

Susanne Teutsch

Traducción de Ramón Mañes

„vor meiner tönernen tonstimme“

Elfriede Jelinek, afinidades.

Con mi ponencia quisiera utilizar el poema *mourez parmi la voix terrible de l'Amour! (verlaine)*¹ como enlace entre Jelinek y tres artistas austriacas para, por un lado contextualizar los poemas temporal y temáticamente así como, por otro lado, demostrar la labor intertextual e intermedial del proceso creativo de Jelinek.

En primer lugar me gustaría comenzar con lo que hasta ahora se ha dicho sobre los poemas de Jelinek. La autora es hoy en día más conocida por su obra épica y dramática. Sin embargo, las poesías representan su entrada en la escena literaria a finales de los años 1960. En el ensayo *Schreiben müssen* (“Tener que escribir”) (2003) recuerda Jelinek a Otto Breicha [con motivo de su fallecimiento] – que por aquel entonces era el director de la Sociedad Austriaca Literaria [Österreichischen Gesellschaft für Literatur] –:

Le envié [a Breicha] un paquetito de poemas. Yo, aún desorientada y dando bandazos entre las posibilidades del lenguaje, así y todo había leído lírica expresionista e intentaba imitarla, sobre todo a August Stramm. Breicha supo enseguida detectar esto con esa mirada irónica y burlona suya que sobresalía por encima de la montura de sus gafas. En cualquier caso, debió de ver algo más que Stramm, Ehrenstein y Lasker-Schüler en mis insignificantes poemas (algo que, siendo sincera, yo misma todavía hoy no encuentro. A parte de imitaciones, no veo nada más).

ich hatte ihm [Breicha] einen kleinen Packen Gedichte geschickt, noch total orientierungslos herumtaumelnd in den Möglichkeiten der Sprache, na, immerhin hatte ich expressionistische Lyrik gelesen und versucht, sie nachzuahmen, vor allem August Stramm, das hat mir der Breicha auch gleich nachgewiesen, mit ironisch- amüsiertem Blick über den Brillenrand, aber außer Stramm, Ehrenstein und der Lasker-Schüler muß er wohl noch etwas anderes in meinen armseligen Gedichten gesehen haben (etwas, das ich heute in ihnen nicht sehe, ehrlich gesagt, außer Nachahmungen sehe ich überhaupt nichts in ihnen).²

Aunque en esta cita Jelinek menosprecia su obra lírica y la reduce a una burda imitación, al mismo tiempo está declarando el sistema de trabajo que distingue fundamentalmente su obra. Y es que Jelinek parte de la imitación para crear sus juegos inter-textuales, con los que de manera muy variada y original

¹ El nombre de este poema de Jelinek “Morid en la voz terrible del amor” hace referencia al último verso del poema XIX de la colección *Sensatez de Verlaine*, publicada en 1881. Véase la traducción de Jacinto Luis Guereña en *Verlaine P.*, Poesía. Madrid: Visor Libros 1984.

² Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbreicha.htm> (16.11.2018), 29.12.2003.

conecta textos, estilos, autoras y autores unos con otros.

Más adelante, en el mismo ensayo escribe:

En aquella época solamente sabía (y no es que hoy sepa mucho más) que debía decir algo, si bien algo diferente a lo que todos los demás dicen, pero sólo lo puedo decir como otros poetas ya lo han dicho, es decir: diferente. [...]

Otto Breicha me hizo ver que todo está ahí, al alcance de cualquiera para su uso indiscriminado.

Ich wußte damals ja nur (und das ist nicht weniger als ich heute weiß), ich muß etwas sagen und zwar anders als es alle anderen sagen, und ich darf es nur so sagen, wie es andere Dichter auch schon gesagt haben, nämlich: anders. [...]

Otto Breicha hat mich dazu gebracht, daß alles da ist und man sich nehmen kann, was man will.³

Así pues, el material lingüístico (Sprachmaterial) está siempre disponible. Una no tiene más que tomarlo y crear algo nuevo a partir del mismo.

Llama la atención la animosidad con la que Jelinek se refiere a sus primeros trabajos. En otro ensayo escrito en 2007 (*Meine Gedichte – nichts mehr davon!*, “¡Mi poesía – y nunca más!”) se expresa en los mismos términos:

Mis poesías eran simplemente epigonales, Desde el principio he tenido eso muy claro.

