

# Elfriede Jelinek y la belleza de las princesas a través del espejo

## Elfriede Jelinek and the beauty of princesses through the mirror

VERÓNICA RIPOLL LEÓN

*Universidad Carlos III de Madrid*

Recibido: 03/12/2016

Aceptado: 25/11/2016

doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3764>

*Resumen.* La autora Elfriede Jelinek –ganadora del Premio Nobel de Literatura en 2004– es una incansable creadora de personajes estereotipados. Mediante el empleo de la ironía, Jelinek utiliza a los protagonistas de sus obras para reflexionar de manera crítica sobre el conjunto de acciones y comportamientos sociales que forman parte de las expectativas de lo que el género femenino y masculino deben representar dentro de una sociedad. Un año antes de la mención del Nobel, Jelinek publicaba un conjunto de textos dramáticos reunidos bajo el título *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas (Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinendramen, 2003)*. En esta obra, la escritora austríaca reescribía dos de los cuentos de princesas –Blancanieves y La Bella Durmiente– y una leyenda –Rosamunda–, que forman parte de la tradición literaria occidental, para reinventar después la historia de otras mujeres reales del panorama histórico y cultural como son Jacqueline Kennedy Onassis y las escritoras Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann. El objetivo del presente estudio es atender al problema que supone en estos Dramas de princesas la existencia de unos cánones de belleza cuando se pretende construir la imagen y la identidad de unas mujeres que han quedado sometidas a la supremacía de poder que la sociedad otorga al varón. Para ello, y siguiendo la senda del psicoanálisis, se prestará especial atención al elemento del espejo, entendido como un instrumento que brinda o niega el reconocimiento a estas princesas.

*Palabras clave:* Elfriede Jelinek, teatro posdramático, cuentos de hadas, psicoanálisis, espejo.

*Abstract.* Elfriede Jelinek, winner of the Nobel Prize in Literature 2004, is a tireless creator of stereotyped characters. Through the application of irony, the protagonists of her works are being used with the intention of critical thought about social roles and actions, expected to be played by women and men within a society. A year before being awarded the Nobel Prize, Jelinek released a body of plays under the title of *Death and the Maiden I-V. Princess Plays (Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinendramen, 2003)*. In this work, the Austrian writer rewrote two of the most famous fairytales played by princesses, such as Snow White and Sleeping Beauty, as well as legend featuring Rosamunde. These tales are part of the core of the Western literary tradition. In using them, she reinvents the story of other real characters and women from our historic and cultural panorama: Jacqueline Kennedy Onassis or

---

\*veronica.rpll@gmail.com

writers like Sylvia Plath and Ingeborg Bachmann. The main goal of the present paper is analyse to the problem posed by the existence of a beauty canon in these Princess Plays insofar as the construction and depiction of female identity is subdued by the control and supremacy of a patriarchal society. To do so, and following a psychoanalytical approach, the theme of the mirror will be the main focus as an instrument which brings or hinders the acknowledgement of these princesses.

*Keywords:* Elfriede Jelinek, postdramatic theatre, fairytales, psychoanalysis, mirror.

## 1. Introducción

La cosificación sexual ha promovido históricamente la desigualdad de los géneros en perjuicio de las mujeres. El feminismo, ya en sus orígenes ilustrados, nació como un movimiento social y político que reivindicaba la necesaria derogación del régimen patriarcal para alcanzar la igualdad entre las personas. No obstante, lo cierto es que aún hoy en día siguen existiendo discursos y prácticas sociales sexistas que imposibilitan el hablar de una verdadera liberación femenina. La escritora Elfriede Jelinek es consciente de este fracaso y –a fin de visibilizar la opresión de las mujeres– sanciona, de manera irónica, a los personajes de sus obras literarias obligándolos a ser meros estereotipos, cosificados por la mirada del género opuesto al que pertenecen.

Nacida en Estiria (Austria) en 1946, la trayectoria literaria de Jelinek ha estado estrechamente ligada a su actividad política, al medio cinematográfico y al musical. Su madre planificó para ella toda una carrera en el mundo de la música que comenzó cuando decidió apuntarla, con tan solo cuatro años, a clases de ballet. Diez años después, Jelinek estaría ya estudiando piano y composición en el Conservatorio de Viena. Tras el fallecimiento de su padre<sup>1</sup>, químico de ascendencia judía que logró sobrevivir al Holocausto gracias a sus investigaciones en el campo de la industria bélica, Jelinek se aproximó a la literatura estudiando teatro –e historia del arte– en la Universidad de Viena, a la vez que continuaba con su formación musical. A los veintiún años, publicó su primer libro de poemas, *Lisas Schatten*, momento desde el cual su producción literaria no dejó de crecer. Su interés musical, político –en 1974 se afilió al partido comunista austríaco, aunque luego lo abandonó en 1991– y filosófico, visiblemente reflejado en sus obras, hizo de su figura una de las más importantes de la literatura escrita en lengua alemana, lo que indudablemente reforzó la obtención del Premio Nobel en 2004. Si bien su obra narrativa es la más conocida, Jelinek ha escrito también poesía, teatro, ensayo, guiones cinematográficos, libretos de ópera, obras radiofónicas y múltiples traducciones al alemán.

En su escritura, Elfriede Jelinek busca la elaboración de un discurso propio y, para ello, acostumbra a utilizar una estructura de marcado carácter musical que hace de sus palabras notas situadas sobre un complejo pentagrama. Los textos de la autora están repletos de artificiosidad debido a la combinación de mensajes publicitarios con notas de prensa y alteraciones de citas de obras literarias y filosóficas. Hay un exceso de intertex-

<sup>1</sup> La obra teatral *No importa* (*Macht nichts*, 2001) está dedicada a él, Friedrich Jelinek.

tualidad: Hölderlin, Heidegger, Barthes, Hegel y Nietzsche, además de Plath, Bachmann y Haushofer (protagonistas del texto dramático *La pared*), son algunos de los nombres que aparecen clara o subrepticamente en las páginas de la escritora. Asimismo, ya sea como lectores o como espectadores, en sus obras asistimos siempre a una suerte de verborrea, donde impera la técnica de la repetición y la unión de ideas, de modo que el discurso pareciera no tener fin. En palabras del escritor Andrés Sorel, Jelinek deconstruye el lenguaje “para impedir que edulcore y falsee la realidad” (2005: 19); pero por lo que su escritura es a menudo tildada de polémica es porque en sus textos no evita el empleo de un lenguaje obsceno<sup>2</sup>, como tampoco procura eludir la actualidad política y social, su ideología feminista –que podría tildarse de radical– ni el pasado nacional fascista de su país.

