a la hora de presentar los diferentes caminos que los personajes con los que trabajamos en este estudio han construido su identidad. Posteriormente, realizamos un esbozo y justificación de cómo serán interpretadas las categorías de *lo bello*, *lo sublime* y *lo siniestro* a la hora de analizar las historias de las protagonistas. Y, por último, veremos cómo ellas articulan o descodifican el cuerpo desde el discurso tradicional que les ha dado forma y vida. Cada una de ellas deberá buscar vías distintas para iniciar el camino que las llevará a la construcción de su identidad. Para lo cual es fundamental partir de cómo se relacionan y cómo entienden las protagonistas los códigos sociales y culturales que las configura y en los cuales son aprisionadas.

1. Entre lo uno y lo diverso

Hannah Arendt señaló cómo los tiempos de cambio de paradigmas ocasionan que el tiempo se presente fracturado. Es decir, el cambio dibuja un presente que oscila entre el pasado y el futuro, entre lo establecido y lo nuevo, lo que empuja al individuo a un constante luchar y resistir (Arendt, 1998, p. 83). Los personajes que son analizados en este estudio son traídos a un momento histórico en el que el orden social, económico y cultural se ha instalado entre esa lucha y resistencia de la que habla Arendt y desde donde se perfila el cambio. Con sus historias, estos personajes muestran ejemplos de caminos diferentes, con puntos de partida distintos, pero con una búsqueda común: configurar, dar forma al deseo y con ello a su identidad (Herades, 2020, p. 16). Además, con el análisis de estos personajes conectamos esos dos tiempos, al seguir una óptica fundamentada en la regeneración del pensamiento racional del que habla Marina Garcés (2017, p. 11).

Erika, Nagiko, Gerti y Holly son presentadas en este trabajo como ejemplos o paradigmas a la hora de generar mecanismos culturales, sociales o lingüísticos válidos para la formación de la identidad de la mujer, pues con ellos podemos “representar las polifonías del mundo”, objetivo fundamental del movimiento feminista para Marta Sanz (2018, p. 108). Objetivo que, además, conecta con el imperativo categórico kantiano, en tanto que busca lo universal. Esta misma escritora nos dice que “debemos recolectar nuestros relatos y aprender a releer los relatos de los hombres con los que nuestra mirada y voz se han alfabetizado” (2018,

p. 17). Con estos personajes, al enfrentarlos o conectarlos, reconstruimos “parte de imaginario femenino construido por mujeres y hombres” (Herades, 2020, p. 16). Vivimos un tiempo de cambio, un tiempo en el que “nos estamos pensando” (Sanz, 2018, p. 64), lo cual supone cuestionar, reformular y formular ideas viejas y nuevas. Esto implica llevar a cabo esta reflexión desde diferentes ópticas que permitan construir “las bases de una cosmovisión o *Weltanschauung* en la que el otro no sea excluido” (Herades, 2020, p. 16). Porque como escribió Henry James: “la casa de la ficción no tiene uno, sino un millón de ventanas, un número incontable de posibles ventanas” (Citado en Pozuelo, 2003, p. 242).

Aplicamos, en este estudio, las categorías de I. Kant de *lo bello* y *lo sublime*. Así como la categoría de E. Trías de *lo siniestro*. Aplicamos, además, en nuestro estudio la categoría de lo bello como aquello que conecta lo que está en nosotros con lo que está fuera de nosotros y que nos conduce a lo sublime, ese momento de elevación que nos permite articular la identidad. Momento que todas las protagonistas de nuestras obras alcanzarán, aunque de forma distinta, pero siempre a través de su cuerpo, de la conexión desde este con *el Otro*. Pero en ese punto de conexión, es preciso desvelar aquello que ha de permanecer velado. Pero ¿qué ocurre si tradicionalmente la mujer no ha tenido un lenguaje propio para establecer la conexión entre lo exterior y lo interior? ¿Qué ocurre si al cuerpo de la mujer, en tanto que vehículo para llegar al otro, se le han otorgado unos significados desde un lenguaje artificial para la mujer? Es entonces cuando es fructífero acudir a *lo siniestro*, ya que la mujer inicia desde esta categoría un camino para quitar ese velo, esa máscara con la que la sociedad la ha mantenido tapada, exhibida o silenciada.

Puntos diferentes marcan, por tanto, la partida de Erika, Gerti, Nagiko y Holly en ese viaje hacia el autoconocimiento desde el que se construye la identidad de cada una de ellas. Los caminos del reconocimiento (Ricoeur, 2005) son diferentes, pues los discursos desde los que se han materializado se han actualizado de manera distinta, “pero comparten dos hechos: la necesidad de reconocerse en el otro y la soledad” (Herades, 2020, pp. 16-17). Llegarán hasta unos destinos distintos, marcados por la muerte, la creación o la huida, pero todas transitarán por la soledad. En el caso de Nagiko, la otredad amorosa la lleva a la creación. Erika y Gerti al no poder reconocerse en el otro solo podrán reconectarse de lo uno a lo diverso desde el dolor y la muerte. Ellas comparten un destino similar, aunque el origen de su impulso haya sido formalmente diferente, sus vidas parecen las mismas. Tanto es así que Jelinek lleva a cabo un juego intertextual dentro de su novela *Deseo*. Aquí, alude a Gerti con la expresión “ELLA” como hace con Erika, protagonista de *La pianista*. Crea, por tanto, un juego de identidades que, aunque parecen intercambiables, no lo son: “pero él interviene en ELLA. Erotismo... esa

palabra se dice así por una Erika, no por una Gerti” (Jelinek, 2004, p. 141). Y finalmente Holly, lo hará con la huida. Pero todas llegan al punto de encuentro con ellas mismas y con el otro desde la soledad. Una soledad que se formula con el rechazo del código que configura la sociedad en las que viven. El no reconocimiento del individuo a través del espejo (De Lauretis, 1992), las lleva a la resistencia, que las conduce a la soledad, la cual supone el último peldaño en su proceso de ascensión, en su proceso de anagnórisis. La soledad ofrece la distancia, les permite situarse en la perspectiva del observador que encontramos en la *Crítica del Juicio* de Kant (Sáez-Méndez, 2010). Allí pueden tomar conciencia de la distancia que hay entre ellas y *el otro* y trascender en la unión con el todo. Finalmente, se elevan, tras un proceso largo, doloroso y complejo, y se reconocen. Han transitado de *lo siniestro* a *lo sublime* desde un camino en el que lo bello (Kant), lo sensitivo, el cuerpo se presenta, en este trabajo, como vehículo que regenera el vínculo roto, el hilo que al romperse las expulsó. La categoría de *lo siniestro* (Trías, 2013) se configura en este estudio como *topoi*, desde el que ellas ascienden, se elevan y se sitúan en *lo sublime*, entendido en nuestro estudio esta categoría a partir de la interpretación que realiza M. Benedikt (Sáez-Méndez, 2010, p. 13-58). Con ello, las protagonistas descifran su cuerpo, y a la vez su pensamiento desde la articulación de unos primeros signos que ya no configuran un discurso impostado, ajeno, sino propio. Han dejado, por tanto, de ser subalternas (Spivak, 2003), y se han convertido en actantes. Es decir, si Spivak señalaba que no había “espacio para que pueda hablar el sujeto subalterno sexuado” (2003, p. 360), a través de estos personajes, que funcionan como paradigmas, encontramos indicios de un código con el que *el subalterno* (Spivak, 2003) sí pueda hablar, porque se ha transformado en sujeto de la enunciación a través de ese proceso de anagnórisis.

Al final de este camino, Erika va a recuperar la conexión con lo que está fuera de ella, con lo otro y lo hará desde el cuerpo. El mismo cuerpo que desde pequeña aprendió a mutilar y ensordecir con el afán de sentir, con la intención de identificar su deseo. El mismo camino inicia Gerti, quien también dejará que su cuerpo sea ocupado y utilizado por su marido, hijo y amante. En el caso de Nagiko, esta también inicia su viaje desde el cuerpo, pero desde el principio este no la aísla como en el caso de Erika, sino que funciona como medio de comunicación. Desde él quiere entender todo lo que le rodea y qué lugar ocupa ella allí. Pero su cuerpo no aparece nunca desconectado de su ser, porque ella ha podido reconocerse desde pequeña en el otro. Ha contado con ejemplos o modelos (su familia y la escritora Sei Shonagon). Y es así como, desde ahí, desde esos espejos se convierte en creadora (madre y escritora). Y, por último, Holly. Ella también convierte su cuerpo en un medio o mecanismo de rebeldía que le lleva a crear una imagen que la caracteriza y un rol lejos de lo que socialmente

se considera tolerable. De este modo Erika y Gerti convierten la imitación y sumisión al lenguaje del hombre en un medio de resistencia. Nagiko, en cambio, utiliza su cuerpo y los cuerpos de sus amantes para encontrar su propio lenguaje y poder reconocerse en él. Su resistencia es la búsqueda. Y finalmente Holly, quien transforma la huida en un medio de resistencia. Resistencia cuyo origen en todos los casos se haya en el cuerpo, desde él se someten, se buscan o huyen. Desde el cuerpo, *lo bello*, ellas se lanzan a los otros para buscar la conexión con lo que está fuera de ellas. Y, a través de él inician un camino que les hace transitar por *lo siniestro* hasta alcanzar *lo sublime*.

Lo siniestro, por tanto, se presenta en este trabajo “como camino o itinerario desde donde los personajes alcanzan *lo sublime*” (Herades, 2020, p. 17), desde donde ellas se reconocen en ellas y en *el otro*. Así, *lo siniestro* y *lo sublime* son empleados como “proceso y estado respectivamente y constituyen una metáfora de la situación que la mujer vive al configurar su discurso desde un modelo social y cultural anclado en el patriarcado” (Herades, 2020, p. 17). Con ello, al trasladar sus ejemplos a nuestro tiempo se genera una resistencia que permite la contemplación reposada, y la creación de un lugar seguro desde donde contrarrestar o eliminar el miedo que la sobreinformación de las redes sociales ha instalado en nuestra sociedad (Han, 2014 b). En este sentido, el filósofo coreano habla de *la sociedad del cansancio* (Han, 2017 b), mientras Bauman utiliza la expresión de *tiempos líquidos* (2017b) para señalar las características que tiene la sociedad del siglo XXI. Ellos señalan que el hombre ha dejado de tener tiempo para la reflexión, pues el pensamiento agoniza aplastado por ese *dataísmo* que señala Chul-Han en su obra *Psicopolítica* (2014 b). Nos vemos, por tanto, inundados de datos, pero sin tiempo de espera con los que convertirlos en conocimiento como indica Juan Carlos Fusi: “Mi visión del presente es perpleja y ambigua. Vivimos un momento de información inundatoria que está generando una enorme confusión y, me temo, una profunda ignorancia” (2020).

Por tanto, el movimiento feminista necesita de herramientas que contrarresten la falta de modelos fijos y estables que genera esta sobreinformación. De ahí que, una de las bases de nuestro trabajo sea repensar *lo sublime* y *lo bello*, así como *lo siniestro* como marco de estudio en el análisis de la formación de la identidad de la mujer a partir de estas obras y personajes femeninos. Con lo que pretendemos “regenerar el pensamiento analítico y crítico” (Herades, 2020, p. 17) en consonancia con la idea de nueva ilustración radical de la que habla Marina Garcés: “La ilustración radical no es ilusa sino combativa. Y su compromiso, desde Spinoza hasta Marx, incluso Nietzsche, no es otro que la mejora del género humano” (2017, p. 39). Desde estas categorías estéticas mostramos diferentes y divergentes caminos que la mujer

puede recorrer, para que su identidad no quede atrapada en el espejo (Gajeri, 2002, p. 464), no quede al otro lado de la pared (Jelinek, 2008, pp. 105-136). Es interesante señalar cómo estas historias, aunque aparentemente contrarias, caminan en el mismo sentido, pues buscan entender su cuerpo y con ello su pensamiento. Estos personajes se convierten, así, en “signos que conceptualizan la construcción de la identidad de la mujer” (Herades, 2020, p. 18). Con estas historias sacamos del terreno de lo velado, de *lo siniestro*, de *lo Unheimlich* (Trías, 2013) “el deseo y el pensamiento femenino, para que la identidad de estos personajes pueda cifrarse y descifrarse en un código que no les sea ajeno, ni las expulse” (Herades, 2020, p. 18). Con ellas se presenta la posibilidad de dejar de lado, de censurar u ocultar relatos o ejemplos que componen nuestra cultura. En este sentido, señala Teresa de Lauretis que “la mujer no puede transformar los códigos; sólo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa” (1992, p. 60). Y en este sentido, “estas historias trascienden ante nosotros, transforman el imaginario femenino y se convierten en productos estéticos desde los que poder repensarnos” (Herades, 2020, p. 18).

El discurso, en el que hasta ahora se ha identificado la mujer, la ha condenado a ser una entidad subalterna. Estos factores generados por la cultura del falocentrismo (Mulvey, 1975) solo ha podido ser sustancialmente superados cuando “factores tan aleatorios como los biográficos lo han posibilitado” (Herades, 2020, p.18). A lo que hay que sumar la labor que generaciones de mujeres, desde Christine de Pisan, han realizado en la transmisión de sus obras, para combatir el silencio al que el Canon las ha querido condenar. Es cierto que la cultura dominante ha generado múltiples textos en torno a la mujer. No obstante, como apunta Laura Mulvey (1975), la mujer ha ocupado el lugar del objeto mirado, contemplado, lo que nos hace preguntarnos hasta qué punto ¿una imagen, un discurso construido por un hombre fagocita y suplanta la identidad femenina? (Sáez-Méndez, 2019). Pero, que Greenaway y Truman Capote u otros hayan construido y expuesto a Nagiko y a Holly no implica que deban ser excluidos del imaginario femenino, pues tal y como señala Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*, ofrece la posibilidad de una relectura de la historia y de la vida social en clave femenina (Gajeri, 2002, p. 452).

Estos personajes fruto de la mirada del otro “nos ayudan a intercambiar nuestras lentes y a reconocernos en lo diferente” (Herades, 2020, p. 18), en lo “no pulido” (Han, 2014 a). Así, armonizamos la escritura de Jelinek y la de estos escritores para construir *una habitación propia* (Woolf, 2017). Para crear una metáfora de la identidad de la mujer, que se construye como *lo otro* (Beauvoir, 1974), pues se construye desde el discurso del hombre: “La definición de la propia identidad, como mujeres y escritoras pasa por la definición de otro distinto de sí”

que nos lleva a la reconstrucción de un canon interdisciplinar “en femenino” (Gajeri, 2002, p. 457). En esta línea, también señala Cixous que utilizar los instrumentos de la tradición masculina es el primer paso para transformarlos y conseguir que “la mujer se escriba a sí misma”, para materializar una “escritura nueva, insurrecta” (Gajeri, 2002, pp. 473-474).

Estos personajes, por tanto, generan “unos modelos con los que escribir o reescribir nuestra identidad, al enfrentarlos dialógicamente” (Herades, 2020, p. 19). Desde sus ejemplos, desde estos discursos estéticos, la mujer del siglo XXI puede repensarse para trascender las diferencias y llevar a cabo una conciliación o reconciliación no en el infierno de lo igual que excluye lo diferente, sino en la negatividad de lo distinto que constituye la comunidad (Han, 2017a). Una comunidad que se parece a la que Julio Cortázar fugazmente retrató en su cuento “La utopista del sur”. El escritor refleja, aquí, cómo un grupo de personas totalmente desconocidas crean una comunidad al quedar atrapados en un atasco. Allí, “bajo mantas sucias, con manos de uñas crecidas, oliendo a encierro y a ropa sin cambiar, algo de felicidad duraba aquí y allá” (Cortázar, 1996, p. 519), pero poco a poco empiezan a subir los velocímetros y todo se rompe y vuelve “esa carretera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante” (Cortázar, 1996, p. 523). Deben asentarse, por tanto, unas bases sólidas que permitan que la comunidad perdure y no se disuelva al ritmo de la velocidad y las luces destellantes como en esta autopista.

2. Erika imita el discurso del otro

Elfriede Jelinek en *La pianista* cuenta la historia de Erika Kohut, una profesora de piano, incapaz de sentir placer, que reside en Viena. No sabemos su edad, pero sí “que ya no es un árbol joven” (2011, p. 17). Ha sido educada en un estricto ambiente gestionado por mujeres, por “la brigada femenina, la madre y la abuela” (2011, p. 37). Las cuales aparecen representadas como productos de un discurso patriarcal: la misión de estas es, por tanto, proteger a Erika “del cazador masculino que está al acecho” (2011, p. 37). La madre ejerce su poder a través de la expulsión o el rechazo del otro, del hombre, porque Erika “todavía tiene una mamaíta y no necesita perseguir a ningún hombre” (2011, p. 17), por ello la madre tan pronto se introduce un nuevo pariente en esta familia lo rechaza y expulsa (2011, p. 17). Estos hechos han ocasionado que el cuerpo y el deseo de Erika hayan sido velados, llevados al terreno de *lo Unheimlich*, de *lo siniestro*. El discurso en el que se ha formado Erika la ha convertido en tabú. Por ello su placer, su sexualidad se materializa desde la dominación y el dolor, el único lenguaje que conoce. Esta condición, hace que Erika, incapaz de comunicarse con su amante

Klemmer, le escriba “una carta a éste donde dará forma a su deseo, pero ¿es éste el verdadero deseo de Erika? Para Jelinek no, pues lo que lleva a cabo en esta novela es la desarticulación de un discurso que enmascara la subjetividad femenina” (Herades, 2020, p. 19).

“Nos bastamos a nosotras mismas, ¿no es verdad, Erika? No necesitamos a nadie” (Jelinek, 2011, p. 17), le dice su madre. Erika está encerrada en ese discurso, perpetuado por la madre, desde el cual es asfixiada y excluida. La exclusión, la no pertenencia y el dolor por ello, por no formar parte de nada es constante en la obra de Jelinek. La única realidad que vemos en los textos de Jelinek es que el hombre y la mujer viven en compartimentos estancos: “Él es hombre; ella mujer” (Jelinek, 2011, p. 274). Y desde esta dicotomía la mujer es cosificada, transformada en objeto que ha de poseerse y mirarse, pues las reglas de esta partición han sido hechas por el hombre. Erika ha de mostrarse, así, pasiva ante los deseos de su joven amante Klemmer: “le cambiaré los polos para traerla de vuelta a este mudo. La hará disfrutar de los placeres del amor, ¡ya lo verás!” (Jelinek, 2011, p. 69). La profesora de piano jamás ha sido libre, ha vivido en cautiverio como las princesas de los cuentos tradicionales, como todas las protagonistas de Jelinek. Erika vive en una prisión que se materializa en la madre y en Klemmer: “Ella nunca respetó la libertad de su hija, y ahora es otro el que abusa de esa libertad” (Jelinek, 2011, p. 272). La propiedad conlleva que Erika sea cosificada a través de ellos. Erika es un lugar ocupado por la madre y Klemmer, porque su cuerpo no le pertenece, les pertenece a ellos, así “Erika se configura en la obra como una posesión que puede ser modelada caprichosamente” (Herades, 2020, p. 19). Esta temática es recurrente en la literatura de Jelinek, de ahí que, tras la lectura de sus obras, estas se transforman en actos de resistencia y las protagonistas a través de la muerte, incluso, reclaman el derecho a su cuerpo. Pero antes han debido pasar por un proceso, desvelar lo oculto. Así, Gerti, protagonista de la obra *Deseo*, ha sido cosificada y ni siquiera en los brazos de su amante puede escapar de esta condición de víctima, ya que al carecer de un discurso propio “en lugar de hacer realidad los sueños de amor a los que aspira” (Nieto, 2006, p. 294), ve cómo el amante se convierte en su nuevo verdugo. Similar destino espera a Erika, quién mientras es violada por Klemmer éste “le grita que lo reciba gustosa” (Jelinek, 2011, p. 278).

Erika está totalmente desconectada de su cuerpo, al igual que lo está la protagonista del ensayo de Jelinek titulado “Körper und Frau”, Claudia Schiffer. Aquí una voz de computadora suplanta la voz de la modelo que se muestra desmembrada en un panel de publicidad. Por tanto, si el cuerpo de la mujer adquiere forma a partir de voces ajenas, este ya no le pertenece, pertenece a un discurso, al discurso hecho por y para el hombre que lo codifica atendiendo a su deseo. Así, en este sentido, podemos recuperar la idea de Hélène Cixous según la cual el

cuerpo de la mujer ha sido colonizado por el hombre (Pazos-Alonso, 2013, p. 67). Este hecho ocasiona que el cuerpo deba ser velado o exhibido para ser contemplado, bajo unos parámetros culturales, estéticos e incluso, éticos determinados, bajo una máscara. Para denunciar este hecho Jelinek crea un imaginario cargado de violencia. Y muestra además las consecuencias de esto. Así, “sin voz propia, Erika sólo es un objeto poseído en el que tanto la madre como Klemmer, pueden volcar sus frustraciones” (Herades, 2020, p. 20). Su cuerpo se transforma, por tanto, en un receptáculo cuya finalidad es albergar toda esa violencia que se ejerce desde ese discurso sobre el cuerpo de la mujer. Hecho que aparece desde el inicio de la obra:

Como una multitud de hojas otoñales, entra disparada en la casa e intenta llegar a su habitación sin ser vista. Pero la madre ya está ahí, muy grande delante de Erika y la enfrenta. Contra la pared y a ver qué ocurre; es inquisidor y pelotón de fusilamiento a la vez, reconocida sin discusión como madre tanto en el estado como en la familia (Jelinek, 2011, p. 7).

Jelinek, muestra a través de la historia de Erika cómo no sólo estamos condicionados por unos acontecimientos biográficos, los cuales determinan nuestra conducta. Además, la escritora señala que institucionalmente Erika no ha tenido espacio para construir su identidad, lo que la ha obligado a velar su deseo: “ellos saben lo que quiere. Erika no” (Jelinek, 2011, p. 95). Si llevamos a cabo una comparativa de la obra de la escritora con otros textos vemos cómo generalmente los autores señalan ese determinismo biográfico ante el que los personajes sucumben sin señalar las carencias institucionales que se reflejan a su vez en el lenguaje. Ejemplos de ello sería el filme *Repulsión* (1965) de Roman Polanski, así como la adaptación cinematográfica homónima que Haneke hizo en el 2001 de esta novela de Jelinek. Vemos en estas obras, que los directores ilustran cómo lo vivido por las protagonistas, la infancia, determina que éstas terminen desarrollando trastornos psicológicos.



Figura 2: Fotograma de *Repulsión*, R. Polanski

En el caso de *Repulsión*, la protagonista, Carol Ledoux, interpretada por Catherine Deneuve ha desarrollado fobia hacia los hombres, lo que la obliga a evitar cualquier tipo de contacto. Una imagen de la infancia nos avisa de que algo pasó. La niña dirige su mirada llena de odio y repulsión a un hombre, pero, pese a velar lo ocurrido, el espectador construye en ese vacío un mundo que le hace entender el comportamiento de Carol. En el caso de Polanski él también insiste en la relación de Erika, Isabelle Huppert, con su madre, en cómo la figura materna la ha condicionado desde la infancia, a la vez que la ausencia de su padre. Dos personas mutilan a las niñas, en el primer caso un hombre, en el segundo una mujer. Y Jelinek, frente a esto, no señala al hombre o la mujer como mutiladores, sino que señala al discurso del que participan tanto hombres como mujeres.

De ahí que Jelinek ofrezca otra perspectiva. Ella profundiza en cómo la sociedad a través del instrumento que le da forma, el lenguaje, modela y aprisiona. Es decir, no sólo es lo vivido, sino cómo el lenguaje se convierte en una prisión que mutila a la mujer. De este modo, la escritora trasciende lo psicológico e insiste en “cómo Erika no ha podido construir plenamente su identidad, porque no ha tenido acceso a un código con el que configurar su pensamiento” (Herades, 2020, p. 20). Para Jelinek el discurso que genera el poder institucional y que es aceptado como verdad (Foucault, 2005, p. 159) da forma, modela a Erika, la cual está condenada a quedar suspendida y aislada de los otros, pues el código que la configura es el que la expulsa: “Ella se siente excluida de todo porque es excluida de todo” (Jelinek, 2011, p. 41).

Ella no puede hablar, ni la música le permite expresar sus emociones, sino tan solo expresar las emociones de otros, pero ella desde su posición ejerce una resistencia:

No hay que olvidar que también la recreación es una forma de creación. Siempre condimenta el potaje de su interpretación con algo propio, algo que procede de sí misma. Sangre de su propio corazón la alimenta. También el intérprete tiene sus modestas ambiciones: ejecutar bien la partitura. Pero, en todo caso, ha de subordinarse al autor de la obra, dice Erika. Reconoce abiertamente que esto constituye un problema para ella. Porque no puede, no puede subordinarse (Jelinek, 2011, 18).

Como subalterno, no sólo “no puede hablar” al estar “el poder sustentado por una clase dominante definida por sus intereses” (Spivak, 2003, p. 314), sino que, además, a lo largo del libro la vemos sometida a un doble proceso de mutilación: física y psicológica, porque Erika está aislada de su cuerpo, y por consiguiente de los otros. No puede, por tanto, reconocer su deseo y construir su pensamiento. Y desde ahí deberá iniciar un camino que la devuelva desde el cuerpo, la música sentida física y mentalmente, al mundo del que fue expulsada.

La profesora de piano es incapaz de reconocer su deseo, es incapaz de sentir, “porque la estricta moralidad, codificada en el discurso con el cual la madre ha modelado a su hija, impide que sean desvelados, sentidos” (Herades, 2020, p. 20). Por ello, Jelinek no sólo se fija en cómo la infancia, su educación ha determinado a Erika, sino que arremete contra la sociedad y el discurso que ha borrado, velado e incluso mutilado la subjetividad, y con ello el placer de la mujer. Además, la escritora para insistir en este hecho no presenta a Klemmer como un violador, como el que viola a Erika. Klemmer también es un producto más de esa sociedad. Jelinek presenta a los dos personajes la madre y Klemmer como productos de una sociedad regida por unas normas que son ejercidas por actantes. Encarnados estos tanto por hombres como por mujeres, pues la mujer también ejerce poder y forma parte de ese poder. Así, Jelinek “no reduce la naturaleza humana y el orden social a un enfrentamiento entre el hombre y la mujer, en el que ésta es la víctima” (Herades, 2020, p. 21), sino que sitúa en ese tablero de ajedrez a unos personajes subalternos, a unos peones que resisten a esas normas. Erika es lanzada allí y desde la máxima orfandad deberá encontrar la manera de no doblegarse.

Jelinek enfrenta a Erika ante la señora Kohut y ante Klemmer. Los enfrenta en un acto dialógico en el que Erika Kohut, “al estar desposeída de palabra propia, está condenada a balbucear, a imitar un código que, si no le ha sido impuesto, sí es el único al que ha tenido acceso” (Herades, 2020, p. 21) y en el que no se reconoce. Aparecen así dos modos de estar:

la señora Kohut, la madre de Erika, está dentro del discurso, sabe cuáles son las reglas, las asume, las ejerce y sitúa al otro, al hombre como enemigo. De ahí que la señora Kohut advierta del peligro de Klemmer a Erika, al cual califica de “chulillo guapetón” (Jelinek, 2011, p. 34). La madre comparte y ejecuta ese orden del mismo modo que lo hace el personaje de Lorca Bernarda Alba. El hombre y la mujer están enfrentados y cada uno ocupa su sitio de ahí que: “Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón” (Lorca, 2004, p. 128). El otro modo de estar lo encarna Erika quien resiste a ese orden. Para ello desde la distancia observa e imita el código falocéntrico. Si la hija pequeña de Bernarda ataca el código desde la rebeldía, Erika lo hará desde la resistencia, la cual supone también otro modo de rebeldía. Pero las dos lo hacen a través del cuerpo y las dos tendrán el mismo destino, la exclusión y la lucha.

Como subalterna, Erika no puede hablar. Erika no puede ser actante, solo puede contemplar. Su condición de mujer la condena a la pasividad, lo que mutila su subjetividad y por tanto su pensamiento. De ahí que la profesora se muestre como un arquetipo desposeído de identidad. Hecho que Jelinek lo representa a lo largo de la novela con el uso del pronombre “ELLA” escrito con mayúsculas. Con ello diluye la identidad de la profesora de piano, al borrar o tapar su nombre: “ELLA acumula montañas escarpadas, la cúspide la conforman sus conocimientos y cualidades, sobre los que se ha ido acumulando la nieve. Solo el más valiente de los esquiadores tendrá éxito al escalarla” (Jelinek, 20011, p. 88). Como subalterna, además, queda desposeída de deseo. Pues este queda no solo enmascarado en el deseo que para la mujer ha construido la tradición, sino además atrapado en el deseo del otro. De ahí que su deseo se inicie desde “el imaginario de las princesas de los hermanos Grimm, pero en la expresión de este, el único código que puede utilizar es el aprendido desde la pornografía” (Herades, 2020, p. 21). ¿Cuál es el resultado? Erika escribe a Klemmer una carta en la que se encierra su deseo, pero este está codificado desde el deseo del otro, que se materializa en la pornografía. Erika conoce el sexo desde la posición del voyeur, se ha acercado a él observando a escondidas escenas de otros amantes o en sus incursiones al Sex Shop. De este modo, su sexualidad se ha configurado desde una tradición que ha convertido a la mujer en objeto, en princesa pasiva, y que se ha expresado desde el código de la pornografía. Y en este espacio el amor no tiene cabida, la otredad amorosa no puede materializarse en las historias de Jelinek. De ahí que en este enfrentamiento el amor no pueda nacer y si nace es destruido, pues la expresión pornográfica no solo anula el deseo, sino que no puede engendrar el amor: “las imágenes porno muestran la mera vida expuesta. El porno es la antípoda del Eros. Aniquila la sexualidad misma” (Han, 2017, p. 47). Pero, Erika solo conoce ese lenguaje para relacionarse con el otro amoroso. De ahí que escriba una carta con todas esas imágenes que entregará a Klemmer. Pero,

esa carta contiene, por tanto, el imaginario de Klemmer, no el de Erika. Y en ella se entrega como objeto de deseo al joven amante, para que experimente y construya su hombría o masculinidad, la cual la tradición ha cimentado en “la lucha permanente de los hombres con otros hombres por la posesión del cuerpo de la mujer” (Rodríguez, 2024). Al leer esta carta Klemmer se muestra confundido, pero de manera inmediata el amante no sólo va a buscar su regalo, sino que descubre que “se ha llevado una buena sorpresa con esta mujer, ya que se atreve a hacer lo que otras solo prometen” (Jelinek, 2011, p. 239).

En definitiva, Erika sólo puede hablar con un código ajeno, impostado, pero en vez de tomar el camino que representa su madre, la tradición, se busca en él a través de la violencia, de las agresiones y el dolor. Es así como, desde la violencia, las agresiones y el dolor, ella ejerce su resistencia. Incluso la música, que podría servir para que la profesora desarrolle su subjetividad, su deseo, su pensamiento, es, sin embargo, también un arte, un lenguaje de orden masculino: los grandes compositores son hombres y la mujer sólo puede acceder en su condición de intérprete (Araya, 2018, p. 299), pero ella como intérprete también intentará resistir y “ser mejor que todos” (Jelinek, 2011, p. 18).

3. Gerti subvierte el discurso del otro

En *Deseo* la escritora austriaca presenta a una mujer de la alta burguesía que cansada de haberse convertido en objeto de deseo de su marido busca el amor a través del encuentro con un hombre más joven. Estas dos características la acercan a Madame Bovary. Pero, la obra de Flaubert “es el retrato de un fracaso, y así Emma Bovary se suma a la larga nómina de mujeres de la literatura universal que han acabado de manera miserable a los pies de los caballos por reivindicar su autonomía” (Garrido, 2023, p. 275). Mientras que, la obra de Jelinek concede una oportunidad a Gerti de sublevarse a través de la muerte ya no solo de ella, de la protagonista, como en otras obras, sino también de su hijo, el legado de su marido y de toda una tradición cultural: “La madre lleva en brazos al niño; después, cuando se cansa, lo arrastra tras ella. Bajo el delicado vestido de la Luna. Ahora la mujer está junto al arroyo y, contenta, un instante después hunde al niño en él” (Jelinek, 2004, p. 234). Gerti ha subvertido la condición de madre y se transforma bajo la luna en mujer a través de ese siniestro acto. Gerti acaba con la insatisfacción que ha marcado su vida y con el legado de su marido: “A veces la mujer no está satisfecha con estas máculas que pesan sobre su vida: marido e hijo. El hijo el vivo retrato del padre [...]. Sigue los pasos de su padre, para poder también él llegar a ser un hombre” (Jelinek, 2004, p. 11). Porque si en el caso de Erika, ésta era una propiedad de la madre y después también de su amante Klemmer, Gerti lo es de su marido, de su hijo y

finalmente lo será de su amante. Porque la mujer, en este caso Gerti, habita en una cárcel, en su cuerpo. Habitación que no le pertenece y que ha de ofrecer al hombre, al otro, a otro en el que no se reconoce:

La mujer salta al viento, remando torpemente en su cuerpo. Se ha hecho carne y habitado entre nosotros. Servir al apetito en todos los aspectos ha sido el lema de su taberna: dejarse consumir por el hombre, por el niño, abandonada en sus suaves riendas. Intenta así coger de vez en cuando aire dentro de su red (Jelinek, 2004, p. 55).

Aunque, tanto Gerti como Emma, así como sus amantes, sólo son productos de una sociedad de consumo. Este punto conecta a estas figuras. En este sentido, Illouz señala cómo el individuo moderno como objeto deseante ha construido su imaginario a través de mercancías e imágenes que se proyectan desde los medios, y en este contexto sitúa a Emma Bovary (Han, 2014a, p. 57). Así, Emma como Gerti, su marido y sus amantes han construido un imaginario desde esa sociedad de consumo y en ellos podemos explorar “la conexión entre cultura de consumo, deseo y fantasía” (Han, 2014a, p. 56). A fin de cuentas, lo que queda claro es que las dos protagonistas buscan un anhelo que viene de fuera, porque se sienten perdidas y desconectadas. Esto conlleva que las dos mujeres sucumban en la persecución de ese deseo romántico, y que sean conducidas al mismo destino, la muerte. Que, si en Emma supone el fin de todo, no lo es en Gerti. En ella supone la ascensión y su reconocimiento tras un proceso de desvelar el deseo enmascarado tras la máscara del otro.

Tanto el marido Hermann, como su amante Michael y el hijo sólo son artificios con los que Jelinek juega para mostrar la cosificación de Gerti. De ahí que los muestre totalmente despersonalizados y carentes de cualquier atisbo de humanidad. Aparecen, en cambio, como animales guiados por un instinto: dominar y poseer a Gerti a través del dolor, así cuando llega la noche el marido, “este animal”, “empieza a fustigarla de nuevo con su rabo” (Jelinek, 2004, p. 72). Del mismo modo, el amante, Michael verterá su violencia en el cuerpo de Gerti y aparcará “ante un pesebre para animales salvajes” (Jelinek, 2004, p. 95). Pero, si Erika era incapaz de sentir dolor o placer, Gerti somete su cuerpo al dolor para buscar el amor. Así, finalmente, el cuerpo se convierte en vez de en un camino hacia el amor, en un camino hacia la insatisfacción, hacia la soledad, hacia la nada: “Esa mujer ama, y no es amada, eso la distingue de nada” (Jelinek, 2004, p. 124). Ese camino no la lleva hasta el amor, sino hacia la incomunicación, al estar continuamente expuesta Gerti queda inmersa en la más absoluta soledad y aislada, ya que “la exposición aniquila precisamente toda posibilidad de

comunicación erótica” (Han, 2014a, p. 52). Gerti ha perdido su dignidad y ha adquirido como objeto un precio determinado por el uso. Su cuerpo se rige, así, por las reglas del capitalismo, pues este intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe (Han, 2014a, p. 52). Así, la novela se plagia de secuencias pornográficas extraídas de un discurso en el que Gerti no puede reconocerse, pero del cual ha de participar por su condición de mujer:

Los hombres, esa obra sobre la tierra, y quieren seguir construyéndola. Para que sus mujeres los sigan reconociendo en sus obras cuando se jubilen. Pero en los fines de semana, los dioses se vuelven débiles. Entonces no se suben al andamio, sino al podio del bar, y cantan bajo presión, como si los muertos pudieran volver y aplaudirles. Los hombres quieren ser más grandes, y lo mismo quieren sus obras y valores. Sus edificaciones (Jelinek, 2004, p. 11).

Gerti forma parte de las posesiones de Hermann, de ahí que no tenga dignidad, sino precio en el sentido kantiano: “Ella sola vale por más de la mitad de todas las almas del lugar” (Jelinek, 2004, p. 9). En relación con esta idea, cabe señalar, además, cómo el nombre del marido, Hermann, aparece mucho antes que el de la mujer. Igualmente, cuando aparece el nombre de la protagonista, lo hace marcando la posesión de él sobre ella: “Recientemente, también ha prohibido lavarse a su mujer, Gerti, porque también su olor le pertenece por entero” (Jelinek, 2004, p. 52). Incluso la maternidad es apropiada por el hombre y convertida en un símbolo de virilidad, de masculinidad u hombría: “Es sorprendente, esta mujer toma píldoras en secreto; el nunca apaciguado corazón del hombre no permitiría que de su tanque siempre lleno no se pudiera servir vida” (Jelinek, 2004, p. 17). Gerti no solo es un objeto, sino que a ella se le ha asignado unos roles determinados. Gerti es madre y esposa, pero además el marido transforma a su mujer en prostituta. Jelinek señala con ello los límites difusos entre el matrimonio y la prostitución a través de un narrador omnisciente que enjuicia y toma partido:

Aquí estamos, y se nos necesita para el servicio. A la mujer se le tiende un órgano del mismo tipo, del mismo valor o similar. ¡El hombre le abre súbitamente el culo! No necesita más, a excepción de su magnífico salario mensual (Jelinek, 2004, p. 24).

Para ello, Hermann “le compra a su mujer ropa interior excitante por catálogo, para que su cuerpo pueda presentarse al trabajo cada día como es debido. Ha elegido prendas osadas para

que ella trate de parecerse a las modelos de las fotos” (Jelinek, 2004, p. 33). La misión de Gerti es sustituir a las prostitutas que su marido anteriormente frecuentaba antes del impacto del sida en la sociedad: “Al marido no le basta una sola mujer, pero la enfermedad amenazante le frena a la hora de sacar su agujón y librar su miel” (Jelinek, 2004, p.15). Su identidad se difumina todavía más bajo la ropa que su marido le trae, bajo una nueva máscara, que, no obstante, no la salva de un proceso de desgaste causado por el paso del tiempo, porque “la ropa se malgasta con ella. La olvida en el cajón, y calla” (Jelinek, 2004, p. 33). Gerti está condenada al silencio, el sexo solo la cosifica, porque no nace del amor, sino de la insatisfacción. Y la ropa borra su rostro: “¿Qué ve en el rostro de la esposa? ¿El rostro humano de su dictadura? La mujer parece como borrada dentro de la ropa excitante recién comprada” (Jelinek, 2004, p. 46). Él maneja los tiempos y los roles de su mujer. Así, a través del sexo la transforma en prostituta para después de ser usada por el marido sea devuelta a su estado original y así “pronto la trampa de las labores domésticas volverá a atraparla, y la devolverá allá de donde vino” (Jelinek, 2004, p. 21). El amor se desintegra en un mundo sin alteridad, como se desintegra para la protagonista del filme de Lars von Trier *Melancolía* (2011). En *Deseo*, también, el tiempo es su gran amenaza, pues la invalida así este pasa: “Las mujeres envejecen pronto, y su error es que no saben dónde esconder todo el tiempo que hay detrás de ellas para que nadie lo vea” (234). Su hijo, en este sentido, es la prueba de este inefable hecho, por ello “cada día parece morir un poco más, cuanto más crece” (Jelinek, 2004, p. 13).

El tiempo, además, enfrenta al hombre y a la mujer. La mujer se inscribe en el pasado, mientras el hombre lo hace en el presente como poseedor del tiempo: “Las mujeres, alimentadas con esperanzas, viven del recuerdo, los hombres, en cambio, del instante, que les pertenece” (Jelinek, 2004, p. 17). Si Erika no podía entender su cuerpo, porque su discurso impostado impedía descifrarlo, Gerti aparece desposeída de todo, de su cuerpo, de su deseo, de su tiempo: “El tiempo parece haber pasado sin dejar rastro por mujeres como esta que aparece en la foto, metida en el cajón en que su marido la ha guardado bien, para su disfrute” (Jelinek, 2004, p. 134). Hecho que le impide proyectarse en el otro y sentir el amor, pues es consumida una y otra vez. En ella “el cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía.” (Han, 2014a, p. 23). Al no tener identidad, no tiene alteridad, de ahí que Gerti solo se pueda consumir. El cuerpo no le pertenece, y sin él no tiene acceso al amor. De ahí que lo busque en Michael. Pero, repetirá el mismo patrón que con el marido, pues ya en el primer encuentro que tiene con el joven estudiante ella forma parte de “las mujeres domadas” (Jelinek, 2004, p. 86). Además, no puede haber comunicación. Si en Erika el lenguaje no le permitía conocer su cuerpo, en Gerti la mutila: “La mujer se rasga el pecho con el cuchillo de sus palabras, y el estudiante se

apresura a meter en la herida las virutas de su opinión y otros dones de amor” (Jelinek, 2004, p. 95).

Gerti desde el inicio de la novela nos es presentada sin esperanza: “Hace ya años que esta mujer ha escrito su marcha atrás en el libro de la vida, qué espera aún” (Jelinek, 2004, p. 23). Pero Jelinek no victimiza a Gerti, pues ella ha aceptado la transacción: “Cuando el hombre despierta de su embriaguez, se inclina enseguida a complacer a la mujer. Tiene buen carácter. Sí, él paga, ha pagado todo lo que usted ve aquí reproducido en colores. ¡Seque sus mejillas!” (Jelinek, 2004, pp. 39-40). Incluso, el narrador acusa a la mujer de débil: “Más adelante viene a la casa una vecina de la mujer, indeseada e inexorable. Derrama reproches, permanente debilidad de este sexo femenino, que no ha hecho más que despertar y, subiendo la escalera, sólo sabe estallar en quejas” (Jelinek, 2004, p. 32).

Por tanto, Jelinek retrata un mundo enfermo e hipócrita y el vehículo para hacerlo es a través de Gerti y su sacrificio. Desde la exposición de su cuerpo, Gerti inicia un proceso de búsqueda del amor en un discurso que la convierte en objeto, y así, “la mujer muestra de qué está enfermo el mundo de los hombres” (Jelinek, 2004, p. 67).

4. Nagiko en el discurso del otro

En *The Pillow Book* Peter Greenaway nos cuenta la vida de Nagiko desde el día de su cuarto cumpleaños hasta que se instala en su casa convertida o transformada ya en escritora y madre a sus 28 años. A través de una estructura narrativa cercana a la del *Bildungsroman*, asistimos al proceso de formación del personaje Nagiko. No obstante, cabe señalar que el director altera y experimenta esta estructura narrativa para mostrar la compleja formación de un personaje (Herades, 2020, p. 22). Así, desde la tradición y la trasgresión de esta, encuentra nuevas formas con las que contar el proceso de formación y aprendizaje de Nagiko. *The Pillow Book* representa, por tanto, la continua experimentación formal que el director lleva a cabo en sus obras y en concreto “es un ejemplo de la búsqueda constante de nuevas formas de narratividad con las que asir la difícil forma del yo” (Herades, 2020, p. 22). Uno de los aspectos formales más significativos es la composición de un collage que se compone de la unión de fragmentos de la vida de Nagiko con la de la escritora Sei Shonagon. El resultado de este puzzle es la construcción de un personaje, el de Nagiko. Compone, además, este collage dotándolo de tiempo. Un tiempo que nace se la superposición de dos tiempos el de Nagiko y el de Sei Shonagon. Un tiempo, además, que rompe con la concepción lineal de este y que se aproxima al concepto de tiempo que aparece en filmes como *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan o *Arrival* (2016) de Denis Villeneuve. El tiempo, como la lengua, es un artificio del hombre con

el que se encierra o delimita la comprensión del mundo. Así, la difícil delimitación de los dos tiempos: el de Nagiko y el de Shonagon dan vida a un personaje quijotesco en el que, además, la realidad y la ficción se han difuminado:

El material de partida supone, de por sí, un desafío a las convenciones occidentales de lo autobiográfico que remontan a las Confesiones agustinianas: El libro de la almohada (Makura no sōshi) de Sei Shōnagon, desde los albores de la literatura japonesa, nos propone un diario (nikki bungaku) no narrativo, hecho de fragmentos y catálogos, una “taxonomía íntima” de sensaciones y reflexiones inconexas, en definitiva, un modo de acercarse a la construcción identitaria sorprendentemente próximo a las constataciones postmodernas sobre la discontinuidad del yo y sus reformulaciones interesadas por parte de nuestra memoria. La obra opera “una dispersión del sujeto en fragmentos” que cuestiona nuestros hábitos de intelección de lo identitario y la literalidad de su supuesta coherencia interna (Hernández, 2013, pp. 181-182).

La identidad necesita modelos, así, a diferencia de Erika o Gerti, Nagiko ha sido modelada en un discurso que le confiere identidad. Se contraponen así también dos mundos el occidental y el oriental. Y desde una sociedad no eurocéntrica, la escritura configura al personaje en el propio acto de creación. La escritura da vida y modela, lo que nos acerca a presupuestos quijotescos, pues también Don Quijote y Sancho existen a través de la escritura y de la lectura. De este modo, cada cumpleaños el padre de Nagiko repite el mismo ritual, así escribe sobre la piel de su hija unos símbolos con los que representa la identidad de la niña (el nombre) y su relación desde los sentidos, desde lo corpóreo es lanzada al mundo: “When God made the first clay model of a human being, He painted in the eyes...and the lips...and the sex. And then He painted in each person’s name lest the person should ever forget it”²⁰ (Greenaway, 1996, p. 31). Además, en las secuencias de este ritual a través del cual se construye la identidad de Nagiko, esta aparece rodeada de espejos “en los que se escribe en rojo, sobre el blanco y negro de la imagen, tanto el nombre de Nagiko como el nombre de la escritora, estableciéndose así una correlación entre ambas figuras” (Herades, 2020, p. 23). En este sentido, vemos cómo Nagiko desde niña se ve rodeada de imágenes desde las que puede reconocerse, mientras que tanto Erika como Gerti solo han tenido acceso a modelos patriarcales, que han excluido y

²⁰ “Cuando Dios modeló con arcilla al primer ser humano, le pinto los ojos, los labios y el sexo. Luego escribió el nombre de la persona para que no lo olvidara”. T.A.

sometido el deseo de la mujer. Otra imagen importante en la formación de la identidad es ver cómo los símbolos de la escritura oriental se materializan. Vemos, así, como texto e imagen son indisolubles. Los caracteres son imágenes y éstas adquieren forma en el cuerpo, constituyéndose, así, “una escritura corporal” (Sutton, 2007, p. 377).

Por tanto, cuerpo y escritura estarán fundidos a lo largo de la obra. La escritura se materializa en el cuerpo, con lo que esta penetra también a través de lo corpóreo en Nagiko. El cuerpo, por tanto, se transforma en libro. Además, la lectura forma parte del universo de la pequeña Nagiko. Así, cada noche la tía de Nagiko, otro referente o modelo para la protagonista, le lee distintos fragmentos de la escritora japonesa Sei Shonagon. De este modo, no solo el tacto es fundamental en la primera etapa de formación de Nagiko, también lo es el oído. A “los que se le sumará posteriormente la vista cuando la propia Nagiko lea a Shonagon y el gusto y olfato cuando Nagiko escriba sobre el cuerpo de sus amantes” (Herades, 2020, p. 23). El tacto, lo corpóreo se convierte en un medio de búsqueda y de apertura al mundo desde muy pequeña para Nagiko. Por ello, estudiará los cuerpos de los posibles hombres que han de convertirse en manuscritos para aceptarlos o no si el tacto de la piel no le resulta agradable. También cuando conoce a Jerome le dirá que huele muy raro. En contraposición a Erika, Nagiko siente y a través de ello aprehende el mundo. Y en contraposición a Gerti, el cuerpo de Nagiko no está ocupado, es de ella y desde él se conecta al mundo para autoconocerse y explorarse. Greenaway, con ello, trasciende las aportaciones de Hegel. El filósofo alemán restringe “lo sensible del arte a los sentidos teóricos, el de la vista y el oído” (Han, 2016, p. 13). Y es que Hegel, en consonancia con las aportaciones de Roland Barthes, considera que el tacto frente al sentido de la vista es el más desmitificador de los sentidos, en tanto que impide la distancia necesaria para la reflexión y destruye la negatividad de lo completamente distinto (Han, 2016, p. 15). Contra ello, el director británico hace que Nagiko explore el mundo a través de todos los sentidos, y recupera la importancia del tacto, de lo corpóreo. Fusiona carne y pensamiento al “dibujar la cartografía de la escritura, convertir lo limitado en ilimitado” (Herades, 2020, p. 23). El tacto se transforma así en un vehículo que da acceso al pensamiento. Así, a través del viaje de Nagiko, carne y literatura se fusionan para dar forma al pensamiento.

A lo largo del filme el director presenta cómo tanto la lectura como la escritura condicionan la vida de Nagiko. En este sentido, la figura de Sei Shonagon ocupa un lugar central en su formación y su obra *El libro de la almohada* (siglo X) se convierte en el centro del universo literario que modela al personaje. El diario de la escritora Sei Shonagon funciona como referente desde el que Nagiko se construye tanto como mujer, como escritora. Este hecho aparece reflejado en los diferentes fotogramas que emplea el director en los que la vida de la

escritora japonesa y de Nagiko se superponen. En un juego en lo que lo temporal rompe los esquemas tradicionales. El tiempo se presenta, así, también como suspendido, no hay tiempo, solo hay imágenes superpuestas. Por tanto, la vida de cada una de ellas se ha convertido en un libro que adquiere forma en nuestras manos. La literatura es un acto infinito que trasciende lo temporal y el cuerpo es la manera de llegar a ella. El libro de Sei Shonagon sirve de paradigma a Nagiko y los libros de Nagiko al igual que el de la escritora Shonagon se transforman también en paradigmas en el momento en que los toquemos, los abramos y los leamos. Así, sus vidas se superponen en esas secuencias para que podemos reconocernos en ellas.



Figura 3: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

Este último aspecto resulta de interés si comparamos la tradición occidental con la oriental. Nagiko dispone de una tradición que le sirve de espejo, mientras que la mujer en occidente se siente huérfana en referentes que les sirva de modelos, tal y como vemos en la obra de Jelinek. En este sentido escribe Gajeri que “el verdadero problema para las escritoras occidentales es la ausencia de una tradición femenina (compárese, en cambio, el caso de la literatura japonesa)” (2002, p. 457). Realmente en Occidente podemos encontrar una tradición de mujeres que escriben, ya, en los inicios de la Edad Media, la Querella de las mujeres, pero

hasta el siglo XVIII no aparecen ejemplos de mujeres con conciencia de escritora. De este modo Nagiko cuenta con una tradición que le ofrece diferentes modelos que le sirven de ejemplos desde donde construir o modelar su identidad. De esta manera, “el diario íntimo, el libro de la almohada de Sei Shonagon constituye para Nagiko un imaginario donde reconocerse no ya, sólo, en el otro, sino en ella misma en un tiempo que nace de la escritura” (Herades, 2020, 24). La escritura de Shonagon se fusiona con la escritura de Nagiko y crea un tiempo interno en ella que la conduce a través de un viaje de autoconocimiento: “El tiempo no es otra cosa que la forma de nuestra intuición interna, es decir, de la intuición de nosotros mismos en nuestro interior” (Ricoeur, 2005, p. 52). La escritura determina a Nagiko y la hace trascender al tiempo de la propia escritura. Nagiko a los seis años empieza su diario, y con el acto de escribir se construye un espejo y se configura la metáfora de la búsqueda de su yo. Greenaway constata, así, que la escritura genera identidad. El autor juega con la intertextualidad del diario de la vida de la escritora japonesa y este juego se transforma en metáfora de la búsqueda de la identidad:



Figura 4: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

Todos los fragmentos de sus textos actúan sobre Nagiko y determinan su formación. Nagiko ve su imagen en el espejo y se reconoce en Sei Shonagon. Se crea una espiral en la que el personaje modela al personaje:

Nagiko lee su vida a través de los textos de Shonagon, los únicos que modelan su universo experimental. La luna que contempla desde ese venerable lugar es una luna de papel; es -como todo el reto de la vida de Nagiko- proyección autoconsciente de la literatura (Hernández, 2013, p. 186).