Meine Gedichte waren ja völlig epigonal, das war mir recht bald klar.⁴

Llegados a este punto y teniendo en cuenta la forma intertextual que tiene Jelinek de trabajar, lo más apropiado sería situar sus palabras en un contexto más amplio y retroceder algunos años en el tiempo. En 1992, Elisabeth Spanlang fue la primera investigadora que se interesó por los primeros trabajos de Jelinek. Sin embargo, Spanlang descubre en dicha obra cierta atracción por “recrearse en modismos muy conocidos que sitúa en contextos inusuales”. Spanlang cree además que la tentativa apenas “ha dado resultado”: en lugar de innovación, certifican su ‘epigonalidad’⁵. De igual manera, Marlies Janz escribe en 1995:

Partiendo del simbolismo, a través del expresionismo, el surrealismo y dadaísmo hasta llegar al Pop-art y la poesía experimental, Jelinek aglutinaba prácticamente todo aquello que le parecía moderno y vanguardista. A diferencia de su trabajo posterior, no se trata tanto de un método programado de citar

³ Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbreicha.htm> (16.11.2018), 29.12.2003.

⁴ Jelinek, Elfriede: *Meine Gedichte – nichts mehr davon!* En: Deckert, Renatus (Hg.): *Das erste Buch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, p. 115-116.

⁵ Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien, Diss. 1992, p. 64.

como de un intento, a menudo indeseado y extravagante (komische), de imitar, más o menos en la línea de la habitual auto-estilización como una “Rimbaud femenina”. En general, con el carácter epigonal de sus primeros poemas, Jelinek parece estar efectivamente socavando el error, que muy pronto se convertirá en su método literario de recreación de patrones establecidos.

Vom Symbolismus über den Expressionismus, Surrealismus, Dadaismus bis hin zur Pop-Art und experimentellen Poesie hat Jelinek so ziemlich alles zusammengeklaubt, was ihr als modern und avantgardistisch erscheinen mochte. Dabei handelt es sich nicht, wie in den späteren Werken, um programmatisch eingesetzte Zitate, sondern um oft ungewollt komische Nachahmungsversuche, etwa in den häufigen Selbststilisierungen zu einem „weiblichen Rimbaud“ [...] Insgesamt scheint Jelinek mit dem epigonalen Charakter der frühen Gedichte genau der Fehler zu unterlaufen, was schon wenig später bei ihr zur literarischen Methode des Spiels mit vorgegebenen Mustern werden wird.⁶

Teniendo en cuenta la elección de las palabras de censura de las investigadoras –en las que destaca sobre todo el término “epigonal”⁷ – y contraponiendo la cita de Jelinek que he mencionado anteriormente, se deja entrever que la dura autocrítica que la autora realiza de sus poemas responde a una actitud irónica ante la severidad de las críticas, más que a un juicio personal que se deba tomar en serio.

Aún así, también hay otras valoraciones positivas: Evelyne Polt- Heinzl reconoce algo más que mera imitación en la recreación de patrones literarios establecidos.⁸ Jelinek utilizaría esos modelos para debilitarlos, al tiempo que los sitúa en nuevos contextos tanto lingüísticos como sociales. Además, Polt-Heinzl menciona a la poeta Hertha Kräftner a quien las fórmulas e imágenes de Jelinek parecen evocar y a quien “sorprendentemente a menudo recuerdan”. Por ello, quisiera continuar esta ponencia con Kräftner, y de este modo, examinar el contexto en el que se gestaron las primeras experiencias de Jelinek como escritora:

I. Hertha Kräftner (1928-1951)

Jelinek no ha mencionado jamás a Hertha Kräftner de forma explícita en su obra. Es muy probable que tuviera conocimiento de su labor poética y de su prosa. Otto Breicha, el “mentor” que desde el principio apoyaría a Jelinek, había editado en 1963 la obra literaria de Kräftner, justo en el momento en el que Jelinek se empezaba a interesar por la literatura.

La lírica y la prosa breve de Kräftner transmite una imagen de Austria al término de la segunda guerra mundial, al que Jelinek hace referencia en sus primeros trabajos, como es el caso de la novela *Die*

⁶ Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, p. 1-2.

⁷ Palabra de origen griego (epigonoi) que el latín toma prestada (epigonus) y que significa “nacido después de”, pero que en inglés o alemán se refiere a evocar, ser sucesor o realizar una obra que imita a otro y además es de menor valía.