En lo que respecta al teatro, la escritura de la austríaca alcanza un carácter aún más transgresor, si cabe. Jelinek apenas emplea acotaciones y recurre a menudo al circunloquio. Gran deudora del teatro de Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek pertenece a un sector del teatro posdramático para el que apenas hay acción. Aunque en un principio suele presentar diálogos al estilo convencional, las voces de sus personajes se van transformando conforme el texto avanza en un soliloquio o en una polifonía, de modo que la evidente ausencia del diálogo no implica una necesaria simplificación de las voces, sino que más bien estas se dilatan hasta crear un lenguaje coral. En los dramas de Jelinek, los personajes comienzan, sin previo aviso, a elaborar un discurso que obliga al espectador a escuchar una confesión no pactada. Además, para ella solo existe un tiempo, el presente, por el cual el espectador se siente interpelado ante una situación que no esperaba que se diera. Cuenta Laura Vaccaro que Jelinek “utiliza procedimientos literarios y escénicos que buscan crear el *Verfremdungseffekt* o ‘efecto de extrañamiento’ en el espectador, para compulsarlo a una actitud crítica” (2007: 457). Los personajes de Jelinek hablan desde el yo, un yo que busca su propia identidad y que resulta conflictivo porque interactúa con el espectador.

El interés de este artículo radica en centrar la mirada en los textos dramáticos que componen *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas (Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen, 2002)*, por ser reflejo de la mirada sobre el otro –o más bien *la otra*– que proyecta nuestra sociedad patriarcal. Los dramas de princesas jelinekianos –que inmediatamente evocan los dramas de reyes históricos de William Shakespeare– fueron concebidos como *intermezzos*, es decir, como creaciones que serían situadas entre obras mayores. En ellos, Elfriede Jelinek concede especial relevancia al espejo, instrumento característico de los cuentos populares, que se destacará aquí por tener la función de otorgar a la mujer una imagen de su valor como objeto dentro de la sociedad.

Entre los objetivos de este trabajo está, por tanto, el dar a conocer con mayor profundidad la obra dramática de Jelinek *La muerte y la doncella I-V* y el reflexionar sobre la

---

<sup>2</sup> Por obsceno debe entenderse aquello que debía quedar fuera de escena por atentar contra la moralidad pública. Para Camille Dumoulié, “lo obsceno se revela por el descubrimiento de lo que debería permanecer cubierto, por la aparición de un vacío donde debería haber algo, de algo donde no debería haber nada” (1996: 95). En este sentido, mostrar a mujeres articulando un discurso en un espacio público como es el teatro, podría también formar parte de lo obsceno, pues para la sociedad patriarcal la mujer debe quedar oculta, relegada al ámbito de lo doméstico.

función que cumple el espejo como catalizador de la belleza y la identidad de los personajes en cada uno de los textos que componen la obra. De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, el espejo es “un símbolo de la imaginación –o de la conciencia– como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal” (1997: 200), distintivo que ha permitido a este instrumento definir quién es visible y quién no lo es, quién puede ser sujeto y quién no dentro de un imaginario cultural. El espejo es el elemento de la autocontemplación, de la reafirmación de la identidad, pero también de la proyección de la mirada patriarcal sobre un mero reflejo femenino. Jelinek lo emplea para constatar que las mujeres no han formado parte del discurso hegemónico, quedando recluidas a una nula visibilidad o a una posición pasiva, de objeto de la mirada masculina.

Según el estadio del espejo, teoría que Lacan desarrolla en su escrito de 1949, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, el niño que se encuentra entre los seis y los dieciocho meses, aun cuando no coordina todavía su propio cuerpo, consigue un dominio de sí al identificarse con la imagen que le otorga el espejo y que está fuera de él. A partir de ese momento, vive atrapado por la imagen:

comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago* (Lacan 2009: 100).

Para Lacan el otro que mira es la imagen del yo. Esta primera imagen del yo, la que le devuelve el espejo al niño, es fundamental, en cuanto sitúa la primera identificación de sí mismo de una larga lista de identificaciones posteriores que labrarán la identidad de la persona. La imagen especular es superada por el niño jubilosamente, cosa que no ocurre en los cuentos de princesas, donde la imagen que el espejo devuelve a la mujer es siempre motivo de conflicto. El niño, según Lacan, se identifica como *yo* frente al espejo a una edad en la que el lenguaje aún no ha sido adquirido. Para Jelinek, sin embargo, es indispensable que la mujer construya un nuevo lenguaje, por lo que solo a través del empoderamiento de un discurso propio podrá alcanzar la categoría de sujeto, de reina, y dejar atrás el estatuto de princesa.

En sus obras, Elfriede Jelinek sigue las teorías de las feministas francesas de los años 70 y 80, intelectuales conocedoras del pensamiento deconstruccionista derrideano y críticas del discurso falocéntrico del psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan. Es el caso de Hélène Cixous, Julia Kristeva o Monique Wittig, preocupadas, como Jelinek, por la creación de un nuevo lenguaje. A este grupo también se adscribe Luce Irigaray, feminista especializada en el psicoanálisis y, como se verá, figura clave para este trabajo por su ataque en su primera obra, *Espéculo de la otra mujer* (*Spéculum de l'autre femme*, 1974), a la ideología masculina de Lacan a través del elemento simbólico del espejo.

La metodología que se ha seguido para este trabajo responde, pues, a la relación que se establece entre la obra dramática de Jelinek *La muerte y la doncella I-V*, los cuen-

tos tradicionales de hadas o princesas y los ensayos de escritores adscritos a la teoría psicológica del psicoanálisis, como Jacques Lacan y Luce Irigaray, para los que el espejo supone un elemento esencial de su obra. Asimismo, ha sido indispensable reflexionar sobre la lectura que hace del espejo John Berger en su famoso texto *Modos de ver* (*Ways of Seeing*, 1974), donde el crítico de arte da cuenta de cómo el retrato de la mujer ha estado tradicionalmente vinculado en la historia de la pintura al desnudo y a la mirada que el propietario del cuadro fijaba sobre el lienzo y, en consecuencia, sobre la mujer. Es importante señalar también que son varios los autores que han escrito artículos en castellano sobre la figura de Elfriede Jelinek y que han servido de guía en la confección de este artículo para profundizar tanto en el lenguaje feminista de la autora, como en su biografía. Es el caso de Isabel M. Díaz, Sigfrid Löffler, Adan Kovacsics, Georg Pichler, el ya mencionado Andrés Sorel, Laura Vaccaro o la crítica y traductora de Jelinek, Brigitte E. Jirku.