Por ello, en el momento en el que Nagiko es censurada por escribir y leer por su marido, con el que tuvo que casarse forzosamente, queda perdida y sin referente. La escritura no tiene espacio en esa nueva vida y no puede reconocerse en el espejo, sus referentes han quedado anulados.



Figura 5: fotograma de *Té Pillow Book*, P. Greenaway

La literatura, por tanto, modela y da vida a Nagiko. Los familiares de Nagiko, “desde el terreno de lo familiar, de lo privado han entregado una poderosa arma a Nagiko para la formación de su identidad” (Herades, 2020, p. 25). No obstante, ella también está sometida, al igual que Erika o Gerti, a unas normas sociales y culturales preestablecidas. Así, ella tampoco “puede escapar de los condicionantes sociales basados en discursos constituidos desde un poder

que controla y limita la libertad del ser humano y con ello las expresiones artísticas” (Herades, 2020, p. 25).

A lo largo del filme, diferentes figuras querrán controlar la vida de Nagiko. Pero, una destacará sobre todas, el editor. Este se erige como metáfora del poder, y se convierte en una figura decisiva en la formación de Nagiko. Ella, en contraposición con la sumisión de su padre hacia el editor, buscará mecanismos para acabar y aniquilar con ese poder institucionalizado. Es determinante en su vida el hecho de que a los cuatro años vea cómo su padre debe acceder a los deseos sexuales del editor para así poder publicar su obra. Además, Nagiko conoce a su marido cuanto ésta tiene sólo seis años por voluntad del editor: Y pronto también deberá casarse también por voluntad del editor: “I married. I became a wife. I acquired a husband”²¹ (Greenaway, 1996, p. 113). El periodo que dura su matrimonio es el tiempo en el que Nagiko deberá formar parte de ese discurso y quedará encerrada en él. Aquí, el proceso de formación de Nagiko desde lo corpóreo de la escritura queda suspendido, pues su marido, quien ejerce el poder sobre ella, menosprecia la importancia que Nagiko otorga al acto de escribir. De manera continua la ridiculiza por actuar como una niña. Aspecto prolífero en la vida y el arte. Así, podemos recuperar la novela de Carmen Martín Gaité *Entre visillos*, donde aparecen escenas como esta en la que Ángel recrimina a Gertru, su novia, por su actitud infantil: “Si no te voy a poder advertir de nada. Lo hago por tu bien, para enseñarte a quedar siempre en el lugar que te corresponde. Eres un crío tú. Anda, no seas tonta, pero serás crío” (2011, p. 180). Este hecho lo vemos en el filme, por ejemplo, el día del cumpleaños de Nagiko. Ella le pide que repita el ritual que cada cumpleaños realizaba el padre, pero él se burla de ella: “No. It’s a childish thing-not for adults”²² (Greenaway, 1996, p. 46). Su actitud déspota le lleva a quemar todos los libros de Nagiko. La escritura en este momento no la conecta con el otro, y por consiguiente no le permite construir su identidad. Este es el motivo de que en ese momento las listas de Nagiko no sean positivas como las de Sei Shonagon, sino negativas. Pero mientras que ni Erika ni Gerti han tenido una formación con referentes positivos, Nagiko, en cambio, sí ha recibido a través de su familia diferentes instrumentos para superar esa fase de su vida que la aprisiona y la mutila y uno de ellos ha sido *El libro de la almohada* de Sei Shonagon

Nagiko en este momento está encerrada como lo estaban también Erika y Gerti. El matrimonio la mantiene recluida y le impide continuar con su aprendizaje y formación. Nagiko es un ejemplo más de mujeres que deben anular su vida y permanecer aletargada en el

²¹ “Me convertí en esposa. Me casé. Adquirí un marido”. T.A.

²² “No. Esto es de niños - no de adultos”. T.A.

matrimonio donde es infantilizada. Comparte este punto con Nora de *Casa de muñecas*. La protagonista de Ibsen no ha podido formarse, al igual que las princesas de los cuentos tradicionales, no ha podido superar su condición de muñeca como explica a su marido Helmer:

La pura verdad, Torvaldo. Cuando vivía papá, él me manifestaba todas sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras diferentes, me guardaba muy bien de decirlo, porque no le habría gustado. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo, ni más ni menos que yo con mis muñecas. Después vine a esta casa contigo... (Ibsen, 1999, p. 109).

Pero tanto Nora como Nagiko saldrán de esa cárcel e iniciarán su búsqueda. Nagiko tras el primer incendio que hay en su vida, ayudada por su familia, abandona su pueblo y a su marido y marcha a Hong Kong, para continuar con su búsqueda. Este cambio espacial de lo cerrado a lo abierto supone el comienzo de la tercera etapa de la vida de Nagiko. Etapa que se caracteriza “por la experimentación sensorial e intelectual que le llega a través de la escritura que los amantes realizan en su piel” (Herades, 2020, p. 25). En Erika el intelecto y lo sensitivo están escindidos, lo que le impide verbalizar lo que siente: “Es incapaz de expresar verbalmente sus sentimientos, solo lo logra a través del piano” (Jelinek, 2011, p. 193). En Nagiko, en cambio, esos dos modos de aproximarse al mundo están conectados: “Las delicias de la carne y las de la literatura. Yo he tenido la suerte de disfrutar de las dos” (Shonagon, 2015, p. 47) escribe Sei Shonagon y repite Nagiko, alter ego de la escritora japonesa, al final de su proceso de formación identitaria.

Erika y Gerti viven encerradas en casa. Una bajo el dominio de la madre, y la otra bajo el dominio del marido, incluso sus escapadas para ver al amante la conducen a la misma cárcel. Pero, Nagiko, no. Ella abandona su pueblo para explorar y formarse. Mientras que el mundo de la moda permite a Nagiko relacionarse con los otros, abrirse al mundo, la moda para los personajes de Jelinek no ofrece la comunicación y apertura al otro. Los vestidos de Erika han de permanecer encerrados en ese armario, porque todo ha de estar bajo el control de la madre: “El vestido aún no sospecha que en ese preciso momento ha concluido su carrera sin pena ni gloria. Es guardado sin ser utilizado y jamás saldrá de ahí. Erika desea únicamente poseerlo y mirarlo” (Jelinek, 2011, p. 14). Y en el caso de Gerti, ni siquiera tiene opción a elegir su ropa interior, es el marido quien la elige para transformarla en su objeto deseado y una vez utilizada “la ropa se malgasta en el cajón con ella” (Jelinek, 2004, p. 33). En cambio, Nagiko, se sumerge en el mundo de la moda y trasformada en modelo busca allí incesantemente al perfecto amante y calígrafo que escriba sobre su cuerpo. Amor y escritura son para la joven hitos que no podrá

separar: “I could not be sure which was more important -the calligrapher who was a good lover, or the lover who was a poor calligrapher”²³ (Greenaway, 1996, p. 113). En esta búsqueda incesante aparece Jerome, “el joven traductor se convierte en un *psicopompos* que acompaña a Nagiko en su proceso de anagnórisis. Él establece el vínculo entre Nagiko y los otros” (Herades, 2020, p. 26). Jerome se convierte en el vehículo de comunicación. Nagiko escribirá sobre el cuerpo del amado sus obras, por lo que su escritura podrá ser leída a través del cuerpo del amante:

Jerome remite, en efecto, al traductor de los traductores, San Jerónimo, responsable de la famosa Vulgata latina, cuya versión del Pater noster reproducirá personalmente sobre el vientre desnudo de Nagiko -casi crucificada entre pilares de libros multilingües- en un plano cuyo final (la mano de Nagiko cubriéndose el pubis) nos remite directamente a la famosa Venus de Urbino de Tiziano (Hernández, 2013, pp.195-196).

Jerome, por tanto, se convierte en el instrumento que permite a Nagiko que su obra llegue a todos. Él mismo le dice: “I could help you. (repeatedly kissing her face and mouth) I could learn new languages (kissing her) ... to make you understood (kissing her again) ... all over the world”²⁴ (Greenaway, 1996, p. 76). Jerome, frente a los hombres que acompañan a los personajes de Jelinek no representa un obstáculo que impida la formación y construcción identitaria de Nagiko. Por el contrario, convierte su cuerpo en libro y en objeto de deseo del editor para que el mensaje de Nagiko pueda ser publicado, desvelado. Greenaway hace que la relación entre Nagiko y Jerome se asiente “en el terreno de la metaliteratura y de la intertextualidad” (Herades, 2020, p. 26). Así, estos personajes se transforman en signos desde los que el espectador puede analizar y reflexionar sobre el acto literario, y con ellos el mundo se convierte ante los ojos del espectador en la biblioteca borgiana: “Meet me at the library, Any library, Every library, Yours, Jerome”²⁵ (Greenaway, 1996, p. 85). Además, cuando muere el joven Jerome, el espectador descifra en su poética muerte la del personaje de Shakespeare, la de Romeo. Y en ella, se constituye él como el último sacrificio, “pues su piel terminará convirtiéndose en las páginas del libro, en las páginas de la creación literaria de Nagiko”

²³ “No estaba segura de qué era más importante, si que el calígrafo fuera un buen amante o el amante fuera un mal calígrafo”. T.A.

²⁴ “Yo puedo ayudarte, puedo aprender más idiomas para que te entiendan en todas partes”. T.A.

²⁵ “Reúnete conmigo en cualquier biblioteca, en todas las Bibliotecas. Tuyo Jerome”. T.A.

(Herades, 2020, p. 27). Se cumple, por tanto, el deseo del joven traductor: “Go on. Treat me like the page of a book. Your book”²⁶ (Greenaway, 1996, p. 67).

La joven, así, tras un camino sensorial regresará a su casa donde su obra, artificio que le ha servido para desvelar su deseo, conocerse y ascender, construida entre la intersección del dolor y el amor, permanecerá para siempre trasformada en vida en el cuerpo muerto de su amado Jerome.

5. Holly huye del discurso del otro

La Holly de Truman Capote es construida a través de un narrador homodiegético y mostrada como un personaje que despierta tanto la fascinación como una fría y cruel distancia. Su perspectiva se centrará en una posición intermedia, en unos momentos lo veremos completamente fascinado por la joven y en otros impulsado por el dolor que le produce saber que su amor es imposible, de ahí que logre distanciarse y admitir que Holly “era una vulgar exhibicionista, una pérdida de tiempo, una farsante: alguien con quien jamás volvería a hablar” (Capote, 2001, p. 58). Se presenta indescifrable, sobre su edad afirma el narrador: “Pensé que podía tener entre dieciséis y treinta años: resultó finalmente que le faltaba dos tímidos meses para cumplir los diecinueve” (Capote, 2001, p. 17). El personaje es presentado, así, de manera ambigua para cuestionar cómo la sociedad mira a Holly. O cómo Holly es codificada desde un discurso del que ella huye. Pero ¿por qué escribe sobre Holly Golightly? Al iniciar la novela nos confiesa:

Jamás se me ocurrió, en aquellos tiempos, escribir sobre Holly Golightly, y probablemente tampoco se me hubiese ocurrido ahora de no haber sido por la conversación que tuve con Joe Bell, que reavivó de nuevo todos los recuerdos que guardaba de ella.

Holly Golightly era una de las inquilinas del viejo edificio de piedra arenisca; ocupaba el apartamento que estaba debajo del mío. Por lo que se refiere a Joe Bell, tenía un bar en la esquina de Lexington Avenue; todavía lo tiene. Y Holly y yo bajábamos allí seis o siete veces al día (Capote, 2001, p. 9-10).

Vemos, así, que su escritura, instalada en el presente, se nutre del pasado. En esta frontera, en esta brecha (Arendt, 1998, pp. 75-88) temporal, el joven escritor, el narrador del

²⁶ “Vamos. Trátame como a la página de un libro. Tu libro”. T.A.

relato, sitúa a su personaje entre la realidad y la leyenda (la ficción). Holly, su personaje, nace de la observación directa y de la admiración y perplejidad, con lo que la mirada del narrador la convierte en un mito lejano y deseado: “y por el camino llegué incluso a pensar que Holly hubiera regresado, que quizá volvería a verla” (Capote, 2001, p. 10). Este narrador, cronista, construirá a lo largo de las siguientes páginas la figura de un personaje mítico. Al igual que García Márquez en su obra *Del amor y otros demonios*, lo hace de Sierva María de todos los Ángeles. Solo que, si el autor colombiano recurre al realismo mágico para fotografiar ese choque ente la cultura indígena y la europea, Capote a través de su estilo personal, la *non fiction novel*, subraya las contradicciones de este personaje con las normas y prejuicios de una sociedad eminentemente hipócrita y conservadora. Una hipocresía que aparece igualmente reflejada en la serie *Feud: Capote vs. The Swans* (Murphy, 2024) la cual refleja la relación de Capote con las mujeres de la alta sociedad neoyorquina. Y en esta sociedad es donde irrumpe Holly para cuestionar esas aristas que llevan a la mujer a una prisión física y psicológica. Holly rompe las normas, y ofrece una visión de la vida como si esta de un juego pueril se tratara. El pasaje de la máscara de Halloween representa la manera en la que ella se distancia de las normas:

Exploró un mostrador con montaña de calabazas de papel y máscaras para la noche de Hallow'en. La dependienta estaba atareada con un grupo de monjas que se probaban máscaras. Holly cogió una máscara y se la puso; eligió otra, y me la puso a mí; luego me cogió de la mano y salimos. Así de sencillo. Una vez en la calle, corrimos a lo largo de varias manzanas, creo que solo para añadirle emoción; pero también porque, tal como descubrí entonces, el ladrón se siente eufórico cuando un robo le sale bien. Le pregunté si robaba a menudo.

-Antes sí -dijo-. No me quedaba otro remedio si quería algo, lo que fuese.

Pero todavía lo hago de vez en cuando, para no desentrenarme (Capote, 2001, p. 52).

A lo largo de la novela Holly presenta actividades moralmente censurables por esa sociedad en la que vive como normales, al cifrarlas en un código que queda establecido dentro de lo lúdico, pero que no es más que un mecanismo de supervivencia. Algo que ocurre, por ejemplo, con el robo. El cual es situado entre el juego y la necesidad.

Holly recodifica ese mundo en el que no tiene cabida. Desde el juego y *lo chic* resignifica esos códigos. Lo feo del mundo es escondido tras una máscara o tras una fiesta, lo que ofrece a Holly seguridad. Una seguridad que le permite trascender no solo las normas, sino

construir su identidad, ascender ante ese mundo que la expulsa por su pasado y su presente y que no le ofrece posibilidad de tener un futuro. Estos choques definen a la protagonista y en la brecha de lo ético y estético Holly construye su identidad. Lo que no debería ser mostrado, Holly lo embellece y lo esconde tras el lujo de esa sociedad neoyorquina, pero en Holly con ello no se esconde la doble moral, sino que sus actos se cargan de sinceridad y naturalidad a través de esa máscara o ese juego. Capote transforma a través de Holly esa sociedad neoyorquina, la despoja de hipocresía y crea a un personaje puro y auténtico. Utiliza los mismos códigos con los que se configura la hipocresía americana, pero en ella Holly adquieren otra significación. El lujo en Holly no esconde lo moralmente cuestionable, sino que le permite sobrevivir y protegerse y señalar, a la vez, cómo esa sociedad conservadora mutila a la mujer al no dejarle espacio. De ahí que Holly de un giro a esos códigos y los transforme en su mecanismo de defensa. En repetidas ocasiones veremos cómo los actos de Holly provocan asombro en el narrador, el cual no censura a Holly, sino que la admira. Desde la mirada del narrador se naturaliza el comportamiento extravagante de la joven. La primera vez que la ve, lo hace cuando Holly es acompañada a casa por un caballero. De la escena se desprende la manera que Holly tiene de ganarse la vida. El narrador cuenta la escena no desde la moralidad, sino desde la estética: “No estaba sola. Un hombre la seguía. El modo en que su rolliza mano le rodeaba la cadera parecía en cierto modo indecorosa; no moral, sino estéticamente” (Capote, 2001, p. 17). La estética es el refugio, es el lugar que le permite huir y desde el que Holly debe protegerse:

Holly llevaba un fresco vestido negro, sandalias negras, collar de perlas. Pese a su distinguida delgadez, tenía un aspecto casi tan saludable como un anuncio de cereales para el desayuno, una pulcritud de jabón al limón, una pueblerina intensificación del rosa en las mejillas. Tenía la boca grande, la nariz respingona. Unas gafas oscuras le ocultaban los ojos. Era una cara que ya había dejado atrás la infancia. Pero aún no era de mujer (Capote, 2001, p. 17).

Con Holly la ética y la estética se funden tras el escaparate de Tiffany's. Ese lugar que le sirve de espejo y desde donde consigue saber quién es, pero ese lugar es solo un escaparate inaccesible al que nunca podrá llegar:

He comprobado que lo que mejor me sienta es tomar un taxi e ir a Tiffany's. Me calma de golpe, ese silencio, esa atmosfera tan arrogante; en un sitio así no podría ocurrirte

nada malo, sería imposible, en medio de todos esos hombres con los trajes tan elegantes, y ese encantador aroma a plata y a billetero de cocodrilo.

Si encontrase un lugar de la vida real en donde me sintiera como me siento en Tiffany's, me compraría unos cuantos muebles y le pondría nombre al gato (Capote, 2001, p. 39).

Además, accedemos al mundo de Holly a través de otros personajes que la miran desde el amor. Así, justifican sus acciones y cuestionan cómo la moralidad de la época interpreta los actos de Holly. En este sentido, nos acercamos a Holly desde la mirada de Joe Bell, quien pone en entredicho las historias que giran en torno a ella: “Sé que Holly era como era, pero no creo que pudiese llegar ni de lejos a una cosa así” (Capote, 2001, p. 13). También conocemos a Holly a través de Doc, el hombre con el que Holly, Lulamae, se casó cuando ella sólo tenía catorce años. Así, él nos muestra no a Holly, sino a Lulamae:

Cuando me casé con Lulamae ya era 1983, diciembre, ella estaba a punto de cumplir los 14. Es posible que una persona corriente, con solo catorce años, no supiera lo que se hacía. Pero Lulamae es otra cosa, una mujer excepcional. Sabía muy bien lo que estaba haciendo cuando me prometió ser mi esposa y la madre de mis hijos. Y nos rompió el corazón a todos cuando se fue de aquella manera (Capote, 2001, p. 61).

Pero el narrador se preocupa de tomar distancia con las historias que este personaje comparte con él, porque encierran el pasado oscuro de Holly que prefiere no saber. Opta por velar esa parte de la vida de Holly. De ahí que de Doc nos diga que “aquel hombre era un demente” (Capote, 2001, p. 61). Doc realiza una descripción de una mujer, cuando Holly o Lulamae solo es una niña. Por ello, el narrador solo quiere pasar página pronto, quiera olvidar lo escuchado, porque lo que se muestra como verdad va más allá de lo que se puede tolerar. Pero este episodio también nos muestra cómo Holly consigue mirar el mundo de una manera distinta. Así, Doc le cuenta cómo le pidió matrimonio a la joven y cómo ella le respondió: “Pues claro que podemos casarnos. Será mi primera boda” (Capote, 2001, p. 63).

Frente a esto también el narrador recoge las palabras de otros personajes sobre Holly, Madame Spanella, la cual grita a la protagonista: “Qué vergüenza, lárgate a hacer de puta a otra parte” (Capote, 2001, p. 65). Pero es cierto que el narrador pone en duda la legitimidad de esta fuente. Frente a las acusaciones que continuamente hace de Holly, y las quejas sobre sus fiestas, posteriormente un nuevo joven inquilino repetirá los roles de Holly, pero esta vez Mme. Spanella no pondrá objeción a las fiestas del joven, ya que ella “idolatraba al jovencito, y le

proporcionaba un filet mignon cada vez que aparecía con un ojo a la funerala” (Capote, 2001, p. 96). En la misma línea aparecen las palabras finales acerca de Holly de Mr. y Mrs. Trayler cuando Holly es acusada de visitar a Sally Tomato por llevar notas a éste a la cárcel: “Debería estar en la cárcel. Y mi esposo está completamente de acuerdo conmigo. Demandaremos, te lo aseguro, a cualquiera que...” (Capote, 2001, pp. 83-84). El narrador genera un contrapunto a su perspectiva, pero lo hace para mostrarnos a unos personajes que son el reflejo de una sociedad que vive de aparentar lo que no es, a unos personajes que viven llenos de prejuicios y así Holly es presentada como un ángel que intenta elevarse ante esa falsedad. Porque Holly podría ser igual de hipócrita que ellos, pero ella ha conseguido escapar de esa moral burguesa, ella tal vez sea amoral, pero auténtica.

Con ello se acentúa el hecho de que todo lo que vayamos a saber de Holly llegará de la construcción de este narrador. Un narrador-personaje situado dentro y fuera de la historia que ve como personaje y observa como narrador. Deja que otros personajes hablen de ella, pero controla esos actos performativos (Pozuelo, 2003, p. 247-248) con la intención de que Holly nos llegue como él y no otros la ven. Así, Holly es un personaje construido desde la mirada de un hombre, el cual la ha convertido en mito, en lo desconocido, en *lo otro*:

Lo que define de una manera singular la situación de la mujer es que, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo Otro (Beauvoir, 1974, pp. 11-12).

También Mulvey señala que “los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, un objeto, y con ello producen una ilusión cortada a la medida del deseo” (Mulvey, 1975, p. 377). La literatura también es generadora de imágenes que crean una mirada, un mundo, un deseo. Deseo este que nace de la mirada del hombre: “la mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico; desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él” (Mulvey, 1975, p. 370).

Todo esto hace pensar que esa Holly que conocemos tras la lectura sea un producto del recuerdo del narrador al estar condicionado nuestro conocimiento a la memoria selectiva del narrador. Y por lo tanto es una creación del deseo del narrador. Un recuerdo que no se ha cerrado, una mirada inacabada. Holly es fruto de un anhelo, de una ausencia, de una búsqueda. Holly y la Maga de Cortázar viven en la mente del narrador: “Encontraría a la Maga” (Cortázar, 1998, p. 15). Pero ambas escapan a ellos, porque no pueden ser aprehendidas. Son personajes

misteriosos que no pueden ser descifrados o decodificados desde el discurso normativo, pues escapan de las normas sociales en las que han sido instaladas. De ahí esa fuga, esa huida. El único recuerdo tangible para ese narrador anónimo será una foto en la que aparece una estatua “que era la viva imagen de Holly Golightly” (Capote, 2001, p. 12). De esa foto nace toda la historia de una chica que responde a los condicionantes de esa sociedad neoyorquina con la huida. Una huida que representa su libertad, su forma de escapar de ser un objeto como Gerti en manos de los hombres que forman parte de su vida: su marido, su hijo, su amante. Porque la sociedad, el hombre pretende fijar a la mujer “en objeto”, como lo hace la tribu que talla el rostro de Holly, “y consagrarla a la inmanencia” (Beauvoir, 1974, p. 12). Porque como señala Simone de Beauvoir la mujer carga con una contradicción:

Su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana. El drama de la mujer consiste en ese conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que se plantee siempre como lo esencial y las exigencias de una situación que la constituye como inesencial (1974, p. 12).

Holly se transfigura, así, en un prototipo de la mujer libre de la nueva sociedad americana:

Me hubiera gustado, por favor, no te rías, me hubiera gustado haber sido virgen cuando él me conoció, haber sido virgen para él. No es que me haya liado con auténticas multitudes, como dicen algunos: y no culpo a esos bastardos por decirlo, siempre he vivido en plan loco. Aunque, la verdad, la otra noche eché cuentas y sólo he tenido once amantes, sin contar lo que pudiera haber ocurrido antes de cumplir los trece años porque, al fin y al cabo, eso no cuenta. Once. ¿Basta eso para convertirme en una puta? (Capote, 2001, p. 73).

Ella, desarticula el código moral de la sociedad neoyorquina. Capone no somete a su protagonista a las reglas del mito romántico del amor como lo hace Blake Edwards en la versión cinematográfica, sino que nos cuenta la historia de una mujer que escapa de esos condicionantes sociales y culturales a través de la huida, de ahí que sea una viajera, traveller. Al igual que Arya Stark de *Juego de Tronos* (Benioff, D. y Weiss, B. 2011-2019) rige su vida a través de la exploración y el aprendizaje continuo. Estamos, así, ante personajes que resisten y desarticulan un discurso en el que no pueden reconocerse, porque no hay un lugar todavía

para ellas, porque ese lugar lingüísticamente no ha sido todavía codificado. Por ello, Holly se niega a ponerle nombre a un gato callejero:

Es un poco fastidioso eso de que no tenga nombre. Pero no tengo ningún derecho a ponérselo: tendrá que esperar a ser el gato de alguien. Nos encontramos un día junto al río, pero ninguno de los dos le pertenece al otro. Él es independiente, y yo también. No quiero poseer nada hasta que encuentre un lugar en donde yo esté en mi lugar y las cosas estén en el suyo. Todavía no estoy segura de dónde está ese lugar. Pero sé qué aspecto tiene. -Sonrió, y dejó caer el gato al suelo-. Es como Tiffany's (Capote, 2001, p. 39).

Tiffany's podría ser, por tanto, la metáfora de ese lugar en el que estos personajes puedan instalarse y reconocerse desde ese escaparate sin ser excluidas y convertidas en objeto. Tiffany's es también como ese no-lugar, la muerte, al que Jelinek lleva a sus personajes para que estos puedan trascender.

6. El arte como generador de nuevos caminos

Laura Mulvey (1975) también señala la capacidad que el cine tiene de generar modos de ver. Partimos de las conclusiones que apunta en el estudio del lenguaje cinematográfico, para llevarlas a las imágenes que el arte crea de forma general. Es así como, a través de esa “habilidad formal del cine para manipular y estructurar los modos de mirar de los espectadores y los placeres involucrados en dichos modos” (Parrondo, 2015, p. 66), el cine y por extensión la literatura o el arte son un poderoso instrumento en la consolidación y progresión del discurso feminista, al facilitar la generación de nuevos discursos generados desde otras miradas. Por ello, los textos que estudiamos hoy y sobre todo las imágenes de Elfriede Jelinek contribuyen a desarticular “la ausencia cultural de un discurso sobre la mujer desde la perspectiva de las mujeres” (Parrondo, 2015, p. 59). A lo que se añade el hecho de que dotan a este discurso feminista de fuerza por el tipo de percepción que la imagen conlleva, ya que la recepción de imágenes, susceptible de muchos modos de lectura (Barthes, 1999, p. 108), se articula desde diferentes niveles de comprensión que posibilita una aprehensión rápida y eficaz. En este sentido, cabe destacar que dentro de las diferentes ramas que configuran el discurso feminista, la fenomenología acentúa la relación que el cuerpo establece con la imagen a través de la percepción de ésta:

No vemos las películas a través de nuestros ojos, sino también las percibimos de manera somática, con todo nuestro cuerpo. Somos afectados por la imagen antes de que se procese la información cognitiva e incluso antes de la identificación inconsciente (Paszkievicz 2014, p. 395).

La imagen es así un arma, que al articularse en el discurso artístico como acto comunicativo, que lleva implícito la escritura y la lectura, forman lo que Teresa de Lauretis denomina “formas de resistencia cultural” que tienen éstas la capacidad “de volver al revés los discursos dominantes” y “desafiar” la validación que la sociedad ha realizado del “espacio semiótico construido por el lenguaje” (1992, p. 17). Una resistencia que anega la condición de segundo sexo que señaló Simone de Beauvoir. Esta consideró que el género es “un hecho social: no se nace mujer se llega a serlo como consecuencia de construcciones socioculturales” (Gajeri, 2002, p. 451). Así, el arte se presenta como un medio que facilita deconstruir la elaboración artificiosa de la mujer que el discurso patriarcal ha codificado. Así, la literatura ha elaborado imágenes del mundo femenino idealizadas o abstractas, según las categorías, que como demuestra Simone de Beauvoir, son codificadas por el pensamiento masculino (Gajeri, 2002, p. 453).

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es que la formación y consolidación de la identidad de los personajes necesitan de la categoría estética del otro. En el caso de Erika esa relación no ha podido establecerse, porque no ha tenido un discurso propio con el que llevar a cabo esa relación. Tampoco Gerti. De ahí que busquen desde los códigos que configuran el deseo del hombre cifrar y descifrar su deseo. En el caso de Nagiko, el otro entendido como alter ego, como otredad amorosa o como antagonista ha posibilitado la consolidación de una identidad sólida. Hecho que la aleja del *yo tardomoderno* del que nos habla Byung-Chul Han que se caracteriza por estar “totalmente aislado” (2017b, p. 43). Y Holly nos llevará ante una nueva mirada, la de la inocencia, que nos enseña a contemplar sin juzgar, a mirar sin prejuicios. Para, así, construir una identidad desde la huida. Pues solo ahí la mirada puede presentarse desposeída de condicionantes sociales y culturales. Todos buscan al otro a través de la música, a través de la moda, a través del cuerpo o a través del amor. Y todas se quedan en suspensión tras un largo proceso de dolor, el momento en el que Erika es violada por Klemmer, el momento en el que Gerti hunde a su hijo bajo las aguas del helado río, el momento en el que Nagiko sabe de la muerte de su amado traductor y el momento en el que Holly es acusada de ser cómplice de tráfico de drogas. Pero la rebeldía que caracteriza a estos personajes les ha ayudado a crear una distancia para la reflexión desde donde contemplar el infinito y sentir la superioridad de

sus almas. *Lo sublime* les permitirá, así, elevarse ante esa naturaleza que se desborda, ante ese discurso que ha dado forma a un mundo que “ha perdido toda referencialidad a lo divino, a lo santo, al misterio, a lo infinito, a lo superior, a lo sublime” (Han, 2017b, p. 118).

Por último, en la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant aparece la idea de que la obra de arte configura ideas estéticas, las cuales promueven a reflexión (Renero, 2007, p. 26). Así, a través de estas obras, desde lo estético hemos creado una reflexión que nos mueve a provocar efectos éticos en la sociedad actual. En tanto que, hemos analizado en qué medida el discurso en el que estos personajes han adquirido vida los convierte en objetos en manos de una institución o poder, ejecutado tanto por hombres como por mujeres. Pues ambos se configuran bajo el mismo *discurso falocéntrico* (Mulvey, 1975). Y cómo ellas deben resistir y revelarse ante ello. A través de estos ejemplos podemos desarticular el hecho de que la mujer sea pensada como objeto, para transformarse en sujeto pensante, deseante y actante. Cabe aquí traer a colación los cinco niveles o aspectos de la alteridad que Lévinas estudia. Para el autor existen cinco planos desde donde se articula la alteridad: metafísico, religioso, individual, intersubjetivo y ético en el que confluyen todos los demás y desde el cual el otro es captado “como alteridad que no poseo ni puedo poseer” (Citado en Fernández, 2015, p. 424-425). De este modo estos personajes buscarán cómo convertirse en alteridad inaprensible, pero accesible al otro. Jelinek ha desvelado el deseo de Erika y el deseo de Gerti que estaba encerrado, velado u ocultado tras un discurso patriarcal, y en ese gesto han dejado de ser pertenencias de una madre, un marido o un amante. Nagiko desvela también la muerte del editor en la piel del último mensajero, y con ello deja de ser una pertenencia de los mecanismos de poder que controlan el arte. Y Holly desvela cómo con el discurso tradicional no puede haber un lugar en el que ella tenga cabida, de ahí que dibuje en su mente un lugar soñado, anhelado como la eterna fuente a la que regresa Beatriz en *La divina comedia* de Dante. Con sus historias lo oculto se ha desvelado. La categoría estética de *lo siniestro* (Trías, 2013) se constituye como metáfora de la trayectoria de estos personajes, como camino, como puente desde donde estos personajes puedan elevarse ante nuestros ojos. Y desde donde podemos construir nuevos caminos conducentes a *lo sublime*. Alcanzar *lo sublime* será el punto de llegada, pues ellas habrán dado forma a lo ilimitado, al deseo. *Lo sublime* entendido por Schelling como aquello infinito o informe que da figura o forma en la obra de arte (Citado en Renero, 2007, p. 26) ha posibilitado que el hecho estético desarticule las bases sociales que condenan a la mujer a la subalternidad, pero hasta llegar a ello, deberá recorrerse un largo camino.

CAPÍTULO III

REPENSAR LA SUBALTERNIDAD DESDE LAS CATEGORÍAS DE LO SUBLIME Y LO SINIESTRO

A lo largo de este capítulo nos acercamos a dos categorías filosóficas: *el subalterno* y *lo sublime*. Utilizamos las aportaciones de G. Spivak e I. Kant respectivamente. Con ello, desde aquí, estudiamos los caminos que las protagonistas de las obras estudiadas recorren para construir su identidad y superar su condición de subalterno. En primer lugar, nos detenemos en analizar cómo la condición de subalterno se construye desde la mirada. Para analizar la mirada utilizamos las aportaciones de Valle Inclán y Laura Mulvey. En segundo lugar, nos adentramos en el concepto de identidad y en estudiar los mecanismos desde los que ésta se construye. La categoría de *lo sublime* se presenta como herramienta en esta labor, en tanto que desde *lo sublime* nos lanzamos *al otro*. *Lo sublime* nos lleva también a las categorías de *lo bello* y *lo siniestro*. Desde aquí se configura un cuerpo de análisis para estudiar, por último, la formación de la identidad a través de los caminos de Erika, Gerti, Nagiko y Holly. Pues desde ellos se configuran paradigmas sólidos que contrarrestan los efectos de una sociedad líquida y pulida que ha eliminado al *otro*.

1. La identidad del subalterno

¿Qué es un subalterno? Spivak nos plantea unas problemáticas en torno a esta categoría al iniciar el capítulo IV de su ensayo ¿Puede hablar el subalterno? Escribe así: “¿Puede hablar el subalterno? ¿Qué debe hacer la élite para tener cuidado de la continua construcción del subalterno? La cuestión de “la mujer” parece más problemática en este contexto. Claramente, si usted es pobre, negra y mujer está metida en el problema en tres formas” (Spivak, 2003, p. 338). La definición, por tanto, de subalterno puede llevarse a cabo desde ópticas distintas. Nosotros partimos del concepto o problema que plantea Spivak, pero lo acotamos a la temática de la identidad de la mujer en los términos que señala Jelinek. Queda fuera, por tanto, la condición de etnia. Pero, en cualquier caso, la categoría de subalterno implica una posición inferior en relación con otro, en relación con el que mira: “¿Cómo hacer al sujeto etnocéntrico que se establezca a sí mismo al definir selectivamente otro?” (Spivak, 2003, p. 335).

Por tanto, la mujer ha sido configurada como “lo Otro” (Beauvoir, 1974, p. 17), pues su identidad se ha forjado desde esa mirada patriarcal y etnocéntrica que la ha despojado de la dignidad y le ha otorgado un precio que la ha convertido en objeto. Es decir, su valor viene dado por quien la mira. Por ello, es pertinente detenernos en analizar el lugar de esa mirada.

Con ello, desentrañamos ese proceso de cosificación derivado de la privación de la dignidad que la condena a ser consumida e intercambiable, pues “en el lugar de lo que tiene precio puede ser colocado algo equivalente” (Kant, 2012, p. 148). Problemática que Jelinek plantea constantemente en su obra. Por ejemplo, en *Deseo* leemos “el cliente tiene un deseo: la mujer tiene que tener el correspondiente aspecto” (Jelinek, 2004, p. 52). Hecho que se vuelve más cruel al limitar la utilidad del objeto a una fecha de caducidad: “Al caballo y su edad se les conoce por los dientes. Esta mujer ya no es tan joven, pero de todas formas esta ave de presa iracunda todavía aletea delante de su puerta” (Jelinek, 2004, p. 102). En estas dos escenas la mujer es vista desde el mismo lugar, en la primera por el marido, en la segunda por el amante. Y desde esa mirada se convierte en subalterna.

1.1. La mirada que construye seres inferiores

¿Por qué? Si acudimos a la teoría del esperpento de Valle Inclán, allí vemos que hay tres maneras de mirar en la vida y en el arte. Con la primera se construyen héroes, con la segunda, hombres y la tercera consiste en “mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor”. Una manera esta “de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos” (Cortina Urdampilleta, 2022). Toda la cultura occidental se ha construido desde la mirada del hombre, de un demiurgo que ha mirado a sus criaturas desde un plano superior. Y a la mujer, en tanto que su criatura, le ha tocado ser inferior a su autor. De ahí que la mujer haya adquirido el rol pasivo, el rol de objeto, en tanto que tal y como señala el filósofo Ralph Waldo “la percepción no es caprichosa, sino fatal” (2014, p. 68), lo que ha supuesto la cosificación de la mujer. En los textos de Elfriede Jelinek aparece esa posición inferior, así la narradora de *Deseo* señala “ellos, los héroes, meditan poco cuando su trabajo está hecho” (2004, p. 37). También la Bella Durmiente de la escritora austriaca dice:

¿Qué pone aquí? Una mujer dice que todo era como una especie de locura. Dice: A través de él deseaba, al fin, poder vivir. Dice: Sólo quería vivir para él y fue como si, gracias a él, hubiera encontrado mi alma; como si yo, sin él, no fuera más que una concha vacía y solo él me hubiera llenado, con amor (Jelinek, 2008, p. 47).

Pero, *el subalterno*, como señala Spivak, puede sublevarse a través de la resistencia, ya que “igual que el poder la resistencia es múltiple y puede ser integrada en estrategias globales” (2003, p. 333). De ahí que estos personajes lo hagan de forma continua a través de distintos

mecanismos, pero con un nexo común, el dolor: “Que hay que tener resistencia, el cielo se muestra en la figura de una colina, para subir a la cual hay que pagar un buen precio” (Jelinek, 2004 p. 36).

Es interesante, también, recurrir a Laura Mulvey para analizar la percepción. Ella señala cómo la sociedad patriarcal ha determinado el lenguaje fílmico. Es más, sus aportaciones revelan cómo la mujer desde esa mirada ha devenido en objeto. De ahí el concepto de *miradabilidad*:

La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que tala a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» (Mulvey, 1975, p. 370).

Este apunte nos lleva al mito de Pigmalión tan frecuentemente utilizado en la cultura occidental. Detengámonos, por ejemplo, en la obra fílmica *My Fair Lady* (1964) de George Cukor, adaptación de la obra de teatro *Pigmalión* de G. B. Shaw, donde el profesor Henry Higgins se pone como reto que una florista llamada Eliza Doolittle pueda hacerse pasar por una duquesa en el baile anual de la Embajada, exponiendo a Eliza a la mirada de todos. En ese baile la joven debe actuar como si fuera de una clase social a la que no pertenece. Se ha convertido en una creación de Higgins, su condición de mujer y su clase social van a determinar la identidad de la florista. La señorita Doolittle supera la prueba, pero su condición de creación queda en evidencia cuando la fiesta termina. Su creador ha conseguido su triunfo y ella se ha convertido en un simple objeto con un precio, el dinero que gana Higgins de la apuesta. La florista ha conseguido su objetivo: parecer de la realeza, y dejar de ser una vulgar florista. ¿Pero cuál ha sido el precio? ¿Ha perdido Eliza su dignidad? ¿Pierde Gerti su dignidad cuando se echa en los brazos de su joven amante? Y Erika, ¿la pierde al escribir esa carta? ¿Son objetos o marionetas movidos por los hilos de un demiurgo o discurso mutilador?

Pero, además, vemos aquí cómo Eliza “permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo” (Mulvey, 1975, p. 366). La mujer solo tiene sentido, en tanto, que es joven y bella, porque el discurso que la ha generado así lo determina, de ahí que porte el sentido que le ha sido dado desde la sociedad falocéntrica, porque, además, “la belleza a nada le teme más que al tiempo” (Jelinek, 2008, p. 40). Es por ello que la Blancanieves de Jelinek, al morir joven, pueda preservar la belleza, sea colocada

“en el ataúd de cristal” (2008, p. 41) por los enanos para que pueda ser contemplada siempre en toda su belleza. Jelinek convierte la muerte en ese mecanismo de resistencia, fosiliza el objeto para confirmar que la mujer no puede ser en vida. Con lo que se constata, igualmente, el apunte de Mulvey, para quien “la paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada” (1975, p. 365). Jelinek, así abre una brecha en esa percepción al señalar las consecuencias de esta mirada, las consecuencias de colocar a la mujer en ese lugar de manera pasiva. Ante la pregunta que Mulvey se realiza:

Cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la aparición del lenguaje) mientras permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado. No hay manera alguna de producir, como llovida del cielo, una alternativa, pero sí podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que él mismo nos suministra (1975, p. 366).

Jelinek responde de manera contundente, al presentar a unos personajes que desde el cuerpo soportarán todo el dolor que infringe ese discurso falocentrista creador de la identidad de la mujer. Reelabora para ello las mismas imágenes que este discurso ha creado, para abrir esa grieta que señala Mulvey, pero desde una posición diferente. Una posición que rompe con la idealización creada a partir de la mirada del hombre. Y con ello, la muestra en toda su crudeza: “Lo de la trinidad tengo que explicarlo: la mujer está dividida en tres partes. ¡Eche mano arriba, abajo o en el centro!” (Jelinek, 2004, p. 99). En cambio, por ejemplo, Sofia Coppola en la adaptación o revisión que realiza del clásico de Siegel *The Beguiled* neutraliza los planos del director con una cámara objetiva. Con lo que reconstruye una imaginería del deseo femenino, no ya desde la mirada del hombre, sino desde una óptica que mira frente a frente a la mujer (Herades, 2019). Desde esta nueva óptica se configura una narratividad que ya no es “codificada por el pensamiento masculino” (Gajeri, 2002, p. 453). Si seguimos las aportaciones de Mulvey vemos que la directora ha eliminado los planos subjetivos y los símbolos culturales que en Siegel dan forma al placer del soldado que se entrega como en irónico sacrificio al deseo de las mujeres. Esta objetividad es conseguida porque las secuencias nos llegan a través de una cámara externa que genera la ilusión de estar colocada en el árbol situado frente a la casa colonial. Así, esa cámara objetiva acompaña a los protagonistas, con lo que los espectadores podemos decodificar el deseo de estas mujeres sin ser este velado o condicionado por las normas de la cultura dominante y hegemónica (Herades, 2019).

Hay, así, diferentes formas de resistencia, pero lo incuestionable es la conclusión a la que llega Spivak. Para ella, el discurso dominante impide que la mujer hable desde un estatus dialógico, es por ello por lo que subraya el papel que las intelectuales tienen en la construcción de un nuevo discurso (Spivak 2003, p. 362). Desde el siglo XVIII la mujer en Occidente empezó a visibilizar su poder en la sociedad, y en esta línea debemos situar a Jelinek, pues ella junto con otras voces configura un imaginario en el que la mujer puede empezar a construir su identidad. Esas voces son caminos del reconocimiento (Ricoeur, 2005) que construyen arquitectónicamente la identidad de la mujer. De los cuales debemos partir para llegar a ese segundo lugar desde donde mirar que señalaba Valle-Inclán: “Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza. Esta es, indudablemente, la manera más próspera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare” (Cortina Urdampilleta, 2022).

1.2 La construcción de la identidad desde la palabra

Nuestras protagonistas constituyen diferentes ejemplos desde los que someter a análisis la formación de las identidades que tradicionalmente se han constituido como subalternas. Claude Dubar considera que:

La identidad no es más que el resultado -a la vez estable y provisional, individual y colectivo, subjetivo y objetivo, biográfico y estructurado -de diversos procesos de socialización que construyen a los individuos, y al mismo tiempo, definen a las instituciones (Citado en Bauman, 2017a, p. 102).

A lo que en palabras de Bauman habría que añadir la idea de que la socialización se configura como:

Un producto complejo y estable de una interacción en curso entre el anhelo de libertad individual de autocreación y el deseo igualmente fuerte de seguridad que sólo el sello de la aprobación social, contrafirmado por una comunidad (o comunidades) de referencia, puede ofrecer (Bauman, 2017a, 103).

Los conceptos de seguridad y sociedad se establecen en estos argumentos como bases en la construcción de la identidad. Hecho que nos conduce a ideas que Kant desarrolla en su obra

Crítica del Juicio. Aquí, por un lado, establece como condición la seguridad en la que el sujeto debe estar para sentir *lo sublime*:

Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo poder aparente de la naturaleza (Kant, 2004, p. 204).

Por otro lado, en su definición de *lo sublime*, en tanto que juicio estético, señala “la universal comunicabilidad” y la “relación con la sociedad” (2004, p. 223) como características de esta categoría, aunque diferencia la huida del hombre por una misantropía que nace del odio o del miedo, de aquella que nace de la benevolencia para con el hombre. Por tanto, la seguridad y la comunicación con *el otro* son estados que nos lleva hasta lo sublime y que son el motor de la formación de toda identidad. Es así como los personajes que sometemos a análisis deben encontrar, establecerse en esa tabla de salvación, para desde ahí superar el abismo de la incomunicación, que los aleja del *otro*. Sus caminos necesitan de estas dos bases. Cada una de ellas busca, así, lugares en los que se encuentran a salvo, la muerte, Tiffany’s o la escritura. Y desde esos lugares se inicia el proceso de encuentro de ellas con los otros para entender no sólo quiénes son, sino qué lugar ocupan en el mundo.

Lévinas señala cómo la dimensión lingüística ocupa un papel central en nuestra apertura a la alteridad, ya que a través del lenguaje vamos al encuentro del otro (Citado en Fernández, 2015, p. 432). De esta manera vemos que la incomunicación para Erika y en Gerti se origina por el hecho de formar parte de un sistema codificado desde un discurso que las excluye, que las convierte en objeto de deseo, y aniquila toda capacidad de ser objeto deseante. En Nagiko la incomunicación, en cambio, se origina en las estructuras de poder que son representadas en la figura del editor, quien veta e impide que su obra se conozca, si no participa de las leyes que ese poder determina. Y en Holly cómo las normas sociales, morales y culturales, consolidadas por un discurso censor y puritano, le impide tener un lugar en el que reconocerse. Por lo tanto, desde ellas se recodifica, se resignifican las reglas y con ello el deseo, al llevar a cabo una relectura en la que se subraya cómo la sociedad obstaculiza el desarrollo de otras identidades, que quedan fuera del canon de lo políticamente aceptable. Porque “hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes

imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso” (Barthes, 2005, p.13).

Por ello, ellas deberán aprehender la magnitud de la que deriva su falta de libertad. Deberán desviarse para superar el vacío que existe entre ellas y el modelo social que las envuelve y que se presenta como ilimitado, sin forma. Este salto hacia lo ilimitado genera una angustia, un temor, pero en el momento en el que suspendan sus sentidos y acepten su insignificancia ante ese discurso que las excluye, se produce la reflexión, la cual se origina al trascender las limitaciones que la sociedad les impone. Las cuales son trascendidas por la rebeldía, entendida esta como “la que excita la conciencia de nuestras fuerzas para vencer toda resistencia (*animi strenui*)” (Kant, 2004, p. 219). Desde aquí se produce la elevación tanto de Erika, de Gerti, de Nagiko, como de Holly. *Lo sublime* suprime el miedo, lo que permite la reflexión y la comunión con *el otro*. En tanto que “el sujeto aprehende aquello que le sobrepasa: lo inconmensurable se hace presente y patente a través de él mismo, con lo cual se manifiesta su situación privilegiada” (Renero, 2005, p. 35). Es entonces cuando se convierten en sujetos a través de esa elevación (*Erhöhen*), no desde lo que está fuera, desde el objeto, sino desde ellas mismas:

Debemos buscar lo sublime en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza, cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquel. Solo cuando el espíritu se siente elevado en su propio juicio, cuando se abandona a la contemplación sin tener en cuenta la forma, abandonándose a la imaginación, sin fin determinado, ensancha lo contemplado, siente todo el poder de la imaginación, aunque lo encuentre inadecuado a sus ideas (Kant, 2004, p. 198).

Se produce, entonces, la superación de lo sensible, cuando la imaginación “debe sacrificar aquí su pretensión de asirse a lo sensible, porque en el sentimiento de lo sublime estamos desbordados por el espectáculo” (Abalia, 2013, p. 44). Se provoca, así, un movimiento que puede “ser comparado con una conmoción, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto”. (Kant, 2004, p. 200). De este modo, “la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza” (Kant, 2004, p. 205). Así, ellas deberán someterse a un poder externo, representado por la figura de Klemmer y de la madre en el caso de Erika. Del marido, del hijo y del amante en la historia de Gerti. Del editor y por extensión del marido en el de Nagiko, y de las miradas que censuran a Holly en la obra de Capote. Todas deben entender ese

discurso y a través de su camino, superarlo y encontrarse frente a frente ante su deseo. Todas lograrán sobreponerse a ellos tras un largo camino de autorreconocimiento que se inicia desde el cuerpo, el cual será resignificado, a través de las mismas palabras con las que han sido desposeídas de su cuerpo y excluidas del discurso, pero que, ahora, tras ese camino a través de estas mismas alcanzarán *lo sublime*.

2. *Lo sublime kantiano*

En el análisis de las protagonistas de estas obras aplicamos lo sublime kantiano, porque este considera *lo sublime* y *lo bello* como dos categorías bien diferenciadas. Esta concepción posibilita que, a la hora de elaborar un imaginario de la cosmovisión de la mujer, podamos establecer un paralelismo entre estas categorías estéticas con el cuerpo y pensamiento femenino. Así, “Bello es lo que en el mero juicio place” y “Sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” (Kant, 2004, p. 213). Por tanto, *lo bello* y *lo sublime* kantiano generan unos niveles de conocimiento interrelacionados, es decir, se establecen niveles de conocimiento diferenciados, pero que se conectan. Esto hace que el camino que estos personajes emprenden a la hora de identificar su deseo y de edificar su identidad tenga como punto de partida el conocimiento a través de *lo bello*, de los sentidos, del cuerpo, y desde aquí se inicia el ascenso hasta *lo sublime*. En tanto que:

Ambas, como definiciones del juicio estético de valor universal, se refieren a fundamentos subjetivos de la sensibilidad, por una parte, en cuanto éstos tienen una finalidad con relación al sentimiento moral, en favor del entendimiento contemplativo, y por otra en cuanto la tienen en contra de la sensibilidad y en cambio a favor de los fines de la razón práctica; ambos modos, sin embargo, unidos en el mismo sujeto. Lo bello nos prepara para amar algo, la naturaleza misma, sin interés; lo sublime, a estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (sensible) (Kant, 2004, p. 213).

Si buscamos también cambios o consecuencias éticas o morales en la sociedad a partir de juicios estéticos generados desde estas obras literarias o filmicas, es evidentemente necesario subrayar la importancia del valor universal de estas categorías: “no se puede pensar bien un sentimiento hacia lo sublime de la naturaleza sin enlazar con él una disposición semejante a la disposición hacia lo moral” (Kant, 2004, p. 214). Entra aquí también el concepto de dignidad:

La sublimidad y la dignidad interna en un deber quedan tanto más demostradas cuantas menos a favor y más en su contra estén las causas subjetivas, sin que por ello se debilite lo más mínimo el apremio instado por el deber ni disminuya un ápice su validez (Kant, 2012, p. 133).

En este punto debemos acudir a Longino, para quien “lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje” (Longino, 1996, p. 148), es decir, Longino señala que el poeta a través del lenguaje alcanza *lo sublime* y con ello la fama y la inmortalidad. Pero nosotros, postulamos a través de este estudio que el lenguaje se convierte en un hecho tangible que da vida a unos personajes que trascienden lo estético y generan cambios en la sociedad. No, ya solo el autor experimenta *lo sublime*, sino que el personaje alcanza *lo sublime*, hecho que le permite el encuentro con él y con *el otro*. Y hecho que trasciende la ficción para que en ellas podamos identificar diferentes caminos de nuestro reconocimiento. Por tanto, desde *lo sublime* se alcanza la inmortalidad a través de transformaciones de estructuras sociales y culturales en las que se configura la identidad de la mujer. El lenguaje, transformado en hecho artístico, transforma el mundo. De ahí la importancia de la diferenciación kantiana entre *lo bello* y *lo sublime*, pues permite dibujar ese salto de lo sensible o corpóreo a lo inmaterial o etéreo.

Nos interesa también, la interpretación de *lo bello* que realiza Platón en *El banquete*, y que retoma Byung-Chul Han. En su obra Platón, tal y como señala el filósofo coreano, no hace una diferenciación material o lingüística de lo bello y de lo sublime, pero sí diferencia niveles en *lo bello*:

El amante de lo bello no se conforma con la visión de un cuerpo hermoso. Más allá de la belleza habitual, sube esa escala hasta lo bello en sí. Pero la inclinación hacia el cuerpo hermoso no se condena. Más bien resulta una parte esencial; es más, un comienzo necesario del movimiento de ascenso hacia lo bello en sí (Han, 2016, p. 105).