⁸ Cf.: Polt-Heinzl, Evelyne: *Lyrik*. En: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, p. 76-79.

Ausgesperrten (Los excluidos) de 1980.⁹ Kräftner nunca alude directamente a la catástrofe de la guerra. Aún así ésta se percibe en el tono que caracteriza su obra. El clima imperante durante aquella época en Austria es conservador. El intento por construir una “nueva” identidad austriaca consiste en reprimir el pasado reciente, dando preferencia a “los viejos tiempos”, previos a la aparición del Nacional Socialismo. La monarquía de los Habsburgo se convierte en el escenario romántico Austriaco que ha servido de reclamo turístico hasta hoy día. En 1955 se realiza la primera película de *Sissi* con Romy Schneider. La actitud oficial y el preceptivo optimismo contrasta con la deprimente realidad de la que nadie habla. Así lo describe la escritora Ingeborg Bachmann en su novela *Malina*:

No podrás acordarte de los años posteriores a la guerra. Viena era, dicho suavemente, una ciudad con una organización de lo más peculiar. Esta época, sin embargo, ha sido borrada de los anales de la historia. No queda nadie que pueda hablar de aquello. No es que esté prohibido, pero de cualquier forma nadie habla de ello.

Du wirst dich nicht mehr erinnern können, an die ersten Jahre nach dem Krieg. Wien war, gelinde gesagt, eine Stadt mit den sonderbarsten Einrichtungen. Diese Zeit ist aber aus ihren Annalen getilgt worden, es gibt keine Leute mehr, die noch darüber sprechen. Verboten ist es nicht, aber man spricht trotzdem nicht darüber.¹⁰

Viena era una ciudad devastada en la que sus habitantes soportaban unas circunstancias económicas y sociales muy difíciles. Los dibujos a la pluma de Kurt Absolon que ilustran la publicación de Kräftner de 1963, dan cuenta de dicha situación.¹¹ El ambiente literario de los años 1950 está dominado por un cúmulo de ideologías políticas y controversias que dificultan el desarrollo de una nueva literatura. La escena alternativa se interesa por el Dadaísmo y el surrealismo o intenta adherirse a la lírica expresionista anterior a la guerra. La lengua como tal será cada vez más un objeto de investigación, a través de la cual, con nuevas estéticas, se intenta adoptar una nueva perspectiva política.

Hertha Kräftner forma parte de esta nueva tendencia. Nacida en 1928, tras pasar su infancia en Burgenland, en 1946 [año en el que nació Jelinek] Kräftner se traslada a Viena a estudiar en la universidad. Aunque ella ha sido víctima directa de la destructiva guerra y sus consecuencias, sus textos no lo reflejan de forma explícita. Aún así, se presiente en la atmósfera. Sus poemas se sitúan sobre todo en la tarde, en la noche o temprano al amanecer. Le encanta esbozar imágenes peculiares y que inducen al extrañamiento como en su corto relato *Der Kopf* (“La cabeza”), que tanto evoca a Franz Kafka. A continuación leeré las dos primeras frases:

⁹ Cf.: Lorenz, Dagmar C. G.: *Die Ausgesperrten*. En: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, p. 89-95.

¹⁰ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, p. 289.

¹¹ Cf.: Kräftner, Herta: *Warum hier? Warum heute?*. Ed. por Otto Breicha. Graz: Stiasny 1963, p. 119, p. 179.

Una tarde, mientras ella se encontraba frente al espejo, se dio cuenta de que había perdido la cabeza. Horrorizada, se palpaba la parte del cuello donde normalmente se ubica ésta pero ahí ya no había nada.

Als sie eines Abends vor dem Spiegel stand, merkte sie, daß sie ihren Kopf verloren hatte. Sie griff entsetzt nach der Stelle am Hals, wo sie ihn sonst getragen hatte, aber da war nichts.¹²

A menudo aparecen figuras marginales como alcohólicos, locos (Narren) o desequilibrados (Irre). En relación a Jelinek quisiera hacer referencia a la poesía *Viernes (Freitag)*; una poesía tardía, datada 28 de Febrero de 1951. En noviembre de 1951, con 23 años, Kräftner se quitó la vida.