Atendiendo al deseo de que las mujeres se empoderen de un discurso propio, el orden en el que se presentan los dramas en el presente estudio no es fortuito, como tampoco lo es en la obra de Jelinek. La estructura que sigue la Nobel sitúa primero a los tres personajes que provienen del mundo de los cuentos y las leyendas (Blancanieves, La Bella Durmiente y Rosamunda), para pasar después a los dramas sobre mujeres reales contemporáneas (Jackie, Sylvia e Inge). Aquí se ha preferido anteponer a Jackie (Kennedy Onassis), la aristócrata moderna, al drama de Rosamunda, de tradición romántica, con el fin de ordenar estos personajes femeninos en función de una menor a una mayor vertebración de la norma patriarcal. En los dramas de princesas, Jackie actúa como objeto de sí misma y de los demás, mientras que Rosamunda es capaz de dar un salto cualitativo al liberarse sexualmente, disponiendo de su cuerpo. Como Jelinek, se ha dejado para el final a las protagonistas de *La pared*, las más subversivas, escritoras que directamente abandonaron su cuerpo a través del suicidio voluntario –Sylvia Plath– y posiblemente accidental –Ingeborg Bachmann.

En *La muerte y la doncella I-V*, la escritora austríaca nos (re)presenta a estos personajes para que sean ellos mismos los que se dirijan a nosotros, lectores o espectadores, a través de una serie de discursos pronunciados en primera persona. No obstante, como Brigitte E. Jirku sostiene, “las mujeres todavía no habían progresado lo suficiente como para poder tener pensamientos de reina o para articular discursos concebidos desde el yo” (2008: 11), por ello, la dramaturga escoge a una serie de princesas, “etapa previa al constituirse como mujer” (Jirku 2008: 11).

Lo interesante de llevar a escena a las protagonistas de sus dramas, es que con ello obliga al espectador a tomar conciencia en un espacio compartido con ellas –el de la representación teatral–, de lo incómodas que son las posiciones de sumisión que ocupan ante el poder masculino. Además, la convivencia de los personajes de cuento con los personajes reales subraya en el texto jelinekiano la idea de que la obra literaria no existe aislada de la sociedad ni de un tiempo vivido en el que ha imperado el machismo cultural. Y es que estas mujeres muestran lo que la tradición ha hecho de sí mismas, mientras forcejean por alcanzar individualidad en una sociedad condicionada por el género.

## 2. Dramas de princesas

### 2.1. Los cuentos: espejo, espejito mágico

Los cuentos de hadas, término que se aplicó a partir de Madame d'Aulnoy, provienen de la tradición oral y requieren, como el teatro, de una experiencia compartida entre quien comunica la historia y quien la recibe. Los cuentos son una construcción de imaginarios donde se insertan valores ligados a la distribución de los roles de género, son una forma de socializar, por ello no sorprende que Jelinek lance su mensaje de subversión a través de la representación dramática de los modelos de conducta que vemos en ellos, ya que solo mediante la presencialidad podrá tal vez calar el nuevo discurso en el individuo adulto tanto como el del cuento ha calado en el niño.

El primero de los *Dramas de princesas* que Jelinek nos muestra es *Blancanieves*. *Blancanieves* se presenta como una mujer “a cargo de lo fácil” (Jelinek 2008: 29), un personaje que pudo vivir sin problema alguno durante varios años debido a su belleza, pero que finalmente cayó en la trampa de su madrastra al comer la manzana envenenada. *Blancanieves* le cuenta al cazador en su primer monólogo que la madrastra se apoderó de ella a través de un flanco que ella no había previsto. Este flanco no puede ser otro más que el famoso espejo mágico que indicaba a la nueva reina que ella ya no era la más hermosa. Ese lugar le correspondía ahora a *Blancanieves*, quien acababa de llegar a la adolescencia, quien estaba comenzando a «devenir mujer»<sup>3</sup>.

Por lo general, las mujeres protagonistas que Elfriede Jelinek nos presenta en sus obras son mujeres sin ningún valor para el régimen patriarcal que desea ver en ellas a buenas madres y esposas, pues sus personajes no devienen mujer, es decir, están en una fase de pubertad en las que sus características femeninas no tienen relación con la maternidad (Jacqueline Kennedy Onassis es la gran excepción), ni con la “restauración del hombre” (Irigaray 2007: 18). Para el psicoanálisis, el hombre es y la mujer deviene, tiene que llegar a convertirse en mujer.

Es en este momento, tras enterarse de que ella no es la más bella, cuando, en el cuento tradicional, la narcisista madrastra decide contratar al cazador para que acabe con la vida de la bella *Blancanieves*. Cuando cree que el cazador ha cumplido con su cometido, vuelve a mirarse y a preguntar al espejo si es ella la más hermosa del reino. Decía John Berger en su *Modos de ver* que “el supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (2005: 55). Si corroboráramos el pensamiento de Berger, en el caso de *Blancanieves* la visión masculina sería doble o, si se quiere, triple, dado que nos encontramos con el supervisor de la madrastra, con el supervisor de *Blancanieves* sobre sí misma y con el supervisor absolutamente masculino del espejo, que en el cuento era un ser animado, varón, cuya voz nos llegaba más que la de la propia protagonista. El hombre quedaría entonces como el «sujeto» que puede apropiarse del «objeto-mujer».

<sup>3</sup> Luce Irigaray define el «devenir mujer» como “el reconocimiento y la aceptación de su atrofia fálica” (2007: 15).

Apunta el personaje de Blancanieves del texto de Jelinek: “Mi madrastra quería siempre existir para los otros, gracias a su belleza, que constantemente reflejaba en un espejo como si ella hubiera sido por lo menos dos. Que yo existiera era, para ella, como una espina en un ojo que sólo quería verse a sí mismo” (2008: 35). Esto es lo mismo que Berger pensaba cuando decía que la mujer debe contemplarse constantemente para llegar “a considerar que la *examinante* y la *examinada* que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer” (2005: 54). Según Berger, la mujer ha de ser consciente de que es mirada y, por ello, ha de estar mirándose una y otra vez a sí misma, especialmente cuando se encuentra entre hombres, pues solo así logrará tener éxito en la vida. Y los personajes femeninos de las obras de Jelinek son conscientes de ello. También en el caso de los textos narrativos, véase el caso de paula<sup>4</sup>, protagonista –junto a brigitte– de *Las amantes* (*Die Liebhaberinnen*, 1975): “paula aprende muy pronto a contemplar su cuerpo y lo que con él ocurre como algo que le sucede a otro y no a sí misma. Como un segundo cuerpo, una segunda paula” (Jelinek 2004: 35).