Vemos, por tanto, en Platón también, cómo el conocimiento en primera instancia transita por lo sensible, por lo que los sentidos captan, para desde allí trascender ese nivel de comunicación hacia la comunión total, es decir, hacia *lo sublime*.

El cuerpo de Nagiko desde su nacimiento está conectado al mundo a través de los sentidos. Ella capta el mundo a través de su cuerpo. De esta manera podemos diferenciar dos partes en el camino de Nagiko: “Una primera en la que aprehende el mundo desde los sentidos, en la que busca la belleza fuera de ella, y otra en la que tras ser consciente de quién quiere ser,

inicia la búsqueda dentro de ella” (Herades, 2020, p. 30). En esta búsqueda, Jerome se convierte en espejo en el que Nagiko puede mirarse, y ver lo que ha estado velado: “He only kept me maked where I was most accustoed to wearing clothes”²⁷ (Greenaway, 1996, p. 75). *Lo bello y lo sublime* se conectan finalmente. Pero, antes de ese abrazo entre estas dos categorías que sustentan la formación de la identidad, en el trascurso de ese camino sensorial, *lo siniestro*, aquello que ha sido velado, deberá mostrarse, salir a la luz y ser proyectado también en el espejo en el que se mira Nagiko.

El cuerpo de Erika, en cambio, aparece escindido desde su infancia porque su cuerpo nunca le ha pertenecido. La madre y la abuela se han ocupado desde siempre de que “ni el amor, ni el placer” puedan provocar “a la cría”, para ello, se han ensañado “con la carne de la joven hija y nieta” y la han troceado “lentamente [...] para que nadie se acerque a envenenar la sangre adolescente” (Jelinek, 2011, p. 37). La novela es, por tanto, un viaje que Erika emprende para que ella se encuentre de nuevo con su cuerpo, vuelvan a estar interconectados. Así, “sólo al final de la novela el personaje una vez que ha superado la escisión entre el cuerpo y el pensamiento podrá tomar conciencia de quién es” (Herades, 2020, p. 30). El lector ve a lo largo de esas páginas el camino que sigue Erika para reestablecer la conexión con su cuerpo:

Erika siente un calorcillo en la espalda en el lugar en que la cremallera está parcialmente abierta. La espalda recibe el calor del sol, que es cada vez más fuerte. Erika camina y camina. El sol le calienta la espalda. Le brota la sangre. La gente la mira primero a los hombros y luego a la cara. Incluso se vuelven para mirarla. No todos lo hacen (Jelinek, 2011, p. 285).

Cuando Erika, al fin, deja de percibir su cuerpo como ajeno, es cuando puede iniciar su camino hacia *lo sublime*, porque ya ha dejado de estar aislada del mundo, y siente desde su cuerpo la unión de ella con el lugar del que el discurso que le ha dado forma la condenó a la incomunicación y a la expulsión.

También Gerti siente esa escisión de su cuerpo, en tanto que este tampoco le pertenece. Ella es solo un objeto con el que el hombre construye “su obra” (Jelinek, 2004, p. 11), de ahí que la mujer haya sido “sustraída de la nada” y sea “marcada de nuevo día a día con el matasellos del hombre” (Jelinek, 2004, p.19). A lo largo de la novela, busca desde el cuerpo reconocer su deseo, pero no es posible, ya que su deseo tampoco le pertenece: “Su deseo es

²⁷ “Sólo dejó desnudas las partes que yo solía vestir”. T.A.

sincero, se adapta a él como el violín a la barbilla de su hijo” (Jelinek, 2004, p. 16). Por tanto, asistimos a una búsqueda infructuosa que acaba con la única redención posible: la muerte de ella y de su estirpe. Solo en el momento en el que se desvela la imposibilidad del amor, porque el hombre lo ha sometido al tiempo, y condicionado al sexo, Gerti descubre que la única salida es la muerte, con ella queda liberada y entiende, finalmente que su destino está ligado al hombre. Así, la muerte la libera, porque lo espacial desaparece y la despoja de lo que la hace prisionera: su cuerpo sometido al tiempo y a los deseos de su marido, amante e hijo.

Holly deberá mostrar y reconocer su miedo, el cual ha enmascarado o velado tras su nombre, tras el escaparate de Tiffany’s, tras su aspecto elegante y tras sus gafas oscuras. Este miedo es el que le impide amar y establecerse en un lugar: “Te entra miedo y te pones a sudar horrores, pero no sabes de qué tienes miedo. Sólo que va a pasar alguna cosa mala, pero no sabes cual” (Capote, 2001, p. 39). Hasta que aparece una figura psicopópica, “el gato sin nombre de Holly” (Capote, 2001, p. 69), el cual le sirve de espejo. En él puede ver por primera vez ese miedo del que ha estado huyendo y que le obligará a huir eternamente. De ahí que lo abandone para continuar su huida, pero esta vez, tras esta renuncia a poseer algo sí descubre aquello que la priva de libertad, descubre y pone nombre al sentimiento que le obliga a huir: “Tengo mucho miedo, chico. Sí por fin. Porque eso podría seguir así eternamente. Eso de saber que una cosa es tuya hasta que la tiras” (Capote, 2001, p. 95). El vehículo para ello ha sido su gato, ha sido el amor. El miedo es la que la convierte en una viajera eterna, ya que le impide encontrar un lugar en el que establecerse. El miedo es el que la obliga a abandonar a su gato y la condena a perderlo para siempre:

Ya te lo había contado. Nos encontramos un día junto al río, y ya está. Los dos somos independientes. Nunca nos habíamos prometido nada. Nunca... -dijo, y se le quebró la voz, le dio un tic, y una blancura inválida hizo presa de su rostro. El coche había parado porque el semáforo estaba en rojo. Abrió de golpe la puerta y se puso a correr calle abajo. Yo corrí tras ella.

Pero el gato no estaba en la esquina donde lo había dejado. [...] -Eh, gato. Oye tú, ¿Dónde te has metido) [...] -Joder. Éramos el uno del otro. Era mío (Capote, 2001, p. 94-95).

Holly ha desvelado su oscuro sentimiento, que deriva en la toma de conciencia de su miedo y en la elevación sobre este. Pero el precio ha sido perder lo único que tenía. La Holly de Blake Edwards, en cambio, encuentra a su gato y se permite amar y ser amada, porque el director

estadounidense sigue las reglas de la comedia hollywoodiense y crea una figura mítica. Blake Edwards presenta una ciudad, Nueva York como una ciudad mágica en la que los protagonistas buscan refugio y encuentran el amor.



Figura 6: fotograma de *Desayuno con diamantes*, B. Edwards

En cambio, Capote retrata la huida de una chica que se inicia desde su infancia. Una huida que se origina por la inexistencia de un lugar en el que Holly pueda construir una vida. Tras la muerte de sus padres tuvo que huir del hombre que la adoptó, relata el marido de Holly al narrador. Después huirá de Doc, un viudo con cuatro hijos con el que se casó cuando ella tenía catorce años. Y finalmente deberá huir de la justicia. Para Capote la sociedad puritana y conservadora americana solo ofrece una salida a la mujer, pero esa no es la que elige Holly, de ahí su huida y su condena a no poder amar ni ser amada.

Al final del camino que cada una lleva a cabo emprende, todas sentirán cómo el espíritu:

Se siente elevado en su propio juicio cuando, abandonándose a la contemplación de esas cosas, sin atender a su forma, abandonándose a la imaginación y a una razón unida con ella, aunque totalmente sin fin determinado y sólo para ensancharla, siente todo el poder de la imaginación, inadecuado, sin embargo, a sus ideas (Kant, 2004, p. 198).

Es este el momento en el que tocan “aquello que le sobrepasa y espanta” (Trías, 2013, p. 39). También Burke trató con anterioridad esta categoría, pero para él *lo sublime* es la “manifestación de la debilidad del hombre y los límites del conocimiento sensible” (Abalia, 2013, p. 37). Mientras que Kant lo define como “un estado positivo que valoriza la grandeza de las pasiones o la elevación de la razón” (Kant, 2004, p. 37). Así, para Burke *lo sublime* se cristaliza en un poder, que “surge como generador de miedo y del terror, ya que el dolor es infligido por alguien con poder, una fuerza superior en sentido absoluto ante el cual se está en suspenso, inerme” (Abalia, 2013, p. 38). Mientras que Kant trasciende ese estado de suspensión que señala Burke pues “Lo sublime conmueve” (Kant, 1982, p. 14) y de indefensión, ya que el hombre adquiere “una superioridad” y “la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder” (Kant, 2004, p. 205).

Otro aspecto que cabe tener en cuenta es el hecho de que Burke anula lo corporal en el estado de *lo sublime*, mientras que Kant solo lo trasciende, lo supera, pero no lo niega. Para Burke el sentimiento de *lo sublime* “no llega hasta la verdadera alteración de las partes del cuerpo” (Kant, 2004, p. 225). Mientras que Kant considera que *lo sublime* mantiene su raíz en lo corpóreo:

Hasta como opinaba Epicuro, el placer y el dolor son siempre, en último término, corporales, aunque partan de la imagen y hasta de representaciones del entendimiento, porque la vida, sin sentimiento del órgano corporal es sólo la conciencia de la propia existencia, pero no sentimiento del bienestar o malestar, es decir, de la excitación, de la suspensión de las facultades vitales, pues el espíritu, por sí solo, es toda vida (el principio mismo de la vida), y las resistencias, las excitaciones, hay que buscarlas fuera de él, y sin embargo, en el hombre mismo, por tanto, en la unión con su cuerpo (Kant, 2004, p. 226).

En este sentido podemos decir que tanto en Erika y Gerti como en Nagiko o en Holly se transforma *lo sublime* burkiano en *lo sublime* kantiano, ya que ninguna de ellas permanece inerme, sino que desde un lugar seguro someten a movimiento su alma a través de su cuerpo. El punto de partida de todas es el cuerpo, pero cada una de ellas se encuentra en un momento diferente. Erika y Gerti recorren un camino para identificarse con su cuerpo y desde ahí reconocer su deseo, pues viven sumergidas en el reconocimiento de un deseo ajeno. El camino lo recorren desde el dolor y el miedo. Erika siente miedo, ya que no sabe si podrá enfrentarse a Klemmer, y con ello al poder subyugador que él representa y que encarna también su madre.

Pero, finalmente consigue sentir, conectar su cuerpo al mundo cuando clava el cuchillo que ha robado de la cocina de su madre. Gerti siente miedo cuando entiende que es un objeto cuya única utilidad es almacenar el deseo destructor y estéril de los tres hombres que forman parte de su vida y que limitan su vida. De ahí que las dos viajen por el dolor y entiendan que “la sangre salpica el camino” (Jelinek, 2004, p. 10) y solo puedan llegar hasta la muerte, pues al no haber lugar para ellas, solo la muerte como no lugar les ofrece existir y coexistir con su propio y auténtico deseo. En cambio, tanto Nagiko como Holly recorren un camino en el que desde el inicio están conectadas a su cuerpo. Desde la moda, las máscaras o la escritura van al encuentro con su yo y se enfrentarán a los poderes que las limitan. Nagiko tras un camino de experimentación sensorial dice: “I would like to honour my father by becoming a writer”²⁸ (Greenaway, 1996, p. 76). En ese momento, desde la imitación, desde el espejo que su padre le ha proporcionado empieza a tomar conciencia de su deseo, así, se convierte en escritora y escribe trece libros. El último, el “libro de la muerte” restituye el orden roto, pues suponen la muerte del editor. La literatura, la escritura o la voz de Nagiko ha conseguido acabar con la tiranía del poder. Y conlleva la ascensión moral del personaje, quien tras veintiocho años de experiencia puede escribir su propio diario. Holly, por su parte, siente miedo porque no encuentra el lugar en el que establecerse, de ahí que se transforme en viajera sin un lugar en el que quedarse. Huye de los lugares y de las normas y con ello asciende en la conversión de mito, al trascender su propio tiempo y adquirir forma en la escritura del joven escritor. Este acto es el que le posibilita encontrar ese lugar, ese Tiffany’s: “Y, sea lo que sea, tanto si se trata de una choza africana como de cualquier otra cosa, confío en que Holly la haya encontrado” (Capote, 2001, p. 97). Es así como, han iniciado el viaje desde diferentes puntos o estados, pero todas ellas en este viaje van a sentir su insignificancia frente al infinito, frente al discurso de poder que enmascara el deseo que las mueve a buscar su identidad. Un deseo que ha sido ocultado por normas sociales que lo han llevado al terreno de *lo Unheimlich*, de ahí que las protagonistas elaboren o construyan un siniestro imaginario desde la rebeldía para conseguir ese ascenso que les permita dibujar o dar nombre a su identidad.

Ese viaje desde el cuerpo supone la conexión con lo otro. Solo desde esa comunión es posible que se configure la identidad. La expulsión de lo distinto sólo legitima y da forma al miedo que nos aísla e incomunica. Hecho que ha quedado reflejado, por ejemplo, en la literatura romántica, la cual ha reflejado también las consecuencias de esta expulsión a través de diferentes mitos como Drácula o el monstruo de Frankenstein. Estos personajes son una

²⁸ “Me gustaría honrar a mi padre convirtiéndome en escritora”. T.A.

denuncia a la expulsión de lo distinto, del *otro*. Estos monstruos no son más que la materialización de nuestros miedos. Miedos cuyo origen está en la expulsión de lo diferente. Un hecho que conlleva la imposibilidad de construir ese lugar en el que instalarse para sentirse a salvo. Por tanto, sin el otro la tabla de salvación es aniquilada y con ello, la posibilidad de construir la identidad. Para Byung-Chul Han este aspecto se presenta como definitorio de la sociedad actual. Emplea para definirla el binomio “sociedad positiva”, pues en esta el otro ha sido expulsado y solo nos vemos en lo igual. Se ha construido una sociedad pulida, que efectivamente no daña, pero tampoco “ofrece ninguna resistencia” (2016, p. 11) lo que nos lleva a una orfandad identitaria.

Por ello, las protagonistas deben encontrarse y sumergirse con y en *el otro*, para que su identidad sea construida y no se pierda diluida en las aguas de un espejo que reflejan tan solo lo igual, lo pulido. Por ello, ellas inician un camino que las lleva hasta la libertad que les permite expresar sus pensamientos y deseos, aunque esta solo pueda estar en la propia muerte. En este viaje deben encontrar la forma de conseguir que la expresión de estos deseos sea legítima, sin que deban ser expulsadas o condenadas a esa soledad, nacida de la misantropía, “en donde se deja de comunicar” (Kant, 2004, p. 223), como en el caso de estos monstruos. Es decir, deberán superar la condena de la incomunicación. De ahí que en este camino deban dejar que *lo siniestro* adquiera forma, se desvele. *Lo siniestro*, origen oscuro de los miedos interiores, da vida al monstruo que las aísla. Por ello, ese monstruo solo se desmoronará cuando ellas lo aprehendan y lo expresen, porque en ese acto se elevan. Con lo que *el otro* deja de provocar ese miedo que las aislaba. Así, lo que se percibe como sublime “es atractivo justamente en la medida en que es repulsivo para la mera sensibilidad” (Kant, 2004, p. 201). La aprehensión del objeto conlleva “un placer que sólo es posible mediante un dolor” (Kant, 2004, p. 202). De ahí la necesidad de estar en un lugar seguro. Rilke conectó *lo sublime*, *lo bello* en el Romanticismo, con *lo siniestro*: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos no podemos soportar” (Trías, 2013, p. 43). Aunque como apunta Trías: “La reflexión kantiana sobre el sentimiento de lo sublime será, en este sentido, la más sólida sustentación del nuevo sentimiento de la naturaleza y el paisaje que se produce en ese siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras” (Trías, 2013, p. 38). Por tanto, “*lo siniestro* forma parte del proceso que nos lleva hasta *lo sublime*, solo si encontramos esa tabla en la que nos sentimos seguros trascendemos *lo siniestro*, hecho que nos permite elevar nuestro espíritu hacia la unión con el todo” (Herades, 2020, 32).

3. La parte y el todo

La construcción de la identidad que experimentan los personajes que estudiamos se asienta en la necesidad de encontrarse en el todo del que han sido excluidas. Una exclusión que se ha ejercido desde un poder institucionalizado y cuya violencia se ejerce ya a través de la familia como en el caso de los personajes de Jelinek, o bien desde otros niveles culturales, sociales o administrativos en las historias de Nagiko y Holly. La única forma de que estas construyan su identidad es ir al encuentro, por tanto, del otro. En ese encuentro es cuando se elevan y se produce la comunión con el todo, un todo incompleto construido desde la expulsión. Ese otro no se entiende, sin embargo, como una comunidad de semejantes. La *mixofobia* que “se manifiesta en el impulso de buscar islas de similitud e igualdad en medio del mar de la diversidad y la diferencia” (Bauman, 2017b, p. 124) no es el motor que las impulsa. Señala Bauman, además, la tendencia que existe a buscarse en una “comunidad de semejantes”. Lo que constituye para él “una señal de retirada de la alteridad exterior y también de la renuncia a comprometerse con la interacción interior, vital, aunque turbulenta, estimulante pero molesta” (Bauman, 2017b, p. 125). Denuncia, por tanto, Bauman la tendencia que hay en el ser humano a desterrar de nuestra vida *lo sublime* en tanto que proceso que se experimenta desde dentro de nosotros para exponernos a lo desconocido. El origen de esta mixofobia lo califica de “banal” y considera que el hombre ha buscado eliminar “el esfuerzo de entender, negociar y pactar que exige vivir entre y con la diferencia” (Bauman, 2017b, p. 125). Frente a esta tendencia, Erika, Gerti, Nagiko y Holly sí se comprometen con la interacción interior y se lanzan a un camino turbulento. Ellas, por tanto, se buscan desde la alteridad:

La idea de la comprensión, en la intuición de un todo, de cada uno de los fenómenos que nos puede ser dado, es una de las que nos es impuesta por una ley de la razón, y que no reconoce otra medida determinada, valedera para cada cual, e inmutable, más que el todo absoluto. Pero nuestra imaginación, aún en su mayor esfuerzo, muestra sus límites, su inadecuación en lo que toca a la comprensión que se le reclama de un objeto dado en un todo de la intuición (por tanto, para la exposición de la idea de la razón); pero al mismo tiempo demuestra su determinación para efectuar su adecuación en ella como ley. Así pues, el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción (confusión de un respeto hacia el objeto, en lugar de la idea de la humanidad en nuestro sujeto): ese objeto nos hace, en cierto modo, intuible,

la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad.

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente este juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley (Kant, 2004, p. 199-200).

Las protagonistas una vez que han recorrido ese camino de reconocimiento de ellas en ellas y en los otros podrán pensarse en ese todo. Paul Ricoeur en su obra *Caminos del reconocimiento* utiliza el término “caminos” frente al de “teoría”. Con esta elección conforma una metáfora que representa el proceso de formación del ser humano (Ricoeur, 2005, p. 11-13). Es decir, expresa la ruta que el arte y con ello el hombre lleva a cabo hasta alcanzar no ya su conocimiento, sino su reconocimiento, ya que “paralelamente a este recorrido de la identidad se desarrolla el de la alteridad” (Ricoeur, 2005, p. 256). Señala también que este recorrido implica tres planos que desarrolla a lo largo de tres estudios (Ricoeur, 2005, p. 41-227): en un primer momento, el hombre se reconoce en él mismo; en el segundo se produce el reconocimiento dentro del grupo; y, por último, dentro de una institución. Este recorrido es el que llevan a cabo Erika, Gerti, Nagiko y Holly. A lo largo de este camino todas buscan su rostro en el espejo que la sociedad le ofrece: en la ropa, el maquillaje, en las máscaras. Se buscan también en los rostros ajenos: en la música, en la pornografía, en la moda, en las revistas. Y finalmente descubrirán como institucionalmente su voz ha sido censurada, silenciada, devorada, prohibida o impostada. Es decir, no tienen voz porque el discurso las ha condenado a ser subalternas. Esto les lleva antes dos caminos: o bien aceptan el camino que la institución le marca, el cual van a rechazar, o bien emprenden uno tempestuoso. Este último es el elegido y lo superarán desde la rebeldía y la resistencia. Desde allí, consiguen ascender y trascender en y a la alienación a la que la sociedad, el poder o el discurso las ha querido condenar:

Una sociedad de hombres que, sin un mundo común que al mismo tiempo los separe y los relacione, viven en una desesperada y solitaria separación o están comprimidos unos contra otros en una masa. Ya que una sociedad de masas no es nada más que el tipo de vida organizada que se establece automáticamente entre los seres humanos que están

todavía relacionados unos con otros pero que han perdido el mundo que una vez fue común a todos ellos (Arendt, 1998, p. 73).

Se reestablece en ellas ese todo cuando se sienten parte de él. Es el momento en el que se elevan ante todos los lectores, pues toman conciencia de quienes son. Pero, este proceso se establece por encima de los sentidos, los trasciendo y solo puede ser pensado, no tocado, porque “sublime es lo que sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant, 2004, p. 191). No estamos ante un proceso que se establece desde fuera, sino desde dentro, contrario por tanto a esa *mixofobia*, pues “la verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquel” (Kant, 2004, p. 198). Por lo tanto, ellas con sus caminos nos dicen que el cambio del modelo social está dentro de nosotros.

Estamos determinados, así, por un modelo que se impone, ya que “la cultura, los modelos que recibimos, como sabemos desde Kant, no son determinantes, pero sí influyen en la constitución del pensamiento del individuo” (Herades, 2020, p. 34). Así, estos personajes desde la rebeldía y la resistencia escapan de esa prisión. La educación de Nagiko viene marcada por “un entorno en el que la escritura modela la formación de la identidad, y ésta le llega tanto desde el ejemplo de su padre como desde la escritora japonesa Sei Shonagon” (Herades, 2020, p. 34). Este hecho es fundamental para que Nagiko, al igual que Rimbaud, pueda decir “Me reconocí poeta” (Citado en Ricoeur, 2005, p. 78), es decir, termine siendo escritora. Además, en este proceso, *el otro amoroso*, encarnado en el amor de Jerome, determina la formación de la joven, pues “el Eros despierta en el alma una fuerza engendradora” (Han, 2016, p. 105). Holly, por su parte, tras la muerte de sus padres queda condenada a una orfandad que le priva de elegir o construir su vida. Y que la condena a huir eternamente. Institucionalmente es relegada, y condenada a estar bajo la tutela de “algún mezquino don nadie” (Capote, 2001, p. 62) que la obliga a escapar junto a su hermano. En esa huida le espera el único camino que alguien como ella puede tener, casarse con tan solo catorce años y ser prisionera en una casa feliz y abundante en la que ella no encuentra su lugar. Pero, un hecho determina su ruptura con el destino que la sociedad le ofrece, la lectura de revistas en las que ve y descubre otro mundo:

Debieron de entrar revistas por valor de cien dólares en esa casa. Si quiere saber mi opinión, eso fue lo que tuvo la culpa. Tanto mirar fotos de gente ostentosa. Tanto leer

sueños. Eso fue lo que la empujó a dar los primeros pasos por el camino (Capote, 2001, p. 63).

Holly sabe de otro mundo y ese le incita a resistir y emprender un nuevo camino. Jelinek, por su parte, ilustra los caminos de dos mujeres marcados por una violencia que tan solo el cuerpo puede contener. Los caminos de Erika y Gerti serán violentos. Erika no ha recibido ningún modelo en el que poder mirarse y reconocerse. Los únicos modelos han sido su madre, en tanto que “ha sido la madre quien ha llevado a Erika a ser lo que es” (Jelinek, 2011, p. 17) o su abuela y tías. Todas trasmisoras de un discurso que la condena a vivir aislada y desposeída de voz: “Proviene de una familia donde todos son postes aislados en el paisaje” (Jelinek, 2011, p. 17). A lo que se le suma su relación amorosa con Klemmer, a través de la cual Erika es sometida a una alienación violenta, pues pese a desear amor, exige violencia al no conocer otro discurso, por ello “piensa que al fin ha dado con el amor deseado” (Jelinek, 2011, p. 233). De Gerti no sabemos nada, podríamos decir que ha seguido el único camino que el mundo le tiene guardado: el matrimonio y la maternidad. El pasado de Gerti lo desconocemos, pero podría ser como el de Brigitte. Incluso el narrador las confunde y dice “por favor, Brigitte, oh no, Gerti” (Jelinek, 2004, p. 231). Y podría en su juventud haber decidido que “tan solo quería ser mujer, enteramente mujer para un tipo” (Jelinek, 2004, p. 11) que en el caso de Brigitte se llama Heinz y en el de Gerti Hermann. Porque Gerti, al igual que Brigitte, podría haber preferido que la mantuviera “su propio marido en su propio negocio, que también será un poco negocio suyo” (Jelinek, 2004, p. 13). Gerti solo ha conocido ese camino de la insatisfacción, hasta que un día decide apartarse de este e ir hacia la muerte.

Estos personajes se cubren con la literatura, la música, el deseo, el arte o la moda para iniciar un viaje hacia el abismo y hacia el vértigo que anuncia la elevación que experimentan y que les hará cambiar su modo de estar en el mundo. Aunque sin olvidar como señala Foucault que “la identidad no nos es dada” (Bauman, 2017a, p. 70), sino que debe ser construida. Ellas construyen su identidad, como el artista su obra de arte. Un camino marcado por un movimiento constante, cuyo punto álgido o culminante está en el ascenso que experimentan cuando se fusionan con el todo.

4. Identidad y otredad en la sociedad líquida

Si sometemos a Erika, Gerti, Nagiko y a Holly a un análisis fundamentado en la categoría de *lo sublime*, conseguimos forjar una reflexión en la que la exclusión no tiene cabida, pues lo sublime implica la inclusión de lo distinto al superar ese abismo o miedo que nos separa

de ello. *Lo sublime* implica, así, la comunión con *el otro*, pues ese salto supone ir hacia él. Recurrir a la categoría estética de *lo sublime*, en este sentido, se presenta como una herramienta productiva para superar los problemas que se derivan de una sociedad calificada de líquida en la que no se discute que alguien sea excluido, sino quién lo será (Bauman, 2017a, p. 110). *Lo sublime*, además, establece la premisa de que la identidad del individuo, y en este caso de la mujer, solo puede ser formada cuando el otro está en nosotros y no ha sido expulsado. Pues en el caso contrario se elimina la responsabilidad moral para con el otro. Zygmunt Bauman recoge estas palabras de Lévinas: “Desde el momento que el otro me mira, soy responsable de él sin siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él” (2017a, p. 147), con las que subraya lo determinante de la comunidad en la formación del individuo. Vemos, así, que para Bauman “la <<comunidad integradora>> es una idea heredada de la ya desaparecida era <<panóptica>>: se refiere a los esfuerzos organizados para trazar y fortalecer con claridad la línea que separa al <<nosotros>> del <<ellos>>, el <<interior>> del <<exterior>>” (2017a, p. 105).

La sociedad líquida (Bauman, 2017b) o *la sociedad de lo pulido* (Han, 2016) se caracteriza por la formación de “movimientos sociales que originariamente buscan la conexión y la inclusión de lo diferente”, pero que “terminan conformando nuevos mecanismos de exclusión” (Herades, 2020, p. 35). Estos mecanismos se fundamentan en lo que Bauman denomina “entidad de pertenencia”, en la que “gran parte del proceso de identificación se nutre del rechazo a otro” (2017a, p. 106). Señala Bauman que, si se aplica el término comunidad integradora a la sociedad pasada caracterizada por la solidez, en la sociedad líquida el término pertenencia se asienta en una nueva ideología, una sociedad individualizada que proclama la destrucción de la solidaridad” (2017a, p. 109) y en la que “componer visiones de una <<buena sociedad>> es una pérdida de tiempo, ya que son irrelevantes para la felicidad individual y para el éxito en la vida” (2017a, p. 109). Se sobrepone así el imperativo hipotético frente al categórico. Este hecho también es señalado por Kant cuando distingue el imperativo hipotético del categórico:

El imperativo que se refiere a la elección de los medios para la felicidad propia, o sea, la prescripción de la prudencia sigue siendo siempre hipotético; la acción no es mandada sin más, sino sólo como medio para algún otro propósito (Kant, 2012, p.117).

Es decir, continuamente la identidad se construye bajo esquemas excluyentes que suponen la destrucción de una visión integradora en la que el individuo se sienta parte de un todo, pues se

tiende a buscar la felicidad, y se olvida la responsabilidad moral que derivada del imperativo categórico (Kant, 2012, pp.117-118).

Además, no debemos dejar de lado que vivimos inundados por discursos que fomentan la exclusión, lo que debilita la formación de la identidad. Así, el Secretario General de Naciones Unidas António Guterres señaló que “el discurso del odio es una amenaza para los valores democráticos, la estabilidad social y la paz. Se propaga como un reguero de pólvora a través de las Redes Sociales, Internet y las Teorías de la conspiración” (2019). Palabras proféticas, si atendemos a la situación que hoy se vive en Gaza. *El otro*, como vemos, se percibe de nuevo como amenaza, se ha transformado en el monstruo que hay que desterrar y se nos conduce a vivir apresados en la alienación. Se ha dejado de lado la negatividad de *lo sublime*, lo que anula el encuentro con *el otro*:

El sujeto de la modernidad, al fortalecerse, hace de lo bello algo positivo convirtiéndose en objeto de agrado. Con ello, lo bello resulta opuesto a lo sublime, que a causa de su negatividad en un primer momento no suscita ninguna complacencia inmediata. La negatividad de lo sublime, que lo distingue de lo bello, vuelve a resultar positiva en el momento en el que se la reduce a la razón humana. Ya no es lo externo, ya no es lo completamente distinto sino una forma de expresión interior del sujeto (Han, 2016, p. 29).

Por tanto, la sociedad actual calificada de “pulida” ha eliminado la alteridad, la negatividad de lo distinto y lo extraño (Han, 2016, p. 16). De ahí la relevancia de recuperar y repensar la categoría estética de *lo sublime*. Ya que con ella se recupera el tiempo de la espera, destruido por “nuestra cultura del ahora” (Bauman, 2017a, p. 17). Con ello, se pone en tela de juicio “el ansia de lo inmediato” (Herades, 2020, p. 36), pues se acepta la negatividad de lo diferente. También, Marina Garcés en su ensayo *Nueva ilustración radical* revisa la sociedad actual bajo el prisma de la Ilustración y califica este tiempo de antiilustrado y avisa de los peligros de este:

El mundo contemporáneo es radicalmente antiilustrado. Si Kant, en 1784, anunciaba que las sociedades europeas estaban, entonces, en tiempos de ilustración, nosotros podemos decir hoy que estamos, en el planeta entero, en tiempos de antiilustración. Él usaba el término en sentido dinámico: la ilustración no era un estado, era una tarea. Nosotros también: la antiilustración no es un estado, es una guerra (Garcés, 2017, p. 7).

En definitiva, la guerra de todos contra todos es el estado natural de la humanidad (Bauman, 2017a, p. 62). En este contexto, someter a análisis estos personajes bajo la categoría de lo sublime, es fundamental para que el feminismo produzca reflexiones sobre los discursos bajo los que nos configuramos, y lo haga desde un pensamiento ilustrado que contrarreste este tiempo de la antiilustración. *Lo sublime* reestablece el tiempo de la espera, contrarresta la rapidez con la que nuestras ideas corren por las redes sociales, regenera el pensamiento e impide que este sea devorado antes de nacer. *Lo sublime* nos devuelve el tiempo necesario “para aprehender lo que se presenta como extraño y posibilita la elevación tras la unión de la parte con el todo” (Herades, 2020, p. 37). Y *lo sublime* nos ayuda, además, a entender que sin *el otro* no podemos construir nuestra identidad. Y en este sentido, con estos ejemplos, con estos personajes, vemos que la identidad se construye sólo cuanto el otro no es expulsado (Herades, 2020, p. 37).

5. Los caminos que transitan *lo siniestro*: de *lo bello* a *lo sublime*

Tradicionalmente la mujer sólo ha tenido un camino, el mensaje recibido desde siempre ha sido claro, como lo fue para uno de los héroes de la literatura medieval europea Renaud de Montauban: “Volved a vuestros aposentos pintados y dorados, sentaos en la sombra, bebed, comed, bordad, teñid la seda; pero no os ocupéis de nuestros asuntos. Nuestro asunto es luchar con la espada y el acero. ¡Callad!” (Beauvoir, 1974, p. 43). El silencio en un mundo de hombres es el único destino que tiene la mujer. Y contra esto solo queda un camino, el camino que escogen estos personajes.

5.1. El camino de Erika y de Gerti

Tanto Gerti como Erika comparten una vida sin referentes, sin modelos que no sean los masculinos. De ahí que hayan enmascarado y velado su deseo, es decir, en terminología de Trías, lo han hecho siniestro. En obras como *La pianista* o *Deseo* Jelinek crea una estética de *lo siniestro*, en tanto que “revelación de aquello que debe permanecer oculto” (Trías, 2013, p. 33). Con su imaginario conduce al lector al límite del efecto estético. Es decir, si *lo siniestro* marca el límite de *lo bello*, y con ello marca el límite de la obra artística (Trías, 2013, p. 33-36), Jelinek se mueve en esa frontera, pues explora la concepción de lo bello como “comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse” (Trías, 2013, p. 33) a través de dos técnicas: la distancia y el humor.

Erika escribe una carta a Klemmer de la que el lector solo conocerá algunos pasajes que Klemmer lee, sorprendido del contenido, en voz alta a Erika (Jelinek, 2011, p. 218). No

obstante, ésta podrá ser descifrada cuando el alumno transforma esa carta en una violación en el último encuentro con la profesora (Jelinek, 2011, p. 267-279), tras un proceso de animalización que experimenta el joven en plena naturaleza (Jelinek, 2011, p. 254-264). Con esta omisión la escritora respeta, por tanto, una máxima que señalaba Novalis: “El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden” (Citado en Trías, 2013, p. 34). Jelinek, así, crea un distanciamiento con el lector al velar parte del contenido de la carta. En *Deseo* Jelinek lo lleva a cabo a través de otra técnica, de la anulación física y de la conciencia de Gerti. De esta manera el narrador relata la violación en grupo que sufre Gerti, pero nos mantiene alejados a la vez de este acto desde la distancia con la que la protagonista vive el episodio. Efecto que se crea desde el estado narcótico, fruto del alcohol, en el que permanece Gerti: “En un racimo vocinglero, “yuju”, los jóvenes deportistas se arrojan sobre la embriagada Gerti” (Jelinek, 2004, p. 180). Además, se introduce en la escena la participación de otras chicas para crear un efecto ambivalente entre el juego erótico y la violación: “Riendo las muchachas le quitan las bragas mojadas que le habían bajado. Ahora los pies de Gerti están libres. Todos beben un poco de la petaca” (Jelinek, 2004, p. 186), pero el narrador testigo y juez, antes había exclamado: “Duele, ¿es que nadie piensa en eso” (Jelinek, 2004, p. 183) y tras las risas y los juegos de las chicas gritará: ¡oh, si por lo menos el sueño la alcanzara pronto” (Jelinek, 2004, p. 186). El lector, al quedar alejado de la conciencia de Erika y de Gerti con ese velo, no experimenta la ruptura del efecto estético, sino que se aventura en experimentar el goce estético “más allá del principio formal, medido y limitativo al que quedara restringido en el concepto tradicional de lo bello” (Trías, 2013, p. 34), en consonancia con el análisis kantiano de *lo sublime*. Frontera que posteriormente exploró el Romanticismo al situar el goce estético entre el sentimiento de *lo sublime* y *lo siniestro*.

En las novelas se plantea esa falta de discurso válido para reconocer y expresar los deseos de las protagonistas. Por ejemplo, Klemmer ante el llanto de Erika mientras la maltrata y la viola, le grita: “la próxima vez tendrás que expresarte con más claridad” (Jelinek, 2011, p. 275). Y en el caso de Gerti, su deseo está, incluso, anulado por el del marido: “No debe escuchar a sus sentidos, sino a él, que es como ella” (Jelinek, 2004, p. 130). Vemos así que Erika, para revelar su deseo lo ha tenido que codificar en un discurso propiamente masculino, a través de la escritura de esta carta, aunque, pese a lo escrito en la carta, Erika “está deseosa de que él la bese y no la golpee” (Jelinek, 2011, p. 233). Esa carta se ha convertido, por lo tanto, en el objeto que puede destruir a Erika, pero ella se sobrepone al vivir el resultado de ésta desde la distancia, porque “la mujer pone en evidencia que obviamente está siendo víctima de un engaño porque no siente nada” (Jelinek, 2011, p. 277). Erika, pese a vivirlo dentro de su cuerpo lo contempla

desde la distancia. De esta manera, “experimenta a la vez un sentimiento placentero resultado de un conflicto interno” (Trías, 2013, p. 40), que nace de la errónea concepción del amor. Además, lo dicho en la carta se articula desde la ambigüedad y ambivalencia, entre el dolor y el placer y lanza a Erika a la destrucción, pues “es un objeto, que de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción” (Trías, 2013, p. 39). En el caso de Gerti, este objeto es la casa, que soñada por ella como reino solo es “su caseta de perro” (Jelinek, 2004, p. 122). Gerti, como el poeta René Cazelles, busca esa casa utópica que simboliza su ansia de amor: “¿Cuándo dejaré de buscar la casa inencontrable donde respira esa flor de lava, donde nacen las tormentas, la extenuante felicidad?” (Citado en Bachelard, 2005, p. 83). Toda la novela es una búsqueda de esa casa generadora de amor. Pero, el lugar, que debería ofrecerle amor y seguridad, se ha convertido en un lugar inhóspito en el que el amor ha sido aniquilado. Esto hace que Gerti deba buscar la seguridad en otro espacio, en la muerte definida esta como “no-lugar” (Jelinek, 2008, p. 23), porque “esta mujer no podrá sentirse de verdad en casa en ningún lugar del mundo” (Jelinek, 2004, p. 218). Ni en la casa de su marido, ni en la casa de su amante Gerti tiene un lugar, porque ella sólo es una posesión, un objeto del deseo. De ahí que el marido arrastre a su mujer desde la puerta de la casa de Michael hasta el coche para “tomar nuevamente posesión” (Jelinek, 2004, p. 224) de ella. Pero, desde su papel de madre sale con el niño muerto en brazos y la destrucción es transformada en sublimación, pues la muerte los libera. El agua presente al final de la última escena (Jelinek, 2004, pp. 232-234), arranca simbólicamente los muros de la casa y libera a Gerti. Así, al finalizar estas historias, vemos que “Erika se eleva por encima de sí misma y de los demás” (Jelinek, 2011, p. 282). Y Gerti, trasmutada en la narradora, entiende que “la madre vive, y su tiempo, en cuyas cadenas se envuelve, ha culminado” (Jelinek, 2004, p. 233).

No debemos olvidar que esa carta contiene el imaginario del deseo del hombre y que ella, desposeída de un código con el que interpretar o desvelar su deseo, imita o transcribe un deseo que le es ajeno. De ahí que, como en sacrificio, se entregue convirtiéndose en un continente creado para albergar toda la violencia que se encierra en los deseos más ocultos de Klemmer. La música, la pornografía, el lenguaje masculino, en definitiva, el discurso que ha modelado a Erika no le han permitido “hablar” o sólo le han permitido “hablar sin estatus dialógico” (Spivak, 2003, p. 333). De ahí que como sólo puede hablar desde estos códigos masculinos, deba velar el universo en el que se cifra su verdadero deseo. Pero en este proceso de imitación, lo inhóspito se transforma en familiar (Trías, 2013, p. 44-45) y Erika Kohut consigue elevarse, descifrar su cuerpo y sentir, eso sí a través del dolor. Del mismo modo, la búsqueda que Gerti hace del amor, la lleva a cabo desde un código masculino. En toda la novela

ella demanda amor. Incluso cuando está siendo violada vemos que “su rostro se crispa lentamente, como se comunica a los circunstantes, pero habla de amor” (Jelinek, 2004, p. 182). Ella busca amor, pero solo recibe sexo y desde las leyes de la pornografía, que suponen la muerte del Eros (Han, 2014, pp. 47-53). Por lo tanto, toda la novela es una reflexión sobre la imposibilidad del amor, pues este no puede existir si se cifra desde este código: “La tormenta que parte de nuestro dios, el sexo, nos hará correr a todos hacia nuestra perdición por el camino más corto” (Jelinek, 2004, p. 188). Y en esa búsqueda Gerti finalmente ha descubierto que ella es partícipe de esa violencia, que ella ha transformado lo inhóspito en familiar a través de su hijo: “Este niño, perteneciente al sexo fresco, ha sido criado por la madre, ¡y ahora ya no se le puede detener, corre y corre” (Jelinek, 2004, p. 202). De ahí que solo desde la “muerte” y el “crimen” (Jelinek, 2004, p. 233) se eleva por encima de esa prisión llena de violencia. Porque lo que Jelinek nos dice es que “nuestro derecho es poder ascender a las montañas” (Jelinek, 2004, p. 173).

La escritora ha dibujado a través de diferentes escenas “un inventario de motivos siniestros” (Herades, 2020, p. 37), “un inventario del dolor” (Jelinek, 2011, p. 221). Recoge, así, en *La pianista* enfrentamientos con su madre llenas, incluso, de connotaciones sexuales, las mutilaciones a las que se somete Erika, o la escena de la violación. Y en el caso de *Deseo* asistimos a un continuo devenir de imágenes de violencia sexual materializadas en el cuerpo de Gerti. Trías acude a Freud para realizar una lista de situaciones que se asocian a *lo siniestro* (2013, pp. 46-47). En esta lista aparece un motivo que conecta con la estética de Jelinek en la creación de ese imaginario de *lo siniestro* “como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)” (2013, p. 47). En el momento en el que son violadas, como consecuencia de ese objeto siniestro, de esa carta, y de esa casa, cristaliza *lo siniestro*, pues “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (2013, p. 47). Con la violenta escena que viven las protagonistas, ellas dan forma a la fantasía formulada como un deseo que, no obstante, ha nacido del miedo. El sentimiento de *lo siniestro* produce, por tanto, “la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido” (Trías, 2013, p. 47) porque “siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida” (Trías, 2013, p. 47).

La situación en la que Erika está sumergida es su incapacidad de descifrar su cuerpo y desde éste su pensamiento. De esta manera, la profesora “queda a la deriva sin poder comprender y gestionar la relación que se establece entre su mundo y lo que está fuera de ella, quedando, así, anulada por el miedo, y perdida en un discurso que enmascara su verdadero

deseo” (Herades, 2020, p. 38). Y Gerti queda aprisionada en caminos que la conducen al mismo lugar, a una casa llena de violencia y soledad, gobernada también por el miedo. Donde bajo el dominio del marido o del amante queda sumergida en “el mudo reino de su cuerpo” (Jelinek, 2004, p. 42). Si con Hermann sólo siguió el camino marcado, el mismo que también emprendió Brigitte, será con Michael con el que se le quite “de los hombros la materia con la que estaban hechos sus sueños” (Jelinek, 2004, p. 95). De ahí que las dos protagonistas se lancen hacia el dolor, pues: “En sí mismo el dolor no es más que una consecuencia del deseo de placer, de destrucción, de aniquilamiento y, en su forma más sublime, una forma de placer” (Jelinek, 2011, p. 110).

Trías considera que “la transformación del dolor en placer se produce así por intercesión de lo cómico” (2023, p. 29). De esta manera, Jelinek transforma a Erika en un personaje grotesco y ridículo. Con el artificio de la ropa enmascara su dolor, en el momento en que va al encuentro de Klemmer, después de haber sufrido la violación: “Erika se pone un vestido viejo, de cuando era moda llevar vestidos cortos” (Jelinek, 2011, p. 281). En el momento en el que se clava el cuchillo en el hombro, Erika, “sin un impulso de enojo o de ira o de pasión” (Jelinek, 2011, p. 285), se eleva ante ella y la mirada de los demás y alcanza *lo sublime*. Es la primera vez que Erika siente, siente como el calor penetra en su piel. Así, a través del tacto, de los sentidos percibe lo que está fuera de ella, ha conectado su cuerpo al mundo. Y esa unión con lo otro, la lleva a tomar conciencia de quién es y cuál es su camino: “Erika sabe en qué dirección tiene que caminar. Va a casa. Camina y poco a poco acelera el paso” (Jelinek, 2011, p. 285). Pero para ello ha tenido que comprobar que “el mundo que no está herido no se detiene” (Jelinek, 2011, p. 285). También Gerti termina transformada en un personaje grotesco. De esta manera en la escena que conduce a la protagonista hasta su violación exclama el narrador: “¡La mujer se ha puesto el absurdo por vestimenta!” (Jelinek, 2004, p. 165). Al igual que en Erika la ropa juega un papel con el que enmascarar el dolor y la insatisfacción que causa el paso del tiempo: “Toda mujer madura paga su precio por lavar cortar y peinar y apurar la vida” (Jelinek, 2004, p. 167). No obstante, en esta búsqueda, la mujer asciende sobre ella, cuando toma conciencia de que no hay escapatoria, por ello guiada por la luna que se desvanece también “tras las ventanas” (Jelinek, 2004, p. 232), Gerti escapa de su prisión en el momento en el que Hermann y el niño mueren. El agua envuelve al marido y acoge al niño, para llevárselo (Jelinek, 2004, p. 233). Gerti no va al encuentro del otro, como Erika, sino hacia la soledad transformadora (Kant, 2004, p. 223) que emana de la muerte. El agua y la luna funcionan aquí como redentores de la brutalidad velada tras la puerta de una casa, tras la puerta de un hogar. Estos dos elementos simbólicos han transformado lo familiar en siniestro, *lo Heimlich* en *Unheimlich* (Trías, 2013,

p. 45), pero bajo “El velo de la Reina Mab”, hecho “de suspiros o de miradas de ángeles rubios y pensativos” (Darío, 1998, p. 184).

Jelinek ha elaborado “un siniestro imaginario del deseo femenino para denunciar que el dolor, la violencia son indicios de la ausencia de un discurso propio con el que la mujer pueda expresar su subjetividad, su deseo” (Herades, 2020, p. 38). Erika y Gerti, despojadas de una voz propia o silenciadas, están condenadas a recorrer un camino lleno de violencia. Tras recorrerlo, no obstante, Erika conseguirá que su piel pueda sentir esos rayos de sol. Y Gerti romperá sus cadenas, las cadenas que el tiempo, gestionado por el hombre, le ha impuesto. La escritora utiliza el pronombre ELLA, en mayúsculas, para aludir a Erika y crear, así, una metáfora que representa la ausencia de identidad. Así, “la novela no hace sino insistir reiteradamente en el fallido intento de Erika para establecerse primero como sujeto individual y luego sexual con el fin de alcanzar una verdadera identidad” (Nieto, 2006, p. 102). Jelinek, en cambio, con Gerti, pese a utilizar este pronombre o presentarla lingüísticamente como una posesión, se vale de otro recurso narrativo para anular su identidad. Así, a lo largo de la novela apenas brotan sus deseos o sentimientos, sólo asistimos a una exposición o descripción de conductas o actos que tienen consecuencias dramáticas en Gerti y que el narrador somete a juicio desde la perspectiva de la mujer constantemente: “Y esta mujer tiene que depender precisamente de un hijo de puta como Michael” (Jelinek, 2004, p. 179). Solo en una ocasión adquiere el narrador la perspectiva del hombre, en el momento en el que el marido viola a su mujer ante la mirada del amante para reivindicar su posesión: “Esto ya se ha hecho a menudo, porque una casa gusta de construirse junto a la otra, no para apoyar al vecino, sino para atormentarlo” (Jelinek, 2004, p. 225). Las novelas se conciben, así, como el camino que recorre Erika y el que recorre Gerti.

En definitiva, con sus historias las dos se elevan ante la mirada del lector, lo que implica un proceso de reconocimiento, de anagnórisis en nosotros y en el otro. Estamos ante un proceso catártico que desvela todo el horror y la violencia experimentada desde esa mirada que contempla el camino recorrido por las protagonistas. Un camino en el que a Erika y a Gerti le ha sido negada su propia imagen y deseo, se le ha negado reconocerse en su cuerpo y experimentar su legítimo deseo a través de este. Lo que ha conllevado que el cuerpo, incluso, haya sido enmudecido. De ahí que solo hayan podido ver su rostro al otro lado del espejo (De Lauretis, 2005), pues han andado un camino sin referentes. Hecho que les ha obligado a caminar entre el dolor, la violencia y la dominación, para en el caso de la pianista poder dejar de ser ELLA, para ser Erika, y en el caso de Gerti abandonar la prisión de su cuerpo para vivir en el “no-lugar”. Las dos protagonistas se configuran, por tanto, como un arquetipo con el que

se simboliza las consecuencias de vivir en un discurso en el que no todos tenemos cabida. De ahí que ellas, sin voz, se hayan enmascarado o velado bajo un código que las ha llevado hasta la destrucción y que les ha hecho errar por espacios cerrados en el que el otro, en tanto que necesario para la construcción de la identidad, ha sido aniquilado. Pero cuando el lector cierra el libro entiende que el verdadero camino empieza con la última palabra de la novela. Porque, en el caso de Erika es cierto que ella deberá de nuevo caminar hacia su casa, pero Erika no es ya la misma. Ahora, el cuerpo de Erika está preparado para sentir. Y en el caso de Gerti, ella deberá empezar el camino desde la muerte que ya han realizado las protagonistas de la obra *La muerte y la doncella I-V: Dramas de princesas*. Hemos asistido, por tanto, a la transformación de unos personajes a través de un camino lleno de dolor, el único camino posible para Jelinek.

5.2 El camino de Nagiko y Holly

Peter Greenaway y Truman Capote, en cambio, crean, en primer lugar, un imaginario de lo bello. Por un lado, hay que tener en cuenta que las obras cuentan las historias de dos chicas jóvenes, en este sentido si para Kant “una edad avanzada se une más bien con los caracteres de lo sublime” y “la juventud, con los de lo bello” (1982, p. 20), las historias, por tanto, se acercan en este sentido a esta categoría. Además, en el caso de Nagiko se establece lo bello como metáfora de la formación de ésta y en el caso de Holly como metáfora de la formación de ésta como personaje retratado en el momento de su vida que compartió con el narrador. *Lo bello* se constituye, así, como el vehículo de unión de éstas con el exterior, en tanto que para *lo bello* “tenemos que buscar una base fuera de nosotros” (Kant, 2004, p. 186). Y, en segundo lugar, un imaginario de *lo siniestro* como metáfora de la formación de Nagiko como escritora, es decir, metáfora de su pensamiento. Y como metáfora de la construcción de mito a través de la escritura, en el caso de Holly. En ambos casos las protagonistas deberán enfrentarse a diferentes episodios de su infancia, para desvelar y entender aquello que se ha transformado en siniestro. Las dos, por tanto, adquieren identidad desde la escritura activa en el primer caso, pasiva en el segundo. Una se construye como sujeto de la creación, otra como objeto. Frente a Erika o Gerti ellas sí cuentan con modelos, con espejos en los que mirarse, más allá de los paradigmas masculinos. De esta manera la escritora Sei Shonagon llega a ser un alter ego de Nagiko, y el escaparate de Tiffany’s será el espejo en el que se modela Holly, aunque este reflejo le proyectará dos imágenes. Además, frente a Erika o Gerti, Nagiko y Holly sí se reconocen en su cuerpo, este no ha sido desposeído de ellas, no se les presenta extraño. Si, incapaces de descifrarlo, la profesora de piano lo mutila y Gerti lo entrega como objeto en sacrificio para que su marido, amante e hijo lo utilicen, en cambio Nagiko y Holly tienen

conciencia de su cuerpo, al cual convierten en vehículo de experimentación y formación a través del amor y de la moda. La moda juega un papel importante en estas historias, aunque con finalidades distintas. En el caso de Nagiko es un vehículo de autoconocimiento y exploración.



Figura 7: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

A su llegada a Hong Kong vemos algunas secuencias en las que la joven inicia una andadura a través de la moda, la cual le permite comunicarse desde su cuerpo. Este se convierte en vehículo de expresión con los demás, aunque pronto verá que no le es suficiente, en Hong Kong recordará un texto de Shonagon con la voz de su tía, con lo que se crea un plano de identidades: “There is nothing splendid than prospecting or sitting in the morning before a new ink-stone and a sheet of white paper”²⁹ (Greenaway, 1996, p. 40). En cambio, para Holly la moda es un mecanismo de defensa, de seguridad, le permite protegerse de lo feo y grotesco que hay fuera, de este modo cuando lee la carta que su futuro esposo le escribe para dar por terminada la relación, ella dice: “¿Te importaría abrir ese cajón y darme mi bolso? Para leer este tipo de cartas hay que llevar los labios pintados” (Capote, 2001, p. 86). El mundo de la estética se convierte así para la joven en “un disfraz cosmético” (Capote, 2001, p. 87) con el que velar sus desoladas emociones. Ambas jóvenes utilizan la moda con una finalidad que nace de ellas, por

²⁹ “No hay nada más espléndido que sentarse por la mañana ante una piedra de tinta nueva y una hoja de papel blanco”. T.A.

lo que se cumple el principio de autonomía kantiano (Kant, 2012, pp. 157-158). Pero, mientras que en el caso de Nagiko la moda supone un salto hacia la escritura, en Holly la moda forma parte de su ser, no es circunstancial, sino actancial. Ella, como Jelinek, se crea y recrea a través de la moda.