Viernes

El cantero pica del mármol un ángel
Para un joven en el hospital
La loca ofrece tomillo ante el portal
El cura ruega por los feligreses

El incienso se disipa en el viento
Que insufla el polvo de las ruinas al canal
En la torre, rebosante de tarde y coral
Se golpea a muerte la loca en el badajo¹³

Freitag

Ein Steinmetz schlägt aus Marmor einen Engel
für einen Knaben im Spital;
die Närrin opfert Thymian vorm Portal,
der Priester fleht für seinen Kirchensprengel.

Der Wind verweht die Räucherstengel
und bläst Ruinenstaub in den Kanal.
Im Turm, vom Abend voll und vom Choral,
erschlägt die Närrin sich am Glockenschwengel.¹⁴

A primera vista es evidente la metáfora cristiana en el poema. Ya en la primera línea se anuncia la inmediata muerte de alguien –el cantero está preparando una lápida– es más, se trata de la de un niño. De esta primera imagen surge la contraposición en la figura de la loca (Närrin). En la época medieval, “Narr” era el burlón y el parlanchín. Aunque hace ya mucho tiempo que la palabra ha adquirido un

¹² Kräftner, Hertha: *Der Kopf*. In: Kräftner, Herta: *Warum hier? Warum heute?*. Herausgegeben von Otto Breicha. Graz: Siasny 1963, p. 70-72, p.70.

¹³ Se trata de una primera aproximación al poema y no de una traducción definitiva. A la traductora o traductor en castellano se le presenta la dificultad de hacer más evidente la presencia del ángel “Engel” al final del primer y cuarto verso de cada estrofa. Nótese también la ingenua rima de los versos segundo y cuarto de cada estrofa y que enmarcan una situación que contradice dicha aparente inocencia.

¹⁴ Kräftner, Hertha: *Freitag*. En: *Ibid.*, p. 44.

sentido peyorativo para calificar a una persona corta de entendederas, obtusa o simplemente “diferente”, también se sigue asociando al payaso o al títere (Kasperl). La loca (Närrin) en el poema de Kräftner es una persona apartada de la sociedad. No forma parte de la diócesis, de la comunidad por la que ruega el sacerdote. En la segunda estrofa se contextualiza la relación. La iglesia, sus campanas y el polvo de las ruinas que vuelan hacia el canal, son todos elementos que evocan la imagen de una Viena devastada con la catedral de San Esteban, la iglesia principal en el centro de la ciudad, y el canal del Danubio no muy lejos de allí. Es por la tarde y la catedral esta ostensiblemente llena de feligreses. Están cantando mientras la loca en el campanario se golpea hasta la muerte con el badajo „Glockenschwengel“. La campana es el espacio desde donde se emiten los sonidos que convocan tanto a los vivos como a los difuntos.

La catedral de San Esteban de Viena sufrió severos daños en un incendio durante la guerra, así como su campana, denominada “Pummerin”. Mediante donaciones procedentes de todas las regiones de Austria (Länder) se financió su construcción. La catedral se convirtió en una especie de santuario nacional, para la que todavía en los años 1990 los niños recaudaban dinero. La nueva “Pummerin” se terminó en 1951 y su instalación y reapertura fue motivo de celebración en todo el país. La loca (Närrin) se siente incapaz de compartir la euforia y el optimismo oficiales que entran en flagrante contradicción con la realidad, situándose de este modo al margen de la sociedad. Al quitarse la vida en el campanario de la iglesia, no solamente se opone a las reglas del cristianismo, por las cuales el suicidio se considera un pecado, también se posiciona contra todos aquellos que debajo de ella cantan y perpetúan así las discrepancias sociales. La palabra con más peso es el badajo “Glockenschwengel” con la que concluye el poema. Con él se cierra la secuencia rítmica, a la que había dado lugar el ángel. La palabra no se utiliza habitualmente en lenguaje coloquial y tiene una fuerte connotación sexual, que conceptos sinónimos como “Klöppel” no tienen. Con ello Kräftner contribuye a darle al poema una matiz irónico y cierra el círculo entre la iglesia, la muerte y la sexualidad.