La escritora austríaca procura mostrar siempre la cara de la verdad de las relaciones entre hombres y mujeres, eliminando lo sublime. Incluso en sus dramas de princesas, las relaciones entre ambos sexos se nos presentan como interesadas: hay en ellas un interés de dominio, e incluso de elevación de clase; y en ellos, un interés práctico, sexual. Los personajes de Jelinek son estereotipos de identidades de género que dan cuenta de cómo al hombre lo define el poder, mientras la mujer carece de reconocimiento. Blancanieves tiene voz, pero la tiene ahora que está más muerta –ya ha sido envenenada– que viva, y se ha convertido en una buscadora de la verdad. Esta verdad, nos cuenta el cazador, comparte íntima relación con la belleza y parece estar en manos de los siete enanitos, es decir, en manos de siete varones.

Jelinek reafirma la idea de Irigaray de que la belleza es un ideal masculino al que la mujer no puede acceder (“la mujer –o más bien la feminidad– no se elevaría más que adoptando un ideal narcisista masculino”; Irigaray 2007: 93). De hecho, el cazador no duda en reprocharle su falso aspecto a Blancanieves, quien aparece sumamente arreglada, llevando zapatos de tacón y el pelo cargado para aparentar ser más alta. Según el cazador, la verdad no podría identificarse nunca con un ser como ella. Para Irigaray, la imagen del otro invertida, la imagen de la mujer, refuerza la identidad masculina. Así, la mujer sería lo reflejado, la fantasía; mientras que el varón sería lo original, lo real, la verdad. El cazador representa con su disfraz a la muerte, única verdad que existe.

El siguiente de los dramas presentados por Jelinek es *La Bella Durmiente*. Al igual que sucedía en *Blancanieves*, nos encontramos con una princesa que ha adquirido voz tras la llegada de la muerte, ahora convertida en sueño. Cumpliéndose la maldición del hada malvada, la Bella Durmiente cuenta que su muerte se produjo al pincharse el dedo con una espina (en el cuento de Perrault y el de los hermanos Grimm, un huso). Antes de ello, la joven había aparecido en algunas revistas –las encargadas de dictar el ideal de

---

<sup>4</sup> En *Las amantes*, Elfriede Jelinek prescinde de las mayúsculas para las iniciales de los sustantivos, incluidos los nombres propios, aun cuando en alemán todos los nombres comienzan con este tipo de letra. El uso de las mayúsculas lo relega a mensajes significativos que desea resaltar.

belleza-, debido a su condición de princesa. La belleza se muestra en este drama como una forma de correr contra el tiempo y como algo que es necesario alcanzar para poder ser visible.

En el cuento de Perrault (1697), cuando la princesa se despierta tras la llegada del príncipe, se hace mención al vestido de cuello alto que lleva ella y que al príncipe le recuerda a su abuela. La joven llevaba dormida cien años, lo cual le ha impedido conocer las nuevas tendencias de la moda. Este hecho al menos no afea a la princesa, sino que le otorga algo de magnificencia. Acto seguido, ambos acuden al salón para sentarse a cenar, un salón repleto de espejos que, se intuye, permiten a la joven contemplar de nuevo su asombrosa belleza. En el cuento de Perrault –más aún lo será en el de los Grimm–, la belleza es elemento primordial de la historia, pero, como podemos ver al comienzo de la obra con la llegada de las hadas madrinas, son otras muchas las cualidades que una mujer ha de poseer:

A todo esto, las hadas ya habían empezado a formular sus buenos augurios para la princesa. La más joven le vaticinó que no habría en todo el mundo un ser más hermoso, la segunda que tendría el espíritu de un ángel, la tercera que desempeñaría con gracia admirable todo cuanto se pusiera a hacer, la cuarta que danzaría divinamente, la quinta que cantaría como un ruiseñor y la sexta que tañería a la perfección toda clase de instrumentos (Perrault 1980: 40).

Jelinek es una escritora que muestra, de manera obscena y muy crítica, mensajes patriarcales en sus obras, pero incluso en su insistencia por utilizar las misóginas ideas del psicoanálisis para la articulación de los mismos, a menudo deja entrever también posiciones misandras (de odio o aversión hacia el varón) a modo de reivindicación de un enfoque contrario, feminista. Así, el príncipe de la Bella Durmiente es un hombre bronceado, musculoso, con el pelo engominado, que es cosificado por la joven princesa.

En los dramas de Jelinek los hombres tienen un *telos*, existir para las princesas: han de salvarlas mediante un beso, conducirlos al éxito (caso del presidente Kennedy en la obra *Jackie*) o eliminarlos (como el cazador de *Blancanieves*). El príncipe de la Bella Durmiente cree ser un dios, y ha de serlo si es el único capaz de dar vida a la joven, pero dios ¿de qué? ¿De quién? Su vida está anclada a un destino, rescatar a la princesa: “se me había dicho que debía acudir a su presencia y besarla” (Jelinek 2008: 48). Para ello ha de alcanzar el ideal de belleza masculina, en caso contrario, la princesa no lo aceptaría. El príncipe está tan muerto como ella, no hay en él capacidad de elección, por ello no sorprende que, de nuevo, se recurra al elemento del disfraz. Los varones en los dramas de Jelinek se disfrazan o hablan del disfraz, tal es su deseo de ser otros, de escapar de su destino, aunque todo intento es en vano. Las relaciones de pareja y, consecuentemente, las relaciones sexuales, en las obras de Jelinek son siempre explícitas, casi pornográficas. La austríaca abandona el mito del amor romántico para reducir a los hombres a meros animales sexuales: “Se pone un disfraz de un animal cualquiera de peluche con un pene muy grande” (Jelinek 2008: 51).

## 2.2. Jackie se viste de Chanel

No hay personaje de Elfriede Jelinek más obsesionado por su imagen ante los medios de comunicación que la que fue esposa del presidente de los Estados Unidos, Jacqueline Kennedy Onassis. Como ella misma dice, la imagen de Jackie habla por ella. Antes de que Jelinek le diera voz en este drama, Jackie declara cómo únicamente fuimos capaces de verla envuelta en su traje de Chanel, para después transformarla en una estatua sobre la que se vertió la sangre del presidente. Con el personaje de Jackie, Jelinek señala que existe cierta alienación en las imágenes: “No puede saberse más de lo que se está exhibiendo. Lo mismo que con los vestidos: no puede saberse más de lo que se exhibe. Los vestidos están completamente muertos, aunque parecen vivos si los llevo yo. ¿O será que sólo vivo a través de mis vestidos?” (Jelinek 2008: 86-87). En su monólogo, Jackie cuenta que su madre no le permitió que aceptara la beca que le ofrecieron para trabajar en *Vogue*. Según su madre, era mucho mejor que encontrara un marido acaudalado con el que casarse.