La identidad de Nagiko se nutre de referentes desde su nacimiento. Su padre acompañado también de la madre de ésta cada cumpleaños lleva a cabo una misma ceremonia, un mismo ritual con el que se construye la base de la identidad de la protagonista, el cual se basa en la escritura que acompañará a Nagiko para siempre. Así, le escribe en su cuerpo que Dios pintó a cada ser humano “the eyes... and the lips... and the sex”³⁰ (Greenaway, 1996, p. 31). Con este acto se establece el cuerpo como medio desde el cual construir la identidad fundido en la palabra. Además, la tía de Nagiko leerá el diario íntimo de Shônagon: “This is a book written a long time ago by a lady who has the same name as you. When you are 28 years old this book Will be exactly a thousand years old. Think of that”³¹ (Greenaway, 1996, p. 34). Shonagon y Nagiko quedan, así, identificadas no sólo desde las palabras, sino con la imagen. Pues cada vez que la niña mira el espejo aparecen superpuestas los rostros y los nombres con letras rojas de Nagiko y de Sei Shonagon.



Figura 8: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

³⁰ “los ojos... y los labios... y el sexo”. T. A.

³¹ “Este libro se escribió hace mucho tiempo y lo escribió una dama que se llama igual que tú. Cuando cumplas veintiocho años este libro tendrá exactamente mil años. Piénsalo”. T.A.

La identidad de Holly se construye, en cambio, desde la orfandad. La historia de Holly se inicia cuando ella tiene diecinueve años y sólo a través del encuentro del narrador con el marido de Holly y de las pequeñas anécdotas que ella recuerda de su hermano Fred, podemos reconstruir su vida. No obstante, su infancia se cubre por un velo y no podemos acceder de manera fidedigna a ella. Pero Holly, o Lulamae, establece como referentes o modelos en un primer lugar las revistas que compra y que la ayudan a escapar de un matrimonio con solo catorce años. Y, en segundo lugar, el escaparate de Tiffany's. Ambos modelos proyectan los deseos de Holly. Si Erika encierra tras su armario sus deseos metamorfoseados en esos vestidos que no puede lucir, “ella abre las puertas del armario y acaricia a los testigos de sus deseos ocultos” (Jelinek, 2011, p. 14). Holly los proyecta en esas revistas que le sirven para iniciar su huida y posteriormente en el mundo oculto que hay tras el escaparate. No podemos acercarnos a Holly sin conocer la joyería Tiffany's. Este lugar sirve de referente a la joven. En ella proyecta todos sus deseos y en ella se configura el espacio que le ha sido negado en la sociedad neoyorquina, porque en esa sociedad para tener éxito hay que traicionar la autenticidad de alguien como Holly: “Quiero seguir siendo yo, cuando una mañana, al despertar, recuerde que tengo que desayunar en Tiffany's” (Capote, 2001, p. 38). Por lo tanto, en ese escaparate no sólo están aprisionados sus deseos, sino que también se esconden sus miedos, “la malea” o el “Angst”³² (Capote, 2001, p. 39). Aflora, por tanto, *lo siniestro*.



Figura 9: fotograma de *Desayuno con diamantes*, B. Edwards

³² En la traducción utilizada aparece “angst”.

Nagiko está rodeada desde niña de referentes que cultivan y nutren la libertad de la niña, su identidad tiene una sólida base. Pero esto no impide que en su mente quede fijada una imagen que Nagiko llevará al terreno de *lo siniestro* y que marcará su formación como escritora. El día en que cumple seis años su tía le lee un pasaje del diario de Sei Shonagon, pero, mientras la pequeña verá, de forma velada, cómo su padre ha de mantener relaciones sexuales con el editor, para que este pueda publicar su obra:

It was on my fourth birthday when my aunt was reading Sei Shonagon that I saw my father and his Publisher together for the first time. I am sure my heart too beat faster - thought I am certain that any clear understanding of what I hab witnessed would have to wait until I was much older³³ (Greenaway, 1996, p 113).

Con ello vemos que Jelinek y Greenaway coinciden en reflejar en sus obras cómo el poder somete al individuo. Si la escritora deja sin voz a Erika y enmudece a Gerti, el director británico construye la figura del editor que se presenta de manera atemporal como metáfora de la censura a la que el arte está sometido. El poder se gesta en diferentes ámbitos amparados por un discurso que se materializa en instituciones como la familia, pero también en el arte. Esto impide que estos personajes puedan proyectarse en el otro a través del amor o de la creación, pues las vías que posibilitan la comunicación o no existen en el caso de los personajes de Jelinek o están censuradas y manipuladas en el caso de Nagiko.

Pero, para Jelinek y Greenaway el destino de las protagonistas se cifra desde las leyes de una causalidad, se cifra desde ese poder al que deberán enfrenarse. En ambos hay una causa que limita a los personajes. Mientras que, en la obra de Capote, en general, vemos que los personajes quedan apresados por circunstancias aleatorias, el orden queda establecido desde la casualidad. Y lo que denuncia Capote es que no hay un sistema para reestablecer el orden roto. Los personajes de Capote se ven fuertemente marcados por el determinismo zoeliano. ¿Qué circunstancia determina a Holly? De ella Doc, su marido, nos dice que sus padres murieron de tuberculosis (Capote, 2001, p. 62), y a partir de ahí a Holly, o a la niña Lulamae, se le niega un espacio en la sociedad en el que ser libre:

³³ “Cuando cumplí cuatro años mi tía me estaba leyendo a Sei Shônagon, y vi por primera vez a mi padre junto a su editor. Tuve la certeza de que para entender lo que había visto tendría que esperar hasta ser mayor”. T.A.

Fueron enviados a vivir con diversas personas a cuál más mezquina. Pues bien, Lulamae y su hermano habían estado en casa de algún mezquino don nadie, a ciento cincuenta kilómetros al este de Tulip. Lulamae tuvo buenos motivos para escaparse de aquella casa. Y ninguno para irse de la mía (Capote, 2001, p. 62).

En estas palabras que Doc dice al narrador, Capote denuncia el fracaso de toda una sociedad, de ahí que se acerque a temas como la delincuencia, la prostitución o incluso el crimen. Recordemos su obra *A sangre fría*, con una mirada que busca entender, pero no juzgar. Como hace el narrador que crea a Holly. Por ello, Holly dirá al narrador: “A eso justamente suenan tus historias. Como si estuvieras escribiéndolas sin saber el final” (Capote, 2001, p. 58). Porque hay un deseo en él de devolver la libertad que la vida le ha quitado a Holly. Él al convertirla en su personaje, en su criatura, la modela con si fuera arcilla. En la creación le permite ser libre, le permite escapar de ese determinismo, un deseo encerrado metafóricamente en la jaula, “la maravillosa pajarera” (Capote, 2001, p. 55) que ella le regala a él: “Pero has de prometerme una cosa. Me has de prometer que jamás meterás ahí dentro a ningún ser vivo” (Capote, 2001, p. 55).

Dos figuras marcan la vida de las protagonistas, en las que metafóricamente se encierran, se velan sus miedos. En el caso de Nagiko, el editor invade el ritual celebrado en el décimo cumpleaños de la niña, para con ello dejar constancia de tanto ella como el padre de está son propiedad del editor. Hay un poder subyugador que se instala desde ese momento sobre Nagiko. El editor escribe, así, en la espalda, bajo el cuello de Nagiko: “If God approved of His creation, He breathed the painted clay-model into life by signing His own name”³⁴ (Greenaway, 1996, p. 39). El editor, al participar en este ritual con estas palabras, coacciona o limita la libertad que a la niña le han infundido a través de la escritura en la piel de Nagiko sus padres. Modela éste también a Nagiko, pero para robarle un don, un derecho que le fue otorgado desde su nacimiento, y que deberá recuperar a lo largo de su historia: la libertad. Además, este hecho se hace más patente cuando el editor concierta el matrimonio de la niña en su sexto cumpleaños:

On the same day as I started to keep my own pillow-book – I met my future husband for the first time. I was six, he was ten. We did not Exchange a Word. He had been hand. Picked by my father’s Publisher³⁵ (Greenaway, 2010).

³⁴ “Cuando Dios aprobó su creación, él dio vida al modelo de arcilla pintada firmado con su nombre”. T.A.

³⁵ Estas palabras no aparecen en el guion, pero si en el filme.

Mientras que la familia de Nagiko la forman para que ella elija, el editor solo le ofrece un camino: “I married. I became a wife. I acquired a husband”³⁶ (Greenaway, 1996, p. 113). Así Nagiko es encerrada. Su matrimonio la aísla, la incomunica. Pero ella, impulsada por esas palabras que penetraron en su piel, abandona ese camino, huye, abandona Japón y se traslada a Hong Kong, donde inicia un camino de búsqueda de su identidad a través de la moda y de sus amantes. El mundo penetra en Nagiko desde los sentidos, lo bello marca una primera etapa en la formación de su identidad. Ella experimentará ofrecerá su cuerpo a sus amantes para que escriban sobre este. Pero, irrumpe la figura de Jerome, el joven traductor, y se produce un cambio que transforma a Nagiko: Jerome escribe sobre el cuerpo de Nagiko, la escritura es percibida a través de los sentidos, pero esta vez le devuelve lo que le había sido robado. La escritura de Jerome también modela a Nagiko, para darle la libertad que había perdido. Lo que hace que sea ella la que escriba sobre el cuerpo de su amado. El cuerpo de Jerome se convierte, así, en el vehículo desde el que la escritura de Nagiko llegará a los demás, se transforma en el canal. A través del cuerpo de Jerome Nagiko llegará al otro, publicará su obra. Pero, de nuevo, bajo el poder del editor. Porque Jerome como su padre se convertirá también en objeto del editor. La muerte de Jerome hace que Nagiko queme de nuevo su casa y vuelva a Japón para iniciar una nueva etapa: “The first fire had taken me out of Japan. The second brought me back”³⁷ (Greenaway, 2010). La escritura será el vehículo que desde ese momento utilizará para desvelar su deseo y romper con el orden que el editor en tanto que metáfora del poder ha establecido.

En el caso de Holly, esa figura es Doc, su marido. Pero esta figura no se presenta de manera invasiva o como una figura de poder. Doc se describe como “un médico de caballos, veterinario” que también trabaja “un poco la tierra. Cerca de Tulip, en Texas”. Se describe también como “un hombre casado” que desde hace cinco años busca “a su mujer” (Capote, 2001, p. 61). Esa mujer es Holly, para él Lulamae Barnes. También se presenta como un padre de cinco niños que tuvo con “una maravillosa mujer” (Capote, 2001, p. 61) que murió dos años antes de casarse con Lulamae. Y del que el narrador nos dice que se fijó en: “un hombre muy provocativo que estaba examinando el buzón de Holly. Un tipo de cincuenta y pocos años, facciones duras y curtidas, y ojos grises tristes” (Capote, 2001, p. 59). Pese a que el narrador cuando inicia la conversación no le otorga credibilidad, posteriormente al escuchar su historia dirá: “Le creí. Era demasiado implausible para no ser cierto; es más, encajaba con la

³⁶ “Me convertí en esposa. Me casé. Adquirí un marido”. T. A.

³⁷ Estas palabras no aparecen en el guion cinematográfico, sí en el filme: “El primer incendio me hizo salir de Japón, el segundo regresar”. T.A.

descripción que había hecho O. J. Berman de la Holly, que conoció en California” (Capote, 2001, p. 61-62). Por tanto, vemos una figura presentada como reflejo de una sociedad que considera que una huérfana sólo puede tener una salida digna: casarse con un buen hombre que la cuide. De ahí que Doc no entienda cómo pudo abandonarlo y vaya a buscar a su esposa: “En cuanto recibí la carta de Fred en la que me decía dónde estaba, compré un billete de la Greyhound” porque cómo él dice: “Lulamae debería estar en casa, con su marido y sus hijos” (Capote, 2001, p. 61). Con esta figura Capote no enfrenta, sino que presenta dos modos de ver el mundo a través de la mirada del narrador: el de Doc y el de Holly. De ahí que este episodio sea cerrado por la protagonista con estas palabras que dirige al narrador: “¿Divorciarme de él? No me he divorciado. Pero, por Dios, si yo tenía solo catorce años. No pudo ser legal” (Capote, 2001, p. 65). Pero esta figura trae el pasado de Holly, que deberá volver a dejar atrás:

Hasta el último minuto estaba convencido de que me iría con él, a pesar de que yo le estaba repitiendo todo el rato: Pero Doc, ya no tengo catorce años, y no soy Lulamae. Pero lo más terrible, y lo comprendí mientras estábamos esperando allí, es que lo soy. Todavía ando robando huevos de pava y corriendo entre zarzales. Con la diferencia de que ahora lo llamo la malea (Capote, 2001, p. 66).

La visita de Doc, por tanto, supone un espejo en el que Holly desvela donde se origina su miedo, su *Angst*. Su infancia la persigue y la perseguirá siempre y de ella Holly tendrá que huir, porque lo contrario sería aceptar unas normas de las que Holly no quiere participar, ya que una criatura como ella no puede estar contenida en unas reglas, ni encerrada en una jaula:

No se enamore nunca de ninguna criatura salvaje, Mr. Bell -le aconsejó Holly-. Esa fue la equivocación de Doc. Siempre se llevaba a su casa seres salvajes. Halcones con el ala rota. Otra vez trajo un lince rojo con una pata fracturada. Pero no hay que entregarles el corazón a los seres salvajes: cuanto más se lo entregas, más fuertes se hacen. Hasta que se sienten lo suficientemente fuertes como para huir al bosque. O subirse volando a un árbol. Y luego a otro más alto. Y luego al cielo. Así terminará usted, Mr. Bell, si se entrega a alguna criatura salvaje. Terminará con la mirada fija en el cielo (Capote, 2001, p. 66).

Efectivamente, esta visita desvela a Holly, se ha hecho familiar lo que era siniestro, lo que se ocultaba tras la huida. Ahora Holly sabe su tragedia porque, hay una parte de ella que desearía

poder quedarse junto a Doc, porque como la propia protagonista confiesa: “es mejor quedarse mirando al cielo que vivir allí arriba. Es un sitio tremendamente vacío. No es más que el país por donde corre el trueno y todo desaparece” (Capote, 2001, p. 67).

Por último, la escritura juega un rol en la construcción de la identidad de las protagonistas. Así, a través de su propia escritura Nagiko encuentra el medio para expresar su deseo y su pensamiento. Pero, además, la escritura es el arma que Nagiko utiliza para reestablecer el orden roto, para dar muerte al editor. La palabra escrita se preña con Nagiko de un poder creador y destructor a la vez. No obstante, ese poder aniquilador, se transforma un poder regenerador, pues devuelve el orden roto. Con la palabra Nagiko se convierte en una guerrera en el sentido kantiano (Kant, 2004, pp. 205-207) para construir su identidad y tener voz. Holly, en cambio, se construye con la palabra del narrador, y desde ella adquiere la dimensión de mito. La mirada del narrador da forma a Holly, sabemos lo que él nos cuenta, y aunque se presenta como un narrador testigo, su mirada capta los detalles que engrandecen al personaje. El narrador se camufla entre sus recuerdos para aflorar entre sus palabras como un personaje anónimo, de él no sabemos su nombre. Es un personaje sin nombre, como el gato. Y también será abandonado por la protagonista. Nada se nos dice de él, pero nos sentimos cerca de él, hasta el punto de preguntarnos si Holly no es el contrapunto que sirve para definir a este desterrado escritor: sus anhelos y sus fracasos. Holly se entrega al narrador para que la transforme en escritura, para desde allí encontrar el lugar que no ha tenido en el mundo. Con la palabra escrita, Holly se desprende de su dimensión espacial y temporal, pues desde ella Holly puede existir libre de las condiciones que el lugar y el tiempo en que le tocó vivir pretendieron aprisionarla. Por ello, la carta en la que Holly recibe la noticia de la ruptura de su matrimonio se la entrega al narrador para que la lea y le dice: “Quizá te sirva, si alguna vez escribes alguna historia de amores repugnantes” (Capote, 2001, p. 87).

5.3. Caminos que marcan nuevos rumbos

Si Laura Mulvey (1975) señalaba esa capacidad que el cine tiene de producir modos de ver, lo que se hace extensible al arte en general y a la narrativa en particular, vemos que es evidente que estas historias se presentan como una poderosa herramienta del discurso feminista. Estas historias engendran nuevos discursos que nacen desde la tradición o la transgresión de esta, pero que en cualquier caso fijan unas imágenes en la retina de las nuevas generaciones que sirven de modelo o de espejo. Con Jelinek vemos que el discurso tradicional solo ofrece dos posibilidades a la mujer: o formar parte de él y ejercer el poder a través de él, lo que supone esconder su deseo; o rebelarse desde el cuerpo para contener toda la violencia

que este discurso engendra y alcanzar con este sacrificio la libertad. Greenaway crea un personaje y le confiere la capacidad de acabar con ese poder o dominio bajo el que vive el ser humano y como reflejo de este el arte. Por ello, Nagiko se transforma en una guerrera para acabar con toda una tradición de dominio y censura. Y Capote da vida a una joven que vuela por encima de su condición espaciotemporal, aunque el precio sea huir y privarse de un lugar en el que poder establecerse y amar. Son, por tanto, historias que engendran otras historias y desde las que podemos repensar en qué medida las formas de estar en el mundo subyacen al poder que se fragua en un discurso que mutila no ya sólo a la mujer, sino al que no orbita por encima de otros. A lo largo de la Historia los cambios han roto con esos hitos en cuyas sombras *el subalterno* exigía un lugar digno, y ahora Europa está en tela de juicio porque debe redirigir el camino emprendido hacia la mitad del siglo XX, para acabar con los discursos que excluyen al otro. Y en este camino la mujer tiene mucho que decir.

En definitiva, desde el siglo XVIII en Occidente (Gajeri, 2002) se inicia un proceso en el que la mujer ha empezado a manifestar lo que debería haber estado oculto: su deseo. Estas historias nos sirven para plantearnos si el discurso que nos ha dado forma puede ser válido a la hora de construir una subjetividad propiamente femenina, o si realmente anula a la mujer al ser fagocitada por este. En este sentido, Christina Rosenvinge considera que el lenguaje ha de ser andrógino, neutro y que este discurso que nos excluye también es nuestro, es decir el cambio está dentro de nosotros, en nuestra rebelión: “Estamos muy poco acostumbrados a que las mujeres representen a los hombres. Soy partidaria de un lenguaje neutro de que nos apropiemos del masculino porque también es nuestro” (Citado en Sanz, 2018, p. 102). Y también, Marta Sanz aboga por “elegir la máscara que nos convenga para expresar las incertidumbres o las certezas más urgentes o insondables” (2018, p. 109). Para ellas, la rebelión puede llevarse desde dentro del discurso, algo que hemos visto también con estos ejemplos. Erika, Gerti, Nagiko y Holly alcanzan su libertad utilizando las herramientas que la sociedad les ha dado, desde dentro acaban con el orden establecido. Los caminos de estos personajes han sido diferentes porque sus vidas así lo han sido, pero su rebeldía y resistencia desde el cuerpo las han llevado a buscar su identidad y libertad para dar un ejemplo, para engendrar nuevos rumbos. Han puesto una semilla para que hoy puedan aflorar nuevos discursos en los que la mujer pueda elegir nuevos caminos.

CAPÍTULO IV

CARTOGRAFÍA DE LO FEMENINO: RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

*“Este compuesto, cristalización de alma y cuerpo,
se llama ser vivo, y recibe el sobrenombre de mortal”³⁸.*

(Platón)

El arte tradicionalmente ha tratado la dualidad del ser humano como vemos en estas palabras de Platón. Así, es frecuente, en este sentido, que se problematice el concepto de “cuerpo” hasta tal punto que se nos presenta como extraño, incluso, ajeno a nosotros mismos. En la búsqueda de la identidad, el hombre siente cómo el cuerpo se le presenta alienado. Hecho recurrente en la literatura de Jelinek, la cual problematiza el cuerpo de la mujer, pues este se enfrenta a dos condicionantes, por un lado, el cuerpo femenino tradicionalmente ha sido invadido por el hombre, hecho que conlleva que se le asigne unos roles y por otro, la mujer ha sido privada de voz propia.

A lo largo de este capítulo llevaremos a cabo una aproximación a cómo los condicionantes sociales y culturales han generado problemáticas en la lectura del cuerpo de la mujer. Para este apartado utilizaremos diferentes textos de distintos autores y serán analizados los ensayos de la escritora austriaca “Körper und Frau” y “Mode”, así como algunas de las piezas que forman parte de *La muerte y la doncella*. Por último, llevaremos a cabo un análisis de las novelas que forman parte de nuestro estudio para configurar un imaginario de *lo bello*, el cuerpo y de *lo sublime*, la poética, con la finalidad de crear una cartografía de lo femenino.

1. El cuerpo de la mujer como campo de batalla

“Nos merecemos todo lo que podemos soportar”³⁹.

(Jelinek)

El cuerpo de la mujer se presenta cómo problemático, incluso como “paradoja” (Rich, 1986, p. 401), pero indispensable para la construcción de la identidad femenina. El cuerpo es el vehículo que confiere la identidad, pero el cuerpo debe volver a su origen primitivo

³⁸ (Platón, 2010, p. 61).

³⁹ (Jelinek, 2004, p. 111).

en este proceso de construcción identitaria tal y como señala Jelinek con su personaje Diana de Gales:

Un cuerpo que -incluso herido y casi muerto de hambre en una especie de letargo invernal- volvió a ser lanzado hacia arriba, hacia la superficie de la tierra como una flor en primavera y, de pronto, pasó a ser real, a ser cuerpo en estado genuino (Jelinek, 2008, p. 142).

Y es que el cuerpo ha sido y es un espacio susceptible de ser ocupado, invadido o alienado como señala Virgilio Piñera (1990):

Ahora mismo gozo, viéndote padecer ante el próximo acontecimiento que sobre tu geografía representará el bisturí, mientras yo, plácidamente, me hallaré viajando por regiones donde lo consistente, lo tactible, eso que tú eres, se traduce en ausencias; por regiones que podrían compararse a la tremulación (35).

Además, en esta problemática, podemos recuperar la idea de Hélène Cixous según la cual el cuerpo de la mujer ha sido colonizado por el hombre (Pazos-Alonso, 2013, p. 67). Este hecho ocasiona que el cuerpo deba ser velado o exhibido para ser contemplado, bajo unos parámetros culturales, estéticos e, incluso, éticos determinados, bajo una máscara. Cabe señalar, en este punto, cómo el ser humano, como objeto de la naturaleza se transforma en hombre, objeto social, al caer en una concreta sociedad. Desde una perspectiva existencialista, desde que nacemos estamos condenados a encerrar en nuestra máscara al ser que somos. Albin Lesky (1973) al tratar el tema del teatro griego, señala dos empleos de la máscara: por un lado, ofrece protección y por otro otorga la fuerza de los demonios por ella representados, de alguna manera duplica su persona, lo hace otro. Esta función de la máscara también aparece en los personajes de Jelinek. Para Jelinek la ropa se asemeja a la máscara, Jelinek confiere a la ropa dos funciones. Por un lado, sirve para proteger, por otro lado, para cosificar o convertir en objeto. Dependerá esto de quién elija la prenda. Pero, en cualquier caso, la ropa, tapa, vela o enmascara. Y desde ella se genera la fuerza necesaria para la rebelión.

De este modo, al hombre, entendido como producto social, se le atribuye una serie de significados que se descodifican desde una máscara. Cada sociedad asigna una máscara, que determina nuestra existencia:

Que tu existencia será fabricada con todos los hijos del telar, como las vidas de todos los hombres. Que no te faltará, ni te sobrá una sola oportunidad para hacer de tu vida lo que quieres que sea. Y serás una cosa, y no la otra, serás porque, a pesar de todo, tendrás que elegir (...) tu elección y tu destino serán una misma cosa (...) Habrás vivido tanta vida muerta, tantos momentos de mera gesticulación (Fuentes, 1980, pp. 33-34).

Por tanto, la vida se reduce a jugar, a interpretar un rol, un papel. Y nos cubrimos para ello con una máscara, que nos genera una ilusión de libertad, en tanto que “la máscara disimula demasiado bien los gestos de un rostro que no existe fuera o debajo de ella” (Fuentes, 1980, p. 38). El cuerpo actúa de escudo, de máscara. Pero ¿qué hay detrás? Si “casi todo es solo la interioridad de la máscara tras la cual no hay nada, interioridad de puro volverse a sí mismo, el enigma que se abre a sí mismo y que somos para nosotros” (Gadamer, 1998, p. 252). Ese enigma es el que deberán descubrir los personajes de Jelinek que se esconden tras un cuerpo, tras una máscara creada por y para el hombre. Una máscara encubierta en un discurso que difumina este hecho, pues lo ha convertido en norma y se ha institucionalizado a partir de la creación de estructuras de poder de las que todos, hombres y mujeres, participamos. Pues como señala Deleuze existe “una catexis del deseo que modela el poder y lo difunde” (Foucault, 2005, p. 33). Y, así, la máscara y el ser se funden. Y al final del camino, los personajes de Jelinek descubrirán que detrás solo está el abismo de la muerte, lugar común para todos ellos, lugar del que no pueden volver porque solo hay “un billete de ida” (Jelinek, 2008, p. 130), pero solo en ese no-lugar serán despojados del disfraz, de la máscara.

Pero, además, el hombre, tras su caída, atendiendo al sexo se ha codificado tradicionalmente en dos identidades ligadas a dos géneros establecidos por el sexo biológico. Y a estos se le han atribuido diferentes roles y significados que esa máscara muestra. En este sentido:

A la mujer le han asignado un papel de parásito, y todo parásito es necesariamente un explotador; ella necesita al hombre para adquirir una dignidad humana, para comer, gozar, procrear; mediante el servicio del sexo, se asegura sus beneficios; y, puesto que se la encierra en esa función, es toda ella un instrumento de explotación (De Beauvoir, 1974, p. 348).

Y, del mismo modo, se construye una paradoja pues, el hombre “asesta pomposamente su código de virtud y de honor; pero, a la chita callando, la invita a desobedecerlo: incluso da

por descontada esa desobediencia; sin ella, se derrumbaría toda esa hermosa fachada detrás de la cual se refugia” (De Beauvoir, 1974, p. 347). El hombre, por tanto, se refugia tras la máscara, que él mismo ha construido, la mujer. Es, así, que “el mismo hombre le exige que represente una comedia: quiere que ella sea lo Otro; pero todo ente existente, por clamorosamente que reniegue de sí mismo, sigue siendo sujeto; el hombre la quiere objeto, y ella se hace objeto” (Beauvoir, 1974, p. 348). La mujer se cosifica, se disfraza, se vela y se desvela para cumplir con su rol, “esperar” a que la besen “en el tiempo muerto del ser” (Jelinek, 2008, p. 45). Tan sólo la muerte devuelve la igualdad:

Tu será ese niño que sale a la Tierra, encuentra la tierra, sale de su origen, encuentra su destino, hoy que la muerte iguala el origen y el destino y entre los dos clavan, a pesar de todo, el filo de la libertad (Fuentes, 1980, p. 276).

Por ello, Jelinek llevará a sus personajes a la muerte para que adquieran identidad y puedan mirar cara a cara al hombre desde la libertad, ya que para la escritora solo la muerte iguala el origen y el destino del hombre y de la mujer. Por tanto, la condena de la mujer desde unos parámetros existencialistas es doble, pues no sólo está sometida a la codificación y decodificación cultural y social que se realiza tras su caída, sino que además se codifica y decodifica desde un sistema de signos hecho por y para el hombre, y así este “se reconoce en el espejo como su propio Dios” (Jelinek, 2004, p. 102) y relega a la mujer a vivir en la orfandad, al no tener modelos. En este sentido, señala Beauvoir, al hablar de Balzac, que:

El destino de la mujer y su gloria única consisten en hacer latir el corazón de los hombres. La mujer es una propiedad que se adquiere por contrato; es un bien mobiliario, porque la posesión vale título; en fin, hablando con propiedad, la mujer no es sino un anexo del hombre (De Beauvoir, 1974, p. 50).

Y, por ello, para escapar de este destino Jelinek rompe con la espacialidad y lleva a sus personajes al no-lugar, a la muerte. Por tanto, es fundamental entender el cuerpo como un espacio susceptible de ser invadido o de ser ocupado, pero además no hay que olvidar la dimensión lingüística de este en tanto signo con un significado determinado por una cultura concreta. En este sentido Teresa de Lauretis lanza la pregunta de cómo se determina la identificación del objeto percibido si los observadores “ya están socialmente constituidos como mujeres y hombres” (1992, p. 192). Así, considera productivo:

Reconsiderar seriamente el trabajo de gente como Propp o Freud, el de Propp por su insistencia en la interdependencia entre relaciones sociales materiales y producción cultural, el de Freud por su insistencia en la inserción de esas relaciones en la esfera de la subjetividad (1992, p. 192).

Desde ellos, podemos reconsiderar ¿qué relación existe entre la función de la mujer y su deseo? Además, continúa señalando cómo la formación de la identidad sólo se alcanza a través de la transformación del cuerpo en espacio, ya que este, como elemento indispensable de una historia producida por un discurso, le confiere sentido en la narración:

Al "dar sentido" al mundo, la narración lo reconstruye sin cesar como un drama de dos personajes en el que la persona humana se crea y se recrea a partir de un otro abstracto puramente simbólico: el útero, la tierra, la tumba, la mujer; que podemos, según Lotman, interpretar como meros espacios, "mutuamente idénticos". El drama posee el ritmo de un rito de paso, de una transgresión de fronteras, una transformación activa del ser humano en hombre. Y este es el sentido en que, en última instancia, entendemos todo cambio, toda transformación social y personal, incluso física (De Lauretis, 1992, p. 192).

Jelinek presenta este drama cuando dibuja unos personajes encerrados no sólo en su condición espacial, sino en el significado que en ese espacio se les ha conferido. Pero, además, los somete al drama del paso del tiempo. En este sentido, podemos establecer un paralelismo entre la obra de Jelinek y la de Juan Carlos Onetti. Y, así, aunque, podemos hallar diferencias, en los dos el cambio espacial conlleva un cambio social y cultural, pues el signo se percibe con otro significado. Jelinek, así, despoja a sus personajes de su dimensión humana, para cosificarlos y presentarlos como objetos. Un objeto cuya función se reduce a ser madre y a complacer sexualmente al hombre. En cambio, en el escritor sí vemos esa condición humana en la mujer, pero se marca cómo el paso del tiempo transforma a la muchacha en mujer y la somete a un deterioro espiritual: "He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años [...] terminan siendo todas iguales, con un espíritu práctico, hediondo" (Onetti, 1994, p. 13). Así, los personajes femeninos de Onetti trasmutan su estado, su condición al convertirse en mujeres y dejar atrás la niñez. El paso del tiempo y el sexo para Onetti anulan cualquier atisbo de redimir a la mujer, por lo tanto, todas están condenadas una vez dejan de ser muchachas. Este hecho ocurre no sólo porque el hombre la toca. La mano del hombre o el

sexo no son los únicos responsables de matar a la muchacha y transformarla en mujer, sino que el paraíso se pierde porque el tiempo corre por el cuerpo de la muchacha. Además, esa edad dorada, el tiempo de la muchacha, se concibe también como espacio y se describe como “un lugar que ella había perdido, como se pierde una cosa, y sin poder olvidarlo” (Onetti, 1997, p. 159). La única forma de combatir esa circunstancia es, también, para Onetti, la muerte. En “La cara de la desgracia”, al morir la muchacha a sus quince años queda protegida de ese proceso destructivo tanto físico como moral, se le brinda también la única opción que el amor tiene de no ser destruido al someter a los personajes a una búsqueda continua: “Era como si nos hubiéramos visto antes, como si nos conociéramos, como si nos hubiéramos guardado recuerdos agradables” (Onetti, 1997, p. 228). También Jelinek desarrolla esta idea en algunos de sus personajes, en concreto, en algunos de los que forman la obra *Dramas de princesas*. Aquí, tanto en Blancanieves como en la Bella durmiente queda la juventud fosilizada en un tiempo, el tiempo de la muerte. Y así, desde ella combaten la condición de personajes sometidos a un tiempo. Además, añade la problemática de que ellas deben entender su existencia y destino desde un código generado por el hombre, desde un código que les impide tener voz propia, que les obliga a balbucear y que las condena a no poder ser amadas. Este es, por tanto, el otro drama que sufren los personajes de Jelinek, el no poder expresar su deseo, pues utilizan un código artificial, que no les es natural, pues estas solo imitan un lenguaje que las cosifica, que las convierte en objeto. Por tanto, sus personajes sucumben ante el drama de la incomunicación. Por eso Erika dibuja en la carta que escribe a su amante una escena de violación, y por eso Gerti debe caminar hacia la muerte.

El tema de la incomunicación es otro punto que Jelinek comparte con otros escritores. Un ejemplo es el cubano Virgilio Piñera. Para él, también el cuerpo es el causante de incomunicación: “Así, hemos practicado entre ambos un boquete aislador que impide toda comunicación humana” (1990, p. 36). El poeta, en cambio, sí manifiesta que la voz, la palabra le pertenece:

Porque la voz me pertenece a mí enteramente. Más que la voz en su acepción de trueno o silbido o lo que tú quieras, lo que de ella se desprende; lo que inflama, convoca o determina: La palabra, y puedo probártelo al decirte enfáticamente que eso eres tú: una palabra; la palabra Cuerpo. Y me harías caer en el artilugio de que entonces soy yo también otra palabra; la palabra Yo. Es en este punto donde se produce la hecatombe; tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama la Contradicción: tercera palabra de la vida (1990, p. 36).

La identidad para Virgilio Piñera se forma en esa frontera, en esa escisión del cuerpo y del yo, que para el escritor “jamás podrá ser una unidad, sino una dualidad” (Herades, 2025, p. 440), por ello le dice a su cuerpo:

Pero la verdad es que ni te tengo, ni te has escapado; estás en tu estado midiendo tu soledad por la mía, tu sordera por mi alarido; tu desconocimiento por el mío. Y no hagas esperanza de una segunda cópula porque ya estamos divorciados (Piñera, 1990, p. 36).

Por tanto, la voz, la palabra resulta imprescindible en la construcción de la identidad, de ahí que Jelinek denuncie con las historias de sus personajes este hecho. Pero, si la dualidad para Virgilio Piñera es insalvable, la escisión “cuerpo / yo” puede para la escritora ser superada. Así, por ejemplo, en su ensayo “Körper und Frau” (2001) escribe imitando la voz de la modelo Claudia Schiffer: “Ohne meinen Körper wäre ich nicht mehr da. Darin besteht ja gerade meine Persönlichkeitsstruktur. Sei in mir zu Hause, Körper, nein, umgekehrt, sei in deinem Körper total zu Hause, Claudia!”⁴⁰ (Jelinek, 2001). La escritora austriaca a diferencia del poeta cubano busca la unión, o al menos hay un deseo. Vemos, por tanto, que la problemática que desarrolla Virgilio Piñera también aparece en Elfriede Jelinek, pero Jelinek abre la puerta a la unión, pese a ser considerada una escritora pesimista:

Elfriede Jelinek es pesimista. Muestra que las mujeres lo pasan mal, y van a seguir pasándolo mal, mientras los varones tengan el poder en lo que se dice y en lo que se escribe, mientras determinen el discurso y las reglas. Por eso, escribe una literatura de la negación total y eso, a su vez, se le reprocha como negatividad (Löfller, 2007, p. 16).

Los textos de Jelinek se convierten, por tanto, en un acto de rebeldía, lo que se traduce en el hecho de que la escritora lleve a “sus personajes a una continua lucha y resistencia, en el sentido que da a estos términos Hannah Arendt (1998, pp. 75-88), desde el cuerpo. Anula, niega el cuerpo de la mujer, hasta tal punto que algunos de sus personajes solo pueden hablar desde la muerte” (Herades, 2024, p. 441). La muerte supone para Jelinek la pérdida de la espacialidad, de ahí que con ella se acabe el problema que, desde el cuerpo, como espacio, se ha creado. Pues

⁴⁰ Sin mi cuerpo no podría estar aquí. En él habita mi personalidad, Siéntete como en casa en mí, cuerpo. No, todo lo contrario, ¡siéntete totalmente como en tu casa, en tu cuerpo, Claudia! T.A.

si la máscara cubre el cuerpo, solo con la muerte se llega a ese no-lugar, en el que la mujer recupera su libertad. Así, por ejemplo, de la obra *La muerte y la doncella: drama de princesas I-V* señala Jirku: “El mirar ha pasado a ser un acto de creación reservado al hombre, pero Jelinek trasciende el modelo y le da a la mujer muerta, a la mujer que duerme, una voz para que cuente su historia” (Jelinek, 2008, p. 16).

1.1. Resignificación del cuerpo femenino

*“Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella”*⁴¹.

(Julio Cortázar)

A la mujer se le ha otorgado un significado ligado este a la ocupación de su cuerpo. Esta posesión ha condicionado su identidad, la cual viene determinada por los diferentes roles que debe desempeñar. El cuerpo de la mujer es un signo al que se le puede atribuir las características de arbitrario y convencional, al igual que al signo lingüístico (Saussure), en tanto que su significado se ha impuesto por un pacto social y de manera arbitraria por el uso que el hombre hace de él: esposa, amante, prostituta y madre. Hecho que se perpetúa por el silencio y la complicidad de la mujer. El cuerpo de la mujer pertenece al hombre y este le confiere un significado literal, los roles de la mujer, y un sentido contextual, la dependencia de ella hacia el hombre:

La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo. «La mujer, el ser relativo...», escribe Michelet. Y así lo afirma Benda en el *Rapport d'Uriel*: El cuerpo del hombre tiene sentido por sí mismo, abstracción hecha del de la mujer, mientras este último parece desprovisto de todo sentido si no se evoca al macho... El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre.» Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina «el sexo», queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente (De Beauvoir, 1974, p. 4).

⁴¹ Cuento “Las puertas del cielo” (Cortázar, 1996, p. 163).

La mujer, por tanto, en tanto que signo, se ha transformado en un territorio cargado de connotaciones cuyo sentido nace de la mirada del hombre. Teresa de Lauretis considera, además, cómo el cuerpo de la mujer la ha condicionado en la formación de su identidad, ya que ese significado se asienta en la comparativa del hombre y la mujer en relación con la anatomía. Recurre, así, a Freud y considera:

La historia de la feminidad de Freud, como es bien sabido, es la historia del viaje que emprende la niña por el peligroso terreno del complejo de Edipo. Al dejar el hogar, entra en la fase fálica, donde se encuentra cara a cara con la castración, se lanza en desigual batalla contra la envidia del pene y queda para siempre marcada por la cicatriz de la herida narcisista (De Lauretis, 1992, p. 209).

Lo cual condena a la mujer a compararse con el hombre, lo que genera mecanismos miméticos de violencia y poder, como vemos en algunos personajes de Jelinek, como las madres de Erika, de Brigitte o de Paula. Así, a Paula su madre le reprocha: “Por qué tienes que ser algo mejor que yo, yo jamás fui algo mejor que mi madre” (Jelinek, 2005, p. 21). Frente a este hecho, utiliza Julia Kristeva la expresión *genio femenino* para aludir con ello a cómo algunas mujeres, en concreto mujeres pensadoras del siglo XX, lograron superar este determinismo que les impone un rol concreto en la sociedad: “Es algo más verdadero que la idea abstracta o la materia opaca. Alude a la experiencia singular de mujeres singulares a través y más allá de la situación” (Pagès, 2018). Por tanto, romper con esos roles, derivados de la concepción del cuerpo como espacio susceptible de ser invadido, genera la necesidad de resignificar el cuerpo femenino.

Este hecho nos lleva, así, a realizar una cartografía del cuerpo femenino para desposeerla de los significados que la sociedad estructurada desde la mirada del hombre le ha atribuido al convertirla en un espacio. Para llevar a cabo esta nueva cartografía del cuerpo femenino vamos a partir de dos imágenes: una del filme de Céline Sciamma y otra de la escritora Sylvia Plath.

Detengámonos, en primer lugar, en la obra filmica francesa *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma, estrenada en 2019, con la intención de estudiar cómo la mujer ha de vivir encerrada bajo unos roles. En el filme la directora nos presenta a Héloïse a través de la mirada de la pintora Marianne, quien ha sido contratada para realizar un retrato de bodas a la joven, quien ha tenido que dejar el convento para, así, ser casada. A lo largo de la película se muestra la problemática de la identidad de Héloïse, que responde a los condicionantes sociales, a la falta de libertad de la joven, la cual debe renunciar a ser ella para ser lo que la sociedad le

ha impuesto. Este hecho hace que la pintora realice dos cuadros o retratos: uno que entregará a la familia, pues en él ha quedado configurada la imagen que la sociedad espera de la joven. Es decir, este retrato recoge esos significados impuestos. Y otro que guardará para ella, y que simboliza lo que el cuerpo de la joven encierra, el significado inherente a su deseo, al conflicto contra el que no puede luchar.



Figura 10: fotograma de *Portrait de la jeune fille en feu*, C. Sciamma

Esta imagen nace de una escena en que las protagonistas comparten su tiempo con otras mujeres. Aquí, Héloïse se muestra tal cual es. Se construye un espacio en el que tienen cabida sus deseos y emociones, sin estar estos en contradicción. Pero, un incidente fortuito, incluso simpático, hace que el vestido de la chica empiece a arder. Ese es el momento en el que la

pintora ve a la auténtica Héloïse, inmersa en el conflicto que vive. Es esta la imagen que elige para representar lo que ella ve en Hëlöise, que contrastará con el retrato que finalmente entregue para cumplir con su encargo.



Figura 11: fotograma de *Portrait de la jeune fille en feu*, C. Sciamma

Dos imágenes que se enfrentan, porque una es realizada en un espacio exterior, y por tanto abierto, y además durante la noche, donde un elemento natural, como el fuego, sirve de foco, de iluminación. El fuego ilumina, representa ese conflicto. Mientras, el retrato oficial de bodas es realizado en un espacio interior con una luz artificial. Pero, además, es interesante ver también el lenguaje corporal. La chica en la primera imagen se muestra paralizada, pasiva. Ha aceptado su destino, de ahí que no luche contra las llamas. Vemos aquí la relación entre lenguaje y silencio, donde el silencio marca la condición de subalterna de la mujer, tal y como indica Spivak (Pazos-Alonso, 2013, p. 66). El fuego en el primer retrato ilumina su rostro, dejando en las sombras el cuerpo de la joven. En el segundo retrato, la luz artificial destaca tanto el rostro como el cuerpo de la chica. Rostro y cuerpo que la cosifican y que la validan para ser esposa. Su artificiosa postura responde a lo que se espera de un retrato de bodas, y vemos a una chica arquetípica, sin identidad. Nada destaca, el plano de sus manos, su mirada, el color del vestido responden al rol que debe desempeñar la mujer: la de ser esposa y madre. Héloïse comparte el mismo destino que Gerti o Brigitte, y así no debe ofrecer resistencia (Jelinek, 2004, p. 86). Comparte el destino que la sociedad impuso a Jackie y a la princesa Diana y que Jelinek recogió en sus piezas teatrales. Ellas deben esconder bajo su vestido su ausencia, porque bajo la ropa ya “no hay carne” (Jelinek, 2008. p. 88).

El cuerpo, por tanto, es un obstáculo, una limitación para el desarrollo de la identidad de Héloïse, ya que el cuerpo le impide poder expresar su deseo porque “las estructuras de poder dominante tachan de ilegítimas” (Pazos-Alonso, 2013, p. 66) las manifestaciones de este deseo. Así, el cuerpo no puede ser el vehículo que le confiere identidad, sino el que se la anula y el que crea el conflicto, de ahí que el cuerpo de Héloïse arda no sólo de manera simbólica. Pero, no obstante, al realizar el retrato de la mujer en llamas la pintora desarrolla un “lenguaje de resistencia” a la vez que articula “discursos alternativos” (Pazos-Alonso, 2013, p. 66). La directora francesa parte del discurso tradicional, lo imita, pero otorga un nuevo significado, ya que tal y como indica Homi Bhabha “el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia; a fin de ser efectivo, el mimetismo debe producir continuamente su propio desplazamiento, su propio exceso, su propia diferencia” (Citado en Pazos-Alonso, 2013, p. 66). Este mimetismo, por tanto, se convierte en resistencia. De esta manera también tal y como argumenta Laura de Lauretis, en el cuento de Italo Calvino, una mujer, Zolaina, es el origen de la fundación del pueblo, pero ella no está, fue soñada y perseguida al desaparecer tras dar forma a las calles que configuran la ciudad, siendo por tanto una ausencia. Da forma a la ciudad, pero no está en la ciudad, como la mujer en relación con el código. Así, desde la ausencia, la directora con su película y la pintora, personaje del filme, con su cuadro han debido trasgredir

el código generado desde una estructura comunicativa patriarcal, porque ellas tampoco forman parte de esa estructura, ya que la mujer:

No tiene acceso a los códigos de la ciudad invisible que la representa y la ausenta; ella no ocupa el lugar designado por Eco para el "sujeto de la semiosis", *el homo faber*, el constructor de la ciudad, el productor de signos. Ni está tampoco en la representación, que la inscribe como ausente. La mujer no puede transformar los códigos; solo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa (De Lauretis, 1992, p. 60).

Porque la ausencia, el silencio es un signo poderoso de generar un significado. Un significado que, además, puede ser más subversivo e hiriente que la propia presencia o la palabra. Incluso, desde las narrativas que nacen de la mirada del hombre se genera esa resistencia. Así, escritores como Cortázar, Rulfo o Dante han transformado a la mujer en una ausencia. La Maga, Susana o Beatriz desaparecen ante la mirada de los lectores, los cuales ven cómo estas se transforman en enigma y mito. Pero esta desaparición no solo representa, aquí, la concepción que el hombre tiene de la mujer como *Lo Otro* (De Beauvoir), sino que marca cómo ellas escapan de los condicionantes que las quieren apresar, para ascender y conseguir su libertad. Estos personajes muestran, así, que en estas estructuras narrativas y discursivas no hay espacio para ellas. De ahí que, por ejemplo, la Beatriz de Dante, se gire y regrese a la eterna fuente.

Pero, detengámonos, en segundo lugar, en analizar la cosificación del cuerpo de la mujer, en cómo se ha convertido en objeto para ser poseído y contemplado. Y las consecuencias que ello conlleva. Para ello nos centramos, ahora, en el collage de Sylvia Plath:



Figura 12: obra de Sylvia Plath

En él aparece la figura de una mujer en traje de baño que se exhibe como trofeo u objeto sexual, y junto a ella aparece escrito: “Every man wants his woman on a pedestal”⁴². La mujer es un trofeo, una posesión en un mundo dominado por el hombre. Un poder que se sustenta para Foucault en la concepción de la sexualidad “como una implantación de placeres en el cuerpo”. En cómo desde estos se sostiene “la red social de las relaciones de poder” (De Lauretis, 1992, p. 132). Además, diferentes objetos y situaciones completan el collage: presidentes de EE. UU., juegos de cartas, hombres jugando con coches, el triunfo espacial, una lata de cerveza, un antiácido, entre otros. Todos son elementos que forman parte de la cosmovisión, del imaginario del hombre, dentro del cual se encuentra la mujer, porque también es un objeto que el hombre posee, es un objeto desde el cual ejercer su poder. Pero, interesa detenerse en una imagen marginal de una mujer deprimida, enferma que aparece en la esquina y en blanco y negro sin que se le vea el rostro, solo vemos una sombra de un cuerpo fatigado y al lado estas palabras: “FATIGUE BUILD UP... America’s growing health hazard”⁴³. Contrasta así, de nuevo, dos imágenes de la mujer. Por un lado, lo que se espera de ella, ese ideal y por otro, las consecuencias que conlleva cubrir esas expectativas. La mujer ha sido modelada, es una creación. Se instaura un modelo que debe ser perseguido, y la consecuencia es la enfermedad. El hombre desde su deseo proyecta un ideal, que se refleja violentamente en el cuerpo de la mujer. Fina Birulés parte de la idea de Hannah Arendt y señala cómo la violencia humana “no es natural, ni instintiva, ni cumple necesariamente la función de autoconservación, que tiene que ver con el deseo de negar la libertad de los otros, de las otras” (González Fernández, 2013, p. 59). El hombre vuelca su violencia para poseer a la mujer, es un arma, un argumento de dominio. Pero la violencia no es gratuita, sino que conlleva la enfermedad de la mujer, porque el resultado de esa violencia es “un organismo complicado y doloroso” que conlleva un “placer mutilado” (Rich, 2019, p. 360). Esta imagen de Plath muestra, por tanto, cómo “El lenguaje del poder patriarcal insiste en una dicotomía: si una persona detenta el poder, los otros —o el otro— deben ser débiles” (Rich, 2019, p. 118), y en esa posición se encuentra la mujer relegada al margen.

Estas imágenes son herramientas desde las que puede ser resignificado el cuerpo de la mujer, pues contiene la violencia que se proyecta en él y las consecuencias de ello: un cuerpo en llamas, metáfora de la contención del deseo inherente a la mujer, y un cuerpo enfermo como consecuencia de transformar el cuerpo en un objeto desde el que se proyecte el deseo del hombre.

⁴² “Todo hombre quiere a su mujer en un pedestal”. T.A.

⁴³ “ACUMULACIÓN DE FATIGA... El creciente problema de salud en América”. T.A.

Por tanto, ¿cómo puede construir la mujer su identidad, si no es capaz de reconocerse en su propio cuerpo, si este se le presenta como obstáculo? ¿Cómo puede, además, construir la mujer su identidad si el cuerpo, primer vehículo de unión con el exterior, es una posesión, no le pertenece? ¿Y cómo puede, además, reconocerse en él si o ha de ser velado o exhibido desde normas socioculturales que llegan de un discurso que la sitúa como subalterna? El camino marcado debe, por tanto, “vislumbrar cómo utilizar, trabajar y dirigir las contradicciones perceptivas y semánticas para desestabilizar y subvertir las formaciones dominantes”, para desde ahí “reconstruir u organizar la visión a partir del "imposible" lugar del deseo femenino” (De Lauretis, 1992, p. 113).

1.2. Jelinek resignifica el cuerpo: lo *Otro*

*“Ella era la luz. Ella era lo fugitivo que ya se ha ido cuando todavía está presente”*⁴⁴.

(Jelinek)

Jelinek en su ensayo “Körper und Frau” analiza y responde a estas cuestiones. Ofrece un análisis de la problemática construida en torno al cuerpo, para desde ahí desarticular los mecanismos que han generado el hecho de que el cuerpo de la mujer haya sido ocupado y se le haya atribuido un significado en relación con el rol que se le asigna.

Escenifica aquí un monólogo interior de la modelo Claudia Schiffer. Así, se presenta la voz de la modelo (una voz artificial-Computerstimme-) que le habla a su cuerpo, el cual aparece en un cartel publicitario, y a un auditorio: “Ich und mein Körper gehören zusammen, und jetzt will er plötzlich weg aus der Muschel, will leben, will fort vom Ruf, der Gestalt annimmt, will weg von den Düften, die von meiner Persönlichkeit ausgerufen werden. Bleib, du Körper, bleib bei mir!”⁴⁵ (Jelinek, 2001). La escritora acude al imaginario de la tradición y lo re-actualiza, al imitar el nacimiento de Venus, para dar forma al cuerpo de la modelo. El término concha engendra, además, unas dialécticas: la “del ser libre y del ser encadenado” y “la de lo oculto y la de lo manifiesto” (Bachelard, 2005, p. 145-146). Y desde estas dialécticas se representa el drama de la modelo. Utiliza, así, los elementos discursivos tradicionales, para la creación de una nueva identidad:

⁴⁴ (Jelinek, 2008, p. 98).

⁴⁵ “Mi cuerpo y yo somos uno, pero mi cuerpo quiere salir de la fama, de la concha, tomar forma. Cuerpo, quédate conmigo”. T.A.