En el poema de Elfriede Jelinek con el título en francés *mourez parmi la voix terrible de l'Amour! (verlaine)* (Morir bajo la terrible voz del Amor! (verlaine)), la autora emplea el badajo de la campana de igual manera, asociándolo con la muerte, el amor y la religión, como ya se intuye en el título (Morir – voz del amor). El apunte religioso se enfatiza en el hecho de que el título proviene de un poema que el poeta francés Paul Verlaine escribió en un momento en el que se había convertido al catolicismo.¹⁵

¹⁵ Cf.: Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, p. 155-164.

mourez parmi la voix terrible de l'Amour! (verlaine)

terrible tono alto es alto es retumbante y vibra
como campana en mis cuencos de son
 en el cuenco sonoro
 de mi cuerpo caseoso

tú tú
tú en mí
en mi cuerpo
en mi cuenco de son pintado
mi cuenco pintado con un
sinfín de
bestias
él abarca también la aurora pero
él también abarca
tu alto son tu sonoro
tu subida de tono

..
de manera que yo
me estremezco de bronce
por tu badajo
 con lo que las
cabras de bronce
pintadas en el pote
 de bronce
 enmudecen

..
de manera que el
aire sangra aterrado
el aire aterrado salpica
ante mi voz
arcillosa
ante mi arcillosa
voz de barro
ante mi alto son
terrible tono alto
y terriblemente alto
espumea el embarrado cuenco
de mi pan de campana
se cuenta encorvándose
con esfuerzo se cuenta
el cuento de la señora fischer
y su marido

..
él también conoce otros pero
sólo cuando el día
 de noche es
 es alto
 es retumbante...

(hago una bolsa con los dedos
babeo ruidosa en torno a la aurora es ruid
osa es cuenco sonoro de pescado embarrado
a soplidos te alejo delante de mí

saco mi voz marchamos...
un dos un dos un dos un)¹⁶

mourez parmi la voix terrible de l'Amour! (verlaine)

schrecklich laut ist laut
ist dröhnend und vibriert
glöckern in meinen tontöpfen
in meinen tontöpfernen
käseleib

du
du
du in mir
in meinem leib dem
bemalten tontopf dem
mit vielerlei art von
getier bemalten
topf
er faßt auch morgenröte
er faßt aber auch
dein laut
dein lautes
dein laut geben
..
es ist so daß ich
erzen erzittre
von deinem glockenschwengel
daß die
ziegen erzen die auf
dem topf in bemalung
erzen
erstummen

..
es ist so daß die
luft erschrocken wegspritzt
vor meiner tönernen
stimme
vor meiner tönernen
tonstimme
vor meinem lauten klang
schrecklich laut
und schrecklich laute
schäumt mein tontöpferner
glockenlaib
erzählt sich mühevoll
biegend erzählt sich
das märchen von der
frau fischer und deren mann

¹⁶ Jelinek, Elfriede: *mourez parmi la voix terrible de l'Amour (verlaine!)*. En: Jelinek, Elfriede: *Poemas*. Ü: Ramón Mañes, Sara Medina. Madrid: Amargord 2018, p. 144-146.

..
er kennt auch andre aber
nur einmal des tags wenn
es nacht ist
 ist laut
 ist dröhnend...

(ich mach eine tüte aus den fingern sabbere laut
morgenröte umher ist laut ist tönern tontöpfisch ich
blas dich fort vor mir her ich drück meine stimme
heraus wir marschieren... eins zwei eins zwei eins
zwei eins)¹⁷

En el poema no hay caracteres, solamente un Yo lírico con un cuerpo (Leib). El (Käse)Leib (cuerpo de queso) inicia de inmediato una cadena de asociaciones cristianas con el “Leib Christi” (Cuerpo de cristo). La palabra “Ton” también se puede entender en este contexto como, por un lado, ruido y sonido “Geräusch, Klang” así como, por otro lado, puede referirse al barro o arcilla, materia de la tierra que se emplea en la construcción o también la cerámica. Además, en el contexto bíblico podría eludir al capítulo 64 versículo 8 del libro de Isaías:

Mas ahora, SEÑOR, tú eres nuestro padre; nosotros somos el barro, tu eres el alfarero; y todos somos la obra de tus manos.

Aber nun, HERR, du bist unser Vater; wir sind der Ton, du bist der Töpfer; und wir alle sind deiner Hände Werk.