En el montaje en España, Jackie apareció vestida con uno de sus cosificadores vestidos, mientras, cuenta Isabel Díaz, su icónica imagen “se apoyaba en las proyecciones que tenían lugar en la pared de cristal, en las cuales se mostraban tanto fotos de la propia Jackie como de la actriz caracterizada como tal” (2007: 152). En el drama de Jelinek, la ropa se vuelve una obsesión, pero a su vez una excusa para mirarse constantemente, con los ojos de una, pero también con los de los demás. Esto se había visto ya en su escritura narrativa, pues lo mismo le sucedía a la protagonista de la novela *La pianista (Die Klavierspielerin, 1983)*<sup>5</sup>:

Erika sigue dando vueltas ante el espejo. Las órdenes maternas le llegan como mazazos en la espalda. Deprisa intenta palpar la textura de un gracioso vestido de tarde con estampado de flores; lo toca por el dobladillo. Estas flores jamás han respirado aire fresco ni tampoco conocen el agua. Según asegura Erika, fue comprado en una lujosa tienda de modas en el centro de la ciudad. Su calidad y confección son para la eternidad; el corte está hecho para el cuerpo de Erika. ¡Cuidado con las golosinas y los pastelitos! Desde el primer momento en que vio el vestido, Erika pensó: este lo podré llevar durante años sin que pase de moda. ¡Estará de moda durante años! (Jelinek 2006: 15)

Los vestidos de Jackie son más que Jackie misma, son lo que ha sido y será visto de ella; serán siempre mucho más visibles que sus propios pensamientos: “Yo soy mi ropa y mi ropa soy yo” (Jelinek 2008: 88). Jackie se observa a sí misma como los demás lo hacen, como Erika frente al espejo, pero ¿qué observa? Nada, es invisible. Ni siquiera tiene cabello, debido al cáncer, por ello le obsesiona que el pelo de Marilyn (Monroe) quedara fuera de su ataúd. Ella tenía cabello y carne, pero Jackie no tiene nada, solo sus ropas. Jackie y sus ropas son una misma. Jelinek, a través de las voces de Erika y Jackie, nos habla con

<sup>5</sup> La mayoría de la obra de Jelinek arranca de una base autobiográfica que acaba por desvanecerse para la elevación de su lenguaje. La relación de amor/odio entre la madre y ella queda reflejada en la novela *La pianista*. Aun cuando Jelinek culpa a su madre, Olga Jelinek, de una tortuosa infancia, tras contraer matrimonio no dejó de vivir con ella, sino que intercaló estancias en Viena, donde se hallaba la residencia de Olga, con estancias en Múnich, lugar de reposo de su marido.

crudeza de cómo la ropa se convierte en un molde para la mujer y no al revés. Las telas moldean el cuerpo. De hecho, cuando comienza el texto teatral, Jackie aparece “colgada dentro de [su] vestido de tirantes” (Jelinek 2008: 76). Y es que Erika y Jackie deben mirarse a sí mismas porque siempre están acompañadas de su propia imagen.

Para Berger la función del espejo era “que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo” (2005: 59). Según Lacan, el niño que apenas tiene unos meses de vida se percibe a sí mismo como fragmentado, se sabe incapaz de coordinar, de mantenerse en pie o caminar, pero la imagen del espejo se le aparece como completa, como ideal. Por eso el niño se observa con júbilo, porque ve en la imagen que le ofrece el espejo una perfección de sí. En el caso de la mujer, sin embargo, no hay ningún *yo-ideal*. Las mujeres de los cuentos y de los dramas jelinekianos no se reconocen en la imagen que el espejo les devuelve. Hay una alienación en cuanto que participan de la imagen capturada por el hombre, que las convierte en lo otro. Para Lacan, el sentido del yo está anclado a lo visual, lo que somos está relacionado con la imagen que tenemos de nosotros mismos. Jelinek huye de esta idea, pero no sus mujeres, por ello no las transforma en sujetos, en reinas. Las princesas de Jelinek quedan reducidas al espejo.

La feminista Luce Irigaray considera en su obra *Espéculo de la otra mujer* que el varón especulariza a la mujer para convertirla en inofensiva. Siguiendo al psicoanálisis, Irigaray cuenta que el espejo, esto es, la mujer, lo otro, ha de devolver al hombre su imagen, aunque de manera invertida, para poder reafirmarse en su masculinidad. Para Kant, el espejo era donde quedaba todo invertido: si levantamos la mano derecha, el espejo realiza el mismo movimiento pero con su izquierda (2005: 67). Efectivamente, en las obras de Jelinek, la mujer tiene una función de soporte, de espejo. Irigaray cuenta cómo, según Freud,

la mujer no elige para sí un «objeto» de deseo, sino que se deja elegir como «objeto» [...]. La feminidad más lograda no puede aspirar a la idealidad, no puede conferirse en absoluto un ideal. Ella carece para ello de un espejo *apropiado*. El ideal narcisista para la mujer habrá sido, sería aún, ser el hombre en el que habrá deseado convertirse (Irigaray 2007: 92).

Así, la feminidad más lograda, la feminidad de Blancanieves, La Bella Durmiente o Jackie, no es un ideal, pues del Ideal solo pueden participar los varones. Las mujeres tienen que participar, necesariamente, de Otra cosa, de las expectativas que los hombres proyectan sobre ellas.

### 2.3. Rosamunda decide escribir

En el tercero de los dramas jelinekianos, *Rosamunda*, la autora pone de manifiesto la problemática de la mujer escritora, cuya voz y cuyos textos difícilmente pueden ser leídos o escuchados. La obra está basada en la comedia romántica escrita por Helmina von Chézy –estrenada en el teatro Amden-Wien, el 20 de diciembre de 1823–, que fue luego llevada a

la ópera con música de Franz Schubert –*Op*, número 16–, compositor favorito de Jelinek<sup>6</sup>. Cuenta Joaquín de Entrambasaguas que la conocida obertura sobre Rosamunda –*Op*, número 26–, “no forma parte de la obra anterior, sino que en un principio fue escrita para *El Arpa Mágica*, melodrama estrenado el 19 de agosto de 1820” (1973: 54).