Diese schöne Muschel, der ich Venus entsteige, nachdem ich sie mit Mut bestieg, in ihr will ich mich und meinen Körper miteinander denken lassen. Zu zwein. Dürfte ich mit dir vielleicht einer Meinung sein, Körper? Ich speichere Worte in dir. Ich speichere Kleider auf dir⁴⁶ (Jelinek, 2001).

Con estas palabras plantea Jelinek diferentes problemáticas. Por un lado, la voz artificial, la mujer no tiene voz propia, está condenada a imitar, a balbucear un código que no es el suyo, por otro lado, la autora incide en el artífice social que es la imagen de la modelo, de ahí esa huida de la “fama”, pues esta es una recodificación o construcción que se ha edificado desde el discurso hegemónico que asigna unos roles predeterminados. En esa huida se establece un lugar desde donde construir la identidad. Técnica que la escritora utiliza en sus obras, como ocurre en *La muerte y la doncella*. Aquí, Jelinek, por ejemplo, lleva a la muerte a personajes como las escritoras Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann, quienes huyen y se protegen tras una pared, la cual se define como el “destino” (Jelinek, 2008, p. 123) de las dos mujeres, la pared actúa, por tanto, de máscara. Similar destino tienen Jackie Kennedy y Diana de Gales, quienes deberán desarticular la imagen creada de manera artificial para poder hallarse a ellas mismas. Deberán todas desprenderse de la máscara que les ha dado vida. De ahí que Claudia Schiffer huya de la fama, porque enmascara su identidad.

Pero, además, en esas palabras aparece la concepción del cuerpo como receptáculo, como lugar de almacenaje, un lugar donde no sólo almacenar palabras, las cuales les posibilita hablar, tener voz, sino también ropa, lo que nos lleva al universo de la moda. A través de estos dos elementos (la moda y la palabra), que son instrumentos para abrírnos al mundo, de conectarnos al mundo, se establece ese camino hacia *lo sublime* desde donde estos personajes superan el determinismo impuesto por el discurso. A través de esa voz de ordenador, la escritora ha fragmentado el yo de la modelo en una voz “artificial”, de ahí que emplee el término “Computerstimme”⁴⁷ y en un cuerpo, donde sitúa la problemática de su yo. Es significativo el hecho de que especifique que la voz es de ordenador. Esto nos hace pensar que la mujer es, por tanto, una construcción, un artificio. Hecho que la ha llevado a ocupar el estatuto de *subalterno* (Spivak, 2003). Pero, desde distintos mecanismos esa voz, así como otros personajes en Jelinek, se rebelan para desarmar el artificio construido. La soledad, entre otros, le permite a la

⁴⁶ “Esta bonita concha, de la que yo surjo, después de que yo con mucha valentía ocupara. En ella quiero dejar pensar a mi cuerpo y a mí. Los dos juntos. ¿Podría compartir contigo, cuerpo, mi opinión? Almaceno palabras en ti, ropa en ti”. T.A.

⁴⁷ “Voz de ordenador”. T.A.

modelo adquirir conciencia, lo que conlleva un mecanismo discursivo propio, engendrado desde su propia voz. El cuerpo de la modelo aparece colgado de la pared, “hängt er z.B. grade in der U-Bahnstation, wo Sie immer einsteigen, und er hat diesen BH und dieses Höschen an”⁴⁸. Ella permanece aislada, sola, lejos de los demás. Encontramos tres planos discursivos y espaciales, el cuerpo de la modelo, colgado de la pared, la voz de computadora y un “Sie”⁴⁹, a quien también se dirige en ocasiones, y que jamás le contesta. Desde ahí, desde la distancia construye una superioridad, derivada de su rebeldía, entendida esta desde los presupuestos kantianos (Kant, 2004, p. 219). Una rebeldía que deviene también de la resistencia al discurso a través de una “gesunde Robustheit”⁵⁰, dice la voz. Pero, para ello, ha debido iniciar un violento camino para recuperar su cuerpo. La modelo, como la protagonista de *Deseo* y en general las protagonistas de Jelinek, es un objeto preparado para ser consumido: “Podría tener bajo su encendedor, tranquilamente y con gusto, el bollito de una mujer mucho más joven, para consumirlo” (Jelinek, 2004, p. 154).

Jelinek hace que sus personajes se cierren ante tanta violencia. Para entender este mecanismo de defensa es interesante recurrir a Octavio Paz y a su obra *El laberinto de la soledad*, donde el escritor explica la expresión mexicana “chingar”, cuando cuenta la historia de la Malinche y Hernán Cortés, la gran chingada:

Chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga resentida satisfacción en el que lo ejecuta. Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y lo abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior (sin defensa). La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra (Paz, 2000, p. 214).

Contrasta el escritor aquí lo abierto y lo cerrado. Por ello si lo femenino se delimita dentro de lo pasivo y lo abierto, Jelinek hace que sus personajes se cierren para, así, poder protegerse de la violencia que de fuera les llega, de la violencia que el hombre como lo abierto ejercen sobre ellas, como es el caso de Gerti y de Erika. Pero, además, en este ensayo “Körper und Frau” la

⁴⁸ “Cuelga de las paredes del metro, donde usted siempre se sube, y lleva puesto este sujetador y estas braguitas”. T.A.

⁴⁹ “Ustedes”. T.A.

⁵⁰ “Una saludable resistencia”. T.A.

escritora va más allá y señala no ya la violencia de ella o de otros sobre su cuerpo, sino la violencia que su propio cuerpo ejerce en ella: “Ich werde von meinem Körper verzehrt! Hilfe! Hätte ich ihn doch weggelassen! Nein, das hätte ich nie getan. Er will nichts über sich hinaus”⁵¹ (Jelinek, 2001). Y termina su manifiesto con su deseo de buscar su identidad, a través del cuerpo: “Er will nichts über sich hinaus, ich aber will ein Betriebswirtschaftsstudium beginnen, oder eine Schauspielerinnenkarriere. Oder beides zugleich, er will immer wieder beginnen, damit er zu einer eigenen Persönlichkeit ausgerufen wird”⁵² (Jelinek, 2001). Contrasta, así, esa necesidad de apertura para encontrar al otro, frente a esa necesidad de cierre como mecanismo de protección. Porque la apertura en Jelinek supone violencia, es la manera de ser alienada por el hombre: “La mujer yace desparramada, abierta al mundo, en el suelo [...] Solo su marido negocia con ella, y negocia completamente solo” (Jelinek, 2004, p. 71). De ahí que de forma recurrente aparezca la metáfora de la puerta en las obras de Jelinek. Que si la aparición de esta para Gaston Bachelard se traduce fundamentalmente en “una función de apertura” (2005, p. 106), para Jelinek supone el cierre y la protección.

Como vemos, el cuerpo es un vehículo indispensable para construir la identidad. Pero, dice la voz a los oyentes: “Schön mein Körper, der sich zeigt, der Muschel entsteigt, wie eine kaum vom Nebel verschleierte Gegend. Finden Sie nicht?”⁵³ (Jelinek, 2001). Destacan en estas palabras cómo la niebla oculta al cuerpo, apenas lo deja ver, lo que nos lleva al hecho de que la sociedad ha velado el cuerpo de la mujer. Estamos, por tanto, ante un cuerpo velado, tapado, ocultado, llevado al terreno de *lo Unheimlich*, de *lo siniestro*. La sociedad, lo tapa porque es un problema: “Ellos son los que nos impusieron el deber de cubrimos para ser consideradas dignas”, escribe Najat El Hachmi. A lo que añade Julia Navarro:

No sé en qué momento el cuerpo de la mujer empezó a ser estigmatizado. Supongo que en el mismo instante en que los hombres decidieron que les pertenecía, puesto que era el receptáculo de sus hijos y, por tanto, no podían haber confusiones al respecto. Así que inventaron toda una doctrina sobre la necesidad de cubrir los cuerpos femeninos hasta convertirlos en un problema. Porque durante siglos, y aún hoy, el cuerpo de las

⁵¹ “Estoy siendo devorada por mi cuerpo. Socorro. Ojalá lo hubiera dejado marchar. No, no lo hubiera dejado marchar. No, no lo habría hecho nunca. Él no quiere separarse a sí mismo.” T.A.

⁵² “Yo quiero empezar a estudiar Administración de Empresas. O una carrera de actriz. O las dos al mismo tiempo. Él puede en cualquier momento empezar, para que se convierta o adquiera su propia personalidad”. T.A.

⁵³ “Bonito mi cuerpo que se muestra surgido de la concha como un lugar cubierto de la niebla, apenas se puede ver de la niebla. ¿No le parece?”. T.A.

mujeres es un problema y así nos han hecho vivirlo también a nosotras mismas, hasta el punto de hacernos sentir incómodas con nuestra desnudez (Navarro, 2019).

Por lo tanto, nos podemos preguntar por qué el cuerpo de la mujer ha devenido problemático. Ante esta cuestión Octavio Paz también señala cómo el problema se ha creado desde la interpretación que de la constitución femenina se ha hecho: “Las mujeres son seres inferiores porque al entregarse se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su <<rajada>>, herida que jamás cicatriza” (2000, p. 165). Y así se constituye su identidad desde la funcionalidad que el hombre le da, es decir, la mujer se hace objeto y se le da un uso:

Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer trasmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que emana los elementos estables y antiguos del universo: la tierra la madre, la virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo como lo es la hombría (Paz, 2000, p. 171).

La feminidad es un signo, por tanto, cargado de connotaciones para marcar la hegemonía masculina. Y anatómicamente se marca su sexo como una herida. Y así, la herida nos lleva al concepto de espacio, fundamental en la obra de la escritora: “Nadie conoce mejor que el propietario, su casa, su cuerpo” (Jelinek, 2004, p. 94), escribe Jelinek antes de que Gerti mantenga relaciones sexuales con su amante. También, en el ensayo “Körper und Frau” el cuerpo simbólicamente se convierte en “ein Gebirgspanorama”⁵⁴ creado para ser observado, es, por tanto, pasivo: “Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad, atroz encarnación de la condición femenina” (Paz, 2000, p. 224), señala, también, Octavio Paz. Y esto nos lleva a concebir el cuerpo como una posesión, por ello la voz de computadora que aparece en este ensayo declama en varias ocasiones que el cuerpo está ocupado, “Besetzt” que ya está ocupado por ella. El cuerpo adquiere la simbología de una casa ocupada, de la que reivindica su posesión: “sei in deinem Körper total zu Hause”⁵⁵ (Jelinek, 2001). Lucha por su cuerpo, que es su casa. Una ocupación similar a la que aparece en el cuento de Cortázar “Casa tomada”. De ahí que ella se defiende de la ocupación a través de esa metafórica puerta: “Sie

⁵⁴ “En un panorama montañoso”. T.A.

⁵⁵ “Siéntete en tu cuerpo como en casa”. T.A.

werden sehen, die Tür geht nicht auf. Es ist ohnedies besetzt [...] Ich bin ja drin!”⁵⁶ (Jelinek, 2001). Ante lo cual, la voz deberá resistir.

De la misma manera Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo* también escribe que:

La mujer tiene ovarios, un útero; he ahí condiciones singulares que la encierran en su subjetividad. El hombre se olvida olímpicamente de que su anatomía comporta también hormonas, testículos. Considera su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo con el que él cree aprender su objetividad, mientras considera el cuerpo de la mujer como apesadumbrado por todo cuanto lo especifica, un obstáculo, una cárcel (...). La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella, la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto, ella es lo “Otro” (1974, p. 4).

Observamos aquí cómo la filósofa francesa señala que ese discurso hegemónico determina a la mujer, sin que haya una correlación, de ahí que se constituya como *lo otro*, lo que está fuera del todo, de lo absoluto. Por tanto, el cuerpo es lo que hace débil a la mujer, pero también es a través de este que consigue ser quién es: “Körper, du bist lediglich meine Grabbeigabe, das Wesentliche bin doch ich mit diesem Stück insgesamt Körper: eins kommt ohne das andre nicht aus”⁵⁷. (Jelinek, 2001). Porque el cuerpo es la barrera, le sirve de protección: “Diese Tür hütet mich. Mein Herr Körper ist das, was hineingekommen ist und jederzeit herauskommen kann, doch er will nicht. Er darf nicht. Sie kommen hier nicht hinein”⁵⁸ (Jelinek, 2001). El cuerpo, como casa, es el espacio en el que sentirse seguro. La voz de la modelo es contundente cuando dice que la puerta la protege, es esta, por tanto, fundamental para construir esa resistencia. Difiere, así, de las puertas del cuento de Cortázar, el narrador en primera persona dice: “Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad” (Cortázar, 1996, p. 109), pero pese a ese amago de resistencia, la casa será finalmente tomada y él junto con su hermana se verán obligados a abandonarla:

⁵⁶ “Ya verá que la puerta no se va a abrir. Sin más está ocupado (...) Estoy dentro”. T.A.

⁵⁷ “Cuerpo, tú eres solo mi funeraria, lo más importante soy yo con este trozo de cuerpo junto: uno no puede existir sin otro”. T.A.

⁵⁸ Esta puerta me protege: Mi señor cuerpo es aquel que no deja pasar nada”. T.A.

Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada (Cortázar, 1996, p. 111).

Vemos, así, que la resistencia es un atributo que caracteriza a los personajes de Jelinek. Desde esa resistencia los personajes de la escritora se defienden de una sociedad que ha convertido en signo el cuerpo de la mujer y que le ha otorgado un significado en concordancia con el deseo del hombre. La voz, la cual parece corresponder a la modelo, al igual que otros personajes, busca en el espejo su rostro: “Er würde unter meinen Blicken zerbrechen und welken, sobald er mich als seinen ewigen Spiegel erkennt”⁵⁹ (Jelinek, 2001). También se buscan en los otros: “Ich lasse ihn fotografieren, damit ich beweisen kann, falls er wegrennt: er gehört zu mir und darf sich jederzeit gehen lassen”⁶⁰ (Jelinek, 2001). Pero, en este proceso, vemos que la voz debe defenderse de la sociedad, pues no sólo no la reconoce, sino que esta quiere apoderarse de su cuerpo: “Ich muß diesem Gesellschaftsmitglied hier leider mitteilen: Alles was Sie sehen gehört einer andren: mir! Sonne Wind Wolken Meer also da liegt kein Felsblock auf meinem Mund. Es ist dieser Frauenmund hier, und die Öffentlichkeit ist sein bester Zuhörer”⁶¹ (Jelinek, 2001). La identidad se construye también aquí en consonancia con los niveles que señala Ricoeur (2005). De esta manera, se rebela y, si institucionalmente su voz había estado silenciada, ella trasciende la alienación desde la rebeldía que le llega de la resistencia. Y así, su cuerpo está ahí y le pertenece como advierte la modelo: “Hier wird von mir besetzt gehalten. Ich reise in der ganzen Welt umher, aber hier ist und bleibt von mir besetzt”⁶² (Jelinek, 2001).

Si tenemos en cuenta que el discurso ha impedido que la mujer pueda reconocerse en su propio cuerpo porque este no se lo ha pertenecido, Jelinek ofrece el mundo de la moda como uno de esos mecanismos. Es cierto que la ropa no protege al cuerpo de la violencia siempre, pero el mundo de la moda puede utilizarse como instrumento con el cual reconstruir la identidad de la mujer. La Moda, en su ensayo “Körper und Frau” y en otros textos, a Jelinek le ha permitido dar voz a su personaje, aunque el resultado haya sido una voz de computadora que sustituye la verdadera voz de Claudia Schiffer. Pero, desde distintos mecanismos ella se ha

⁵⁹ “Él se rompería y se marchitaría bajo mi mirada, en cuanto me reconoce como su propio eterno espejo”. T.A.

⁶⁰ “Dejo que lo fotografien para poder demostrar que me pertenece”. T.A.

⁶¹ “A esta parte de la sociedad tengo que comunicar: todo lo que ve pertenece a otra, a mí. Sol, viento, nubes, mar, no le calla la boca ninguna roca. Esta es la boca de la mujer, y la sociedad es su mejor oyente”. T.A.

⁶² “Aquí es mío. Viajo por todo el mundo, pero aquí es y seguirá siendo mío”. T.A.

rebelado y ha desarmado el artificio construido. La soledad, entre otros, permite adquirir conciencia, lo que conlleva un mecanismo discursivo propio, engendrado desde su propia voz. Esa rebeldía, que deviene de la resistencia al discurso, les permite formar parte del todo: “Gracias al sufrimiento, y a su capacidad para resistirlo sin protesta, la mujer trasciende su condición, y adquiere los mismos atributos que el hombre” (Paz, 2000, p. 174). Pero, para ello, como indican las palabras de Octavio Paz debe, siempre, ella iniciar un violento camino desde el que conseguir desvelar lo que tradicionalmente ha sido silenciado, *lo siniestro* (*Unheimlich*) que culminará con la elevación (*Erhöhen*), a través de *lo sublime*. La mujer se eleva, trasciende el lugar que el discurso le ha hecho ocupar. Trasciende la interpretación que de su anatomía o constitución se ha realizado desde un discurso formulado a la medida del hombre, pero todo a cambio de albergar la violencia que se ha volcado en ella. De ahí que, esas voces, que se presentan como puro artificio, como todos los personajes de Jelinek y como es el caso de esta voz de computadora, trascienden su condición de artificial y recuperan su cuerpo.

1.3 La resistencia: la máscara y la muerte

*“Nuestra impasibilidad recubre la vida con la máscara de la muerte”*⁶³.

(Octavio Paz)

En su ensayo “Mode” muestra Jelinek el mundo de la moda como el camino explotado, también, para llegar a los otros y construir, así, la identidad. Ropa, cuerpo e identidad se funden en la literatura de la escritora. Así, Jelinek recurre a la moda para enmascarar su vulnerabilidad, para huir de ella misma: “Ich beschäftige mich mit Kleidung, damit ich mich nicht mit mir beschäftigen muß, denn mich würde ich sofort fallen lassen, kaum daß ich mich einmal in der Hand hätte.”⁶⁴ (Jelinek, 2000) La ropa, la protege, le confiere esa tabla desde donde sentirse segura y se funde con su cuerpo: “Roland Barthes nennt es ein Wunder, daß der Körper in die Kleidung hineinschlüpft, ohne daß von dieser Durchquerung auch nur eine Spur zurückbliebe”⁶⁵ (Jelinek, 2000). Pero, además, la moda le sirve para borrar todo aquello que le confiere corporidad: “Also Kleidung hat für mich auch etwas mit Selbstvergessenheit zu tun, denn, habe ich sie ausgezogen, bleibt von mir nichts in ihr drinnen, keine Spur”⁶⁶ (Jelinek,

⁶³ (Paz, 2000, p. 201).

⁶⁴ “Me ocupo de la ropa para no tener que ocuparme de mí misma, porque me abandonaría inmediatamente”. T.A.

⁶⁵ “Roland Barthes llama milagro el hecho de que el cuerpo se meta en la ropa sin que dejar huella”. T.A.

⁶⁶ Así, la ropa, para mí, tiene que ver con el olvido de uno mismo, pue, una vez que me la he quitado, no queda nada de mí en ella, no queda ningún rastro”. T.A.

2000). En este sentido podemos recordar cómo el Barroco trató el tema del disfraz. De esta manera, el personaje de doña Juana, protagonista de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, decide disfrazarse de hombre para protegerse. Ella debe encontrar al hombre al que quiere, y el cual se ha burlado de ella, por ello la ropa también borra su huella, su vulnerabilidad ante la sociedad. Es el mismo caso que el de Aria Stark quien reconoce ante Tywin Lannister vestir como un chico porque es más seguro. El tema del disfraz, de la ropa es una forma de relacionarse con lo que está fuera de nosotros, establece, reestablece, o crea identidades o máscaras que conectan el cuerpo de la mujer con lo otro, y lo protege de lo otro y de ella misma. De la misma manera, Shakespeare juega con el tema de la ropa, de la vestimenta, del disfraz para decirnos cómo nos condiciona este. Así, en el preámbulo de *La fierecilla domada* vemos cómo un noble juega con un borracho calderero, lo lleva a palacio y lo disfraza de noble para comprobar si las ropas lo transforman. De igual manera, la tragedia de Catalina va a ser vestir atuendos de mujer, pues este hecho le condiciona su condición de sumisión al hombre, porque finalmente la ropa construye nuestra identidad. La ropa, por tanto, permite ocultarnos, permite transformarnos, velar, cubrir nuestra huella, pues la ropa hace que la gente no pueda vernos a nosotros mismos, y por lo tanto nos sirve de escudo: “Ich ziehe mich ja nicht an, damit die Leute mich anstarren sollen, weil ich mir wieder sowas Schönes gekauft habe, ich ziehe die Kleidung an, damit die Leute auf sie schauen, nicht auf mich”⁶⁷ (Jelinek, 2000). La ropa es un viaje a nuestros deseos ocultos, nos lanza como a Erika a proyectar en ella lo que deseamos ser. Pero la ropa, también puede ser un arma que se utiliza contra el propio cuerpo. La ropa se transforma en un instrumento de poder en manos del hombre, la ropa transforma a la mujer en lo que debe ser, en un objeto de placer en manos del hombre. Como hemos visto en ese retrato de bodas y en obras de Jelinek. En *Deseo*, por ejemplo, en varias ocasiones el marido le compra la ropa que él desea para disfrazarla y usarla como prostituta porque con la ropa que él elige la mujer “se mueve, obediente a sus deseos, como en un nuevo orden espacial” (Jelinek, 2004, p. 46).

La ropa es un escudo, pero vulnerable, de ahí que esa barrera que la mujer construye con la ropa es derribada. Solo debemos recurrir a diferentes ejemplos literarios. En varias jarchas, así, aparecen los lamentos de mujeres que aluden a la ropa. En ellas aparece un amplio imaginario que ilustra escenas de violación y ultraje, de cómo la ropa ha dejado de proteger estos cuerpos. Lo mismo ocurre con las hijas del Cid quienes son ultrajadas por sus maridos en

⁶⁷ “No me visto para que la gente me mire, porque me he comprado algo bonito, me visto para que la gente mire a la ropa y no a mí”. T.A.

el robledal de Corpes. Así cuenta el cronista “Allí les quitan los mantos y los pellizones; / Déjanlas en cuerpo y en camisas y en ciclatones” (Anónimo, 2007). Recordemos también a Laurencia, el personaje de *Fuenteovejuna* que es violada por el Comendador. La ropa, aquí, también es un signo o una marca de la violencia experimentada por la joven. La ropa, en definitiva, se transforma en espacio que engendra en el hombre la necesidad de ocupar. La ropa solo crea, por tanto, la fantasía de no existir, de que tras ella no hay nada y por lo tanto ha desaparecido la vulnerabilidad:

Ich trage immer hochgeschlossene, sehr verhüllende Sachen, weil ich diese Spur ziehen sie anschließend hinter mir sofort wieder zusammenschlagen sehen und fühlen (mehr fühlen als sehen!) möchte, ähnlich einem Schwimmer, der sich durchs Wasser furcht, das sich hinter ihm, nur leicht aufgewühlt und sich bald glättend, wieder schließt, als wäre gar keiner je drinnen gewesen⁶⁸ (Jelinek, 2000).

Sólo la eliminación de ese cuerpo supone la libertad de la mujer. Con ello se diluye todo significado, como ocurre con el rastro de ese nadador, que la sociedad le ha conferido al cuerpo de la mujer. Significado también asociado a la ropa, pues cada rol conlleva un disfraz. La mujer no es libre, tiene un camino marcado, el de Brigitte, Paula, Gerti. Un camino que no es otro que el matrimonio, pues de lo contrario, la sociedad mira con recelo, señala y dibuja la culpa en el cuerpo de la mujer. Este hecho lo vemos, así, en la pastora Marcela a la cual, a causa de su belleza, el pueblo culpa del suicidio de Grisóstomo, por el simple hecho de haber rechazado casarse con él. De ahí que Marcela diga a todos:

Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura (Cervantes, 1994, p. 197).

⁶⁸ “Siempre llevo ropa muy recatada y que me cubre mucho, porque quiero dejar ese rastro y luego verlo y sentirlo inmediatamente detrás de mí (¡más sentirlo que verlo!), como un nadador que se abre paso a través del agua, que detrás de él, solo ligeramente agitada y pronto alisándose, se vuelve a cerrar como si nunca hubiera habido nadie dentro”. T.A

En esta novela corta que se incrusta, como tantas otras, en *El Quijote*, Cervantes denuncia la situación de falta de libertad que deben sufrir las mujeres. La misma situación que denuncia Fernando de Rojas en *La Celestina*, con el monólogo de Melibea: “¡O género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concebido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?” (De Rojas, 1994, p. 239). Y la misma situación que denuncia Jelinek, solo que, si Cervantes y Fernando de Rojas dan voz a sus personajes, Jelinek los silencia, pues el silencio puede ser igual de poderoso.

La ropa es, por tanto, el trampolín, la tabla de salvación que lanza a estos personajes hacia arriba. Es un camino para alcanzar *lo sublime*. La ropa finalmente nos protege, pero tiene aristas que nos exponen, de ahí que Jelinek lleve a sus protagonistas hasta la muerte, el no-lugar, pues este es el único medio de borrar definitivamente toda huella. Y es en este territorio, donde habitan las protagonistas de *La muerte y la doncella: dramas de princesas (I-V)*. En esta obra Jelinek recoge diferentes personajes de los cuentos populares, pero también de nuestra historia contemporánea, como lo son Jackie Kennedy, Diana de Gales y las escritoras Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann.

Jelinek presenta en la cuarta pieza teatral y en el epílogo de esta obra a Jackie y Diana respectivamente. Ellas han sido sometidas a un proceso de pérdida de la corporeidad. Jackie es presentada en el preámbulo de su muerte, la enfermedad. Desde este estado Jackie puede adquirir conciencia, descubrir que ella solo puede existir en la muerte: “este es simple y llanamente mi mundo, la muerte” (Jelinek, 2008, p. 94). Es más, afirma –“yo sí que estoy muerta” (Jelinek, 2008, p. 94. Este monólogo transforma a Jackie, pues “se convierte a sí misma en acto de habla” (Jirku, 2007, p. 20), que le posibilita ser. Se ha convertido en su propio artificio, en arte, y ha dejado atrás su cuerpo. Ella simboliza la oscuridad y su oponente Marilyn la luz, pero ambas comparten un mismo destino, porque nadie las escucha y todos las miran. En el monólogo aparece Marilyn como un modelo de resistencia a través del cuerpo: “Los límites de Marilyn era su carne. La pobrecita. La luz nos huye, se nos fuga volando. Ella era luz. Ella era lo fugitivo que ya se ha ido cuando todavía está presente” (Jelinek, 2008, p. 98). Lo que sirve para construir a Jackie por oposición. Porque ¿acaso Jackie, desde la oscuridad, a través de este monólogo no opone resistencia al discurso? Y, así, ella al desprenderse de su ropa y caminar hacia la muerte desvela, finalmente, la identidad que la sociedad ha ocultado, porque la muerte es “la gran blanqueadora universal. La limpiadora universal más famosa. Nada queda tan limpio como aquello donde ella pone la mano” (Jelinek, 2008, p. 84). Las dos oponentes, desde la luz y la oscuridad, finalmente se revelan desde la muerte y se rebelan ante el discurso. En cambio, en el caso de Diana de Gales, Jelinek recrea el día de su entierro, momento que

para la escritora se transforma en la victoria absoluta de una princesa que vivió fuera de las normas: “¿Acaso es la inclinación de la reina de Inglaterra una capitulación ante quien en vida ni la propia reina pudo dominar, y con ello, ante un más que evidente deseo del pueblo?” (Jelinek, 2008, p. 139). Pero en ambos casos vemos cómo en ellas “el mito de Pigmalión se ha transformado en su opuesto: la mujer de carne y hueso pasa a ser estatua” (Jelinek, 2008, p. 18). Ellas han sido modeladas por un discurso que las ha llevado a ser despojadas de la carne: “A mí tampoco me pueden coger, no soy carne, soy como ya sabéis su funda, ¡soy el vestido!” (Jelinek, 2008, p. 99), dice Jackie. Tampoco Diana es corpórea, pues ella es: “La muchacha por antonomasia, que sólo juega a ser Mujer y que, al final, sigue siendo intangible por más que todos hayan intentado tocarla” (Jelinek, 2008, p. 141). La carne es la prisión, una prisión que se hereda de generación en generación: “Por lo que se refiere a la educación de una señorita es imposible haber hecho nada mejor que lo que mi madre hizo conmigo. No me entiende, pero tiene razón, ella misma también lo hizo así” (Jelinek, 2008, p. 82). Y este modelo no puede ser cuestionado, pues se presenta como verdad, una verdad fabricada por una sociedad y sus reglas: “Yo estaba como cosida a mano, puntada a puntada” (Jelinek, 2008, p. 94). Por tanto, la identidad de las dos mujeres ha quedado velada tras la máscara que la sociedad ha construido para ellas, una máscara que las lleva a la muerte: “Los vestidos están completamente muertos, aunque parecen vivos si los llevo yo. ¿O será que sólo vivo a través de mis vestidos?” (Jelinek, 2008, p. 87). Los vestidos son la antesala de la muerte, son la “etapa preverbal” (Jelinek, 2008, p. 85), “el estado del espejo” (Jelinek, 2008, p. 19), es la etapa “en la que todavía no se habla, pero en la que se está ahí esperando a declamar ante el jurado de la multitud” (Jelinek, 2008, p. 85). Tras este modelo se escribe y reescribe de generación en generación la identidad de la mujer. Un modelo aceptado por una mayoría, de la que también participa la mujer, como denuncia Jelinek en todas sus obras y se muestra en estas palabras de Jackie:

Y nosotras tenemos la culpa. Tenemos la culpa de que se haya plantado porque queríamos alimentar a nuestros hijos y maridos, y ahora tenemos la culpa de que las plantas se vuelvan contra nosotras. De que toda la naturaleza se vuelva contra nosotras (Jelinek, 2008, p. 92).

Por ello, Jelinek presenta un camino, eliminar el cuerpo, la carne, porque institucionalmente no hay lugar para el cambio:

Éramos de alguna manera descarnadas, sanas sí, y, sin embargo, nuestra carne fue el objetivo de los golpes más terribles. Si hubiese sido carne. Así que el destino acertó de pleno en una lona de bomberos bien tensa que nos lanzaba una y otra vez: daba igual lo que había pasado. Sí, el destino tomó buena nota de nosotras, y luego nos escribió enteras hasta el final de nuestras mejores páginas. Desde entonces sólo nos trascibe, el destino, hasta la tercera o cuarta generación. Ya no se le ocurre nada nuevo, al destino (Jelinek, 2008, pp. 83-84).

Aunque, este destino al que se refiere la escritora ¿no es realmente una irónica metáfora de la tragedia de un ser incapaz de entender lo que ocurre? El destino reescribe una y otra vez nuestras vidas, las vidas de esas mujeres, y el destino las convierte en modelos y en espejos donde la mujer está condenada a mirarse (Herades, 2020b). Pero ese destino es una máscara, sólo enmascara la ausencia y nos lleva a la muerte. La muerte, además, supone un descenso, supone desvelar, dejar caer “las envolturas” (Jelinek, 2008, p. 143) que han construido la vida de sus personajes. Supone señalar la falsedad de esas imágenes que convirtieron a estos personajes en modelos ante nuestros ojos. Porque la única verdad es que Diana, al igual que Jackie, solo fue un modelo que nos apartaba de nosotras mismas:

Y así -como dijo el alto dignatario eclesiástico en la boda de Carlos y Lady Di- nos convertimos en princesas (ese día, por lo visto, todos nosotros, aunque para nadie más), porque nos habían dado las imágenes de aquella como modelo, aunque se trataba de un modelo que no hacía sino ocultarnos a nosotros mismos cada vez que lo manteníamos en alto con el objeto de estudiar con mayor precisión quién nos gustaría ser. Pero, desde luego no muertos. Pues queremos tener algo más ante nosotros (Jelinek, 2008, p. 144).

Por tanto, si partimos de las palabras de Lauretis que indican que “como seres sociales las mujeres se construyen a partir del lenguaje y la representación” (De Lauretis, 1992, p. 29). Las imágenes construidas a través de la fama de estas célebres mujeres son falsas, lo que hace que estas princesas no pueden existir más que al otro lado del espejo, son meras gesticulaciones, son máscaras ajenas a su verdad, porque el lenguaje que les da forma les resulta extraño, y por tanto imposibilitan que puedan reconocerse en él. Pero, Jelinek ofrece una salida a estas princesas, la muerte, para conferir su existencia. Desde ese “no-lugar que permite hablar a la mujer” (Jelinek, 2008, p. 15) ellas podrán recuperar su cuerpo. A través de un viaje guiado por los sentidos conectan, además, lo que están dentro con lo que está fuera. Y, finalmente, pueden

ser escuchadas, pues, como nos revela Jackie, la “muerte habla con voz más alta” (Jelinek, 2008, p. 92).

Pero, además, la escritura ofrece a Jelinek la posibilidad de cambiar el orden de los discursos, desarticular las estructuras de poder. La escritura lanza hacia *lo sublime*, también. Para mostrar el poder de la escritura, en la cuarta pieza, “La pared”, Jelinek mezcla y confunde las voces de las escritoras Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann. Ambas protagonizan un ritual de sacrificio entrelazado con el mito griego del levantamiento de Cronos frente a Urano. Para desde él “reescribir el mito de la creación” y deconstruir “el pensamiento filosófico occidental” (Jelinek, 2008, p. 24). Y asistimos a acciones cotidianas tradicionalmente reservadas a la mujer: limpiar, cocinar, etc. Que sirve de fondo para establecer reflexiones del acto de creación. Conviven o más bien se enfrentan dos mundos: mujer-poetisa y mujer-ama de casa: “Estás haciendo todo esto con la única finalidad de poner de relieve tu destino como mujer que escribe, frente al de otras mujeres destinadas a otras cosas” (Jelinek, 2008, p.115). La pared es el símbolo que aísla y excluye a la mujer. Pero estas escritoras ascienden, se elevan a través de la naturaleza superando la etapa del espejo, la etapa de la pared. La pared no sólo une a estas dos escritoras, también alude a Marlen Haushofer y a su obra *La pared*. La obra se convierte así en una polifonía de voces con las que reescribir la tradición sin que la mujer deba quedar al otro lado de la pared: “Sylvia e Ingeborg: ambas representan a otros muchos” (Jelinek, 2008, p. 105) leemos en las acotaciones. Pone así de manifiesto no sólo “el problema de ser mujer, sino también los distintos caminos para llegar a serlo y sobre todo las trampas en las que cae” (Jelinek, 2008, p.12). El texto, así, aparece plagado de reflexiones en las que las escritoras ponen en evidencia las diferencias entre el mundo del hombre y el mundo de la mujer: “Sólo las mujeres describen cosas así. También son ellas las que tienen tanto miedo al átomo. Los varones no se entretendrían con lo que no se ve. Siempre se trata de nosotras, pero no somos nosotras” (Jelinek, 2008, p.111). Y de reflexiones en las que se muestra la dependencia de la mujer hacia el hombre: “Nuestro destino está en una cuchara: en el caso de que al varón no le guste” (Jelinek, 2008, p. 112). La pieza, por tanto, es una crítica a la aceptación de un discurso que se ejecuta a través del poder.

Por tanto, Elfriede Jelinek ha concedido la voz a estas escritoras, pero desde el no-lugar, desde la muerte y las hace enfrentarse a la naturaleza y al espejo (al otro), bajo la metáfora de la pared. Allí reproduce una polifonía de voces al extraer fragmentos de las obras de estas escritoras e introducirlas dentro de la tradición patriarcal occidental, pues diferentes mitos y teorías filosóficas acerca de la formación del conocimiento occidental se insertan en las reflexiones de las protagonistas. Es importante señalar que la creación literaria de Plath y de

Bachman sucumben ante la inmensidad de la naturaleza y el reflejo en el otro respetivamente. Es decir, ellas no ofrecen ninguna salida, son devoradas por la magnitud de la naturaleza en el caso de Plath y por el enfrentamiento con *el otro* en el caso de Bachman, tal y como vemos en las obras *Ariel* y *Malina*, respectivamente. En cambio, Jelinek recrea una “pared”, pues es ésta fruto de la intertextualidad, y desde esta pared, hace que las escritoras resistan, se rebelen y finalmente se eleven a través de un nuevo lenguaje, fundamentado en la intertextualidad que genera la tradición. Así, la mujer, representada por estas dos escritoras, recupera el poder y el lugar que le han sido negados. Y estas escritoras y mujeres se elevan ante la naturaleza y ante el enigma del otro. Jelinek dota, por tanto, a sus protagonistas de la rebeldía y de la resistencia que caracterizan al guerrero para conseguir llegar a la cima de esa pared (o montaña). Esta rebeldía y resistencia son el punto de inflexión de toda la obra. Aquí reside el hecho de que estas escritoras consigan, a través de la reescritura que de ellas realiza Jelinek tras su muerte, la unión que no hallaron en vida. La unión desde la naturaleza en el caso de Plath. La unión desde *el otro* en el caso de Bachman. Desde allí, por fin, se reconocerán en la historia de la formación del conocimiento occidental. Y la historia se reescribe de otra manera, por ello dicen:

Y ahora que llevo más de una hora limpiándola, me doy cuenta de que es un espejo [...] claro que, si fuera un espejo, me podría ver [...] resulta que el vampiro llevaba toda la vida creyendo que su imagen no se reflejaba, y lo que ocurría es que no había espejo (Jelinek, 2008, p.111).

Porque ha sido la propia mujer la que “ha estado limpiando su objeto hasta que ha desaparecido” (Jelinek, 2008, p.115). Lo que las lleva a la conclusión de que si “la pared fue nuestro destino. Caín fue el destino de otro” (Jelinek, 2008, p. 123), pero ahora su destino está en la cima de la pared y desde esa cumbre se hacen una pregunta que cuestiona toda la historia de la humanidad: “¿Crees que quienes estaban allí eran héroes? ¿crees que eran héroes quienes lo han sido?” (Jelinek, 2008, p. 133)

Y, desde allí, consiguen asistir a la reescritura de la formación del universo y del conocimiento a través de la voz de una mujer: “al mismo tiempo se oye –¡necesariamente en griego clásico! - una delicada voz de mujer, tal vez de una niña” (Jelinek, 2008, p. 135). Esta mujer o niña es quien relata el triunfo de Gea sobre Urano, con lo que se trasciende y reactualiza el mito porque se cuenta con una voz diferente, una voz que se concibe como metáfora, como símbolo de la muerte de prejuicios engendrados por el discurso tradicional.

Jelinek insiste en la idea de que estas mujeres resisten una y otra vez ante la dificultad que entraña no sólo ser mujer, sino también escritora, porque como se indica en la obra un escritor solo puede escribir sobre lo que ve, y ellas solo ven la pared (Jelinek, 2008, p. 108). Esta resistencia se nutre de un continuo esfuerzo por superar esa pared. Hecho que se representa no sólo con la continua subida y bajada de la pared, sino con reflexiones que denuncia este hecho: “Al escribir hemos emitido juicios, una locura, un tribunal, una fijación de nosotras mismas, pero plas, ya nos hemos vuelto a caer de nuestra pared” (Jelinek, 2008, p. 108). Es cierto que caen, pero se levantan, superan el mito de Sísifo y alcanzan la cima y conquistan un nuevo lugar. El texto está cargado de imágenes violentas que reflejan la violencia del ascenso, porque el camino ha sido violento, pero son ellas las que invierten la tradición y, por lo tanto, ahora ejecutan ellas esa violencia recogida de las imágenes de la tradición. Así en el acto segundo y final de la pieza vemos a las protagonistas descuartizar juntas a un animal macho: “ambas mujeres están retorciendo el cadáver del carnero muerto sobre una tina en la que la sangre va cayendo gota a gota” (Jelinek, 2008, p. 119). Con la sangre de este subirán a esa cima y allí beberán su sangre mientras escuchan la versión de Hesíodo del mito Egea y Cronos contada por esa voz de niña. Esta violencia es el camino que han de seguir para asistir el triunfo de Gea:

Pues cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recogió Gea. Y al completarse un año, dio a luz a las poderosas erinias, a los gigantes de resplandecientes armas, que sostienen en su mano largas lanzas, y a las ninfas que llaman Melias sobre la tierra ilimitada (Jelinek, 2008, p. 136).

Las dos historias se mezclan, ellas recogen esa tradición y así, si Gea inaugura el fin de una era, el ascenso a la cima de las dos escritoras nos sitúa también ante un nuevo tiempo para la mujer. Aunque este cambio haya tenido su origen en el violento imaginario que nos ofrece la tradición. La tradición, nos dice Jelinek, debe, por tanto, reactualizarse. Debe contemplarse desde esa cima y ser contada por la voz de una niña, símbolo de un nuevo discurso. Pero antes se ha debido subir a esa cima, se ha debido llegar a la muerte. Una muerte que no se presenta como extraña en las historias de estas mujeres, pues para ellas “morir es un arte” (Plath, 2016, p. 33).

2. De lo bello: el cuerpo

*“Cierro otra vez los ojos y pido que mi rostro y mi cuerpo me sean devueltos”*⁶⁹.

(Carlos Fuentes)

El cuerpo, por tanto, configura nuestra identidad. Pero, el discurso se ha apropiado del cuerpo de la mujer y le ha otorgado unos significados con el objetivo de mantener un orden social, cultural y económico concreto. Ante estas problemáticas, los escritores que trabajamos abren una brecha desde donde generar un cambio de paradigma que devuelva la libertad a la mujer. Ellos consideran que institucionalmente no hay lugar para ese cambio. Por ello, todos llevan a sus personajes a la soledad, lugar desde donde se produce el ascenso necesario para conectar cuerpo y pensamiento, para reformular lingüísticamente el significado inherente al cuerpo. Pero, además, si Jelinek vincula o genera lazos entre la soledad y la muerte, Greenaway lo hará entre la soledad y la escritura y Capote entre la soledad y la huida o el viaje. Mecanismos todos desde donde estas mujeres, estos personajes de ficción se enfrentan al abismo, para desde él ascender. Ese ascenso nace de la superación del miedo, porque:

El pensamiento “ama” el “abismo”. Le es inherente un “valor sereno para enfrentarse a un miedo esencial”. Cuando falta ese miedo continúa lo igual. El pensamiento se pone a merced de la “voz silente” que “lo temple con los horrores del abismo”. El horror lo libera del *aturdimiento que provoca el ente*, es más, del *aturdimiento que provoca lo igual*. Se asemeja a aquel “dolor en el que se desvela la alteridad esencial del ente frente a lo habitual (Han, 2017a, p 53).

En ese abismo es donde se construye el pensamiento al entrar en contacto con lo desconocido, con *lo otro*. Y, así, estos personajes generan con sus ejemplos las mismas *historias*, pero contadas desde otros *discursos* (Chatman, 1970). Es decir, ellas instauran, desde ese enfrentamiento o suspensión, institucionalmente nuevos relatos en los que el poder no sea el hacedor del orden de las cosas. Es decir, desde ese abismo, se abren unos nuevos caminos fundamentados en la alteridad para conseguir, como señala Rita Segato, acabar “con el arbitrio creciente de un mundo marcado por la «dueñidad»” (2016, p. 17).

⁶⁹ (Fuentes, 1980, p. 11).

Por tanto, al acercarnos al estudio de la identidad femenina, debemos tener en cuenta las consecuencias que provocan esa exclusión de la mujer del discurso de poder. Y, debemos también tener en cuenta que las consecuencias no devienen de considerar que esa violencia que el cuerpo de la mujer debe contener habita en el orden de lo sexual, sino en el orden del poder (Segato, 2016). El hombre, y por extensión este discurso actualizado también por mujeres se erige por un orden que se genera y se nutre del poder. El poder ocupa, así, un lugar hegemónico, que hace que o bien, la mujer participe de este o bien, sea expulsada, como lo son Erika, Gerti, Nagiko y Holly. Y así: “lo que refrenda la pertenencia al grupo es un tributo que, mediante exacción, fluye de la posición femenina a la masculina, construyéndola como resultado de ese proceso” (Segato, 2016, p. 18). Esto conlleva que el proceso de formación de la identidad de estos personajes se presente complejo y problemático.

La identidad se construye, en primer lugar, a través del propio reconocimiento del individuo, así ellas deberán buscarse hasta encontrarse. Para ello el primer paso será o bien establecer el vínculo que la sociedad o el discurso ha roto entre el cuerpo y el deseo de la mujer como en el caso de los personajes de Jelinek, o bien, buscar su identidad a través del cuerpo. Para que en ambos casos no sólo se establezca la comunicación entre lo que está fuera, sino que pueda ser esto aprehendido, por medio de los sentidos, de *lo bello*. Todas luchan contra ese orden como consecuencia del hecho que señala Chomsky. Según el cual en circunstancias históricas determinadas surge un instinto que mitiga la destrucción de los demás al buscar descentralizar el poder (Chomsky y Foucault, 1976, p. 81). Y en este sentido Jelinek, Greenaway y Capote forman parte de este proceso al generar unos personajes que desde su rebeldía dibujan fisuras en el discurso establecido por el poder, al articular la resistencia desde el cuerpo de las protagonistas. Ellas desde situaciones o caminos antitéticos o simétricos ponen de manifiesto la importancia del cuerpo en la construcción de la identidad. Lo cual pone de manifiesto cómo “la “viabilidad” de la vida de una mujer depende del ejercicio de la autonomía corporal y de las condiciones sociales que posibiliten dicha autonomía” (Butler, 2007, p. 28).

Es, por tanto, evidente que el cuerpo es el primer significante que confiere significado a la identidad de la mujer. Por este motivo señala Gajeri que “el primer paso” del feminismo “es el de la relectura del papel femenino a partir del cuerpo” (2002, p. 471). Los ejemplos de estos personajes generados dentro del propio discurso demuestran que la obra de arte es en sí misma un *acto de resistencia* (Deleuze, 1987). Erika, Gerti Nagiko y Holly son ejemplos de ello, en tanto que codifican sus cuerpos y los descifran desde el mismo orden que las expulsa o las censura: el poder. Lacan escribía “la mujer no existe” (González, 2013, p. 189). El psicoanalista francés crea un neologismo “parlêtre” para hacer referencia al inconsciente de

Freud. Aunque no nos interese hoy introducirnos en los terrenos del psicoanálisis, sí que resulta interesante ver cómo ese término se constituye de parler (hablar) y être (ser). Este concepto refleja cómo el lenguaje confiere identidad al sujeto posibilitándole ser. Lenguaje o discurso e identidad son, por tanto, un binomio inseparable. Por ello, debemos ver los mecanismos estéticos, sociológicos y lingüísticos que permiten que Erika y Gerti sientan su cuerpo como extraño, hasta tal punto de convertirlo en un objeto de deseo en manos de sus amantes, mientras que Nagiko y Holly de forma heterónoma construyen su identidad desde su propio cuerpo.

En *La pianista* Erika debe descifrar su cuerpo para poder desde él conectarse con todo lo que está fuera de ella, entender su cuerpo supone conectarse con *el otro*. Su educación la ha desvinculado del exterior y la ha convertido en un ente aislado y encerrado bajo el dominio de su madre: “En un flamante piso, construido según el método del futuro, cada una tendrá su propio reino; Erika aquí, la madre ahí, un reino claramente separado del otro” (Jelinek, 2011, p. 9). Incluso, “la madre decide sobre la disponibilidad de la hija” (Jelinek, 2011, p.10), lo que hace que Erika apenas se relacione, “a este propósito sirve la televisión, que lleva a la casa hermosas imágenes, bellas costumbres, todo prefabricado y bien envuelto” (Jelinek, 2011, p. 9). Incluso, la ropa vehículo de conexión con el exterior, es controlada por la madre:

Un vestido nuevo. Salta a la vista que ha sido comprado recientemente. La madre estalla furiosa contra el vestido. Antes en la tienda y colgado de la percha, el traje lucía atractivo, multicolor y suave; ahora yace tirado como un estropajo torpedeado por la mirada de la madre (Jelinek, 2011, p. 8).

Erika no tiene, así, identidad, porque Erika forma “una unidad” (Jelinek, 2011, p. 9) con su madre. La madre tiene el control absoluto sobre el cuerpo de Erika: la madre le prohíbe maquillarse, le prohíbe ir a la peluquería por ello “la madre habla a Erika de belleza natural que requiere de ningún acicalamiento artificial” (Jelinek, 2011, p. 34). La madre, además, controla su vestuario, la madre “es madre y señora de lo que va a vestir” (Jelinek, 2011, p. 13). De ahí que Erika encierre sus sueños en su armario, aunque ni siquiera aquí están a salvo pues “la puerta de Erika no tiene cerrojo”, porque “una niña no tiene secretos” (Jelinek, 2011, p. 9). No sólo su origen, su nacimiento está marcado por el desamor y el aislamiento: “Erika vino al mundo después de muchos años de duro matrimonio” (Jelinek, 2011, p. 7), sino que toda su formación se caracteriza por vivir en un proceso de incomunicación continua. Su adolescencia ha sido para Erika un lugar de encierro, así en una analepsis que recupera este periodo el narrador nos dice: “La adolescente vive en una reserva de veda permanente”, en la que sus

modelos de autoridad, la madre y la abuela: “ya envejecidas y con sus órganos genitales resecos y atrofiados se abalanzan sobre cualquier hombre para que no pueda acercarse a la cría” (Jelinek, 2011, p. 37). Además, “la niña no saldrá del cascarón doméstico hasta que se corrija y reniegue del hombre” (Jelinek, 2011, p. 37). La madre y la abuela aparecen animalizadas para mostrar esa agresividad ante la figura de Erika. La madre “azor” y la abuela “águila ratera” “prohíben a la niña que abandone el nido. LE rebanan la vida en gruesas tajadas y las vecinas se regocijan urdiendo difamaciones” (Jelinek, 2011, p. 38). Erika así es un ser sin identidad, lo que se representa lingüísticamente con ese pronombre personal en mayúsculas “LE”, al igual que se emplea en varias ocasiones “ELLA”. Erika no es Erika es una chica, una mujer más encerrada en ese discurso que la mutila:

Ella no ha de temer a la crítica, lo principal es que algo suene; esta es la señal de que la niña ha pasado del ejercicio de las escalas musicales a esferas más altas y que ha dejado atrás los restos mortales de su cuerpo. El desollado envoltorio físico de la hija es examinado minuciosamente en búsqueda de huellas de manipulación masculina y a continuación es sacudido con energía. Después de este proceso puede entrar en acción, limpia, seca y bien almidonada. Sin sentimiento alguno y sin que nadie pueda obligarla a sentir algo (Jelinek, 2011, p. 39).

Erika no tiene cuerpo, sus modelos lo han desollado hasta eliminar la huella. Pero no es este el caso en el que la ropa elimina la huella para proteger con ello a la mujer. Es, en cambio, la negación y destrucción absoluta del cuerpo de la joven, para que ya no pueda volver a sentir. Porque Erika, incluso, ha sido sometida a un proceso de vampirismo por parte de la abuela y de la madre: “Las madrastras acechan a su víctima, a la que le han chupado casi toda la sangre” (Jelinek, 2011, p. 40). Pero no sólo estas mujeres manipulan a Erika, sino también al joven primo que visita la casa en la que vive Erika. La incomunicación debe ser total, por lo que todas las vías de apertura han de ser destruidas, aniquiladas:

De pronto ha entrado vida en la casa, porque un simple hombre siempre trae vida a un hogar. Las mujeres de la casa miran al joven con una sonrisa condescendiente, pero llena de orgullo; sí, él tiene que desahogarse. Pero lo ponen en guardia contra las víboras femeninas que andan buscando matrimonio. El joven disfruta al máximo desahogándose a la vista de todos, necesita público y lo consigue. Hasta su rígida madre

sonríe. Sea como sea, el hombre tiene que salir al mundo hostil, entretanto la hija ha de morir, desriñonándose bajo el peso de la música (Jelinek, 2011, p. 42).

La comunicación entre el hombre y la mujer queda totalmente rota en el mundo de Erika, mientras el hombre representa lo abierto, la mujer, Erika, será lo cerrado. Dos mundos antitéticos en los que se marca además cómo la mujer solo es un objeto para ser utilizado. El primo debe salir a la calle, debe tener contacto con lo que está fuera. En cambio, Erika debe encerrar, silenciar y enmudecer su cuerpo, aislarse de todo lo que le rodea, sobre todo del hombre. El único mundo en el que tiene permiso para vivir es dentro de la música, pero esta se convierte en una prisión para la joven. Por lo tanto, en este discurso que es perpetuado por estas mujeres, los modelos de Erika, no tiene espacio para el amor. Erika, así, solo es ELLA, como la Chingada de la que habla Octavio Paz: “Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la Nada. Y, sin embargo, es la atrás encarnación de la condición femenina” (2000, p. 224). Erika es el trágico resultado de un discurso que anula el deseo de la mujer. Su adolescencia la marca, pero un hecho fortuito marcará una posterior rebeldía en la vida de Erika. El primo, “el chavalote” juega con ella, realiza un acto acrobático del que ella forma parte, con la intención de dejar clara sus atributos masculinos, en ese juego Erika entra en contacto con los genitales del joven y deseará “que ese instante se prolongue, es tan bello...” (Jelinek, 2011, p. 46).