El cuerpo en el poema de Jelinek es “Tontopf” –una cazuela de barro que emite sonidos o una campana que, con su “terriblemente alta” “schrecklich lauten”, voz que retumba y vibra, ahoga cualquier otro sonido. Jelinek aprovecha la homonimia de las palabras para establecer una relación entre el cuerpo y el sonido. Al final de la tercera estrofa aparece la palabra bronce “erzen” que está relacionada con el mineral “erz” y refuerza aun más la imagen de una campana de iglesia. Es decir, una campana que se estremece de tu badajo “deinem glockenschwengel”, con lo que Jelinek hace más evidente que Kräftner la connotación sexual del juego de palabras. Con el movimiento –estremecerse, vibrar, retumbar– se origina también un sonido (Ton) tan tremendo que hasta el aire “asustado y “sangrando” salpica. También es interesante la mención que hace Jelinek del “cuento de la mujer Frau Fischer y su marido”. El título del cuento original es al revés, *El pescador y su mujer* (Der Fischer und seine Frau). Se trata de una mujer cuya codicia es ilimitada. Comienza con el pescador perdonando la vida a un pez que

¹⁷ Jelinek, Elfriede: *mourez parmi la voix terrible de l'Amour (verlaine!)*. En: Jelinek, Elfriede: *Lisas Schatten*. München: Relief-Verlag-Eilers 1967, p. 4-6.

resulta ser mágico. El pez le concede el deseo de tener una casa más bonita, aún así su mujer no está satisfecha y desea algo más grande y más bonito. Primero un palacio, después quiere ser Rey, Emperador, Papa y finalmente Dios, un deseo éste último que les devuelve a su situación inicial.

Al cambiar el orden de los protagonistas del cuento, Jelinek convierte al hombre en el personaje que se deja llevar por la codicia. En relación al contexto cristiano se puede entrever una crítica a la iglesia católica, su estructura patriarcal y su historial de explotación. La evidente connotación sexual sirve al mismo tiempo para insistir en la hostilidad que la iglesia profesa hacia el placer así como su hipócrita manera de tratar la sexualidad. Por el contrario, al poner el énfasis en un firme y decidido placer femenino, Jelinek parodia la sexualidad. Incluso cuando el badajo “Glockenschwengel” hace sonar la campana, el Tú del poema sigue siendo, en la medida de lo posible, el actor pasivo, como demuestra la última estrofa: “te alejo delante de mi” („ich blas dich fort vor mir her“).

Junto a estos motivos, lo que más llama la atención es la calidad sonora del poema. Con su variación desde “töner”; “ton” hasta “tontöpfernd” convierte a la voz “tonstimme” y su volumen en el centro de atención –unas veces alto, terriblemente alto “schrecklich Laut”, que retumba “dröhnend” y vibra “vibriierend” hasta enmudecer “erstummen”.

La cuestión de la voz (femenina) es central en la obra de Jelinek, aunque para ella esto no significa que su tema principal tenga que ser necesariamente la voz femenina como tampoco lo es la estética femenina. En realidad se trata más de hacer visible los mecanismos que actúan en la formación de la identidad a través de la voz, de la reconstrucción y deconstrucción de estereotipos de género y estructuras de poder. Además, también se trata de cuestionar la creatividad y el genio artístico femenino que se gestionan a través de la expresión oral y el silencio. Esto conecta a Jelinek con otras mujeres artistas de la misma época, como Valie Export.

II. VALIE EXPORT (*1940)

Al mismo tiempo que Jelinek publicaba a finales de los 1960 su primer poemario, en Viena se desarrollaba una forma idiosincrática de arte accionista (Aktionistische Kunst). Detrás de esta nueva tendencia artística se encuentra la influencia del estilo accionista americano, en el que destaca la espontaneidad, su carácter provocativo y la participación inclusiva del público. Sin embargo, la evolución del “Accionismo vienés” se produce prácticamente al margen de otros acontecimientos culturales internacionales. Esto se debe a la actitud conservadora de la sociedad austriaca y su situación geográfica en la frontera con el telón de acero, lejos de los centros culturales internacionales. Los

“Accionistas” vieneses comparten este aislamiento con los escritores y artistas del grupo de Viena (Wiener Gruppe), que se había constituido en los años 1950. En repetidas entrevistas, Jelinek se refiere a este grupo como el modelo para su obra. De la vanguardia literaria –de gente como Ernst Jandl o H.C. Artmann– toma la escritura en minúscula y la idea de convertir al propio lenguaje en motivo y objeto principal del trabajo. El interés de los accionistas persigue materializar con sus acciones la radicalidad que el grupo de Viena lleva a cabo en sus experimentos lingüísticos. Buscan desarrollar un arte que les permita abandonar el arte “Kunst, um die Kunst zu verlassen”. Con un estilo provocador, se enfrentan a la autoridad del estado o la iglesia.