El texto de von Chézy<sup>7</sup>, hoy perdido, narraba la historia de Rosamunda, cuyos padres fueron envenenados por Fulvio, el tío de la pequeña, cuando esta era aún un bebé, para hacerse con el trono de Chipre. De acuerdo con la obra, Rosamunda reclama la corona a la edad de dieciséis años y se casa felizmente con el príncipe de Creta, Alfonso. Fulvio, sospechando que el poder le pueda ser arrebatado, decide enviar a la joven una carta envenenada. Sin embargo, por circunstancias adversas, Rosamunda no recibe la carta y su tío, temeroso de ser descubierto, se suicida al tocarla. Al final, Rosamunda y Alfonso logran hacerse con el trono de Chipre, contando con el apoyo del país.

En el drama de Jelinek, la vida de Fulvio no corre peligro, a cambio es Rosamunda la que se halla en el umbral de la muerte. La obra *Rosamunda* está dividida en tres partes: en la primera sección encontramos a una mujer que se ahoga en su lucha por encontrar su voz dentro de la sociedad en la que vive; en la segunda, formada por dos poemas yuxtapuestos, se nos describe una naturaleza romántica, llena de idealismo, mezclada con elementos publicitarios de la sociedad de consumo, para acabar con un corto poema con título en inglés; finalmente, en la tercera parte, el drama termina con una conversación entre la propia Rosamunda y su tío Fulvio.

En su reescritura de la historia, Jelinek nos muestra a una mujer a la que le “gustaría ser una bañista en un excitante bikini” (Jelinek 2008: 57), pero a la que, sin embargo, sitúa en una posición ardua, en las profundidades del mar, con la intención de producir un efecto de distanciamiento con respecto a la pieza dramática de Chézy. La mujer está preocupada por su imagen y su ropa, pero parece haber dado un salto cualitativo, ahora es escritora (“Olas cortantes, escribo y escribo”, Jelinek 2008: 58) y podríamos suponer que ha sido ella la que ha optado por introducirse en el mar, ya que mira las imágenes con escepticismo: “Por desgracia me ha entrado agua en el cuerpo. Y lo único que yo quería era empapar un poco mis imágenes” (Jelinek 2008: 57). No debemos olvidar que las aguas, incluso las del mar, funcionan también como un elemento de la autocontemplación: “el lago, o mejor, la mera superficie de sus aguas, tiene el significado de espejo, de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación” (Cirilot 1997: 275).

La mujer, que aún no responde al nombre de Rosamunda, se hunde debido a un accidente de coche, que poco tiene de accidente, pues ella misma remarca varias veces que ha sido su impulso el que le ha empujado hasta donde está: “yo misma me transporto hacia lo oscuro” (Jelinek 2008: 60). Ese impulso se vuelve evidente en el poema *The real thing*, donde la vida puede acabar en “el paso de carril a carretera...” (Jelinek 2008: 61), en lo que es una posible alusión al suicidio, que hilaría con las escritoras protagonistas del último drama.

<sup>6</sup> De hecho, el título de *La muerte y la doncella* lo toma Jelinek del Cuarteto para cuerda, n.º 14, en Re menor, D. 810, compuesto por Schubert en 1824.

<sup>7</sup> El argumento aparece contado en Christine Kiebuszinska, “Violence and Pornography in Elfriede Jelinek’s ‘Princess Plays’” (2012: 169).

Aunque Jelinek no menciona a escritora alguna, es de suponer que mientras escribía este drama mantenía en la cabeza a la propia von Chézy, a quien agradece que tomara la pluma, que se diera voz. Este agradecimiento es colectivo, va dirigido a todas las mujeres que a lo largo de la historia han querido ser escuchadas, y Jelinek lo refleja mediante Rosamunda, personaje femenino liberado sexualmente. En el drama de la Nobel, vemos cómo Fulvio insulta a Rosamunda, única forma que tiene de conservar su masculinidad, de defenderse de una Rosamunda que se trasciende y que ahora, tras haberse acostado con distintos hombres, se dedica a la escritura:

Yo soy todas. Yo, bienaventurada mujer de éxito. Yo, soltera feminista fundamental por convicción. Yo, que durante mucho tiempo he ido por ahí casi como una ninfómana: pero eso ya se acabó terminantemente. Aparto la mirada de mí. Exijo terminantemente que las mujeres se tomen cada vez más el derecho a vivir su sexualidad. Exijo terminantemente que las mujeres se tomen de manera terminante el derecho a vivir. Si los hombres han podido, las mujeres también podrán (Jelinek 2008: 66).

#### 2.4. Ser visibles

En el quinto de sus dramas, *La pared*, Elfriede Jelinek nos presenta una pared que podría no existir y que, quizá, no existe. La idea la toma de la novela *El muro* (*Die Wand*, 1968) de otra escritora austriaca, Marlen Haushofer<sup>8</sup>, en la que una mujer queda separada del resto del mundo a través de una barrera invisible. En el drama de Jelinek, se nos insiste en que la pared es transparente, pero en cierto momento del drama es percibida como un espejo. La pared es todo lo que podemos conocer, el muro por el que hasta ahora solo ha trepado la creación masculina. Cuando Sylvia (Plath) o Inge (Bachmann) la está limpiando, llega a creer que es un espejo, pero no se puede ver a sí misma reflejada, por ello vuelve a reafirmarse en la idea de que es un muro. No obstante, Jelinek ya ha expuesto el mensaje: la pared puede ser un espejo y la mujer, un ser no-visible. “Yo soy naturalmente la más guapa. Y, para saberlo, no necesito ni madrastra ni espejo” (Jelinek 2008: 116), nos dice uno de los personajes, no sabemos si Inge o Sylvia, pues Jelinek no marca quién es quién, no le interesa, prefiere que las musicales voces se multipliquen formando una polifonía o se unifiquen, convirtiéndose en una sola. En el cuento de *Blancanieves*, la madrastra reducía a su hijastra a un mero reflejo. En *La pared* no hay reflejos, la mujer ya no puede observarse a sí misma, y ¿no puede porque no es visible, como se mencionaba, o porque ya no necesita mirarse para reafirmar su identidad?

Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann comienzan la obra castrando “*un animal macho (un carnero)*” (Jelinek 2008: 105) en una especie de acto ritual. La impresión que produce este inicio es dual: por una parte parece un acto puramente feminista, de ruptura con la

<sup>8</sup> Haushofer es llamada durante la obra, junto a otro personaje, Teresa, una especie de Godot al que se ha considerado también un Tiresias en femenino o una Teresa de Jesús, en lo que pretende ser una búsqueda de la verdad: “No quiere venir. ¡Teresa! (*Ambas llaman a gritos: ¡Teresa! ¡Marlen! ¡Teresa! ¡Marlen!*)” (Jelinek 2008: 127).

sujeción al hombre; pero por otra, puede pensarse que estamos asistiendo a una manipulación del varón. Jelinek es muy dada, piénsese especialmente en *Las amantes*, a construir personajes femeninos que no dudan en aprovechar la estructura jerarquizada en la que las mujeres se encuentran insertas para obtener así una serie de beneficios en lo que es, quizá, un acto de mala fe o de dejar constancia del fracaso del feminismo. Este animal al que ambas mujeres castran es (y tiene que ser) macho. Parece un oportuno intento de acabar con el «complejo de castración». Si la víctima propiciatoria hubiera sido uno de los príncipes no habría sorprendido en absoluto, pues la mujer se habría empoderado de aquello que el psicoanálisis contempla como el mayor deseo femenino: el falo.