En este juego provocado por el primo despierta la sexualidad de Erika. El cuerpo, a través de *lo bello*, busca el contacto con el primo, pero Erika deberá enmudecerlo para siempre. Pero años más tarde ese instante será recuperado en la carta que ella le escribe a Klemmer, cuando le pide que lleve en su encuentro sexual “un pequeñísimo bañador triangular, que más que cubrir sugiera” (Jelinek, 2011, p. 227), el mismo que el primo llevaba aquel día. Erika guardará ese recuerdo en su memoria y lo desvelará en la carta. Pero, hasta ese día ha habido un largo proceso de negación de su deseo. Marcado este por la violencia: los golpes de la madre, las agresiones que Erika ella misma se realiza y, por último, la agresión y violación que sufre en manos de su amante, en manos de Klemmer. Estas son las consecuencias de la desconexión del cuerpo de Erika con *lo otro*, de velar su deseo. Esto hace que ella siempre lleve una hoja de afeitar que guardó de su padre, para buscar sentir, porque Erika ya no siente nada, Erika “no siente dolor” (Jelinek, 2011, p. 47). La ocupación que la madre y la abuela han hecho del cuerpo de Erika, lo ha transformado en un campo de batalla, porque “el cuerpo femenino o feminizado se adapta de forma más efectiva a esta función enunciativa porque es y siempre ha estado imbuido de significado territorial” (Segato, 2016, p. 70). Ella desde su cuerpo libra una guerra y por lo tanto solo puede descifrarlo desde un código, el de la violencia. Pero al final de la

novela, Erika consigue conectar su cuerpo con el exterior y deja de sentirlo como extraño a través de ese violento acto. Su cuerpo ha dejado de ser sentido como *lo otro* y la conecta con el placer. Conectará, de nuevo, con ese instante que vivió junto al primo. Y así, para el lector “el displacer correspondiente al temor y a la compasión” queda en esa escena “sublimado en placer” (Trías, 2013, p. 123).

Gerti en *Deseo* debe recuperar la posesión de su cuerpo, arrebatárselo a su marido, amante e hijo. Mientras que de Erika sí se nos da fragmentos de su infancia y adolescencia, de Gerti, no. De ella solo sabemos que “esta mujer es de la mejor familia posible” (11). Pero esta puede ser reconstruida con las vidas de Paula o Brigitte. Porque Gerti es una más. De ahí que sea habitual que Jelinek mezcle los nombres de sus personajes en sus novelas. Porque todas responden al mismo arquetipo, todas están despersonalizadas y al servicio del lenguaje para denunciar un discurso que se sustenta y se ejerce desde el poder, por lo que siempre debe haber un fuerte y un débil. Gerti podría haber sido una chica de ciudad como Brigitte, quien un día “decidió que tan sólo quería ser más mujer, para un tipo que se llama heinz”⁷⁰ (Jelinek, 2005, p. 11). O podría haber sido Paula, una chica de campo, quien se opone a su madre y expresa su deseo:

cuando haya acabado de estudiar confección, quiero disfrutar algo de la vida, viajar, viajar a italia y con el dinero ganado ir al cine, y después de haber disfrutado de mi vida quiero viajar otra vez, una última vez, a italia, y con el dinero ganado ir otra vez, una última vez, al cine, y después quiero buscar un buen hombre, o un hombre no tan bueno, como los que ahora se ven cada vez más en el cine, y luego quiero casarme con él y tener hijos. y querernos todos los unos a los otros, incluso todos juntos⁷¹ (Jelinek, 2005, p. 21).

No importa cómo se llamen, al final su único destino es el matrimonio, la maternidad y la asfixia en un mundo sin amor en el que sus cuerpos se convierten en un recipiente de violencia.

En Gerti aparece el tema de la maternidad. La maternidad también es un instrumento de poder, un arma para invadir un territorio y así ella se ha proyectado en su hijo. Adrienne Rich señala en este sentido que: “Las mujeres débiles siempre han utilizado la maternidad como un canal —angosto y profundo— para que sirva a su propia voluntad humana de poder, a su

⁷⁰ En *Las amantes* Jelinek no utiliza mayúsculas.

⁷¹ En *Las amantes* Jelinek no utiliza mayúsculas.

necesidad de devolver al mundo lo que les ha sido otorgado” (2019, p. 83). Podemos decir, por tanto, que la maternidad no aparece aquí como un acto de creación, sino como un acto de posesión, que será revertido, pues en Gerti la maternidad le pondrá más cadenas:

La maternidad trae consigo el poder ambiguo, negativo de Deméter -el poder de rechazar, de abandonar, de suplicar y de luchar de nuevo, y de sufrir la separación y la pérdida con cada cambio de estación. Su cuerpo, como el de Demeter, se ha convertido en campo de batalla y, paradójicamente, su única arma y posesión. Sin embargo, no es suyo, pues también ella ha llegado a verlo como un territorio cercado por héroes y monstruos (cada uno con sus derechos y exigencias); paisaje planificado por el deseo, y espesura sal viaje (De Lauretis, 1992, p. 210).

La maternidad aumenta la vulnerabilidad de Gerti, la hace más susceptible de ser invadida. Porque no estamos como en el caso de la madre de Erika ante una mujer que tomó el mando de su marido, porque Erika llegó a “un mundo que enloqueció al padre, quien fue encerrado en un hospicio para evitar que se transformase en un riesgo para la humanidad” (Jelinek, 2011, p. 17). Gerti no es como la madre de Erika. Ella está desposeída de todo. Incluso de la maternidad, de la cual también se apodera el marido, pues desde la maternidad de Gerti “el marido se ha proyectado hacia la eternidad” (Jelinek, 2004, p. 11). Además, el hijo también se convierte en su propietario para competir con el padre:

Mira el cuerpo de su madre, con astucia y descaro en cuanto esta llega del mundo exterior, que en los tebeos llaman maravilloso mundo. ¿Provoca la madre esa sonrisa que navega en el rostro como una canoa o la tiene grabada? El niño no perdona nada de su madre cuando se mete bajo su blanca campana de humos, en el nido que el padre ha construido (Jelinek, 2004, p. 27).

Además, Jelinek señala cómo esta violencia es institucional y se enmascara tras un término, la familia. Dentro de esta institución cabe esa violencia pues es blanqueada por la Iglesia y el Partido Popular Austriaco: “La familia, ese buitres, se considera a sí misma un animal doméstico” (Jelinek, 2004, p. 28). Gerti, por tanto, vive atrapada en un mundo que la ha desposeído de todo, porque la violencia forma parte del sistema, el poder solo se ejerce a través de la violencia y así “los derechos del hombre a territorios propios, cuyos celestiales senderos sólo él puede recorrer, ya han sido notificados a la protección civil de mujeres

austriacas” (Jelinek, 2004, p. 29). Por tanto, la supremacía del hombre está institucionalizada, y así él puede “entrar a la fuerza en su mujer para sentir sus propios límites” (Jelinek, 2004, p. 24).

El hecho de que Gerti no sea dueña de su cuerpo conlleva otra serie de consecuencias. Así, a lo largo de la novela Gerti aparece como un personaje vacío, su mundo interior es callado, es inexistente. Sin cuerpo no hay nada. Gerti solo es un objeto cuyo destino es ser consumido, devorado. Gerti no es nada pues como Erika tampoco puede construir su identidad ni siquiera a través de la ropa, pues la ropa también pertenece a su marido. Gerti forma parte de la sociedad de consumo que el poeta José Martí plasmó en las postrimerías del siglo XIX en su poema “Amor de ciudad grande”. También en el mundo de Gerti la copa de vino, si se tiene sed se bebe a grandes sorbos, incluso si esto significa ejercer la violencia. La mujer es como esa copa de vino que enmascara el amor en el poema. Jelinek a través de su obra nos dice que no hay lugar para el amor porque el amor no puede nacer en una prisión: “Los pesados vasos de vino se tambalean sobre las bandejas, y los señores celestiales las cogen por detrás” (1998, p. 34). Los hombres cogen lo que quieren y apuran hasta calmar su sed: “Y la copa que pasa, se le apura / Luego la copa turbia al polvo rueda / Y el hábil catador, -manchado el pecho / De una sangre invisible, - sigue alegre / coronado de mirtos, su camino” (1998, p. 34). Gerti en manos de sus amantes se convierte en esa copa que es tirada, cuando ya es consumida, y, mientras, el catador sale impune. Michael viola junto con sus amigos a Gerti, ella rueda por el suelo y es vaciada como esa copa de vino, pero no hay consecuencias para el joven, es más él contará su pericia. Él solo está “pensando en los innumerables amigos a los que va a contar su aventura” (Jelinek, 2004, p. 228). Y es que el tiempo y el uso, denuncia Jelinek, convierten el cuerpo de la mujer en “desechos y fosas y jirones” (Martí, 1998, p. 127). Lo que se traduce en que las “almas” dejen de ser “fruta rica” para convertirse en “fruta de plaza que a brutales / golpes el rudo labrador madura” (Martí, 1998, p. 127). En ese mundo Gerti no tiene espacio, porque Gerti tenía sed, pero no de ese vino “que no se sabe beber” (Martí, 1998, p. 127). Gerti buscaba el amor, pero solo encuentra la soledad del abismo, la muerte: “De vez en cuando, tomamos un trago vacilante de otro, que dice estar repleto de una dulce necesidad. ¡Pero cuando de verdad se necesita algo, no se consigue de él” (Jelinek, 2004, p. 197).

Los personajes de Jelinek se enfrentan a un cuerpo enmudecido y ensordecido institucionalmente. Los puntos de partida de las dos protagonistas son diferentes pero los dos caminos se construyen en paralelo. Erika no sabe cuál es su deseo, porque no es capaz de descifrar un cuerpo cuya propiedad le arrebató su madre. Mientras Gerti sí sabe cuál es su deseo, aunque debe enmudecerlo una y otra vez en manos de los propietarios de su cuerpo.

Pero las dos quedan suspendidas cuando descubren que no hay lugar para el amor, pues el discurso con el que son cifradas y descifradas solo puede dar vida a la antítesis del amor. El Eros muere cuando se escribe con el lenguaje pornográfico, el único lenguaje al que tienen acceso las protagonistas, el lenguaje del poder, el lenguaje del consumo. Frente a estos personajes, aparecen las protagonistas de Greenaway y Capote. Tanto el cuerpo de Nagiko, como el de Holly son el medio o canal con el que se relacionan con lo que está fuera de ellas. El cuerpo las conecta sensorialmente con lo otro y a través de él construyen su identidad. El cuerpo las abre, las expone al mundo y con él se comunican sin enmascarar el deseo. Por tanto, Nagiko y Holly tienen posesión de su cuerpo, nadie lo ha ocupado. Solo que desde el cuerpo de ellas se generarán otras problemáticas, pues las dos deberán defenderse de los mecanismos sociales, culturales y económicos que quieren apoderarse de su cuerpo.

De ahí la idea de que las historias de Jelinek terminen donde empiezan las historias de Nagiko y Holly. Solo en las últimas líneas de la novela el cuerpo de Erika le transfiere información, y sólo en las últimas líneas de la novela Gerti se quita las cadenas que la sociedad le ha impuesto. Mientras que Nagiko y Holly desde niñas ha sido capaces de interpretar el mundo a través de su cuerpo. Así, Holly se vale del motivo de la máscara, del disfraz para sobrevivir, Holly se camufla en una sociedad que le pide ser de otra manera. Sus gafas oscuras, sus vestidos elegantes son máscaras tras las que se oculta la verdadera Holly. El narrador dice de ella que “su carácter se había formado antes de hora”, lo que la había convertido en una “desviacionista romántica” (Capote, 2001, p. 54). Holly tiene una férrea identidad que es protegida desde su cuerpo. Hecho que comparte con Nagiko, pues esta cuenta con el libro de Sei Shonagon tatuado desde niña en su cuerpo, el cual le ofrece la resistencia necesaria para no doblegarse al discurso del poder. En palabras de Byung-Chul Han, podemos definir a estos personajes como “auténticos”, pero con el matiz de que no caen en el narcisismo, pues este destruye al otro, mientras que Nagiko y Holly buscan al “otro atópico” (Han, 2017a, pp. 37-46). Ellas a través de su cuerpo se exponen al otro, el cual “es constitutivo de la formación de un yo estable” (Han, 2017a, p. 43).

Estamos ante discursos diferentes pero que generan o permiten que el poder aisle o limite la construcción de la identidad de estas. Dolor y placer se funden en la propia definición de sublime: “El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer” (Trías, 2013, p. 39). Nagiko forma parte de un discurso en el que la mujer, como entidad cultural y social, ha generado modelos en los que la pequeña Nagiko ha podido mirarse y entender su cuerpo. Holly ha debido buscar aquellos modelos en los que reconocerse y desde donde protegerse de los lugares familiares que se tornan siniestros

(Trías, 2013, p. 44). Pero las dos comparten una característica en su camino, pues las dos deben abandonar su hogar. Que si en el caso de Nagiko, ésta volverá a su hogar familiar, en el de Holly solo la podremos imaginar en una eterna peregrinación, que cataliza del deseo del narrador: que Holly encuentre un lugar, donde no deba estar enmascarada. Sin embargo, Jelinek dibuja una sociedad que enmudece, que vela los deseos de las mujeres, que ha ocultado los modelos femeninos, para que queden estos tapiados tras un discurso hegemónico que solo acepta una verdad: el poder del fuerte sobre el débil. Y ahí da vida a Erika y a Gerti. Estas viven oprimidas en un discurso patriarcal perpetuado a través de los modelos de la madre, las tías y la abuela, en el caso de Erika, y a través del dominio del marido, amante e hijo en el caso de Gerti. Hecho que hace que el cuerpo de la mujer deba ser negado, ocultado, llevado al terreno de *lo siniestro*. De ahí que Erika encierre sus deseos en esa caja y Gerti bajo un rostro impasible, pues a ella sólo le han autorizado “trazar signos con las manos en el aire” (Jelinek, 2004, p. 60). El espejo en el que Erika se mira proyecta la nada, la alienación: “Cada día ve en el tranvía lo que no quiere llegar a ser” (Jelinek, 2011, p. 19). Y Gerti sólo podrá reconocerse en la imagen de la luna que guía sus pasos hacia la muerte. Jelinek ataca, de esta manera, en sus textos la hipocresía de la burguesía austriaca quien se enmascara bajo la cultura, la música (Jelinek, 2011, p. 22), la familia (Jelinek, 2011, p. 28), pero, que, para ella, todo es una mera gesticulación, una máscara con la que redimir su vacío y falso mundo. Greenaway sitúa, en cambio, a su personaje en Japón. Aquí la mujer cuenta con modelos culturales desde el siglo X (Gajeri, 2002, pp. 457-458), por eso Nagiko puede mirarse y reconocerse a través de la escritora Sei Shonagon. Nagiko y la escritora se confunde, son la esencia de una mujer que decide su camino, y que percibe el mundo desde su cuerpo, Nagiko a través de la escritora japonesa ha podido descubrir “las delicias que están a nuestro alcance” (Shonagon, 2015, p. 47). Es cierto que existen diferencias discursivas entre estos personajes, pero todas deberán defenderse del poder que las quiere alienar, por ello generarán una resistencia desde sus cuerpos al poder, para evitar que este las devore. Son discursos diferentes, pero desde cada uno de ellos las protagonistas generan la misma resistencia, la necesaria para escapar del poder que engendra un deseo heterónomo en la mujer. Y, así, mientras los cuerpos de Nagiko y de Holly son vehículos para la creación, el de Erika y Gerti lo son para la destrucción. Por tanto, es evidente que “la concepción del cuerpo como organismo es también efecto de un discurso” (González, 2013, p. 185).

Además, debemos tener en cuenta la relación existente entre cuerpo y lenguaje. En este sentido señala Lacan que entre estos existe una relación estructural y estructurante que configura el vínculo social (González, 2013, p. 185). A través del cuerpo nos proyectamos en

el otro, lo que lo convierte en un vehículo de comunicación. En Erika y en Gerti “el otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, el otro como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor” (Han, 2017a, p. 9) no ha podido ser construido, porque tanto Erika como Gerti están desposeídas de su cuerpo. El cuerpo de Erika está enmudecido por haber permanecido aislado de todo y haber quedado bajo el dominio de la madre y el de Gerti por haber sido anulado por el deseo de sus amantes. Ellas son la metáfora de la expulsión del otro, la metáfora de lo cerrado. Sus cuerpos están bajo el efecto del poder, el cual ha incrementado “su eficacia y estabilidad, ocultándose, haciéndose pasar por algo cotidiano u obvio” (Han, 2016, p. 68). La violencia en sus vidas se ha convertido en lo cotidiano, así *lo Unheimlich* se ha transformado en lo familiar. Y la consecuencia de este hecho es que el cuerpo se convierte en el depositario de esa violencia que habita en lo familiar. Erika no reconoce su cuerpo, este se le presenta como extraño. Y además ejerce la violencia sobre él de manera interior, pues elabora psíquicamente esa energía destructiva (Han, 2016, p. 15). Erika, así, elabora meticulosamente los actos de violencia que canaliza en su cuerpo: “Cuando no hay nadie en su casa se hiere voluntariamente en la propia carne” (Jelinek, 2011, p. 89). La sociedad actual ha aprendido a velar la violencia, antes de la Modernidad señala Byung-Chul Han la violencia “era omnipresente, y, sobre todo, cotidiana y visible”, formaba parte de “la comunicación social”. Ahora la violencia “se retira a espacios mentales íntimos” (2018, p. 16). Así, Erika en espacios íntimos como su habitación o el baño se retira para en cada corte velar su feminidad, en un afán de buscar su deseo, porque estos no pueden ser descodificados desde el discurso que da forma a Erika. La casa es el lugar en la que Gerti ha proyectado su deseo de amor, pero en este espacio cerrado e íntimo la violencia toma todo el protagonismo, día tras día en esa casa su marido se transforma en su “enemigo” (Jelinek, 2004, p. 71), el cual solo busca que su mujer lo “reconozca libremente como su destino” (Beauvoir, 1974, p. 100), con lo que la priva de su cuerpo y ensordece el deseo de Gerti. La violencia queda así contenida y reducida a la esfera de lo familiar. Nagiko y Holly, sin embargo, son metáfora de lo universal, de lo abierto, porque ambas se proyectan en el otro. En cada foto, en cada palabra dibujada en el cuerpo de Nagiko se reafirma, en cambio, lo femenino y su deseo. El cuerpo, como metáfora del libro, pierde la connotación erótica y es el vehículo principal para la comunicación:



Figura 13: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway.

Esa condición de lo abierto que Octavio Paz reservaba para el hombre es, sin embargo, lo que define el cuerpo y el pensamiento de Nagiko. La violencia, aquí, traspasa los límites de lo privado y se instaura en lo público. Nagiko con la palabra reestablece el orden roto, cuando provoca la muerte del editor, símbolo del poder: “This is the text written in Japanese on the body of the “THE TWELFTH BOOK” who drives past the publisher’s bookshop and does not stop. THE BOOK OF BIRTHS AND BEGINNINGS”⁷² (Greenaway, 1996, p. 111). Nagiko convierte la carne en libro, y así nace un nuevo orden, un nuevo discurso, capaz de abolir la violencia que el editor ejercía sobre el débil. Este libro marca el inicio de un nuevo comienzo. La carne, por tanto, es el vehículo del pensamiento. Lo corpóreo en Holly, también, trasciende la realidad para immortalizar en la transmutación de la carne en un objeto, la escultura del rostro de Holly:

Una extraña figura de madera, una talla alargada que representaba una cabeza, la de una chica de pelo liso y tan corto como el de un hombre, con sus lustrosos ojos de madera desproporcionados grandes y sesgados en el ahusado rostro y los labios gruesos,

⁷² Este es el texto escrito en japonés en el cuerpo del DUODÉCIMO LIBRO que pasa por delante de la librería del editor y no se detiene. EL LIBRO DE LOS NACIMIENTOS Y DE LOS COMIENZOS”. T.A.

excesivamente marcados, casi como los de un payaso. A primera vista parecía una talla muy primitiva (Capote, 2001, p. 12).

Pero, esa talla era “todo lo parecido a ella que podía esperarse de aquel objeto negro y quieto” (Capote, 2001, p.12). En este suceso vemos que la única forma de apresar el cuerpo de Holly es a través de esa escultura, allí queda fosilizado su rostro que, no obstante, desencadena toda la historia que el narrador nos cuenta de ella, por lo tanto, un objeto inamovible se transforma también en escritura y desde el doble proceso de creación: la escultura y la escritura Holly supera lo temporal. Si Jelinek lleva a sus personajes a la muerte para anular los condicionantes del cuerpo, Capote los transforma en arte. El tiempo queda suspendido y devuelve la libertad que el discurso del poder ejerce sobre el cuerpo de la mujer. Y así desde la quietud de la escritura y la escultura, a través de la obra artística se proyecta la esencia de Holly, el movimiento y la eterna huida. Por ello, la escultura de Holly no puede ser traída de vuelta a Nueva York, sino que queda lejos de esa sociedad que la expulsó:

A Mr. Yunioshi le llamó la atención su trabajo, y le rogó que le permitiera ver otras muestras. Tras lo cual le enseñaron la talla de la cabeza de una joven: y tuvo la sensación, o así al menos me lo conto Joe Bell, de estar sumergiéndose en un sueño. Pero cuando dijo que quería comprarla, el negro se cogió las partes con la mano (un además al parecer amable, algo así como llevarse la palma al corazón) y se negó a vender. Ni un medio kilo de sal más diez mil dólares, ni tampoco un reloj de pulsera más un kilo de sal más veinte dólares, bastaron para convencerle (Capote, 2001, p. 13).

Vemos, por tanto, el contrapunto de la sociedad americana de la que Holly ha huido en esa aldea, donde no todo puede ser comprado, donde la vida, el amor tiene dignidad y no precio, en el sentido kantiano. Por ello, el único lugar en el que puede permanecer la escultura del rostro de Holly, su corporeidad fosilizada, es allí, porque Holly es un animal salvaje, como ella misma le dijo a Joe Bell, y no puede ser contenida en ninguna prisión. Nueva York, por tanto, es una prisión para Capote. Una prisión rodeada de un mar de elegancia, de la que Holly tiene que huir.

2.1. Erika y Gerti: lo cerrado

“¿Quién vendrá a llamar a la puerta?

Puerta abierta, se entra.

Puerta cerrada, un antro.

El mundo llama del otro lado de mi puerta”⁷³.

(Pierre Albert-Birot)

Erika y Gerti han sido modeladas desde un discurso que se ha materializado en espacios cerrados. Por tanto, en las novelas se construye una poética espacial, una cartografía donde lo femenino queda aprisionado en lo cerrado. Esos espacios cerrados son los que utiliza Jelinek para fotografiar el mapa del deseo de la mujer. Condena, así, Jelinek a sus protagonistas a caminar por espacios cerrados que impiden o limitan su apertura al mundo. Si constitucionalmente la mujer se define como *lo cerrado* (Paz, 2000, pp. 223-224), Jelinek lleva a sus personajes a vagar por espacios cerrados y claustrofóbicos acordes a su condición sexual: “Ellas permanecen encerradas entre sus cuatro paredes y no les gusta que aparezcan visitantes a husmear” (Jelinek, 2011, p. 117).

La historia de Erika se ambienta en una gran ciudad como es Viena, “¡Ciudad de la música!” (Jelinek, 2011, p. 15) nos dice la narradora, pero Jelinek transforma ese espacio abierto también en un lugar claustrofóbico y asfixiante a causa de la falsa moral y de su pasado nazi, y así esta cosmopolita, Viena, es descrita como: “¡País de alcohólicos. Ciudad de la música!” (Jelinek, 2011, p. 23). La narradora nos hace caminar junto a Erika por diferentes espacios de la ciudad, tanto abiertos como los parques y las calles, como cerrados el metro o el Sex Shop. Pero los unos y los otros se presentan de forma sombría y asfixiantes porque Erika busca en ellos su sexualidad, pero se proyecta en ellos a través de un discurso que la convierte en objeto y así queda encerrada en un mundo que le impide ver su imagen. Erika aprovecha el trayecto de su trabajo y de su casa para pasear, y en estos momentos se transforma en un *voyeur*. En distintas escenas la protagonista se proyecta a través de la contemplación, el sentido visual. Así, en un paseo se esconderá para observar un encuentro sexual entre una pareja, allí ella ve cómo el sexo es un acto narcisista, el hombre no mira a la mujer desde la otredad, sino que solo se busca a él. La consecuencia es que la mujer se convierte ante los ojos de Erika en un objeto que solo es útil para dar placer al hombre:

⁷³ (Citado en Bachelard, 2005, p. 83).

De acuerdo con lo que se oye, la mujer parece disfrutar. Pero en ella la emoción es más mesurada. [...] Erika es testigo de cómo se desarrollan las cosas. La mujer dice so, el hombre, arre. La mujer parece molestarse porque el hombre no le cede el paso, tal como corresponde. Ella dice: más lento; él procede: más rápido y hacia atrás (Jelinek, 2011, p. 143).

Esta Viena es el espejo en el que Erika se mira y desde donde debe construir su identidad. Una ciudad opresiva y sucia que aniquila el amor.

La historia de Gerti, en cambio, no se desarrolla en una gran ciudad, sino en un ambiente rural envuelto por la naturaleza. Una naturaleza que se proyecta inhóspita y asfixiante para la protagonista: “En medio de las montañas que los entrenados deportistas vienen a visitar, la mujer advierte que le falta un soporte firme, una parada en la que poder esperar a la vida” (Jelinek, 2004, p. 13). La Naturaleza, además, se transforma en un espejo de las injusticias y desigualdades sociales: “La nieve cae en abundancia para todos. Pero resbalan de distinta manera, como distintas son las personas” (Jelinek, 2004, p. 59). La Naturaleza, un espacio abierto, se transforma, no obstante, en un espacio cerrado que priva también a la mujer de libertad. La mujer queda, así, bajo el dominio del hombre y de la naturaleza, pues finalmente el hombre domina, transforma también la naturaleza, como domina y transforma el cuerpo de la mujer: “El sexo, exactamente igual que la Naturaleza, no se puede disfrutar sin su apéndice, sin su pequeña banda de productos y producciones. Se le rodea amablemente con artículos de primera calidad de la industria del textil y de la cosmética” (Jelinek, 2004, p. 73). Además, la naturaleza no es un espacio en el que Gerti esté, sino que la envuelve. No aparece nunca rodeada de naturaleza, sino que ésta rodea los espacios cerrados en los que Gerti está encerrada:

Ante ella sólo está el frío viento huracanado de la montaña; el campo está cubierto de débiles trazos de senderos que conducen al bosque. Oscurece. En sus celdas, las mujeres sangran por el cerebro y por el sexo al que pertenecen (Jelinek, 2004, p. 77).

Las pocas veces que acompañamos a Gerti en sus paseos se presenta una naturaleza que ha sido adulterada, convertida también en un objeto de consumo, porque frente al poder de la naturaleza, el hombre la encadena “para conseguir algo contra su voluntad” (Jelinek, 2004, p. 87). En esa naturaleza a Gerti también “el viento le arranca la voz” (Jelinek, 2004, p. 78), al igual que el hombre. Todo ello, hace que Gerti viva encerrada en un pueblo que como prisión le ha arrebatado su vida y consumido su juventud: “Como el día, la juventud crece en sí misma,

copula y cae, colgando de sus esquíes, en la insatisfacción y el cerco del pueblo” (Jelinek, 2004, p. 175). Y pese a querer escapar de ello y echarse en los brazos de su joven amante, aquí tampoco lo logra, porque nada la libra de vivir encerrada y de ser una propiedad bien del marido, bien del amante: “Envuelta en su manto de nutria y alcohol, la mujer del director se arroja pesadamente al pecho de su actual Señor” (Jelinek, 2004, p. 175). La naturaleza, finalmente, se transforma en el espacio simbólico en el que tiene lugar la violación de Gerti, pues su inmensidad la deja indefensa: “Gerti se ha hundido tras estas montañas, escarnecida como todo su sexo [...] Se hunde en la humillación como la hierba bajo la guadaña” (Jelinek, 2004, p. 183). Y tapa el deseo de amor de Gerti: “Ahora nieva tan fuerte como esperábamos del invierno. Ya ha sido echada a un lado la última botella. Nadie quiere en serio tomar un trago de Gerti, aunque ella se entregaría hasta el verdor de la primavera volviera a mostrarse” (Jelinek, 2004, pp. 186-187). La belleza de la naturaleza se transforma en Jelinek de la misma manera que en Silvia Plath, para quien lo bello de las amapolas se convierte en siniestro al ser descritas estas como “pequeñas llamas infernales” (Plath, 2019, p. 68). La inmensidad y la belleza de la naturaleza consumen, de este modo, a Gerti. La naturaleza se presenta con su cara más aniquiladora, la belleza de la nieve se materializa en violencia: “El suelo brilla de sangre recién vertida. En el camino, nevado desparramadas plumas de pájaro. Una marta o un gato han representado su drama natural” (Jelinek, 2004, p. 10). Y la naturaleza, así, anuncian el trágico destino de los protagonistas.

Por otro lado, Jelinek encierra a sus personajes en pequeños espacios donde lo familiar, incluso, se transforma en inhóspito. En *La pianista* la escritora recurre a la creación de espacios carentes de intimidad que privan de identidad a Erika. En estos, Erika está bajo el dominio y supervisión de la madre. La casa familiar no es un lugar en el que se genera una convivencia, sino que es la fuente principal, el núcleo de la opresión en la que vive la pianista. La escritora como Julio Cortázar hace en el cuento “Casa tomada” crea un espacio, el de la casa, donde madre e hija bajo la lógica del interior (Bachelard, 2005, p. 33) se sienten a salvo de los peligros del exterior. Ese espacio las aísla y las protege. Acceder a la casa de esta madre y esta hija implica traspasar dos puertas, este elemento les ofrece seguridad, e impide la entrada de intrusos. No obstante, Erika genera una resistencia que la lleva a oponerse a las normas de la madre que están presentes incluso cuando duerme esta: “Durante el sueño no hay nada que pueda entrar en su cerebro, porque ella ya tiene su casa y su hija”. De esta manera, Erika “va en busca del manojito de llaves” (Jelinek, 2011, p. 267) y deja que la casa sea tomada por Klemmer. Su rebelión a las normas de la madre la llevan a la violación. La casa, metáfora del útero materno: “Erika está completamente sana; es un pez en el líquido de la placenta materna”

(Jelinek, 2011, p. 60), ha sido conquistada por un elemento extraño que vulnera la seguridad de estas mujeres. Si esa casa generaba una barrera para que Erika, construyera su identidad, ahora ese muro, como el muro que aísla a Plath y Bachmann en *Dramas de Princesas*, es derribado por el joven de manera violenta. La casa ha sido ese taller donde la madre, arquetipo de un discurso patriarcal, ha fabricado, dado forma a Erika “su pequeño torbellino” (Jelinek, 2011, p. 7). La madre ha modelado a Erika incluso antes de su nacimiento:

Durante el embarazo la madre se imaginaba que sería algo tímido y delicado. Pero cuando vio la masa de arcilla que salió de su cuerpo, no tuvo reparo en ponerse manos a la obra para corregirlo a golpes y conformar algo puro y delicado (Jelinek, 2011, p. 27).

La madre actúa de Pigmalión y ha creado y dado vida a Erika, por ello la señora Kohut no va a dejar que su hija la abandone por un hombre: “Erika no es guapa y de serlo la madre se lo prohibiría” (Jelinek, 2011, p. 30). Otro espacio determinante en la historia de Erika es el dormitorio de la madre, “el lecho conyugal” (Jelinek, 2011, p. 15). Si en “Casa tomada” aparece un matrimonio de hermanos, en *La Pianista*, en cambio, se constituye un matrimonio entre la madre y la hija. Este lugar es el punto de encuentro de las dos mujeres. En estas camas contiguas se comportan las dos mujeres como un matrimonio: comentan asuntos sobre los conocidos o vecinos, analizan las actuaciones y las clases de Erika e incluso planean cómo su vida seguirá siendo igual en la nueva casa que desean comprarse: “en la nueva vivienda la hija también deberá compartir la cama con ella” (Jelinek, 2011, p. 157). Pero a su vez, aquí asfixian cualquier atisbo de sexualidad, ya que el sexo aniquilaría esa condición velada y cerrada de la casa y de las mujeres:

A la madre le ha resbalado el camisón de dormir y deja en evidencia que, a pesar de todo, ella desde luego es una mujer. Llena de pudor, la hija le sugiere que se cubra. La madre obedece un tanto avergonzada (Jelinek, 2011, p. 160).

Gerti también queda encerrada en la casa, bajo el yugo de la familia. Una familia que es proyectada desde una moral tradicional de la que Jelinek denuncia su hipocresía:

Ahora ruega un poquito a Dios en este país católico-romano, para que todos vean que nos lavamos de las manos la sangre de la inocencia, que Dios, en un acto de esfuerzo,

se ha transformado en sí mismo: Hombre y Mujer, exactamente, ésta es Su obra (Jelinek, 2004, p.119).

Jelinek muestra con la historia de Gerti y Hermann la historia de un país que se aniquila bajo una máscara que esconde su falsedad y su barbarie tras los muros de una institución como la familia:

Como usted se supone que caminó también Jesús, eterno viajero por Austria y sus representantes, por su entorno, y miró si había algo que mejorar, que castigar o que encontrar. Y la encontró a usted, y la ama como a sí mismo. ¿Y usted? ¿Solo ama el dinero que tiene los otros? ¡Sí, usted se le parece, así que escriba una carta a “La Prensa” e insulte a aquellos que no tienen Dios o, si lo tuvieran, no podrían establecer relación con él! (Jelinek, 2004, p. 120).

Gerti quiere escapar de la prisión sociocultural en la que vive, pero incluso en un nuevo salto en busca del amor, “la mujer se lanza hacia el estudiante desde su entorno socialcristiano” (Jelinek, 2004, p. 174). Gerti vive encerrada en una tradición que anula su deseo y diluye su identidad. Deambula, por tanto, Gerti de un lugar a otro, de casa del marido a casa del amante, pero todas son iguales, falsas e inhóspitas maquilladas con la misma mentira con la que Gerti envuelve su día a día: “La mujer, que salió corriendo de allí, vuelve ahora, en un coche ajeno, a la quietud doméstica. Debe ser devuelta a su puesto en el cine del hogar” (Jelinek, 2004, p. 117). Esa casa está llena de puertas y de cerrojos: “El niño sabe mucho de todo esto, contempla sonriente los agujeros de las cerraduras, que exploran los placeres de la casa” (Jelinek, 2004, p. 27). A través de los cuales el niño penetra en la intimidad conyugal: “La insospechada entrada del niño amenaza con convertirse en una tragedia comparable al clima local. Directo y radiante como un cohete portador, el niño se dispara dentro de la habitación” (Jelinek, 2004, p. 49). También, en la novela, Hermann, el marido, aparece como espacio en tanto que se proyecta en sus posesiones, su fábrica, el coro de la empresa y por extensión el director posee a los trabajadores de la fábrica: “El marido. Es un espacio bastante grande, en el que aún es posible hablar. [...] El director conoce a sus trabajadores, no uno por uno, pero conoce su valor global” (Jelinek, 2004, p. 10). Hermann, incluso como espacio, invade las vidas de sus trabajadores al controlar a los hijos de estos: “Los hijos de los utilizados también trabajan en la fábrica de papel [...] No son personas privadas, porque no tienen una casa hermosa; solamente son lo que se ve de ellos, y lo que a veces se oye del coro” (Jelinek, 2004, pp. 15-16). El espacio en el que

Gerti vive queda, así, compartimentado y organizado jerárquicamente bajo el dominio de Hermann, porque él se ha materializado en el propio espacio dominado, con lo que elimina la identidad de su mujer y sus obreros. Pero, además, el relevo será pasado a las manos de su hijo, porque este está por encima de los demás, con lo que la rueda seguirá: “Y también su hijo domina a los otros niños” (Jelinek, 2004, p. 21). Por tanto, la muerte en la obra adquiere una dimensión metafórica, pues no solo supone la libertad de Gerti al desposeerla de su cuerpo, sino la destrucción del espacio de dominio que simboliza el marido. La destrucción del discurso de poder hegemónico.

Y, por otro lado, frente a estos espacios donde las protagonistas quedan inmersas en el poder de sus dueños, aparecen otros que se configuran como germen de la construcción de una intimidad y privacidad. Aparecen, así, diferentes espacios en los que Erika puede escapar del control de su madre. En estos espacios la profesora de piano dará forma a su feminidad y sexualidad, pero sigue siendo espacios cerrados. El dormitorio de Erika tiene una especial simbología, pues en él ella le entrega la carta de su deseo impostado a Klemmer. Dentro de este espacio están el armario y el espejo. En el armario Erika encierra sus deseos reflejados en esos vestidos que oculta de la madre para proteger de esta manera la privacidad que le proporciona el mundo onírico, el lugar que le permite soñar ser otra persona. El espejo le permite acceder al mundo que desde sus deseos y sueños proyecta, pues en el espejo Erika puede verse con los vestidos prohibidos que la llevan a otros lugares. Esa imagen proyectada no está mutilada, en el reflejo Erika puede verse como mujer, puede dar forma a su pensamiento y deseo. Como vemos en Erika la ropa le confiere identidad, aunque esta deba estar encerrada en un armario, mientras que a Gerti se la roba. Por tanto, el único espacio abierto que aparece es el que se proyecta a través del espejo, pero este es solo una proyección, un sueño (Ripoll, 2016). Por último, en el dormitorio Erika esconde una caja, “su misteriosa cajita de los tesoros” (Jelinek, 2011, p. 253), en la que guarda objetos que pretende utilizar en sus encuentros sexuales con Klemmer. De esta manera, “vemos que el armario encierra los deseos de Erika, y la caja los objetos con los que Erika pretende alcanzar no ya sus deseos, sino la proyección de los deseos del otro amoroso” (Herades, 2020, p. 50). Para Bachelard estos objetos “son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] Sin estos objetos nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad” (Bachelard, 2005, p. 111). Estos objetos, no obstante, dibujan la brecha en la que Erika se encuentra, pues, por un lado, está su genuino deseo y por otro, el deseo que ella ha formulado a través de la descodificación del mundo de la pornografía. Ella carece de discurso para descifrar y desvelar su deseo, y esto la lleva a vivir en la caverna de Platón, pues solo puede ver las sombras de un deseo que se formula desde un discurso ajeno, el del hombre.

Esa caja se transforma en “la memoria de lo inmemorial” (Bachelard, 2005, p. 119), pues en ella se guarda toda una tradición que ha generado una falsa proyección del amor a través de lo pornográfico, y con ello del deseo de la mujer.

Además, esa imagen que Erika ha proyectado en ese espejo y que prefigura su identidad debe ser mutilada, pues el cuerpo de Erika debe “dejar de ser carne” (Jelinek, 2011, p. 116) y para ello debe mutilar su cuerpo, sesgar la conexión entre el cuerpo y el otro a través de la destrucción. De ahí que, en el cuarto de baño, Erika se encierre para realizarse cortes por el cuerpo con el único recuerdo que guarda de su padre, una cuchilla:

Cuando no hay nadie en casa, se hiere voluntariamente en la propia carne. Siempre está esperando el momento de poder herirse sin ser observada. Apenas suena el picaporte, va en busca de la cuchilla multiusos de su padre, su pequeño amuleto. [...] La cuchilla está destinada a su carne (Jelinek, 2011, p. 90).

En cambio, Gerti no tiene espacios en los que construir su identidad, ni siquiera el coche que utiliza para visitar a su amante, le ofrece un lugar privado, íntimo, sino que también está bajo el dominio de su marido: “el coche de la mujer no debe servir para recorrer sus propios caminos, él ha marcado ya un rastro con sus proyectiles, que bramando han abierto trochas en el bosque” (Jelinek, 2004, p. 25). Pero, un lugar que adquiere una dimensión simbólica es el cuarto de baño. Abundan escenas sexuales que transcurre en este espacio, en la bañera, un lugar que aparece en la novela como sucio y opresivo: “Allí crece el merulio, se le oye absorber agua y producir desperdicios. Nadie más que el director puede obligar a la mujer a estar bajo su lluvia y su goteo” (Jelinek, 2004, p. 25). Y será este sucio lugar, el elegido para poner fin a la vida del marido, pero esta vez el agua adquiere un poder purificador y liberador que acabará con un hombre que “se levanta una y otra vez” y “al que no se le puede matar” (Jelinek, 2004, p. 66). Ese espacio cerrado se transforma en la antesala de la libertad de Gerti:

Abre el grifo del agua caliente, lo acaricia y se siente pacífico, sereno. El agua susurra alrededor del pesado cuerpo, en el que los duros músculos masticadores muelen la vida y tragan empresas. [...] ¡Tanta sangre! Y todo en vano, en última instancia también los violentos de su corazón, porque ya no hay en él sangre para impulsar (Jelinek, 2004, p. 233).

El agua hace una función similar al espejo. Así, si el espejo permite a Erika ir a otro lugar, el agua también rompe las cadenas de Gerti. El espejo proyecta a la verdadera Erika y el agua del río en la escena final a la verdadera Gerti. En esas superficies las protagonistas pueden ver su reflejo lejos de los parámetros sociales en las que han vivido encarceladas y donde han perseguido un deseo falso. Y así, Erika cruza el espejo que le lleva a espacios abiertos, y Gerti se sumerge en el agua para trasmutar su prisión en libertad.

El mapa del deseo que Jelinek dibuja tiene como último punto el cuerpo de las protagonistas. El cuerpo de Erika es un terreno invadido y subyugado por la señora Kohut y por el joven Klemmer. Ambos se pelean por dominar ese territorio:

Erika no lo escucha, pero lo mira de soslayo e inmediatamente se escabulle incómoda. Mira casi involuntariamente desde el interior del calabozo de su cuerpo. No desgarrará los barrotes con la lima. La madre no le permitirá que se acerque a los barrotes. Diga lo que diga Erika, Klemmer no está de acuerdo, es un luchador empedernido (Jelinek, 2011, p. 81-82).

Esta invasión hace que Erika mantenga cerrado su cuerpo: “En Erika todo lo que tiene cierres está cerrado” (Jelinek, 2011, p. 49). Lo que le impide construir su identidad pues la alteridad es expulsada. La expulsión del otro deviene de los referentes masculinos que han rodeado a Erika, su madre, su abuela, y la consecuencia de ello es que Erika ha negado su propio cuerpo, porque como “ella es tabú para sí misma” (Jelinek, 2011, p. 58), la profesora ha llevado al terreno de *lo siniestro* su cuerpo y su deseo, lo que la ha aislado del exterior:

Erika, la que mira sin tocar. Erika no siente nada y jamás tiene la posibilidad de acariciarse. La madre duerme en la cama vecina y observa las manos de Erika. Las manos han de practicar y no andar por ahí como las hormigas debajo de la sábana y pasar por el frasco de la mermelada. Tampoco siente nada cuando se corta o cuando se pincha. Lo único que ha llegado a desarrollar estupendamente es el sentido de la vista (Jelinek, 2011, p. 56).

Erika es un voyeur, recibe el exterior desde la contemplación, todo le llega a través de la vista, por lo que aprehende el exterior desde una experiencia intelectual y no sensorial (Han, 2016, p. 13). Erika imita, al ser un tabú, solo le queda convertirse en una copia de su madre, en “un apéndice más joven” (Jelinek, 2011, p. 34), en una proyección de Klemmer. Lo que la

condena a ser “una intérprete y no una pianista. El título de la obra es, por tanto, la proyección de Erika en el espejo, la proyección de su deseo” (Herades, 2020, p. 51).

Gerti también está aislada de todo. Pero el cuerpo de Gerti no tiene opción a protegerse, a cerrarse, pues el marido tiene pleno control sobre él:

Ahora, la mujer no tiene tiempo ni de cerrar los ojos. El director no asiente cuando ella quiere ir a la cocina y preparar algo. La toma, decidido, por el brazo. Antes quiere llamarla a sus obligaciones, para eso ha cancelado dos entrevistas. La mujer abre la boca para disuadirle. Piensa en su fuerza y vuelve a cerrar la boca (Jelinek, 2004, p. 16).

Gerti no puede escapar de la violencia, por lo que lo único que le queda es callar. Aunque su cuerpo habla imitando una lengua, su cuerpo recoge el sonido del hombre y lo devuelve furioso: “El sexo de una mujer un bosque que le devuelve un eco iracundo” (Jelinek, 2011, p. 52). Es la única salida que queda a Gerti recoger el eco del deseo del hombre y devolverlo cargado de violencia, transformado en la muerte, único lugar donde puede habitar el deseo.

2.2. Nagiko y Holly: lo abierto

*“El mundo es grande pero en nosotros
es profundo como el mar”⁷⁴.*
(Rilke)

Las historias de Nagiko y Holly, en cambio, suceden en espacios que percibimos como abiertos. La historia de Nagiko espacialmente se desarrolla entre Kioto y Hong Kong, la tradición frente a lo cosmopolita. El filme se construye desde la sucesión de secuencias que nos llevan a un espacio y a otro, acompañados de la voz en off de Nagiko que nos guía desde el presente de su alocución. Esa voz en off es reforzada por los cambios de tonalidades (blanco y negro y color). Este continuo movimiento juega con nuestra percepción y, así, nos sumergimos en una espacialidad abierta. La historia de Holly empieza en Nueva York, en “un edificio de roja piedra arenisca en la zona de las Setenta este” (Capote, 2001, p. 9). Desde aquí, desde la mirada del narrador personaje asistimos también a un ir y venir de la protagonista

⁷⁴ (Citado en Bachelard, 2005, p. 220).

Holly. Desde ese presente, el momento que compartió el narrador con Holly, este nos lleva hasta un tiempo pasado, Texas y un tiempo futuro que espacialmente se configura como incierto: Brasil, Buenos Aires, África, con lo que se simboliza el continuo movimiento de Holly. Pero a la vez el juego temporal se bifurca pues se rige por las reglas de la escritura, por lo que todo es pasado y se instala en el tiempo del recuerdo. Este juego temporal y espacial hace que percibamos la historia de Holly en un espacio de cambio, y por lo tanto abierto pues lo contrario como dice la protagonista nos lleva a la muerte: “Yo no. Jamás me acostumbraré a nada. Acostumbrarse es como estar muerto” (Capote, 2001, p. 22).

Kioto es el lugar que marca la salida y la llegada de Nagiko. La obra adquiere la estructura del viaje del héroe, como Odiseo, Nagiko regresará a su hogar después de un proceso de formación, la obra es como la historia de *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier. En Kioto sucede la infancia de Nagiko, lugar al que volverá tras su peregrinación y que transformará en su retiro. El blanco y negro es la lente elegida para contar la infancia de Nagiko y el regreso de la heroína a su hogar, Kioto⁷⁵. Mientras que lo vivido en Hong Kong aparece en color⁷⁶. La contraposición o el salto entre el blanco y negro y el color no marca una brecha entre el pasado y el presente de Nagiko:

La tonalidad monocromática representa el inicio de la formación y la consolidación de la identidad de Nagiko ligado a la espacialidad, a Kioto, configura esa estructura circular de partida y de llegada. El color marca el proceso, el movimiento, el cambio, la construcción de su identidad. El color representa el camino que Nagiko sigue hasta volver a su hogar habiendo restituido el orden roto por el editor y transformada en madre y escritora (Herades, 2020, p. 51).

La alternancia cromática supone, por tanto, los puntos reveladores del camino de Nagiko. Es significativo ver cómo en las secuencias en la que Nagiko se mira en el espejo tras el ritual identitario realizado en cada cumpleaños, los símbolos escritos en su cara y que se reflejan en el espejo aparecen en color rojo. Nagiko en ese acto, desde la escritura, inicia su camino de reconocimiento y lo hace acompañada de su familia. Y este proceso de escritura no

⁷⁵ SECTION 1 1976 JAPAN A HAUSE ON THE OUTSKIRTS OF KIOTO NIGHT INTERIOR 15TH MARCH BLACK & WHITE (Primera secuencia). SECTION 90 2000 NAGIKO'S PARENTAL HOUSE OUTSIDE KYOTO SUMMER DUSK BLACK & WHITE (Última secuencia).

⁷⁶ SECTION 64 1997 HONG KONG CAFE-TYPO SUMMER NIGHT COLOUR.

aparece en blanco y negro, sino en color. Por ello, “el color representa el movimiento, la transformación constante” (Herades, 2020, p. 52).



Figura 14: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

La formación de Nagiko queda, así, enmarcada en ese juego de cromático que nos hace viajar a los lugares que han marcado la vida de la protagonista. La infancia de Holly, en cambio, aparece silenciada, velada, pero también adquiere una tonalidad diferente. Cuando un protagonista de su infancia, su marido, regresa para buscar a Holly, en la conversación que Doc mantiene con el narrador y desde la cual vuelve el pasado de Holly, se crea un ambiente fantasmagórico. La escena sucede, así, en “una noche fría, ventosa” en la que “la brisa agitaba sonoramente los flácidos toldos” (Capote, 2001, p. 63). Con ello la infancia de Holly es traída desde Texas al presente en una tonalidad oscura, gris como el aspecto de Doc. Holly, además, evita hablar de su pasado:

Señalé una fuente con manzanas, y al mismo tiempo le pregunté los motivos por los que se había ido tan joven de su casa. Me dirigió una mirada inexpresiva y se frotó la nariz, como si le picara: un ademán que viéndolo luego repetido muchas veces, acabé por interpretar como señal de que alguien empezaba a meterse en donde no le llamaban (Capote, 2001, p. 23).

Holly no solo cubre su pasado, también guarda una distancia con el resto del mundo para no mostrar sus miedos, su *malea* o *Angst*⁷⁷ cuyo origen está en verse encerrada en esa infancia. De ahí que Holly maquille su presente con el colorido de sus fiestas y con la elegancia de su ropa o de Tiffany's o de su "cama de satén blanco" (Capote, 2001, p. 96) para huir de aquel lugar en el que de alguna manera quedó encerrada para siempre. Pero, Holly convierte, así, el caos en orden y se muestra con "un aspecto de persona mimada por la vida serenamente inmaculado, como si la hubiesen estado cuidando las doncellas de Cleopatra" (Capote, 2001, p. 50).

Ni el cuerpo de Nagiko, ni el de Holly son tabú como lo es el cuerpo de Erika, ni ha sido alienado como el de Gerti. Mientras la pianista guarda y atesora en "su armario" (Jelinek, 2011, 11) sus vestidos para protegerlos de la madre, Nagiko muestra desde ellos la belleza de su cuerpo en las pasarelas. Y mientras que Gerti queda más desprotegida con la ropa que su marido le hace ponerse, Holly recurre a la moda, su "ajustado vestido negro" (Capote, 2001, p. 93) y a la cosmética para fortalecerse y protegerse del dolor:

Guiándose con el espejito de la polvera, se empolvó y se pintó hasta borrar todo vestigio de su rostro de niña de doce años. Usó un lápiz para los labios, y otro para colorearse las mejillas. Se marcó los bordes de los ojos, sombreó de azul sus párpados, se roció el cuello con 4711; se adornó las orejas con perlas y se puso las gafas oscuras; provista de esta armadura y tras un insatisfactorio repaso al descuidado aspecto de su manicura, rasgó el sobre y leyó la carta de un tirón (Capote, 2001, p. 86).

Las dos jóvenes utilizan la moda para conectarse con *el otro*, en el caso de Nagiko a través de la moda convierte su cuerpo en una metáfora de lo abierto a través de la exhibición; en el caso de Holly como armadura para tapar su vulnerabilidad y poder saltar al mundo, aunque este salto implique una caída. Las dos se abren al mundo y convierten el cuerpo en el vehículo que las lleva al otro. Bauman señala que para Lévinas la responsabilidad hacia el otro es la estructura elemental para configurar la propia subjetividad (Bauman, 2017a, p. 147). En este sentido, ellas son *porque son para otros* y esa relación recíproca viene determinada por el cuerpo. El cuerpo supone la comunión absoluta con lo diferente, con lo distinto y permite conciliarse y formar parte del todo. El cuerpo de Nagiko es un libro que continuamente se está escribiendo.

⁷⁷ "angst", en la edición utilizada.