Para el psicoanálisis, el falo no es solo una parte de la anatomía, es también un significante. Cuando el niño ve los genitales de la madre no los ve como diferencia, sino como deficiencia. Jelinek nos recuerda el pensamiento de Sigmund Freud, como ya nos lo había recordado en *Deseo (Lust, 1989)*, donde la omnipresencia del pene como símbolo de poder se vuelve más que evidente a través de la mención del mismo en todas sus denominaciones posibles. En la teoría psicoanalítica, lo que el niño entiende como una falta posiciona que quien mira es siempre el hombre y quien es mirado es la mujer. Cuando *La pared* se llevó a escena en España<sup>9</sup>, Vicente León, director de montaje, “sustituyó al carnero por un cuerpo masculino que, tras ser emasculado, apareció en la segunda parte, trascendiendo en figura apolínea” (Díaz 2007: 153). Esta imagen vuelve a invertir los roles con la intención de deconstruirlos y crear un nuevo discurso.

En *La pared*, Jelinek recurre a hablarnos de marcas de productos de belleza, haciéndonos sentir molestos con nuestra dependencia de ellos, para pasar seguidamente a hablarnos del varón, un varón similar y al mismo tiempo contrario al que propone el psicoanálisis. En sus obras, Jelinek niega la subjetividad a los hombres, convirtiéndolos en objetivables, pero también les da el poder. El amante de *La pared* no puede hablar, lo único que sabemos de él es que tiene un cuerpo escultural. No obstante, como en el drama *La Bella Durmiente*, eso no hace que se encuentre en una posición de igualdad con respecto a la mujer, ya que la autora nos lo presenta como un dios, Apolo –en la representación española, el mismo que el carnero del comienzo. Así, “la pared tendría toda la razón para ser transparente. Serviría para dejar pasar al dios sol con su Porsche nuevo” (Jelinek 2008: 117), nos cuenta(n) la(s) protagonista(s) del drama. El amante no es otro que el sol, ante el que la mujer se expone. Gracias al sol, la mujer se pone caliente y, podemos suponer, morena. Jelinek nos obliga a pensar que, de nuevo, la mujer funciona como un espejo, pues solo se puede llegar a la belleza mediante la exposición al otro. Irigaray empleaba también esta metáfora: el hombre es el Sol y la mujer la Tierra que ha de girar en torno a él (2007: 119).

En *La pared* Jelinek se interesa por el papel de la escritora dentro de la sociedad contemporánea. Las escritoras Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann encontraron el reconocimiento de su voz tras su fallecimiento, como sus yo ficticios en *La muerte y la doncella*

---

<sup>9</sup> Producción: Teatro de la Esquirla. Autoría: Elfriede Jelinek. Adaptación: Vicente León. Dirección: Vicente León. Escenografía: Lola Barroso y Vicente León. Iluminación: Lola Barroso. Intérpretes: Eduardo Cárcamo, Paco Gallego, Marta Gómez, Rocío León, Rebeca Martínez y Carlos Martínez-Merón. Espectáculo coproducido con Teatro Pradillo. Estreno: 16 de febrero de 2007 en el Teatro Pradillo de Madrid, dentro de Escena Contemporánea.

V, como el resto de princesas. Lo único que ellas quieren en este drama es trepar el muro, salir de la caverna platónica para poder ser sujetos, lograr el reconocimiento y dejar de ser un mero reflejo: “Una pared invisible como ésta, ¡no es lo nuestro! Queremos ser visibles” (Jelinek 2008: 130).

### 3. Conclusiones

La mujer ha sido proyectada a lo largo de la historia como objeto del sujeto, como un espejo del sujeto que la captura y convierte su identidad en lo otro. Los cuentos, las leyendas y las princesas modernas no han abandonado esta costumbre. Los cuentos populares llevaban por título a la heroína –Blancanieves, La Bella Durmiente, Cenicienta o Rapunzel– de una historia de la que ella era tan solo el objeto pasivo, el espejo en el que se observaba o era observada. Ellas, siempre bellas, estaban recluidas como ángeles del hogar a la espera de la llegada de un príncipe –el sujeto activo– que las salvase de su tediosa vida. A excepción de *La Bella Durmiente*, los padres de las jóvenes morían prematuramente, quedando la educación de las princesas relegada a una segunda figura, por lo general malvada, de mujer. En la vida de Jacqueline Kennedy Onassis encontramos una estructura similar: una chica que quiere entrar en el mundo de la moda, pero que finalmente espera la llegada de un príncipe, convertido en presidente, debido a la malvada orden de una mujer (la madrastra es ahora la madre) que le impide aceptar la beca de *Vogue*. Estereotipos. Estereotipos que Jelinek no subvierte, sino que asume para reírse de ellos utilizando un lenguaje feminista propio.

En sus *Dramas de princesas*, Jelinek hace que todos los personajes, sean mujeres u hombres, estén determinados, pero son ellos, los príncipes, los que tienen el poder económico y sexual. A ellas, el cuerpo les delimita, por ello han de emplear el lenguaje. No obstante, la capacidad de enunciación, el empoderamiento, solamente es poseído después de la muerte. Para que estas princesas se conviertan en reinas habrán de asumir en vida que el espejo es ya incapaz de decirle a la mujer lo que representa. La ironía crítica de Jelinek da testimonio de cómo, por muchos movimientos feministas que se hayan dado, los cuentos de princesas siguen teniendo cabida hoy en día. Para Jelinek, las mujeres no han tenido capacidad de agenciarse hasta ahora un discurso propio, puesto que sus acciones no eran las de un sujeto, sino las de un ser pasivo asumido, las de un objeto, por ello sus princesas no tienen voz en vida.