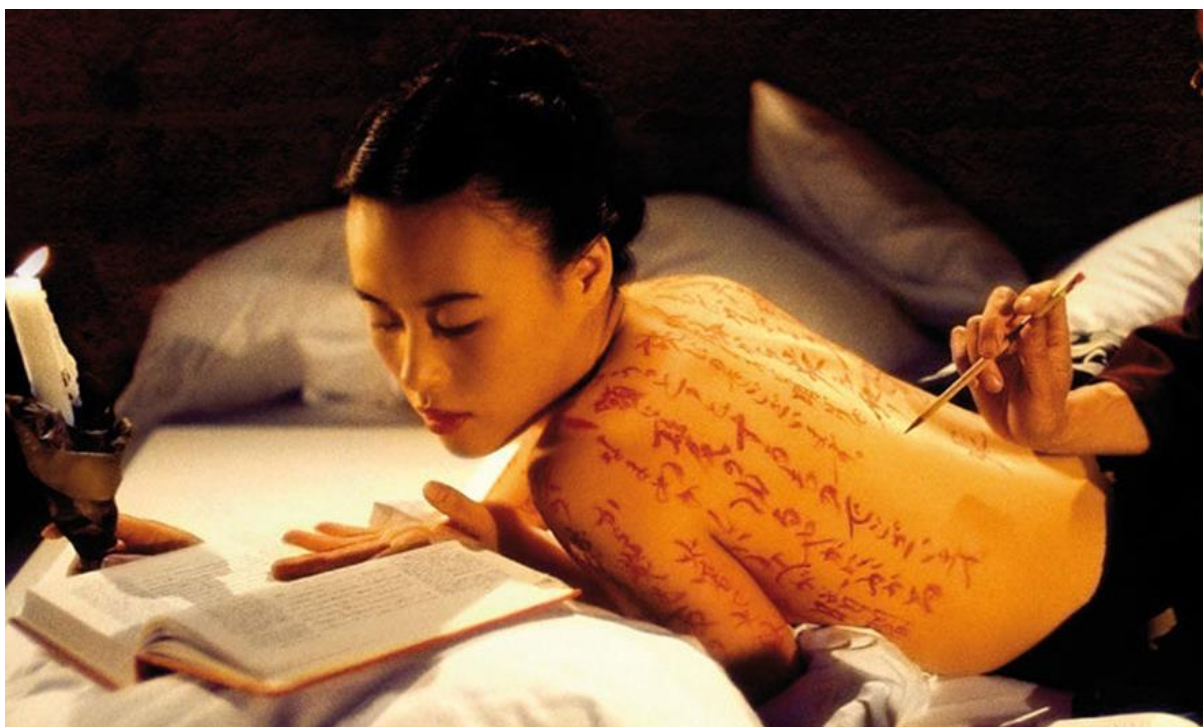


Figura 15: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway.

Y el cuerpo de Holly se escribe eternamente en el recuerdo del narrador, que queda fijado en la escritura. Y en esa escritura constante adquiere un protagonismo especial la figura de Jerome y del narrador.

En el caso de Nagiko, “los encuentros sexuales se producen de forma encadenada y percibimos siempre dos cuerpos conectados, el sexo es unión y supone el contacto del cuerpo y la comunión absoluta” (Herades, 2020, p. 53). En cambio, en Erika y Klemmer la distancia entre sus cuerpos los separa: “que no se le acerque tanto como para tocarla” (Jelinek, 2011, p. 116). Pero no solo la distancia se proyecta en sus cuerpos, sino también en la palabra, en la carta que Jelinek le escribe al joven, pues en ella el amor se transforma en una lucha de poder, en un “combate” (Jelinek, 2011, p. 208). Se contraponen aquí dos dimensiones de la escritura, pues “la escritura cálida y creadora de vínculos que se producen entre los cuerpos de los amantes en *The Pillow Book*, se convierte en un deseo hierático y frío en la carta que Erika entrega a Klemmer” (Herades, 2020, p. 53). Si “el amor comienza en el cuerpo” (Paz, 1994, p. 341), dos cuerpos que no se unen, supone la muerte del amor. Gerti también experimenta el amor bajo la máscara del sexo y su cuerpo se expone a la violencia de un combate en cada encuentro sexual. Mientras que los momentos de amistad que comparten el narrador y Holly se caracteriza por una cálida cercanía, tan cercana que Holly llama a su amigo por el nombre de su hermano, Fred. Y es tanta la cercanía que en ella nace el deseo: “Mi mano, que estaba

extendiendo el aceite sobre su piel, pareció reaccionar por su cuenta: tenía ganas de alzarse para caer sobre las nalgas de Holly” (Capote, 2001, p. 57). El cuerpo, así, se configura como el germen del amor.

Uno de los espacios que toman una dimensión trascendental en el amor de Nagiko y Jerome es la bañera.



Figura 16: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway.

Las tonalidades cálidas de estas escenas contrastan con las frías y sucias escenas que Jelinek describe. Nagiko y Jerome sumergen sus cuerpos en el agua, y en este nuevo elemento sus cuerpos adquieren nuevos significados. Para Bachelard al ser abandonado “el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador” (Bachelard, 2005, p. 245). Lo que permite una unión absoluta de los cuerpos. Además, la tinta y el agua como líquidos simbolizan el continuo cambio, la inconsistencia del cosmos y la purificación. El cuerpo puede ser escrito una y otra vez, porque el agua arrastra la tinta.



Figura 17: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

No obstante, la tinta deja una huella invisible, pero que penetra en el cuerpo de Nagiko, con lo que a través de la reescritura constante en el cuerpo Nagiko se construye su identidad. Jerome escribe una y otra vez en el cuerpo de su amada y en cada pincelada Nagiko es modelada en cada pincelada. Jerome ha escrito una y otra vez sobre el cuerpo de Nagiko y “en cada pincelada le ha insuflado libertad y autonomía, de la misma manera que lo hacía el padre” (Herades, 2020, p. 55).



Figura 18: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

La escritura, que a lo largo de este tiempo se ha quedado almacenada en el cuerpo de la joven, la ha preparado para ser ahora ella quien escriba, será ella quien proyecte su pensamiento en la piel del joven traductor. Esta transformación en escritora es posible porque el cuerpo de Nagiko no es un objeto que haya recibido la escritura del padre y de Jerome desde un acto narcisista, ellos escribieron sobre el cuerpo de Nagiko desde un acto que nacía del amor. Y ese amor, al quedar prisionero en lo sensible (Trías, 2013, pp. 63-64) bajo esa piel, es capaz de engendrar la creación y no la destrucción. Y así Nagiko repite el proceso recibido y escribe los trece libros que envía al editor no “como objetos poseídos o desposeídos sino como transmisores de la verdad, y de la justicia” (Herades, 2020, p. 55). El cuerpo y la escritura es el arma que Nagiko emplea para acabar con el editor. El cuerpo y la escritura la devuelven al lugar del que fue expulsada. El cuerpo y la escritura llevan a Nagiko, así, hacia *lo sublime*.

En el último momento que “Fred” comparte con Holly también adquiere una dimensión simbólica el agua. El narrador “azotado por el viento y calado hasta los huesos” (Capote, 2001, p. 91) ayuda a que Holly deje el país, para evitar declarar contra Sally Tomato, el mafioso al que ha estado visitando en la cárcel. Holly prefiere huir de nuevo a llevar a cabo una traición. Por ello cuando el narrador le pide que no abandone el país ella le dice: “Mira, guapito, quizá esté podrida hasta el fondo mismo de mi corazón, pero no estoy dispuesta a dar testimonio contra un amigo” (Capote, 2001, p. 90). Así él y Joe Bell, enamorados los dos de la joven, la ayudan a tomar un avión a Brasil. El narrador coge todas las pertenencias de la joven y Joe Bell contrata una limusina para llegar al aeropuerto y en ese trayecto, Holly encuentra un lugar que considera apropiado para que el gato sin nombre tenga una nueva vida. Y en ese momento Holly entiende que su lugar estaba allí junto al gato y posiblemente junto a su amigo “Fred”. La lluvia aquí borra las huellas que la vida ha dejado en el corazón de Holly para que ella pueda seguir con su viaje. La lluvia borra la huella de Holly en la ciudad: “DESAPARECE LA CHICA DE TOMATO” (Capote, 2001, p. 95), lee el narrador en la prensa. Y así Holly continúa la búsqueda de un lugar como Tiffany’s: “Brasil resultó bestial, pero Buenos Aires es aún mejor. No es Tiffany’s, pero casi” (Capote, 2001, p. 96). La lluvia borra la huella de Holly en la ciudad, pero no la borra del recuerdo del narrador, quien finaliza su escritura con la escena de Holly y el gato bajo la lluvia. Y el deseo de que ella como el gato haya encontrado un hogar.

Por último, los recuerdos de Nagiko quedan recogidos en su diario. Y los de Holly en la escritura del narrador. Ese movimiento constante de imágenes se plasma en el diario íntimo y en la novela. Nagiko reconstruye desde la escritura su identidad al igual que el narrador reconstruye la identidad de Holly. Las dos historias configuran una cartografía de lo abierto, ya que lo evocado, los recuerdos nacen del amor: “¡los espacios que amamos no quieren

quedarse encerrados siempre! Se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra parte. A otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos” (Bachelard, 2005, p. 86). El libro en continua construcción se configura también como espacio abierto. Para Bachelard “la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime” (Bachelard, 2005, p. 221), y, así, Nagiko y Holly alcanzan esa inmensidad a través de la escritura. Sus vidas, transformadas en libro, destruyen “definitivamente lo inmóvil que hay en el ser humano y engendra lo ilimitado y lo infinito” (Herades, 2020, p. 56). Novales señala “la analogía que existe entre el alma individual y el cuerpo humano, por una parte, y la que se da entre el alma del Universo y éste” (Sevo, 2018, p. 43). Y en este sentido, la escritura dibuja el mapa de la identidad de Nagiko y de Holly, pues traza una cartografía de las protagonistas en su doble dimensión cuerpo y alma, desde donde se lanzan *al otro*.

3. De lo sublime: la Poética

“Yo mismo soy la materia de mi libro”⁷⁸.

(Michael de Montaigne)

3.1. El amor: entre lo bello y lo sublime

“Si amase realmente a alguien, el destino del resto de la gente no podría serle indiferente, porque su amado dependería de ese destino, sería parte de él”⁷⁹.

(Milán Kundera)

El cuerpo es, por tanto, esencial en el encuentro con el otro, en esa unión con el todo que nos eleva y nos hace alcanzar *lo sublime*. Y, en este sentido, el tema del amor debe ser estudiado en tanto que funciona como vehículo de conexión. Para Kant el amor debe situarse entre *lo bello* y *lo sublime*. Mientras la amistad genera el sentimiento de *lo sublime*, el amor sexual solo bajo unos parámetros nos genera esa elevación:

La amistad presenta principalmente el carácter de lo sublime; el amor sexual, el de lo bello. La delicadeza y el respeto profundo dan, sin embargo, a este último cierta

⁷⁸ (De Montaigne, 2012, p. 39).

⁷⁹ (Kundera, 1990, p. 54).

dignidad y elevación, mientras las bromas traviesas y la confianza le acentúan el carácter bello (Kant, 1982, p. 14).

Añade, también, Kant que “todas las conmociones de lo sublime tienen algo más fascinador en sí que el inquieto encanto de lo bello. Su bienestar será, más bien que alegría, una satisfacción tranquila. Es constante” (1982, p. 31). Por tanto, lo que perdura en el tiempo nos lleva a *lo sublime*, mientras lo inconstante a *lo bello*. Contrapone, así, el filósofo alemán la historia de Alceste y Adrasto. El primero dice: “Amo y estimo a mi mujer porque es bella, cariñosa y discreta” mientras que Adrasto considera: “Tengo que tratar a esta persona con amor y respeto porque es mi mujer” (1982, p. 31). De ello, Kant deduce sobre Adrasto que:

Tal manera de pensar es noble y magnánima. Ya pueden los encantos fortuitos alterarse: siempre continúa siendo su mujer. El noble motivo permanece y no está tan sujeto a la inconstancia de las cosas exteriores. De tal calidad son los principios, en comparación con impulsos originados solo desde ocasiones particulares (1982, p. 31).

Por ello, a la hora de llevar a cabo la configuración de la poética de las protagonistas, hemos de determinar qué aspectos se dan en ellas o no para que desde el amor se produzca esa elevación del alma y puedan alcanzar *lo sublime*. Y en este sentido es determinante distinguir el sentimiento que nace del impulso y perece en el tiempo, del que trasciende lo temporal. Es fundamental para ello, en primer lugar, analizar las diferentes visiones o perspectivas que encontramos en las obras en torno al sentimiento del amor. Para Jelinek el amor sexual no puede nacer en un discurso en el que la mujer no puede descifrar su deseo. Además, el amor sexual nace del impulso y ya no bello sino de un impulso que bestializa al hombre. Por tanto, para Jelinek el Eros ha sucumbido en una sociedad consumista, en la que hasta el cuerpo de la mujer es consumido. Capote nos habla de amor. Desde la contemplación vemos cómo ese sentimiento se construye y traspasa lo temporal, pero nos sitúa en la tesitura de si el amor no supone la pérdida de la libertad, y así realiza una poética de la amistad a lo largo de la novela. Y, por último, Greenaway muestra el amor en su máxima expresión, aunque finalmente lo metamorfosea en un libro, porque tal vez el mundo no esté preparado para ello, y, así, solo en la ficción, en la creación, en el arte puedan ser superadas todas las barreras que asfixian el amor. Puntos de vistas no divergentes, sino complementarios que conducen todos a un lugar común, la soledad, al que llegan todas las protagonistas. El amor nos lleva, por tanto, *al Otro*

y aquí los personajes masculinos adquieren una dimensión importante en cada historia, ya que proyectan de forma diferente la otredad amorosa.

Klemmer se proyecta en el cuerpo de Erika para amarse a él mismo. En ese acto el amante niega la otredad amorosa y convierte a Erika en un objeto en el que proyectar sus deseos: “En lo personal opina que la señorita Kohut es precisamente la mujer que un hombre joven desearía poseer para hacer sus primeros pinitos en la vida” (Jelinek, 2011, p. 67). En varias ocasiones a lo largo de la novela nos llegan muestras de que el joven amante ama, pero ¿qué ama? ¿Ama a Erika? ¿Ama su propia masculinidad o el significado social y cultural de esta? ¿Es Erika solo un medio para desarrollar su masculinidad? ¿Qué busca Klemmer en Erika? El narrador nunca desacredita, su pasión, su ansia de juventud, todo se presenta de forma legítima. Pero ocurren dos consecutivos incidentes: la carta de Erika en la que elabora un imaginario de su deseo impostado y un posterior y malogrado encuentro sexual con la profesora en el cuarto de la limpieza, en el que el alumno no solo fracasa, sino que vuelca la frustración de ello en su profesora (Jelinek, 2011, pp. 244-251). A partir de aquí Klemmer se somete a ese proceso de animalización que lo transforma en una bestia, porque su hombría o masculinidad ha quedado para el chico cuestionada, y así “su ira es mayor que el fuego del amor”. En este trance de búsqueda, el joven encuentra una joven pareja manteniendo relaciones sexuales en un paseo por el bosque, arremete contra ellos y los golpea y a través de ese acto de violencia “ha adquirido algo que puede llevarle a Erika” (Jelinek, 2011, p. 260). Ahora ya está preparado para dar lo que de él se espera, lo que Erika ha codificado bajo las reglas de la pornografía y el sadomasoquismo en esa carta. El único lenguaje al que ella ha tenido acceso, pues ya se encargó su madre de velar el deseo de Erika antes de que este despertara. Además, Klemmer, fruto de la superioridad masculina impuesta por la sociedad, se convence de que puede aportar mucho a Erika, y así centra su poder en sus virtudes de amante con las que pretenderá enseñar a la profesora “a amar su cuerpo, o al menos a aceptarlo, ya que hasta ahora lo ha negado. La instruirá cuidadosamente en todo lo que es necesario para el amor” (Jelinek, 2011, p. 68). No sólo quiere sentirse superior en ese campo, sino que además ve en ella la posibilidad de sacar “provecho para futuros amores” (Jelinek, 2011, p. 68). Estamos ante un amor puramente narcisista, que busca no sólo poseer a Erika, sino modelarla a su capricho, de la misma manera que antes lo había hecho la madre de ella: “Domina un elemento de la naturaleza y también dominará a Erika Kohut, su profesora [...] El pájaro Erika llegará a sentir cómo le crecen las alas, de eso se ocupará el hombre” (Jelinek, 2011, p. 69). El joven “como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante” (Platón, 2010, p. 77). Su egoísmo no le permite encontrar la alteridad: “Yo o tú. Su decisión es yo” (Jelinek, 2011, p. 272). Klemmer se ahoga en su propia

mirada, se consume en su narcisismo y no puede ver más que el vacío de la ausencia que provoca la muerte del amor en la desaparición del otro, porque tal y como señala Byung-Chul Han el narcisismo:

Es ciego a la hora de ver al otro. Al otro se le retuerce hasta que el ego se reconoce en las matizaciones de sí mismo. La consecuencia fatal de ello es que el otro desaparece. La frontera entre el yo y el otro se difumina. Difundiéndose el yo, se vuelve difuso. El yo se ahoga en sí mismo (Han, 2017b, p. 40).

El sexo se consume no como un acto de amor, sino como manifestación del egoísmo y del narcisismo, cuya consecuencia es la violación de Erika. Un acto que no es orgásmico, sino “una especie de masturbación en el cuerpo del otro. No es sexual” (Foucault, 2005, p. 128). No hay amor, porque cuando el amor “se profana para convertirse en sexualidad [...] el rasgo universal del Eros se aleja de él” (Han, 2014, p. 65), por ello la escritora austriaca escribe que “en esencia el amor es aniquilación” (Jelinek, 2011, p. 277).

¿Qué papel juegan los hombres en la vida de Gerti? Gerti expone su cuerpo a ellos, lo deja vulnerable y lo exhibe. Y en este sentido en él se reproducen los mismos actos de manera continua y repetitiva. Freud en este sentido se pregunta “bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse en siniestras” (Trías, 2013, p. 44). Y en este sentido, el cuerpo de Gerti es el objeto desde donde el sexo se convierte en un acto siniestro, pues en el momento en el que ella descubre el vacío de los actos sexuales, lo familiar resulta “extraño e inhóspito”, pues al revelarse ese sentimiento “se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible” (Trías, 2013, p. 45). En el cuerpo de Gerti se perpetúan actos siniestros, en tanto que suceden como repetición. Cada encuentro sexual con el marido se convierte en una repetición mecánica de una misma secuencia, la cual se repetirá con Michael, el joven amante: “Por desgracia esta vez no es del todo nueva, porque ya antes lo había hecho exactamente igual. [...] Es una infinita cadena de repeticiones” (Jelinek, 2004, p. 114). No hay espacio para el amor en la vida de Gerti, el hombre solo es sexo:

Sí, y quizá el sexo sea la naturaleza del ser humano, quiero decir, que la naturaleza del hombre consista quizá en correr detrás del sexo, hasta que, visto en su integridad y en sus limitaciones, se vuelve tan importante como él (Jelinek, 2004, p. 73).

No hay ninguna diferencia entre Hermann y Michael, los dos han convertido el cuerpo de Gerti en un producto de consumo, los hombres pagan, de forma diferente, por tenerlas y en este espacio el amor no puede habitar:

El hombre ha aprendido esta forma sencilla y malvada de hacer las cosas. Mudo, vaga por entre las mujeres, que pagan su calderilla y comparten el hambre. ¿Cómo van a llegar dos personas a esta unidad, si ni siquiera se pueden cerrar las cadenas humanas por la paz? (Jelinek, 2004, p. 69).

Michael paga con su juventud y belleza, porque él “es una imagen rubia sobre una pantalla de cine”. Michael, así, se convierte en un Dios, lo que le imposibilita amar, pues el acto amoroso nace del narcisismo, lo que conlleva la muerte del amor:

Michael ríe, porque es único. ¿Nos hace esta actividad tan listos como para poder saltar a otra, hablar y entender? [...] Ninguna es como la otra, pero al amante le da igual. Ve lo que está acostumbrado a ver del otro, se reconoce en el espejo como su propio Dios, que camina y va a pescar a los fondos marinos, tira el anzuelo y ya puede colgar del goteante paquete la próxima cliente para golpear y penetrar (Jelinek, 2004, pp. 102-103).

Michael sufre como Klemmer ese proceso de animalización, pero de forma más rápida y violenta. A lo largo de la novela el joven alumno muestra admiración por su profesora lo que lo convierte en un personaje humanizado:

Por lo demás, al joven le gusta oír a su maestra cuando toca algo, aunque solo sea un tan-ton-tin. Tin-ton-tan o la escala en sí mayor. Erika dice: no le haga cumplidos a su viajera profesora de piano, señor, Klemmer, el cual responde, cómo puede hablar de vieja, y tampoco de cumplidos, ¡se trata de mi más absoluta, honesta e íntima convención (Jelinek, 2011, p. 33).

De Michael, en un primer momento el narrador nos dice: “No somos animales, para que todo tenga que suceder de inmediato”. Pero, se animaliza en el momento en que tiene relaciones sexuales con Gerti, y ya todo se repetirá de manera mecánica, ese atisbo de humanidad desaparece tras leer unas pocas líneas más. De él añade también “meditamos si la

pareja se adecua a nosotros y qué puede permitirse antes de rechazarla” (Jelinek, 2004, p. 94), por tanto, Gerti en manos del joven solo tienen una función. De la misma manera Klemmer querrá amaestrar a su profesora, sentir su poder sobre ella, enseñarle cómo vestir, mostrarle el mundo que hay fuera de ella para posteriormente abandonarla “por una más joven” (Jelinek, 2011, p. 69). Por tanto, si en Michael vemos que el interés sobre la mujer radica en el sexo, entre Klemmer y Erika existe una conexión más profunda, no sólo física sino intelectual, pero si la música les podría haber ofrecido un encuentro más allá de lo sexual, pese a ello se transforman en contrincante. Aunque tanto Klemmer como Michael han de tener el control, el poder, de lo contrario atacan a su contrincante. Michael supone la muerte de lo corporal en Gerti, es, así, la antesala de la muerte. Pero Gerti buscó a Michael para huir del mundo sórdido de su matrimonio, porque un día Hermann decidió convertir a su mujer en todas las prostitutas a las que él utilizaba hasta decidir recluirse en su casa y en su mujer:

Le gusta que esta mujer, la mejor educada del lugar, tenga que andar envuelta en su propia suciedad. La golpea furioso en la cabeza. En la transustanciación, él ha hecho adaptar su cuerpo a sus dimensiones. Es un recipiente destinado a ser vaciado, y también él se vuelve a llenar por la noche una y otra vez (Jelinek, 2004, p. 53).

Y, así, el hogar de Gerti se convierte en el cementerio del amor, cuando lo familiar se transforma en siniestro a través de un proceso de repetición sin principio ni final. Gerti queda allí privada de todo, incluso del amor de su hijo, el cual también se dedica solo a utilizarla, y del cual tampoco recibe amor: “Ahora la madre besa ansiosa al niño, que se libra de ella” (Jelinek, 2004, p. 148).

Frente a estos amantes que buscan en *el otro* la confirmación de ellos mismos (Han, 2014a, p. 33), Jerome, en cambio, ama a Nagiko desde la alteridad, desde “una relación asimétrica con el otro” (Han, 2014a, p. 30). Encierra este amante las características que Platón en *Fedro* señala del enamorado pues de todas las formas de <<entusiasmo>> él posee la mejor (2010, p. 67). El amor que Jerome siente hacia Nagiko lo transforma, lo metamorfosea en libro, como símbolo de la inmortalidad del amor. A través de Jerome Nagiko no solo da forma a su pensamiento, a su voz, a su deseo, sino que estos se fijan, se materializan, adquieren una forma y dimensión concreta en el cuerpo de Jerome. El cuerpo de Jerome se convierte en espejo en el que Nagiko puede descubrir quién es. Jerome se proyecta en Nagiko y Nagiko en Jerome, hecho que alcanza la máxima expresión con la BSO. Así, en las escenas amorosas sus encuentros se cargan de intensidad a través de las palabras de Guesch Patti (1995) que forman parte de su

tema “Blonde”: “parfait mélange”⁸⁰. El amor de Jerome transforma a Nagiko en un ser libre; “furtive en lui”⁸¹. Los dos se fusionan y conectan la parte con el todo. Un único destino aguarda al traductor, por tanto, transformarse en el Libro del amante: “This is a book and a body / that is so warm to the touch / My touch”⁸² (Greenaway, 1996, p. 107).



Figura 19: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

Jerome aúna los dos rostros de amor: “amor generador, *poético*, productivo” como amante y “amor espiritual, intelectual, contemplativo” (Trías, 2013, p. 63) como libro. El amante se transforma en libro y trasciende la temporalidad del amor. Así, si para Quevedo en su poema “Amor constante más allá de la muerte” el amor se transforma en “polvo enamorado” (1994, p. 256) y rompe lo corpóreo y lo temporal, en cambio Jerome, como libro, es la imagen de lo eterno, pues la muerte lo transforma en el objeto inmortal que contiene el saber pasado, presente y futuro del hombre, lo transforma en un libro. En este sentido, podemos decir que Jerome ha bebido de la fuente borgiana, con lo que “el amor sublime queda inmortalizado en la figura del amante y traductor universal” (Herades, 2020, p. 46).

⁸⁰ “Mezcla perfecta”. T.A.

⁸¹ “Furtiva en él”. T.A.

⁸² “Este es un libro y un cuerpo que están hechos para el tacto. Mi tacto”. T.A.

¿Quién es Fred? La historia de Holly nace de la mirada del narrador. No sabemos cuál es su nombre solo que un día ella le pone Fred porque le recuerda a su hermano: “Me has recordado a mi hermano Fred. Dormíamos cuatro en la misma cama y él era el único que me dejaba abrazarle las noches frías. Por cierto ¿te importa que te llame Fred?” (Capote, 2001, p. 21). Pero el día que Holly recibe la noticia de la muerte de su hermano el narrador será privado de nombre: “Holly no habló nunca más de su hermano, con una sola excepción. Es más, dejó de llamarme Fred” (Capote, 2001, p. 71). Estamos ante un personaje anónimo del que no sabemos más que es un escritor no con mucho éxito. Y desde su mirada se nos cuenta su amor hacia Holly y el amor que otros hombres sintieron hacia ella. Podemos decir, por tanto, que toda *no novela* es una historia que nace de la nostalgia, del recuerdo del amor que sintió por Holly, aunque este tal vez fuera no correspondido:

Pero nuestra relación personal no empezó hasta septiembre, una noche atravesada por los primeros y fríos estremecimientos del otoño. Yo había ido al cine, regresado a casa, y estaba acostando con un bourbon y el último Simenon: lo cual constituía hasta tal punto mi ideal de comodidad que no conseguí entender cierta sensación de inquietud que fue creciendo poco a poco, tanto que llegué a oír mis propios latidos. Era una sensación acerca de la cual había leído y hasta escrito, pero que jamás había experimentado. La sensación de estar siendo vigilado. De una presencia invisible. Luego: un repentino golpeteo en la ventana, el vislumbre de un gris fantasmal: derramé el bourbon. Transcurrieron unos momentos antes de que tuviera arrestos para abrir la ventana, y preguntarle a Miss Golightly qué quería (Capote, 2001, p. 20).

De esta inusual forma irrumpe Holly en la vida del narrador. La primera vez que supo de ella fue por ver escrito su nombre en los buzones (Capote, 2001, p. 15). Pero esa noche ella entra por su ventana para huir de uno de esos hombres a los que Holly invita a su casa. Suceso que a partir de ese día se repetirá y generará una sólida relación de amistad. Holly se presenta sin máscaras. Ella no oculta nada, incluso se abre el albornoz para mostrarle el mordisco que ese hombre le había hecho, motivo que le lleva a huir de su casa y entrar en casa de un desconocido. Ella relata la historia de forma natural. Y el narrador la trasmite sin enjuiciar el tipo de vida de la chica, lo único que añade al relato de Holly es que “no llevaba más que el albornoz” (Capote, 2001, p. 21). Hasta ese momento de ella solo sabe que “tenía un gato y tocaba la guitarra [...] tocaba muy bien y a veces también cantaba” (Capote, 2001, p. 20). Ella es todo un misterio para él, incluso se pregunta “de dónde podía haber salido aquella chica” (Capote, 2001, p. 20).

Así, Holly entrará a su vida siendo un misterio y saldrá siendo también un misterio. Un misterio que solo puede adquirir forma en el deseo del “Fred”. Por ello la novela se cierra con un deseo y un anhelo. El narrador desde su escritura busca entenderla, pero no lo logra porque supondría arrebatarse su libertad. El acto de escritura es por tanto un acto de amor:

Lo cual prueba que el Amor es notable en esto de llevar a cabo las obras que son de la competencia de las Musas, porque no se enseña lo que se ignora, como no se da lo que no se tiene. ¿Podrá negarse que todos los seres vivos son obra del Amor bajo la relación de su producción y de su nacimiento? (Platón, 1871, p. 329).

El amor de “Fred” immortaliza a Holly en los términos de la creación, la convierten en un personaje que trasciende la ficción. Con ello, además, el amor de Fred queda en la brecha de lo mortal y lo inmortal, se presenta como “una cosa intermedia entre lo mortal y lo inmortal” (Platón, 1871, p. 338) al adquirir una dimensión atemporal en las páginas de la novela que dedica a Holly bajo la contemplación del hombre condicionado por lo temporal. La novela además se cierra con la realización de una promesa: encontrar al gato sin nombre de Holly y con un doble deseo. El primero, la oportunidad de volver a ver a Holly “de poder hablarle de su gato” (Capote, 2001, p. 96). Y el segundo, el deseo de que Holly haya encontrado un hogar como ese gato, que ahora seguro que tiene nombre, lo ha encontrado y está “sentado en la ventada de una habitación de aspecto caldeado” (Capote, 2001, p. 96). De lo que se desprende que cada palabra, desde la primera hasta la última, es un anhelo nacido del amor de “Fred” quien guarda la esperanza como su amigo Joe Bell de volver a verla. Aunque en sus retinas Holly ha quedado atrapada, y así pueden ver “partes de ella constantemente, un culito plano, una chica flaca que anda tiesa y a buen paso...” (Capote, 2001, p. 14). El amor traspasa, nace aquí también de un sentimiento noble y constante.

3.1. 1. El sexo

*“Para saber de amor, apara aprenderle,
haber estado solo es necesario.
y es necesario en cuatrocientas noches
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen”⁸³.*
(Jaime Gil de Biedma)

Un hecho ligado al amor es, por tanto, el sexo. Hecho que tradicionalmente ha provocado un problema a la hora de dar significado al cuerpo de la mujer en función del sexo. El cuerpo de la mujer se ha cargado, por tanto, de connotaciones sexuales en la significación de este, lo que ha limitado la exploración de la mujer en la otredad amorosa:

Durante mucho tiempo se ha intentado atar a la mujer a su propia sexualidad. <<No sois más que sexo>> se les repetía una y mil veces, siglo tras siglo. Y ese sexo, añadían los médicos, es frágil, casi siempre enfermo y en todo momento inductor de enfermedad. <<Sois la enfermedad del hombre.>> Ese antiquísimo movimiento se precipita hacia el siglo XVIII y la consecuencia fue una patologización de la mujer: el cuerpo de la mujer se convierte en cosa médica por excelencia (Foucault, 2005, p. 163).

Cuerpo y sexo han creado un binomio inseparable. Y en este terreno el cuerpo de la mujer se ha convertido en un campo de batalla. De este hecho surge la consecuencia que sufren tanto Erika como Gerti, pues sus cuerpos a través del sexo son ultrajados y mortificados. Las violaciones que sufren las dos protagonistas dañan y anulan la propia sexualidad, en este sentido Foucault considera que una violación es una lesión que lastima la sexualidad misma (2005, p. 129). En esa carta que escribe Erika, por tanto ¿ella mata su propia sexualidad al configurar el imaginario de una violación? ¿O la escribe porque su sexualidad no existe al no existir su cuerpo entendido este como vehículo de conexión con el exterior? Erika no reconoce su cuerpo, no tiene un vehículo discursivo con el que reconocerlo, porque su cuerpo es

⁸³ Poema “Pandémica y celeste” (De Biedma, 1994, p. 106).

propiedad de su madre. Por lo que cuando decide abandonar a su madre, quitarle esta posesión, sólo sabe buscar otro dueño que lo mortifique. Por tanto, la única rebelión a la que puede dar forma Erika es atacar a su propio cuerpo. Erika se convierte al mismo tiempo en reo y en juez, y así desde la distancia ejecuta el castigo sobre ella misma porque “es su propio cuerpo, pero este le resulta tremendamente ajeno” (Jelinek, 2011, p. 91). Erika encierra en esa carta, en esa caja, en su cuerpo los deseos de los otros, porque su propio deseo está encerrado en su armario, allí donde habita *lo siniestro*, porque no puede ser develado. Donde cada noche como en un ritual lo abre y acaricia sus vestidos, a través de los cuales su cuerpo se conecta ficticiamente a su deseo y permite a Erika soñar y alcanzar *lo sublime*. En ese espacio ficcional el cuerpo adquiere otra dimensión que le permite desear y ascender, que le permite, incluso, amar. Pero Erika en su cotidianidad “busca el deseo, pero no desea nada, ni siente nada” (Jelinek, 2011, p. 277). En ella cuerpo y deseo están escindidos, porque desde el cuerpo no puede alcanzar la unión con el todo, hasta que en las últimas líneas de la novela ella siente por vez primera lo que está fuera a través del calor de los rayos de sol que penetran por su espalda. Gerti, al igual que Erika, ha escindido su cuerpo y su deseo. Ella conoce su deseo, pero en la búsqueda de éste ha quedado ahogado y anegado por la violencia de sus amantes. Hasta tal punto ha quedado anulado el cuerpo de Gerti, que tras la violación en grupo que sufre solo piensa en ir a buscar a su joven amante, “ella se entrega a sus anchas a sus sentimientos [...] Enseguida esta mujer, llevada de sus sentidos, llorará delante de una casa ajena porque no hay nadie en ella” (Jelinek, 2004, p. 196). Gerti ansía amor, despegarse de la vida que la convierte en objeto, porque a cambio de tenerlo todo ha vendido su dignidad. De ahí que su deseo no sea otro que librarse de todo lo que la hace prisionera y le priva del amor. Gerti sabe ya que el amor no puede nacer en un lugar donde todo se compra:

¿A quién no le gustaría ser olvidado en las praderas de la vida, sólo para volver a aparecer de pronto en las ruinas de su vestimenta (todo pequeño y normado como casas en serie, pero no nos cambiaríamos ni por un rey)? ¡Entregarse completamente a otro, que pasa corriendo tan deprisa que aún tiene que conocernos! ¡Destacarse de la manada, salir de los raíles que conducen al dinero! (Jelinek, 2004, pp. 200-201).

Pero también sabe que no hay opción para cambiar de raíl. Lo único que puede hacer es descarrilar, por ello elige la muerte y dejar atrás su cuerpo. Durante su vida ella permanecía dentro de la muerte, pero ahora ella va a la muerte (Han, 2014a, p. 34) porque en ese salto recupera su identidad.

Identidad, cuerpo y sexo están estrechamente vinculados en Nagiko, forman un trinomio. La causa de ello se fundamenta en el hecho de que desde su nacimiento el día de su cumpleaños en su rostro, en su piel se ha escrito que Dios al modelar al primer ser humano le pintó el sexo. La sexualidad es intrínseca a su identidad, a través de ella se forja y se construye. El cuerpo de Nagiko y el de sus amantes y sobre todo la simbiosis entre el cuerpo de Jerome y el de Nagiko desde el sexo modelan el deseo y la identidad de la joven, ya que: "la sexualidad como tal tiene en el cuerpo un lugar preponderante, el sexo no es una mano, no es lo mismo, que los cabellos, no es como la nariz" (Foucault, 2005, p. 128). En esta obra Greenaway nos dice, por tanto: "Para saber quién eres, busca en el interior de tu sexo" (Foucault, 2005, p. 58). El camino de Nagiko se dibuja desde la sexualidad que se configura desde los sentidos, para desde ahí trascender *lo bello*, y alcanzar *lo sublime*. En Holly, sexo, cuerpo e identidad son un bloque, no aparecen en compartimentos estancos. Pero Holly parte de una premisa que la condiciona en el amor. Tras el escándalo que genera su detención, Holly dice a "Fred" que solo puede huir porque ya no queda espacio en Nueva York para una chica como ella:

Y para serte sincera, eso no es todo. Hay cierto tipo de focos, que son muy perjudiciales para la piel de una chica. Aunque el jurado me otorgara el título del Corazón Más Generoso del Año, en este barrio no tendría futuro: me cerrarían igualmente las puertas de todos los sitios [...] Créeme, me recibirían tan bien como a la peste. Y si tuvieras que vivir del tipo de talento que tengo yo, cariño, comprenderías muy bien a qué clase de bancarrota estoy refiriéndome (Capote, 2001, p. 90).

Para Holly, por tanto, el sexo condiciona su identidad y ésta queda reducida a él. Ella habla, así, de amor hacia Doc, su marido de Texas, hacia José, quien la abandona por no ser "la clase de mujer que un hombre" (Capote, 2001 p. 87) de su religión y carrera necesita como esposa. Pero sabe que es una mentira, porque como O. J. Berman dice de ella "es una farsante. Pero una farsante auténtica" (Capote, 2001, p. 84). Ella no se permite amar, bien porque el amor le privaría de su libertad, bien porque sabe que el amor en su mundo es un intercambio, una mera transacción. Pero en el momento de su huida pide a su amigo "Fred" que le busque la medalla de San Cristóbal que él le regalo, le pide que no pare hasta encontrarla porque la necesitará para el viaje (Capote, 2001, p. 91). Tal vez esa imagen contenga el amor que Holly siente hacia "Fred", pero huya de él porque sabe que el amor no pueda existir en una sociedad en la que viven los dos personajes. Como la poetisa Sei Shonagon, tal vez Holly piense que el

amor sexual transforma en temporal la condición de atemporal del amor que nace de la amistad (Shonagon, 2015, p. 99).

Con estos ejemplos vemos, así, que si en el Kant precrítico, el filósofo reservaba lo sublime al hombre y lo bello a la mujer (Kant, 1982, p. 44), tanto Jelinek como Greenaway y Capote, deconstruyen esta idea y muestran cómo sólo a través del cuerpo, de lo bello, se puede producir el ascenso que nos lleva a reconocernos a nosotros mismo. El yo es inseparable del cuerpo. Por ello, cuando se corre el velo que la sociedad ha puesto al cuerpo de la mujer y por extensión a su sexualidad, se produce el ascenso, se alcanza lo sublime y desde esta elevación “el cuerpo culturalmente construido se emancipa, no hacia su pasado ‘natural’, sino hacia un mundo abierto lleno de posibilidades culturales” (Butler, 2007, p. 196).

No cabe duda, por tanto, que la tradición y el discurso del que no sólo forman parte el hombre y la mujer, sino del que también los dos participan han sobreexplotado, negado, utilizado, golpeado, violado, censurado porque le ha otorgado unos significados en consonancia al uso de este. Y así el cuerpo de la mujer ha sido el significante de unos significados connotativamente relacionados con su sexo: esposa, prostituta, amante y madre. Y frente a ello, los movimientos feministas han apuntado:

¿Somos sexo por naturaleza? Muy bien, seámoslo, pero en su singularidad, en su especificidad irreductibles. Saquemos las consecuencias y reinventemos nuestro propio tipo de existencia, política, económica, cultural... Siempre idéntico movimiento: partir de esa sexualidad en la que se trata de colonizarlas, de atravesarlas, para llegar a otras afirmaciones (Foucault, 2005, p. 163).

Ellas son sexo, tienen un cuerpo, y deben darle un significado acorde a su deseo. Sus cuerpos son las armas que construyen su pensamiento. Por ello si el cuerpo de la mujer queda silenciado y tapado bajo un velo, si no pue ser descifrado desde un código cifrado desde el poder que no excluya, entre otros, a la mujer, el único camino que queda es la prisión de lo siniestro, donde queda enterrado el genuino deseo de la mujer, su pensamiento e identidad. Así, con sus historias queda patente que "que no se pueda estar nunca <<fuera del poder>> no quiere decir que estemos atrapados de cualquier forma" (Foucault, 2005, p. 97). Así, ellas “son ejemplos de que el camino de la construcción de la identidad se inicia en el cuerpo, y de que el poder puede ser deconstruido desde dentro” (Herades, 2020, p. 47). Para Virginia Wolf, además “el sujeto está constituido por una pluralidad de experiencias e identidades” e incide en “cómo el contexto cultural influye sobre la percepción de sí” (Gajeri, 2002, p. 454). Esto conlleva el

hecho de que un discurso que vela o transforma en un espacio apto para ser invadido el cuerpo de la mujer tiene como consecuencia la exclusión de la mujer. Una exclusión que condena a la mujer a no poder generar y dar significado a sus experiencias dentro de una comunidad. El cuerpo tiene un estatus especial, al ofrecer una correlación entre cuerpo social y cuerpo individual delimitando lo interior y lo exterior (Uzal, 2018, p. 369). Por ello, “*lo bello* kantiano es el primer paso para la formación y consolidación de la identidad” porque *lo bello* kantiano une lo que está dentro con lo que está fuera y prepara a través de la alteridad al yo hacia la ascensión, hacia *lo sublime*: “sin las experiencias sensitivas, sin el cuerpo, no podemos construirnos como ser completo para ascender y formar parte del todo” (Herades, 2020, p. 48). El amor sexual es así un vehículo de alcanzar la unión con el todo, el Eros nos eleva y nos lleva a *lo sublime*, pero el Eros solo puede nacer de un deseo noble y constante.

3.2. La creación

“Et je me crée d’un trait de plume

Maître du Monde, /

Homme illimité”⁸⁴.

(Pierre Albert-Birot)

La escritura está estrechamente relacionada con la creación del individuo. El arte nos permite traspasar las fronteras limitadas del mundo y así nos lleva a la aprehensión de lo ilimitado. El arte nos conduce, pues, hasta *lo sublime*:

Lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje y que los grandes poetas y prosistas de esta forma y no de otra alcanzaron los más altos honores y vistieron su fama con la inmortalidad. Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al arte (Longino, 1996, p. 149).

Y en ese ascenso se construye la identidad. La vida, en palabras de Bauman, es una obra de arte (2017a, p. 64), y de esta forma “cada uno de nosotros a través de un trazo damos solidez a nuestra identidad y a la identidad de los otros” (Herades, 2020, p. 56). Epicteto escribe: “No eres una entidad aislada sino una parte única e irremplazable del cosmos. No lo olvides. Eres

⁸⁴ “Y me hago de un plumazo / Dueño de mundo, / Hombre ilimitado” (Citado en Bachelard, 2005, p. 222).

una pieza esencial del rompecabezas de la humanidad” (Citado en Bauman, 2017a, p. 7). Por tanto, Erika, Gerti, Nagiko y Holly son también una parte esencial de ese rompecabezas que contribuyen a que hoy repensemos los mecanismos generadores de la identidad, en este caso de la identidad de la mujer, pues cada una de ellas dan un ejemplo desde su propia Poética, cada una ha compartido con nosotros los trazos con los que ha dibujado o escrito su identidad. Cada camino ha generado una identidad, ha dado forma a una poética. Cada una ha construido una cartografía diferente, pues los caminos andados han sido distintos en tanto que “el espejo o discurso desde el que se han mirado no ha sido el mismo” (Herades, 2020, p. 56).

En *La pianista y Deseo* Jelinek utiliza la música y la maternidad como formas de creación. La profesora de piano construye su Poética a través de la música, pero si Longino señalaba que la música “es como una cierta armonía del lenguaje natural a los hombres, que excita no solo el oído, sino también el alma misma” (1996, p. 207), ella ha hecho una escisión entre lo intelectual y lo sensitivo. Erika ha expulsado de la música las emociones y las pasiones. Klemmer defiende, en cambio, el arte de los sentidos, la música de Beethoven o Schubert:

Y para llevar la conversación por otro rumbo, señora profesora, tengo que decirle, y enseguida lo explicaré con más detalle, que el individuo alcanza su máximo valor solo cuando se desprende de la realidad y se entrega al reino de los sentidos, algo que también debería valer para usted. Lo mismo que para Beethoven y Schubert, mi querida maestra, con los que personalmente me siento ligado, no sé bien por qué, pero lo siento; también es válido que debemos despreocupar la realidad y hacer del arte y los sentidos nuestra única realidad (Jelinek, 2011, p. 120).

Frente a ello Erika considera que para el artista es más fácil “echar fuera de sí las emociones y las pasiones” (Jelinek, 2011, p. 121). Y defiende un arte que deje de lado las emociones y las pasiones y que se alimente de lo intelectual, como lo hace por Schumann: “Yo como profesora, prefiero el arte no dramático, por ejemplo, Schumann, el drama siempre es más fácil. Emociones y pasiones no son más que un sucedáneo, un sustituto para lo rigurosamente intelectual” (Jelinek, 2011, p. 121). En esta conversación está contenido todo el universo en el que Erika vive encerrada:

Esta Erika, esta Erika no se da cuenta de que en verdad él habla exclusivamente de ella, y desde luego, ¡de sí mismo! Establece una asociación puramente sensual entre Erika y

él mismo, con ello reprime lo intelectual, ese enemigo de los sentidos, este enemigo ancestral de la carne (Jelinek, 2011, p. 121).

En esta dialéctica está contenida toda la novela. Por ello la profesora de piano tendrá que unir lo sensitivo con el intelecto. Deberá fusionar lo que la sociedad ha escindido: el cuerpo y el pensamiento. Erika ha sido modelada por una madre que la ha condenado a ser una persona incapaz de sentir emociones. Al haber anulado la percepción a través de los sentidos, al haber escindido el cuerpo del intelecto, *el otro* ha sido eliminado. De ahí que deba recurrir al dolor para desde él reencontrarse con su cuerpo. De esta manera Erika se somete a un proceso continuo de mortificación, lo hace con pinzas, alfileres o con la cuchilla que guarda de su padre. Y con estos instrumentos escribe sobre su cuerpo “diminutos moratones” con los que cubre “la pradera de su cuerpo” (Jelinek, 2011, p. 254). Y con este mapa dibujado en su cuerpo se mira en el espejo para descifrar su condena, la escisión que hay entre los sentidos y el intelecto, la cual le impide sentir:

Después de un rato, Erika interrumpe su quehacer y se pone frente al espejo. Su imagen horada el camino hacia su cerebro con palabras de detrimento y de burla. Es una imagen multicolor. En principio, la imagen podría parecer alegre, si no se tratara de una situación tan triste. Erika está completamente sola. La madre sigue durmiendo profundamente al calor del licor. Con ayuda del espejo, Erika descubre un lugar vacío y lo ataca de inmediato con las pinzas y el alfiler y llora ininterrumpidamente. Con estos instrumentos se mortifica en la superficie y hacia el interior del cuerpo (Jelinek, 2011, p. 254).

Erika construye, por tanto, su Poética a través del dolor, en ella codifica su pensamiento. De ahí que el punto de inflexión entre la escisión del pensamiento y el cuerpo sea cuando clava el cuchillo en su hombro:

A partir de ahí ella es consciente de que su cuerpo ha entrado en contacto definitivamente con el exterior, reestableciéndose lo que la sociedad había separado. Erika ya puede descifrar lo que está fuera de ella a través del cuerpo y puede formar parte del todo del que había sido expulsada. El nuevo camino de Erika empieza en ese momento (Herades, 2020, p. 57).

Es entonces cuando Erika reconoce y descifra su deseo, su genuino deseo, y deja de buscarse en el espejo que proyecta el deseo del hombre (De Lauretis, 1992, p. 17).

Igualmente, Gerti debe elaborar su Poética desde el dolor, un dolor que le llega, incluso, a través del lenguaje: “La mujer salta hacia él, muerde. Duele, y sin embargo es también lenguaje, tal y como el animal lo entiende” (Jelinek, 2004, p. 114). El lenguaje además aprisiona a Gerti, aleja a Gerti de la verdad y convierte a Gerti y a su cuerpo en un ser alienado, pues el lenguaje cubre a Gerti con una máscara que la aleja del otro:

En su alto y caro corcel, el estudiante escucha cómo la mujer se pone en sus manos. Es un instante único que la ha conducido al vestíbulo de sus sentimientos, donde la calma exhale el vapor de conversaciones febriles como un invernadero. Convertidos en lenguaje, brotan de ella temblando los días de su infancia y las mentiras de su madurez. El estudiante baja la pendiente de sus pensamientos. La mujer sigue hablando, lo que la hace más importante, y su lenguaje se aparta de la verdad en el momento en que esta ha brotado en ella y le ha parecido un poquito hermosa. [...] Cuanto más habla y habla esta mujer, tanto más desea que ella y el hombre sigan siendo un enigma el uno para el otro, lo bastante interesante, pues, como para descansar un poco el uno en el otro y no querer volver a ponerse de pie y salir corriendo (Jelinek, 2004, p. 92).

El lenguaje no permite la comunión de Gerti con el otro, en este caso el otro amoroso, este no puede ser aprehendido. No obstante, Gerti a través de su palabra, pese a ser codificada desde un sistema de signos masculino por un instante da forma a su deseo, a su pensamiento. Y así entiende que lo que se transforma en habitual y familiar anula, mata el deseo. En esa configuración mental, Gerti entiende que el deseo se nutre de la poética lejanía que existe entre el hombre y la mujer, pues en el momento en que ellos dejan de ser enigmas, muere el deseo. Gerti durante un instante ha dibujado la Poética en la que se dibuja su deseo y ha entendido la trágica condición temporal de este. Si socialmente lo que caracteriza a la mujer es que “ella es lo Otro en el corazón de una totalidad cuyos dos términos son necesarios el uno para el otro” (De Beauvoir, 1974, p. 6), Gerti entiende la imposibilidad de construir su Poética, pues la unidad no tiene cabida, la mujer está condenada a ser siempre *lo Otro*. Otro elemento que aparece también en esta obra es la música, pero a ella Gerti no tiene acceso. Si la pianista al menos podía ser una interprete, podía intelectualizar la música para reproducirla, en *Deseo* la música sólo está al alcance de su marido, quien “sabe apreciar la música clásica” (Jelinek, 2011, p. 19) y de su hijo, quien además de hacer deporte acude a clase de violín. Este lenguaje, por

tanto, también es privativo del hombre. Gerti queda, por tanto, enmudecida ante el lenguaje del hombre. Porque ni siquiera la maternidad es un vehículo de creación de la mujer, pues esta ha quedado también bajo el dominio del hombre. El hombre es el creador de la vida: “¡Este niño no es casualidad! ¡El niño le pertenece a él!” (Jelinek, 2004, p. 60). Y, por tanto, la mujer solo quien tiene el deber de cuidar la creación del hombre: “De que los niños existan y corran por sí solos, como el tiempo, son responsables las mujeres” (Jelinek, 2004, p. 79). Y, así, encerrada en esa casa rodeada de una naturaleza también hostil en la que ella no puede encontrarse, Gerti solo tiene un camino, la muerte. Y allí, en la muerte, “los sentidos del hombre” (Jelinek, 2004, p. 13) que se albergan en el cuerpo de su hijo jamás despertarán, y allí ella queda liberada de las cadenas. Por tanto, desde la muerte rompe simbólicamente con las edificaciones que el hombre ha hecho sobre la tierra, de las que Gerti forma parte y allí ella puede construir su Poética, porque allí, como Celina de “Las puertas del cielo”, puede dibujar “su duro cielo conquistado” (Cortázar, 1996, p. 163).

Nagiko realiza un viaje a través de su cuerpo, lo que la forma y prepara para poder escribir los trece libros que entregará al editor: “I want to describe the Body as a Book / A Book as a Body / And this Body and this Book / Will be the first Volume / Of Thirteen Volumes”⁸⁵ (Grennaway, 1996, p. 102). El proceso de escritura de estos libros se rompe con la muerte del joven traductor, de Jerome. Lo que desemboca en el segundo incendio de la vida de Nagiko tras la escritura de su sexto libro. Este hecho la hace volver a Japón, el mismo lugar que abandonó tras el primer incendio. Antes de ese incendio, en Hong Kong, sobre el cuerpo vivo de Jerome escribió: *El libro de la agenda*, *El libro del inocente*, *El libro del idiota*, *El libro del impotente* y *El libro del exhibicionista*. Y el sexto libro, *El libro del amante*, también es escrito en la gran ciudad, pero esta vez sobre el cuerpo sin vida de su amado Jerome. A su regreso a Japón, en Kioto escribe: *El libro del seductor*, *El libro de la lectura*, *El libro de los secretos*, *El libro del silencio*, *El libro de la traición*, *El libro de los falsos comienzos* y por último *El libro de la muerte*. A través de estos trece libros Nagiko construye su Poética, en ellos se materializa el pensamiento de la joven, que ya se ha transformado en escritora.