Con *La muerte y la doncella I-V*, Jelinek nos exige atender a esta realidad a través de unas mujeres capaces de representarnos su temor y deseo de alcanzar un poder que les permita crear su discurso y, con ello, tener una identidad propia. A pesar del pesimismo que se liga siempre a la obra de Elfriede Jelinek, los dramas de princesas son un paso hacia ese estatuto de reina, pues la mujer no solo se mira a sí misma como una imagen, como un objeto de visión, sino que también se dirige a otros, habla e interpela, deviene reina. Los soliloquios que llevan a cabo las princesas en escena están relacionados con la idea de la construcción. A través del lenguaje, Jelinek permite que sus personajes femeninos evolucionen.

Si bien hasta ahora se han representado por separado, los dramas de Jelinek son más interesantes si se leen en conjunto, pues forman parte de un todo, hay en ellos un proceso de conquista del lenguaje y de la experiencia: conforme se avanza en la lectura de los distintos dramas que componen *La muerte y la doncella I-V*, los textos van mostrando cada vez de manera más manifiesta cómo la construcción de la propia identidad es posible. Al final de *La pared*, con ese “queremos ser visibles” (Jelinek 2008: 130) de Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann, el espectador observa que ha habido una toma de conciencia por parte de estas mujeres de cuál es la posición a la que han sido relegadas. La mujer no es ya algo oscuro, como consideraba Freud. Es representable. Y lo es porque, en este caso, quien habla de la mujer es precisamente una mujer, la propia Jelinek, capaz de otorgar performatividad al lenguaje para dejar constancia del poder subversivo que puede alcanzar un texto teatral:

Sólo podemos admitir como verdad lo que coincide con nosotros mismos. Y así –como dijo el alto dignatario eclesiástico en la boda de Carlos y Lady Di– nos convertimos en princesas [...], porque nos habían dado las imágenes de aquélla 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: 144).

*Quién nos gustaría ser*, ésa es la pregunta que subyace en cada uno de los dramas y que finalmente Jelinek hace florecer en esa especie de no-epílogo llamado *La princesa en el submundo*, un escrito en prosa dedicado a la princesa de Gales con el que se cierra el libro. *La princesa en el submundo* no es un texto casual, pues da cuenta de cómo la identidad ha sido una de las nociones más complejas de abarcar para la teoría feminista. Aunque Jelinek parece adscribirse, siguiendo las teorías de las feministas francesas, al feminismo de la diferencia, el cual avocaría por reivindicar una identidad femenina en oposición al varón, lo cierto es que con sus dramas Jelinek parece más bien optar por un tipo de identidad variable, en construcción –lo que la situaría en la línea de la teoría queer.

Elfriede Jelinek reclama con sus dramas un espacio para las mujeres, así como un discurso no manchado por la matriz patriarcal. Sus princesas son conscientes de que forman parte de lo otro y por ello se preguntan cómo deben ser sus vínculos, sus relaciones, en un espacio de posibilidades que habría que plantear como espacio en el que se ejerce la libertad de cada uno. No obstante, lo cierto es que Jelinek es desconcertante, genera preguntas y otorga muy pocas respuestas, quiere que se construya un lugar nuevo para las mujeres en el que dejen de estar excluidas, pero no explica cómo.

Rosamunda, en la ficción, y después Plath y Bachmann fueron mujeres infravaloradas, escritoras ocultas a los ojos de un mundo que no les dejó formar parte activa de la historia. Esta condición, la de dedicarse a la creación, como bien sabe Elfriede Jelinek, es un modo de derrocar el muro de la creación masculina o de ascender por él, creando un nuevo mundo o saliendo del *submundo*. La escritura es un acto por el cual se revela el sujeto, se construye una identidad. La práctica literaria, al ser una conducta, al estar iden-

tificada con la propia actividad existencial, tiene un valor en sí misma, es un instrumento del que la escritora o el escritor se sirve para conocer su propia identidad.

Por ello, es prácticamente imposible realizar una lectura pasiva de cualquiera de los dramas de Elfriede Jelinek, pues en ellos la escritora austríaca interpela al espectador utilizando su propio lenguaje como un arma en la lucha por la defensa de los derechos de la mujer. Con su escritura, la Nobel nos muestra en el espacio de la representación ficcional elementos sociales y psicológicos de la construcción y la deconstrucción del género femenino y, solo a través de unos personajes que a su vez también escriben, Jelinek comienza a permitir que las mujeres de sus dramas dejen de ser objetos, meras receptoras de la visión masculina, y pasen a ser sujetos. Con *La princesa en el submundo*, Elfriede Jelinek parece querer decir que cuando las mujeres podamos respondernos a la pregunta de quién queremos ser sin fijarnos para ello en la imagen que el espejo nos devuelve de nosotras mismas, dejaremos de estar muertas y nos coronaremos como reinas.

## Bibliografía

- BERGER, JOHN (2005). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- DÍAZ, ISABEL M. (2007). "Ciclo autor". *Acotaciones: revista de investigación teatral*. 18: 147-154.
- DUMOULIÉ, CAMILLE (1996). *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Madrid: Siglo XXI.
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE (1973). "La leyenda de Rosamunda". En *Estudios y ensayos de investigación y crítica: de la leyenda de Rosamunda a Jovellanos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- IRIGARAY, LUCE (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- JIRKU, BRIGITTE E. (2008). "Introducción. Hablar desde el más allá". En Jelinek, *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas*. Valencia: Pre-Textos, 7-26.
- JELINEK, ELFRIEDE (2004). *Las amantes*. Barcelona: El Alpeh.
- JELINEK, ELFRIEDE (2006). *La pianista*. Barcelona: Debolsillo.
- JELINEK, ELFRIEDE (2008). *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas*. Valencia: Pre-Textos.
- KANT, IMMANUEL (2005). *Prolegómenos a toda metafísica del futuro. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Buenos Aires: Losada.
- KIEBUZINSKA, CHRISTINE (2012). "Violence and Pornography in Elfriede Jelinek's 'Princess Plays'". En *Gender and Trauma: Interdisciplinary Dialogues*. Cambridge: Scholars Publishing.
- KOVACSICS, ADAN (2005). "El Premio Nobel de 2004". *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*. 90: 28-33.
- LACAN, JACQUES (2009). "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 99-105.

- LÖFFLER, SIGRID (2007). "Las máscaras de Elfriede Jelinek". *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*. 318: 9-17.
- PERRAULT, CHARLES (1980). "La bella durmiente del bosque". En *Los cuentos de Perrault; seguidos de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*. Barcelona: Crítica.
- PICHLER, GEORG (2005). "Alfabeto Jelinek: 26 claves para comprender la obra de la escritora austríaca". *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*. 90: 12-27.
- SOREL, ANDRÉS (2005). "E. Jelinek: un premio Nobel atípico". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. 108: 18-19.
- VACCARO, LAURA (2007). *Los premios Nobel de Literatura. Una lectura crítica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.