⁸⁵ “Quiero describir el Cuerpo como un Libro / Un libro como un Cuerpo / Y este Cuerpo y este Libro / será el primero de trece volúmenes”. T.A.



Figura 20: secuencia de *The Pillow Book*, P. Greenaway

La palabra se transforma en cuerpo, de lo que se desprende la importancia de lo corpóreo, del cuerpo en el proceso de construcción de la identidad. Sin cuerpo no hay palabra y sin palabra no hay identidad:

Todo cuerpo es un libro que se escribe. Todo libro permite aprehender lo que escapa a los sentidos, lo sublime. Lo bello y lo sublime se presentan como proceso y estado. Pero, además, en ese proceso, lo siniestro, reverso de lo bello, debe ser desvelado, por ello es creado el último libro, *El libro de la muerte*, con el que conecta el mundo ficcional de la obra con el real al materializarse el deseo de Nagiko, la muerte del editor. Muerte cargada de simbología, pues representa la libertad del individuo y del arte (Herades, 2020, p. 58).

Y sin identidad no hay libertad. Nagiko desde lo sensitivo ha iniciado un camino a través del cual ha inmortalizado su deseo en trece libros, y este último encierra un oscuro deseo: la muerte del editor, con lo que se reestablece el orden que de niña se rompió. Y así, la escritura de Nagiko y la lectura del editor de ese último libro devuelven la libertad a Nagiko, pero antes ha tenido que recorrer un camino marcado por el amor, la violencia y la venganza.

La Poética de Holly se construye a través de un personaje psicopómico, su gato. En él se encierra su deseo y su miedo. Ese gato es el espejo en el que Holly se mira para saber cuál es el lugar que ocupa en el mundo:

Holly bajó del coche, llevándose consigo al gato. Acunándolo le rascó la cabeza y preguntó:

- ¿Qué te parece? Creo que éste es un lugar adecuado para alguien tan duro como tú. Cubos de basura. Ratas a portillo. Montones de gatos con los que formar pandillas. Así que sal zumbando -dijo, y le dejó caer al suelo; y como él se negó a alejarse y prefirió permanecer ahí, con su cabeza de criminal vuelta hacia ella e interrogándola con sus amarillentos ojos de pirata, Holly dio una patada en el suelo- ¡Te he dicho que te largues! El gato se frotó contra su pierna.

- ¡Te digo que te largues por ahí a tomar por...! - gritó Holly, y entró en el coche de un salto, cerró de un portazo y dijo-: Vámonos, vámonos (Capote, 2002, p. 94).

Holly abandona a ese gato sin nombre, los dos se encontraron un día, pero ahora cada uno ha de seguir su camino, porque Holly debe continuar con su huida. Pero en ese momento Holly descubre que lo único que tenía es a ese gato y vuelve a buscarlo, pero el gato ya no estaba. Para un personaje como Holly no hay segundas oportunidades, nunca las hubo, por ello ante la promesa de su amigo “Fred” de que volvería y encontraría al gato de nuevo “ella sonrió”, fue una “nueva sonrisa, apenas una muequecilla desprovista de alegría” (Capote, 2001, p. 95). Esa sonrisa supone la máscara en la que Holly debe esconder su deseo, encontrar a su gato y quedarse junto a él sin tener que huir, pero Holly debe continuar con su huida, porque sabe que para ella no hay un rincón en el que sentirse protegida y sin miedo. Pero por un instante, deja de huir y regresa para buscar a su gato, y ese es el momento en el que Holly dibuja su Poética. Tiffany’s ha sido el lugar al que Holly ha acudido para enmascarar su miedo, superar su malea. La belleza de Tiffany’s ha protegido a Holly de todo lo feo que hay alrededor de ella, y frente al escaparate de la prestigiosa joyería Holly ha dibujado su Poética. Allí proyectaba su deseo de sentirse segura en un lugar, en el que poder amar sin esas máscaras que la sociedad que la rodea le obliga a ponerse. Y esa proyección se materializa en el momento en que Holly descubre que quería a ese gato. Que era todo lo que necesitaba. Pero su Poética queda apresada en la otra cara de Holly, pues ella es un animal salvaje que no puede ser apresado en ninguna jaula. Esa es la contradicción de Holly. Una contradicción que se materializa en el final de la novela, el gato encuentra un lugar en el que tener identidad y por lo tanto un nombre y Holly sigue con su huida, tal vez con otro nombre, porque ya no es Lulamae, ni Holly, ahora posiblemente haya tenido que construir otro personaje con el que continuar la continua escapada. El gato la lleva a mirarse cara a cara, a ver a la auténtica Holly, de ahí que salga y lo busque bajo la lluvia, pero el mundo de nuevo le ha dado la espalda a la joven, y así nunca más podrá abrazar al único ser

al que ama, a su gato. El gato también es el reflejo de ese afecto o amor sin máscaras que siente por “Fred”, quien con su escritura inmortaliza la Poética de Holly desde la palabra que nace del anhelo, del deseo por volver a verla.

Por último, debemos recurrir a dos conceptos que para Kant contienen *lo sublime*: la guerra y la soledad. Cada personaje ha construido su Poética de diferente forma. Nagiko a través de los trazos del pincel, desde el placer que genera la escritura en el cuerpo. Holly desde la huida a través de la búsqueda del amor y la belleza. Mientras que Erika y Gerti desde los golpes, la violencia y el dolor. Pero todas inician su guerra contra lo que impide o bloquea el encuentro con el otro: el cuerpo en el caso de Erika y Gerti, el editor en el caso de Nagiko y el miedo, “la malea” en el caso de Holly. Todas, por tanto, en un momento concreto adquieren los atributos que Kant señala del guerrero:

Un hombre que no se aterra, que no teme, que no huye el peligro, y, al mismo tiempo, empero, se dispone a hacer su tarea tranquilo y con total reflexión. Incluso en el estado social más civilizado perdura aquella preferente consideración hacia el guerrero, sólo que se desea además que éste muestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, bondad, compasión y hasta un cuidado conveniente de su propia persona, justamente porque en ello se conoce la invencibilidad de su espíritu por el peligro. [...] La guerra misma, cuando es llevada con orden y respeto sagrado de los derechos ciudadanos, tiene algo de sublime en sí (Kant, 2004, p. 206).

Cada personaje decide emprender una guerra. Erika la mañana siguiente a su violación tranquila y reflexiva, deja de escuchar los gritos de la madre y planea su guerra para “buscar la razón por la que se ha cerrado al mundo durante todos estos años” (Jelinek, 2011, p. 281). De este modo la pianista se dirige a la cocina, y allí “guarda veladamente en su cartera un cuchillo afilado” (Jelinek, 2011, p. 281). Sabe que debe acudir a buscar a Klemmer, pero todavía no sabe “si cometerá un crimen o si se tirará al suelo a besar los pies de un hombre. Más adelante decidirá si lo pincha. O si acude a él con ruegos apasionados y serios” (Jelinek, 2011, p. 281). Erika deja atrás el hogar donde vive encerrada en los muros de su madre, abandona esa casa que representa el útero materno en el que Erika se siente protegida y sale a la calle sin miedo, se expone al mundo. Es entonces cuando “Erika abandona su casa y camina por las calles de Viena en dirección al Politécnico, en este recorrido es cuando la pianista siente que se eleva por encima de los demás” (Herades, 2020, p. 58). Por un momento siente miedo, “siente desasosiego” por lo que se pregunta si “¿será capaz de enfrentarse a ese hombre?” (Jelinek,

2011, p. 282). Pero, en ese instante ella siente cómo las miradas de los otros la tocan, la rozan “y ella las devuelve” (Jelinek, 2011, p. 283). También siente el viento y cómo las voces de jóvenes transmiten conocimientos. Erika ha dejado de expulsar al otro, así en este encuentro “piensa Erika satisfecha”: “Por fin consigo que las miradas me rocen” (Jelinek, 2011, p. 283). La pianista, no obstante, hará la última prueba, para comprobar que verdaderamente puede sentir. Si antes había mutilado y agredido tantas veces su cuerpo sin sentir nada, ahora, en cambio, clava el cuchillo en su hombro “sin un impulso de enojo o de ira o de pasión” (Jelinek, 2011, p. 285). Este acto lo hace desde la reflexión y la calma, atributos del guerrero. Erika se ha desprendido de ese desasosiego o miedo y ya “no se enfrenta inerme a las miradas” (Jelinek, 2011, p. 283), “no siente ninguno de los dolores terribles que esperaba que la asaltasen en cualquier momento” (Jelinek, 2011, p. 285). De este modo si antes Erika era incapaz de sentir, ahora nota como el calor del sol “es cada vez más fuerte” (Jelinek, 2011, p. 285). Erika siente a través de su cuerpo esos rayos de sol y reestablece la conexión que desde su gestación su madre había roto. Erika ha salido al mundo.

También, Gerti emprende una guerra tras la violación que sufre. A través de la aniquilación que supone este violento acto, Gerti entiende que no hay lugar para el amor. Gerti no ha encontrado al otro amoroso tampoco en el cuerpo de Michael, y así “como un extraño penetró Michael, y como un extraño vuelve a salir” (Jelinek, 2004, p. 187). Tras haber “estado en manos y lenguas de la violencia” (Jelinek, 2004, p. 191), Gerti “se lanza a toda velocidad por la carretera. Su razón rabia en su cabeza, y choca contra las paredes del cráneo en que está contenida, es decir, con sus límites” (Jelinek, 2004, p. 191). Gerti entiende así cuales son los límites en los que habita, pero la naturaleza, ahora, “vuelve a ser sencilla y monocroma”, y el día “no mantiene seriamente la intención de ser azul” (Jelinek, 2004, p. 192), la naturaleza deja de ser opresiva. El mismo viento que la silenciaba, ahora “sopla entre las cumbres y calma el dolor” (Jelinek, 2004, p. 192). Gerti empieza a sentirse conectada a la naturaleza, a la misma naturaleza que la alienaba y encarcelaba. De vuelta a su casa, o mejor a la casa de Hermann, Gerti busca a su hijo y huye de su marido, el narrador nos pregunta “¿es que va comprendiendo poco a poco que está sin salvación unida al hombre por el talón?” (Jelinek, 2004, p. 214). Así, como en el poema de San Juan de la Cruz, “Noche oscura del alma” (Blecua, 1991, pp. 302-303), Gerti “sale corriendo de casa acurrucada dentro de su abrigo” (Jelinek, 2011, p. 214) para ir al encuentro de Michael, pero si San Juan unía a los amantes, Gerti vuelve a caer en su destino: la destrucción. Y en esa huida será violada de nuevo por el marido ante la mirada del amante. Y así, Gerti ayudada por la luna y el agua empieza su guerra y su camino hacia la muerte, la noche envuelve a Gerti como envuelve también la noche a la amada en el poema

místico de San Juan, pero esta vez la lleva al encuentro de la muerte y no al encuentro del amor trasmutado en Dios. El final de la novela y el poema de San Juan comparten la misma estructura, hallamos así las vías místicas: purgativa, iluminativa y unitiva. Gerti, así, como la amada se purga a través de la muerte del marido y del hijo simbólicamente purificados por el agua, Gerti es guiada por la luz de la luna, y finalmente Gerti se entrega a los brazos de la muerte, se une a ella para ser en ella.

Jerome ofrece a Nagiko un espejo en el que ella mirar frente a frente su deseo: ser escritora como lo fue su padre. Cuando los dos se conocen, Nagiko le dice: “I need writing. Don’t ask me why -just take out your pen and write your name on my arm- go on.”⁸⁶ (Greenaway, 1996, p. 66). En este momento los dos se funde, el nombre de Jerome penetra en la piel de Nagiko para siempre. El encuentro con Jerome hace que Nagiko empiece a escribir, a dibujar su pensamiento sobre el cuerpo del joven traductor, y así el cuerpo de Jerome se convierte en el medio que Nagiko utiliza para publicar su obra, Jerome lanza a Nagiko hacia el todo. Pero el cuerpo de Jerome será propiedad del editor. Se repite de forma siniestra en Jerome, la situación que Nagiko vivió con su padre. Pues ambos fueron o son pertenencia del editor, del poder. Pero la muerte de Jerome conlleva un acto de resistencia que es desencadenado por el acto sacrílego que comete el editor. El editor transforma la piel de Jerome en un libro, profana su cuerpo para poseerlo eternamente:

I had promised Jerome thirteen books. I could not now write them on Jerome’s body. I found substitutes in Japan. I would write the books for the Publisher as a bargain for the return of the pillow-book he had made of Jerome’s body⁸⁷ (Greenaway, 1996, p. 115-116).

⁸⁶ “Necesito la escritura. No me preguntes por qué. Solo coge tu pluma y escribe tu nombre en mi brazo. Vamos”. T.A.

⁸⁷ “Había prometido a Jerome trece libros. Ya no puedo escribirlos sobre su cuerpo. Busco sustitutos de su cuerpo en Japón. Quiero escribir los libros para el editor a cambio de que me devuelva el diario íntimo escrito sobre el cuerpo de Jerome”. T. A.

En este momento Nagiko va a aunar los atributos que Kant señala del guerrero:



Figura 21: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

De este modo, se retira a la casa de sus padres en Kioto, y desde ese lugar seguro Nagiko se prepara para cumplir la promesa que le hizo a su marido, y se prepara, también, para vengar a su padre y a su amado con el arma que posee, la escritura:

This is the writing of Nagiko Kiyohara, and I know you to have blackmailed, violated and humiliated my father. I suspect you also of ruinung my husband. You have now committed the greatest crime -you have desacrated the body of my lover. You and I now that you have lived long enough ⁸⁸ (Greenaway, 1996, p. 166).

Tres acontecimientos encadenados irrumpen a la vez en la vida de Holly: la acusación de colaboración con la mafia, el abandono de José, su prometido, y el aborto. Pero, Holly desde la tranquilidad, la reflexión, la bondad e incluso la compasión inicia una guerra contra un

⁸⁸ “Esto es lo que ha escrito Nagiko Yutikino. Sé que has chantajeado, violado y humillado a mi padre. También sospecho que destrozaste a mi marido. Y, ahora, has cometido el mayor de los crímenes. Has profanado el cuerpo de mi amado. Tú y yo sabemos que ya has vivido lo suficiente”. T.A.

sistema que la excluye y la persigue. Así una vez más Holly huirá y quebrará unas normas legales ajenas a su ética. Holly transforma la huida en guerra, pues su forma de romper el orden establecido es a través de la resistencia, porque ella no puede quedar encerrada en la jaula que la moral neoyorquina ha construido. Cuando el narrador es conocedor de los dos primeros sucesos, nos dice: “Me senté en la cama de Holly, abracé su gato contra mí, y sentí por ella tanta, tantísima pena como la que ella podía estar sintiendo por sí misma” (Capote, 2001, p. 85). No obstante, frente a esto Holly transforma todas las circunstancias extremas y le da un giro. Holly disfraza o maquilla su dolor y da un giro a las circunstancias. De nuevo desde su visión naif de la vida da la noticia al narrador de su aborto: “Pues, chico [...] me quedé sin heredero [...] por poco la palmo” (Capote, 2001, p. 85). Holly para contarle este episodio al narrador compara a la muerte con una mujer gorda con lo que toma distancia y maquilla su dolor. Pero ese dolor sale de manera velada pues menciona a su hermano, de quien había dejado de hablar tras la muerte de este:

Al fin y al cabo, ni yo misma la conocí hasta después de que muriese mi hermano. Estaba justo pensando dónde estaría Fred, qué significaba eso de que hubiese muerto; y entonces la vi, estaba conmigo en la habitación, y tenía a Fred en sus brazos, acunándole, la muy puta, la malea en persona meciéndose con Fred en su regazo, y riendo como toda una banda de música. ¡Cómo se burlaba de mí! Pero eso es lo que nos aguarda a todos, amigo mío: esa comediente que espera para darnos la bronca (Capote, 2001, p. 86).

Holly cuenta este episodio al narrador, a su amigo desprovista de sus máscaras, sus escudos: “Con su pelo vainilla peinado hacia atrás y sus ojos, desprovistos por primera vez de sus gafas oscuras, transparentes como agua de lluvia, parecía que no tuviese ni doce años: no daba la impresión de que hubiese estado tan grave” (Capote, 2001, p. 85). Pero para recibir la noticia del abandono de José, Holly protegerá su vulnerabilidad tras sus gafas y el maquillaje. Así, equipada de nuevo con su armadura, desafiará a la policía y a la justicia con su huida. Para ello, el billete que tenía comprado para ir a casarse con José, lo transforma en su salvoconducto, pues “¿por qué desperdiciar un billete tan magnífico, y que ya está pagado?” (Capote, 2001, p. 89)

Por último, la soledad, es un lugar al que todas las protagonistas acuden para ascender y construir su identidad. Para Kant en la *Crítica del juicio* mientras la misantropía nos aparta del otro:

La separación de toda sociedad es considerada como algo sublime cuando descansa en ideas que miran más allá, por encima de todo interés sensible. Bastarse a sí mismo y, por lo tanto, no necesitar, sociedad, sin ser, sin embargo, insociable, es decir sin huirla, es algo que se acerca a lo sublime como toda victoria sobre las necesidades (Kant, 2004, p. 223).

De esta forma, Erika sentirá la soledad tras romper la unidad que formaba con su madre. Y esto ocurre la mañana en que decide coger el cuchillo de la cocina para ir a buscar a Klemmer. La madre le sigue hablando, pero ahora esas palabras ya no penetran en Erika, ya no pueden herirla, porque Erika ya “no escucha a la madre” (Jelinek, 2001, p. 281). Desde la soledad Erika entra en contacto con los demás. Paradójicamente cuando expulsa a Klemmer y a su madre, “Erika por fin se siente parte de ese todo” (Herades, 2020, p. 60). También Gerti debe desprenderse de todos y caminar hacia la muerte, solo desde la soledad que conlleva la muerte, la mujer consigue romper las cadenas que la privaban de su cuerpo, que condenaban su existencia a vivir bajo los estragos del tiempo. Gerti cuando deja de ser cuerpo, es cuando empieza a ser. Al igual que las protagonistas de *Dramas de princesas*, quienes superan la etapa preverbal al eliminar su cuerpo. La ausencia de cuerpo conlleva la libertad.

Nagiko también experimenta la soledad transformadora en su retiro, en Kioto. Allí, tras poner fin a la vida del editor, recibe el cuerpo de su amado Jerome transformado en libro. Este cuerpo metamorfoseado en libro será enterrado bajo un bonsái y así simbólicamente el cuerpo de Jerome nutre las raíces de una nueva vida, que esta vez se transforma en árbol. Nagiko en esta ceremonia repite las palabras que su tía utilizaba para revelar la autoría del Diario íntimo de Sei Shonagon, pero ya la escritora es Nagiko. Esta ceremonia ocurre en el veintiocho cumpleaños de Nagiko y en el primer cumpleaños de su hijo. Ella ya está preparada, ha acumulado la suficiente experiencia para hacer su propia lista y escribir su diario como lo hizo Shonagon cien años antes: “Nagiko acknowledges that she is now mature enough to have had sufficient experiences, like her heroine Sei Shonagon, to write her own PILLOW-BOOK”⁸⁹ (Greenaway, 1996, p. 101). Pero, además, Nagiko ahora es madre y debe continuar con el ritual que su padre cada cumpleaños hacía sobre el rostro de ella.

⁸⁹ “Nagiko ha acumulado la suficiente experiencia, para escribir su propio diario como hizo su heroína Sei Shonagon” T.A.



Figura 22: fotograma de *The Pillow Book*, P. Greenaway

Ella debe escribir sobre el rostro de su hijo las palabras que insuflan el inicio de la búsqueda de la identidad. Desde la soledad se genera la continuidad, pues cierra un ciclo de la vida y da comienzo a otro nuevo.

Por último, Holly ha convertido la soledad en su forma de luchar contra la malea, el miedo o *Angst*. En esos momentos la joven se pone frente al escaparate de Tiffany's para sentirse segura. Holly es una huérfana condenada a huir, porque no hay lugar para ella. Holly aparece retratada desde la óptica del narrador, de "Fred" como una viajera eterna, pues como ella le dice: "tu país es aquel en donde te sientes a gusto. Y aún estoy buscándolo" (Capote, 2001, p. 89). Por ello, aunque el narrador cierre su recuerdo de Holly deseando que ésta haya encontrado un hogar como el gato, tanto él como los lectores sabemos que Holly está condenada a errar de un lugar a otro. Holly solo es una máscara, una construcción generada desde la escritura, el recuerdo y el amor de "Fred". Porque tras esa chica, tras ese artificio se esconde un animal salvaje que desde la soledad construye una identidad camaleónica capaz de superar cualquier adversidad.

La soledad o el retiro de estos personajes queda, por tanto, conectado a la categoría kantiana de *lo sublime*. Así, desde la soledad ellas pueden ver pasar sus pensamientos para ascender, elevarse (Erhöhen), en tanto que la soledad esparce y ensancha hacia fuera (Montaigne 2012, pp. 3-46). Todas se han ensanchado hacia fuera, han realizado “un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del recorrido, transformado” (Trías, 2013, p. 82). En tanto que esa búsqueda tiene un componente de dignidad. *Lo bello* y *lo siniestro* han dibujado el camino que las ha conducido hasta la transformación que deviene de *lo sublime*. Solo tras ese ascenso han construido su identidad, por tanto, la búsqueda de la identidad es el nexo común de estas obras. Pero, además, vemos que la identidad lleva implícito la alteridad, pues “sin el otro, estamos condenados a no ser” (Herades, 2020, p. 61).

CONCLUSIÓN

Escritores, por tanto, en principio alejados estéticamente y con lenguajes y cosmovisiones diferentes, han aportado, sin embargo, nuevas imágenes para construir un imaginario en el que la mujer pueda reconocerse. A partir de sus obras, enmarcadas en la segunda mitad del siglo XX, se ha generado en acto de comunicación con los lectores contemporáneos. Jelinek, así como Greenaway y Capote, nos han ofrecido respuestas sólidas para generar modelos identitarios de la mujer en una sociedad caracterizada por el cambio y la liquidez de sus estructuras. Características estas de la sociedad contemporánea alimentada de unas nuevas formas de comunicación que se rigen por la globalización y la digitalización. Para acercarnos a estas creaciones se ha recuperado, además, el imperativo categórico kantiano, fundamentado este en el deber y no en el querer o en el conocer. Para con ello, dotar de solidez a lo aleatorio y cambiante de estas estructuras sociales, económicas y culturales que caracterizan al siglo XXI. Desde aquí, la escritura y el arte se conciben como instrumento para paliar la orfandad generada por la falta de modelos en una sociedad en la que la mujer ha sido relegada a la subalternidad. También combate la fragilidad de una sociedad en la que el tiempo de la reflexión se ve aniquilado por el imperativo de lo fugaz y cambiante. Y, por tanto, se han generado unas bases desde donde reestablecer el feminismo como un movimiento de resistencia, que permite que la mujer deje de ser un objeto intercambiable cuyo valor viene definido por el significado que el discurso le ha dado a su cuerpo. Y, así, la mujer deja de tener un precio para tener dignidad en el sentido kantiano. Por tanto, desde un código que expulsa o excluye al subalterno, se pueden generar o regenerar actos de resistencia desde donde la mujer puede articular su deseo y pensamiento genuinos, sin tener que imitar un código ajeno que la lleva a enmascararlos.

Jelinek ha fotografiado a través de un siniestro imaginario las carencias del discurso hegemónico, sustentado en el poder, para que la mujer pueda construir su identidad. Ha llevado al extremo las consecuencias de este hecho y ha creado a una pianista incapaz de sentir placer y a una mujer que busca el amor desde un cuerpo que ha dejado de ser suyo. Y, así, las protagonistas se han enfrentado, han resistido, se han rebelado y por tanto revelado de forma distinta. Erika desde la imitación del discurso del hombre consigue reestablecer lo que su educación y contexto habían separado: su intelecto y su cuerpo. Gerti, en cambio, desde la sumisión al discurso se lanza al amor hasta entender que no hay salida, que solo puede ser una propiedad, por lo que subvierte este discurso a través de la muerte de ella, de su marido y de su hijo. Hechos que se convierten en metáfora de la muerte del discurso que la aprisiona. Estos

actos de resistencia vienen marcados por un denominador común, la violencia, la cual se hace más destructiva en unas mujeres que han dejado ya de ser jóvenes. Violencia estructural que se sustenta institucionalmente a través de la familia y del estado, como ha quedado reflejado en las obras de la escritora austriaca. Erika y Gerti solo son posesiones, hecho que narrativa y lingüísticamente Jelinek representa en sus obras a través de diferentes mecanismos, pues finalmente sus personajes son paradigmas al servicio del lenguaje. La sociedad occidental y en particular la austriaca es, por tanto, responsable, de la situación de exclusión y violencia que experimentan las protagonistas a lo largo de la novela. Viena encierra, así, a Erika en una espiral de violencia, la deja sin voz y la condena a ser una intérprete de piano. Y ante esta situación la protagonista reacciona de la única manera que sabe: imitando un discurso que le resulta ajeno y que la condena a no reconocerse en su propio cuerpo. Y Gerti es encerrada en una casa rodeada de una naturaleza salvaje y hostil, reflejo del hombre.

Greenaway pone ante nosotros a Nagiko, a quien vemos formarse desde su infancia. En la que no faltan tanto los modelos familiares como los culturales representados por la escritora Sei Shonagon. El director británico da vida a Nagiko, quien puede reconocerse en un discurso lleno de espejos, hasta que ella alcanza la plenitud como mujer y como escritora. Su historia imita la atemporalidad de la escritura. Nagiko cuenta su historia con saltos temporales y espaciales que quedan immortalizados a través de la creación. Una historia caracterizada por el cambio y el movimiento que como la escritura conforman la identidad de Nagiko. Así la escritura ofrece la doble condición que configura la identidad: la escritura la forja y la fija a la vez que la somete a cambio en el propio acto de escribir sobre el cuerpo. Y así, escritura y cuerpo se funden en la vida de Nagiko. En este proceso aparece la figura central de Jerome, metáfora del amante y traductor universal, desde donde Nagiko se lanza al otro a través de las palabras escritas en el cuerpo del joven traductor. Pero, no obstante, el poder que representa el editor hará que, tras la muerte de Jerome, Nagiko se rebele para reestablecer el equilibrio y la libertad rotos. De esta manera, el último libro que escribe Nagiko, el libro de la muerte, le devuelve la libertad necesaria para escribir su propio diario íntimo a sus veintiocho años.

También Capote crea la historia de una joven cuya manera de estar en el discurso es la huida. Los modelos sociales impiden que alguien como ella pueda construir su identidad desde la libertad. La sociedad solo le ofrece una vía, la cual no es válida para la joven. De ahí que camaleónicamente se camufle en una ciudad, donde rodeada de la belleza que se refleja desde el escaparate de la joyería de Tiffany's ella construye su identidad. Capote nos advierte de que la hipócrita sociedad neoyorquina no está preparada para un ser auténtico como Holly. Y así vemos cómo la identidad de Holly se dibuja a través de los trazos que conforman la escritura

de “Fred”, el narrador de esta historia. Una identidad, que, pese a estar enmascarada tras la belleza que caracteriza el mundo en el que se refugia Holly, es auténtica y legítima. Holly se transforma continuamente a través de su cuerpo. Sólo que para protegerse se camufla detrás de unas gafas negras, un elegante vestido y unas gotas de perfume.

Cada protagonista ha construido, así, su camino, y con ellas hemos podido aportar nuevos modelos o paradigmas desde donde repensar el feminismo del siglo XXI. Con sus historias hemos visto que la identidad no puede construirse desde la expulsión del otro. Ellas han adquirido forma en nuestro imaginario para que podamos reconstruir una voz unitaria que se enfrente a los mecanismos de exclusión que proliferan en la sociedad actual. El cambio define nuestro tiempo. El cambio permite el movimiento, lo que lo convierte en sinónimo de avance y de progreso. Por ello, los caminos de Erika, Gerti, Nagiko y Holly nos han permitido regenerar herramientas o instrumentos desde donde formular un pensamiento feminista inclusivo e ilustrado. Kant en su *Crítica del Juicio* analiza el camino que el hombre desde lo sensitivo recorre para trascender la limitación de lo sensible. Desde lo sensitivo, el cuerpo, Kant nos da la opción de trascender, de elevarnos y alcanzar *lo sublime*. Y así lo que por naturaleza es finito se transforma en infinito y nos devuelve al todo del que fuimos expulsados. Ellas desde su cuerpo han generado una resistencia, trasmutada en rebeldía a través del dolor, de la violencia, de la belleza, del placer, de la escritura, el arte, del amor o de la muerte, y se han elevado ante nuestra mirada. Han alcanzado *lo sublime* en tanto que han construido su identidad cuando han dibujado un deseo y pensamiento legítimo. Pero antes, en ese camino lo velado, *lo siniestro* ha debido aflorar. El punto de partida es, por tanto, el cuerpo, *lo bello*, y desde él se inicia un proceso, *lo siniestro*, que culmina con un estado, *lo sublime*. Estas categorías estéticas han sido fundamentales para analizar aquellos aspectos sociales y culturales que determinan, limitan o aniquilan la construcción de la identidad de la mujer. Y, sobre todo, a través de ellas hemos entendido que toda imagen, incluso la generada desde un discurso patriarcal, es válida para que la mujer de forma y consistencia a su pensamiento.

Es cierto que el discurso occidental ha velado el cuerpo femenino, lo que ha supuesto la mutilación del pensamiento de la mujer tal y como Jelinek refleja en toda su producción. Pero, además, como también vemos en la obra de la escritora austriaca, el propio discurso tiene aristas desde donde regenerar la conexión entre el cuerpo y el pensamiento para cultivar el sentimiento. Sin cuerpo, sin lo sensitivo no puede ser construida una Poética, un pensamiento. Por lo que el cuerpo debe ser descolonizado, debe ser liberado de los significados, que, desde un código o discurso patriarcal fundamentado en el poder, se le ha otorgado a éste. Por tanto, es imprescindible generar mecanismos desde donde la mujer deje de ser subalterna. Un nuevo

discurso en el que la mujer se legitime como transmisora de otra verdad, de otra cosmovisión o *Weltanschauung* en la que lo uno sea sinónimo de lo diverso y no suponga la exclusión. Esto no significa que el discurso tradicional deba ser aniquilado o destruido, pues como señala Foucault los cambios se generan también desde dentro. Tampoco significa que la mujer ascienda al poder con los mismos instrumentos con los que tradicionalmente ha sido excluida, pues la violencia y la exclusión no aportan cambios reales. Esto significa que debemos ser incluidas o mejor debemos incluirnos en el discurso. Debemos dar forma a lo que Sedón llama “humanismo incluyente”, una categoría que, aunque individual, conlleva una construcción colectiva (Citado en Sanz, 2018, pp. 147-148). Es fundamental generar una resistencia como lo han hecho nuestras protagonistas, para conciliar lo caduco con lo nuevo.

Y así, Erika, Gerti, Nagiko y Holly, es decir, el arte de la escritura, con sus caminos nos han ayudado a mirarnos, nos han ayudado a sabernos parte de un todo. Y dan un paso más en el camino que mujeres anónimas y célebres iniciaron. Estas obras provocan, desde el cultivo de lo estético en la incorporación del otro, los cambios éticos. Por tanto, si Teresa de Lauretis en las postrimerías del ya viejo siglo XX soñaba con un futuro en el que pudiéramos “empezar a utilizar estéticamente nuestra conciencia” (1992, p. 62), hoy ya podemos decir que ese deseo se ha materializado: la mujer ha empezado a pensarse. Pero, no debemos olvidar que los valores de la Ilustración, como proceso, generan un discurso sosegado y consensuado en el que todos tenemos cabida. La soledad y la contemplación son herramientas propicias para generar la reflexión, para tomar distancia y para no olvidar que “somos lo que somos y lo que hemos sido” (Guillén, 2015, p. 390).

REFERENCIAS

Libro

- Anónimo (1997). *Lazarillo de Tormes*. Cátedra.
- Arendt, H. (1998). *De la historia a la acción*. Ediciones Paidós.
- Bachelard, G. (2005). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2017a). *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Paidós.
- Bauman, Z. (2017b). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets.
- Blecua, J.M. (1991). *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*. Clásicos Castalia.
- Borges, J.L. (1979). *Nueva antología personal*. Club Bruguera.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Capote, T. (2001). *Desayuno en Tiffany's*. Compactos Anagrama.
- Cortázar, J. (1996). *Cuentos completos /I*. Alfaguara.
- Cortázar, J. (1998). *Rayuela*. Plaza Janés.
- Chatman, S. (1970). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Chomsky, N. y Foucault, M. (1976). *La naturaleza humana. ¿Justicia o poder?* Cuaderno Teorema.
- Culler, J. (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Anagrama.
- Darío, R. (1998). *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Cátedra.
- De Beauvoir, S. (1974). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Ediciones Siglo Veinte.
- De Biedma, J. (1994). *Antología poética*. Alianza editorial.
- De Cervantes, M. (1994). *Don Quijote de la Mancha (I)*. Cátedra.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra.
- De Montaigne, M. (2012). *Ensayos*. Cátedra.
- De Quevedo, F. (1994). *Poesía varia*. Cátedra.
- De Rojas, F. (1994). *La Celestina*. Cátedra.
- Foucault, M. (2005). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza.
- Fuentes, C. (1980). *La muerte de Artemio Cruz*. Club Bruguera.
- Gadamer, H.G. (1998). *Estética y hermenéutica*. Tecnos.

- Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Nuevos Cuadernos Anagrama.
- González de la Aleja, M. (1990). *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Universidad de Salamanca.
- Gorostiza, J. (1995). *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gruber, S. (2011). *Stillbach oder die Sehnsucht*. C. H. Beck.
- Han, B. (2014a). *La agonía de Eros*. Herder.
- Han, B. (2014b). *Psicopolítica*. Herder.
- Han, B. (2016). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Han, B. (2017a). *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Han, B. (2017b). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, B. (2018). *Tipología de la violencia*. Herder.
- Ibsen, H. (1999). *Casa de muñecas. El pato salvaje*. Cátedra.
- Jelinek, E. (2004). *Deseo*. Destino.
- Jelinek, E. (2005). *Las amantes*. Quinteto.
- Jelinek, E. (2008). *La muerte y la doncella I-V*. Editorial Pre-Textos.
- Jelinek, E. (2011). *La pianista*. De bolsillo.
- Kundera, M. (1990). *La inmortalidad*. Tusquets.
- Kant, I. (2004). *Crítica del juicio*. Austral.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura*. Taurus.
- Kant, I. (2012). *Fundamentos para una metafísica de las costumbres*. Alianza Editorial.
- Kant, I. (1982). *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Austral.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El acantilado.
- Lorca, F. (2004). *La casa de Bernarda Alba*. Cátedra.
- Martí, J. (1998). *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*. Cátedra.
- Martín, C. (2011). *Entre visillos*. Austral.
- Onetti, J.C. (1994). *El pozo*. [Archivo en PDF] <https://libarch.nmu.org.ua/bitstream/handle/GenofondUA/3953/223d301bbac82c44cb006933ecbed921.pdf?sequence=1>
- Onetti, J.C. (1997). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Paszkievicz, K. (2014). *Gender y genre en las cineastas estadounidenses a principio del siglo XXI*. Universitat de Barcelona.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Cátedra.
- Plath, S. (2016). *Ariel*. Ediciones Hiperión.
- Plath, S. (2019). *Soy vertical, pero preferiría ser horizontal*. Poesía Portátil.

- Paz, O. *El fuego de cada día*. (1994). Seix Barral.
- Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad*. Cátedra, 2000.
- Platón. (2010). *Fedro*. Gredos.
- Platón. (1871). *El Banquete*. Edición de Patricio de Azcárate.
- Pozuelo, J.M. (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer*. Cátedra.
- Ricoeur, P. (2005). *Caminos del reconocimiento*. Editorial Trotta.
- Sáez-Méndez, L. (2019). *Ángela Nikoletti: Sobre la Esperanza e Identidades Transnacionales*. ArCiBel Editores.
- Sánchez, M. (2020). *Tierra de mujeres*. Seix Barral.
- Saporta, M. (1976). *Historia de la novela norteamericana*. Júcar.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueño.
- Sanz, M. (2018). *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Nuevos Cuadernos Anagrama.
- Shonagon, S. (2015). *El libro de la almohada*. Alianza Editorial.
- Trías, E. (2013). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
- Waldo, R. (2014). *Ensayos*. Cátedra.
- White, H. (2011). *La ficción de la narrativa*. Eterna Cadencia.
- Woolf, V. (2015). *Una habitación propia*. Austral Singular.

Guion cinematográfico

- Greenaway, P. (1996). *The Pillow Book*. Dis Voir.

Tesis doctoral

- Abalia, A. (2013). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación*. [Tesis doctoral. Universidad del País Vasco].
- González, A. C. (2013). *Usos y estudios del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo*. [Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona].
- Sáez-Méndez, L. (2010). *Kant ein Ilusionist?* [Tesis doctoral. Universidad de Murcia].
- Sevo, S. (2018). *Nuevas voces femeninas en la narrativa colombiana actual*. [Tesis doctoral. Universidad de Sevilla]

TFM

Herades, M.M. (2000). *Repensar la categoría kantiana de lo sublime. Ejemplos de nuevas narrativas para la construcción de identidades exocéntricas: Die Klavierspielerin y The Pillow Book*. Universidad de Murcia.

<https://digitum.um.es/entities/publication/8747f77d-face-4335-8fa6-7483918be259>.

Capítulo de un libro

Gajeri, E. (2002). “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”. Cap. X en *Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica.

Herades, M.M. (2025). “La pianista de Elfriede Jelinek”. *Entre cuerpos y palabras. Género y nuevos territorios narrativos*. Dickinson.

Mulvey, L. (1975). “Placer visual y cine narrativo”. *Screen*

<https://www.scribd.com/doc/177389339/Laura-Mulvey-Placer-Visual-y-Cine-Narrativo>

Pazos-Alonso, C. (2013). “Silencios de doble filo: re-presentación del cuerpo de la mujer en la poesía de Florbela Espanca, Irene Lisboa y Judith Texeira”. *Lo que callan los cuerpos. Lo que afirman los cuerpos*. Arcibel Editores

Artículo de revista

Araya, R. (2018). “Deconstrucción de la configuración de sexualidad femenina en Freud: una propuesta de lectura de La pianista de Elfriede Jelinek”. *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28 (2), 293-307.

<http://dx.doi.org/10.15443/rl2822>

Casas, Q. (1995). “La sofisticación de la melancolía. Blake Edwards. Dirigido por, 234, 52-71.

Díaz, I. (2007). “Jelinek en la escena, la traducción y la recepción”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 318 (II), 58-65.

Fernández, O. (2015). “Lévinas y la alteridad: cinco planos”. *Brocar*, 39, 423-444.

<https://doi.org/10.18172/brocar.2902>

Garrido, V. (2023). “La autodestrucción de Madame Bovary: hacia una economía política del goce”. *Co-herencia*. 20 (38), 273-295.

<https://orcid.org/0000-0002-8678-8390>

Hernández, J. (2013). “La textualización de la identidad en el cine de Peter Greenaway.

- Análisis semiótico de *The Pillow Book* (1996)". *Fonseca, Journal of Communication*. 7, 176-205.
<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/11711>
- García, A. (2017). "Peter Greenaway. ¿Cineasta, o artista plástico?" *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, 6, 89-102. [Archivo PDF].
https://revistasonda.upv.es/2017_Articulo_Antonio_Garcia.pdf
- Giménez, A. (2011). "El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 6, 82-96.
https://www.researchgate.net/publication/277270459_El_mito_de_la_princesa_Blanca_nieves_y_la_Bella_Durmiente_segun_Elfriede_Jelinek
- Gómez, J.M. (2007). "Las ventanas de Greenaway. Espacio, arte y posmodernidad. *Trama y Fondo*. 22, 158-165
<https://share.google/LXBGbzV4d8vXkMRfu>
- Jirku, B. (2007). "El plural discurso feminista de Jelinek". *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*. 318 (II) (2007), p. 18-28.
- Löffler, S. (2007). "Las máscaras de Elfriede Jelinek. *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 318 (II), 9-17.
- López, C. (2010). "Buscando un nuevo lenguaje femenino: Elfriede Jelinek y Marlene Steeruwitz". *Cuadernos de Filología Alemana*. Anejo III, 161-170.
<https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/36593>
- Nieto, J. (2006). "Deseo de Elfriede Jelinek: La mujer en la escritura de la mujer". *La Ventana*. 23, 290-299.
- Parrondo, E. y González, T. (2015). "Releyendo a Laura Mulvey cuarenta años después. Historiografía y Feminismo". *Secuencias*. 42, 53-72.
<https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- Piñera, V. (1990). "Discurso a mi cuerpo". *Revista Unión*. 10, 35- 36.
- Renero, A. (2007). "Identidad y entendimiento. Schelling o una instancia intermedia entre Kant y Hegel". *En-Claves del pensamiento*. 2, 23-45.
<https://www.enclavesdelpensamiento.mx/index.php/enclaves/article/view/39>
- Ripoll, V. (2016). "Elfriede Jelinek y la belleza de las princesas a través del espejo". *Femeris*, 2 (2), 167-183.
<https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3764>
- Roldán, A. (1998). "Manipulación de la propiedad lingüística". XVIII Curso de Lingüística textual. Homenaje al profesor Muñoz Cortés. 421-433. Universidad de Murcia.

Spivak, G. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista colombiana de Antropología*, 39, 297-364.

<https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>

Sutton, S. (2007). “Narrar la imagen. *The Pillow Book*”. *Acta Poética*. 28, 367-378.

<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2007.1-2.237>

Uzal, L. G. (2019). “Cuerpo y materialidad: Exposiciones Teórico-Conceptuales”. *Tábula Rasa*. 31, 361-380.

<https://doi.org/10.25058/20112742.n31.15>

Congreso

Cirulli, A. y Agotborde. S. (2015). *La identidad: Una problematización sobre la construcción de lo subalterno*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de ciencias sociales UBA, ciudad de Buenos Aires.

Herades, M.M. (28-30 de octubre de 2019). *Reelectura de clásicos. Sofia Coppola reelabora las imágenes del film El seductor de Don Siegel desde una óptica feminista*. XVI Congreso Internacional del grupo de investigación: Escritoras y Escrituras. Fundación Leonardo Sciascia, Racalmuto (Agrigento).

Herades, M.M. (16-18 de diciembre de 2020b). *Identidad y muerte. Lo sublime y las princesas del siglo XX. Jelinek revisa los mitos de Jackie y Diana*. VIII Congreso Virtual Internacional LiLETRAd. Ficción, Verso y Comentario: Mi relación más sentimental. Universidad Católica de Cuyo.

Keska, Monika (19 de noviembre de 2008 – 21 de noviembre de 2009). *Alegorías del mundo: Las exposiciones de Peter Greenaway*. Congreso Internacional Imagen Apariencia. Universidad de Granada.

Mimoso-Ruiz, D. (2004). *Representación del libro y nuevas tecnologías en los filmes de Peter Greenaway: Prospero's Books (1991), The Pillow Book (1996) y The Tulse Luper's Suitcases (1999)*. Arte y nuevas tecnologías: Congreso de la Asociación Española de semiótica. Universidad de Toulouse-le-Mirail.

Periódico

Abraín, G. (28 de agosto de 2024). Un homosexual drogadicto y genial: Truman Capote, aniversario en muerte y vida. *The Objective*

<https://theobjective.com/cultura/literatura/2024-08-28/homosexual-drogadicto-truma-capote-aniversario/>

Aguilar, A. (12 de agosto de 2010). La rebeldía de un desayuno. *El País*.

https://elpais.com/diario/2010/08/12/revistaverano/1281564008_850215.html

Álvarez de Miranda, P. (8 de marzo 2012). El género no marcado. *El País*.

https://elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331150944_957483.html

Belinchón, G. (10 de abril de 2023). Audrey Hepburn, el mito de la mujer moderna nacido de ‘Desayuno con diamantes’. *El País*.

<https://elpais.com/cultura/2023-04-10/audrey-hepburn-el-mito-de-la-mujer-moderna-nacido-de-desayuno-con-diamantes.html>

De Prada, J.M. (7 de febrero de 2025). Totalitarismo tecnológico. *XL Semanal (ABC)*.

<https://www.abc.es/xlsemanal/firmas/juan-manuel-de-prada/totalitarismo-tecnologico.html>

El País. (27 de diciembre de 2023). Polarización, la palabra del año según FundéuRAE.

<https://elpais.com/cultura/2023-12-27/polarizacion-la-palabra-del-ano-segun-fundeurae.html>

Gil, R. (5 de julio de 2023). El feminismo y la violencia de género en el barro electoral: ¿cuánto influirá en el 23 J? *RTVE*.

<https://www.rtve.es/noticias/20230705/lucha-quien-mas-menos-feminista-23j-partidos-lanzan-caza-voto-emocional/2450812.shtml>

Morales, M. (13 de febrero de 2024). La RAE critica las recomendaciones del Congreso para un uso no sexista del lenguaje. *El País*.

<https://elpais.com/cultura/2024-02-13/la-rae-critica-que-las-recomendaciones-del-congreso-para-un-uso-no-sexista-del-lenguaje.html>

Navarro, J. (21 de octubre de 2019). Cuerpo de mujer. *Mujerhoy (ABC)*.

<https://www.mujerhoy.com/actualidad/201910/21/cuerpo-mujer-estigmatizado-machismo-rev-20191021083054.html>

Presenda, L. H. (6 de agosto de 1997). Greenaway le pone el cuerpo al mejor cine. *La Nación*.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/greenaway-le-pone-el-cuerpo-al-mejor-cine-nid74341/>

Rudich, J. (8 de octubre de 2004). Elfriede Jelinek: Austria me ha deshecho. *El País*.

https://elpais.com/diario/2004/10/08/cultura/1097186401_850215.html

Videos

Film y Serie

- Benioff, D. y Weiss, B. (Productores ejecutivos). (2011-2019). *Juego de Tronos* [Serie de Televisión]. HBO.
- Coppola, S. (Director). (2017). *The Beguiled*. Focus Feature.
- Cukor, G. (Director). (1964). *My Fair Lady*. Warner Bros.
- Greenaway, P. (Director). (1996). *The Pillow Book* [Película]. Karma Films.
- Edwards, B. (Director). (1961). *Desayuno con diamantes* [Película]. Paramount.
- Haneke, M. (Director). (2001). *La pianista* [Película]. BiM Distribuzione.
- Murphy, R. (Productor ejecutivo). *Feud: Capote vs. The Swans* [Serie de Televisión]. FX.
- Nolan, Ch. (Director). (2014). *Interstellar* [Película]. Paramount.
- Polanski, R. (Director). (1965). *Repulsión* [Película]. Evo London Films LTD
- Sciamma, C. (Director). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu*. Pyramide Distribution.
- Villeneuve, D. (Director). (2016). *The Arrival* [Película]. Paramount.
- Von Trier, L. (Director). (2011). *Melancolía* [Película]. Zentropa.

Otros

- Guterres, A. La 2 Noticias, emitido el 25 de abril de 2019.
<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-2-noticias/2-noticias-25-02-19/5014672/>
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación?
<https://youtu.be/dXOzcexu7Ks?si=ImWJ3c0KyVPS-fro>
- Patti, G. (1995). “Blonde”. *The Pillow Book*.
https://youtu.be/uzCMt_LYqHo?si=cmti-ZbmisoE9lAB

Revista digital

Artículos

- Cortina Urdampilleta, A. (2022). *Valle esperpéntico o infantil: ¿de pie, de rodillas o por los aires?* Zenda.
<https://www.zendalibros.com/valle-esperpentico-o-infantil-de-pie-de-rodillas-o-por-los-aires/>
- Font, V. (2017). ¿Qué fue de Holly Golightly? (O por qué ‘Desayuno con diamantes’ no es una película feminista). Proyecto Brandaris.
<https://proyectobrandaris.wordpress.com/2017/07/03/que-fue-de-holly-golightly-o-por-que-desayuno-con-diamantes-no-es-una-pelicula-feminista-2/>

Hernández, H. (2023). *Kant y la diferencia entre imperativo categórico e hipotético*. Ethic.

<https://ethic.es/kant-y-la-diferencia-entre-imperativo-categorico-e-imperativo-hipotetico>

Pagès, A. (2018). *El genio femenino y la otra mujer*, Filosofía &CO

<https://filco.es/el-genio-femenino-y-la-otra-mujer/>

Entrevista

Caso, Ángeles. (2023). *La moral burguesa para las mujeres fue un hachazo, peor que la del Antiguo Régimen* / Entrevistado por Esther Peñas. Ethic.

<https://ethic.es/2023/11/la-moral-burguesa-para-las-mujeres-fue-un-hachazo-peor-que-la-del-antiguo-regimen/>

Cortina, A. y Gomá, J. (2023). *El origen de la dignidad* / Entrevistado por Carmen Gómez Cotta. Ethic.

<https://ethic.es/entrevistas/el-origen-de-la-dignidad>

Gomá, J. (2023). *Un corazón educado sabrá discernir lo correcto* / Entrevistado por Esther Peñas. Ethic.

<https://ethic.es/entrevista-javier-goma-universal-concreto>

Fusi, J.C. (2020). *Ideas y poder* / Entrevistado por María José Solano. Zenda.

<https://www.zendalibros.com/ideas-y-poder/>

Jelinek, E. (2013). *Elfriede Jelinek: Mi escritura, mi método, se basa en la crítica, no en la utopía* / Entrevistado por Austrian FilmCommission. WordPress.

<https://estoespurocuento.wordpress.com/2013/09/04/elfriede-jelinek-mi-escritura-mi-metodo-se-basa-en-la-critica-no-en-la-utopia-entrevista/>

Rodríguez, A.J. (2024). *Intentar huir de la monogamia es un proceso natural* /

Entrevistado por Lucía Tolosa. Ethic.

<https://ethic.es/entrevista-antonio-j-rodriguez/>

Obras publicadas en Página Web

Jelinek, E. (2000). “Mode”. <https://original.elfriedejelinek.com/fmode.html>

Jelinek, E. (2001). “Körper und Frau”. <https://original.elfriedejelinek.com/fkoerper.html>

Jelinek, E. (2005). “Im Abseits”. <https://original.elfriedejelinek.com/fnobel.html>

Obras en formato digital

Anónimo. (2007). *Poema del Cid*. Biblioteca Virtual Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf960>

Diccionario

Real Academia Española. (s.f.). En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado 1 de noviembre de 2025, de <https://dle.rae.es/femenino?m=form>

Imágenes

Figura 1

<https://www.elfriedejelinek.com/foto%20martin%20vukovits%20wien.jpg>

figura 2

<https://share.google/images/0q8kEr13tdlc96pEY>

Figura 3

<https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcSEDWWGB66qEeWU-7Sfg6lrrezqoeE6YytPJ18N2eotTA2jaVFjV&usqp=CAU>

figura 4

<https://share.google/images/WbPIbZ8qpQ09YITt2>

Figura 5

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTDCct2pSfD57fzYBKrdU-HVuQbo05n8VgaIg&s>

Figura 6

<https://share.google/images/w2ZEdw8GJKGZD385X>

Figura 7

<https://share.google/images/MgJU7Aubu6ZiqT44p>

Figura 8

<https://share.google/images/plVlSbCN9gzMmVVfI>

Figura 9

<https://share.google/images/pCQj81NO8RJqYZyfR>

Figura 10

<https://share.google/images/kzZwp5rodWhO5PpWL>

Figura 11

<https://pbs.twimg.com/media/EbIadNfX0AAOecn.jpg>

Figura 12

<https://share.google/images/fNUDcORqvnXH9fQDO>

Figura 13

<https://highlike.org/media/2013/03/Peter-Greenaway-The-Pillow-Book-.png>

Figura 14

<https://share.google/images/GIbUCCzBeAvFDcRYx>

Figura 15

<https://share.google/images/0s1krxs7GfppUloye>

Figura 16

https://1.bp.blogspot.com/-sm6n14JIp6k/UTzikQv5xSI/AAAAAAAAAH6Y/Zf_UPVB2ReY/s1600/tpb+title.jpg

Figura 17

<https://share.google/images/zTdN6K993PoIAuOhE>

Figura 18

<https://pbs.twimg.com/media/DfV5kxdW0AYmqCm.jpg>

Figura 19

<https://share.google/images/S7VhLvhhCWndvweGT>

Figura 20

<https://share.google/images/OjKj02PyBXFnRQ8xW>

Figura 21

<https://share.google/images/nnt1BGXjVxqjW75rq>

Figura 22

<https://share.google/HdaUdmoHVF5GOMJQK>