Aunque VALIE EXPORT sigue muy de cerca esta estética y a sus participantes, ella desarrolla un concepto propio orientado al feminismo y el movimiento “Expanded cinema”. Con ella se sitúa el medio “Film” en el centro de muchas de sus obras. Una de sus más conocidas acciones de esta época es el Tapp- und Tast-Kino (Cine de tácto y de tanteo). Sobre su desnudo torso llevaba una caja cubierta de tela con dos aperturas frontales. El artista colaborador Peter Weibel con un megáfono invitaba a los transeúntes a hacer una “visita”. EXPORT lo denominó el primer cine directo de mujeres “erste, direkte Frauenkino”¹⁸ al tiempo que mostraba éste como un mero espacio de proyección de fantasías masculinas. Al año siguiente, EXPORT diseñó el proyecto Tonfilm (película sonora), en el que:

un amplificador fotoeléctrico se inserta en la glotis y se conecta a una resistencia fotosensible situada en la piel debajo de la oreja. el amplificador fotoeléctrico regula la articulación del sonido (fonación). cuanto mayor sea la luz, mayor la potencia que llega al amplificador y más fuerte es el sonido. si la intensidad de la luz es menor, el amplificador recibe menos potencia y el sonido es más bajo.

ein fotoelektrischer verstärker in die stimmritze (glottis) einoperiert und mit einem lichtempfindlichen widerstand verbunden wird, der an der haut unterhalb des ohres angebracht wird. der fotoelektrische verstärker regelt die lautbildung. bei viel licht kommt viel strom zum verstärker, daher ist die lautbildung sehr stark. bei wenig licht kommt wenig strom zum verstärker und die lautbildung ist sehr gering.¹⁹

Esta imagen recuerda inmediatamente a la “schrecklich laute tonstimme” (terrible tono alto de voz) en la poesía de Jelinek. La obra artística de EXPORT se centra en el uso de la tecnología en combinación con el propio cuerpo (femenino) como método para desnaturalizarlo. De este modo, la artista se sitúa en contra de concepciones conservadoras que reducen a la mujer a su función de vientre materno y la equiparan con la naturaleza para, a partir de ese momento, poder establecer un relación de dominio sobre ella.

¹⁸ <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/> (16.11.2018).

¹⁹ VALIE EXPORT en: Weibel, Peter / Export, Valie (Hg.): *wien. bildkompodium wiener aktionismus und film*. Frankfurt am Main: Kohlkunstverlag 1970, p. 292.

En 1994, con la instalación *Der Schrei* (El grito) EXPORT retoma la idea desarrollada en Tonfilm de nuevo. Habiéndose introducido un laringoscopio, EXPORT filma sus cuerdas vocales mientras intenta leer un texto, lo que sólo es posible con mucho dolor, debido al instrumento médico introducido. El texto no se entiende. Únicamente consigue producir tonos altos, haciendo más obvio el esfuerzo físico que queda asociado con la producción de la voz. Para su obra *glottis* (2007) volvió a repetir el experimento. En 2008 le sigue una película de 12 minutos con el título *I turn over the pictures of my voice in my head* (Doy la vuelta a las imágenes de mi voz en la cabeza) para el que Jelinek escribe *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)* (Impaciente, intolerable se encierra (¡oh, Voz!). En este texto explica la intención de EXPORT de exponer el origen de la voz:

Como si de una práctica fetichista se tratara por la cual se incluye lo inanimado en lo animado, se debe utilizar la entrada alternativa de la mujer, o si no la primera, la entrada frontal? (la que ella tiene en común con el hombre, aunque esto no significa que ambos tengan permiso para utilizar la misma entrada, sino la voz que se impone, que se da por supuesto, por el hecho de darse en voz alta, la otra también lo hace de hecho, aunque eso no da nada por supuesto, el discurso de la mujer no se escucha, no se escucha de buena gana en público, porque a menudo produce enojo, de timbre agudo, no estamos acostumbrados, necesitaría un aparato, la mujer, que suavice algo su voz, que provoque un obstáculo en su habla, un impedimento a la hora de hablar, pues no le está permitido, esta voz es en realidad indeseable.

Man muß, in einer Art Fetischisierung, das heißt dem Einfügen von Unbelebtem in Belebtes, den andren Eingang der Frau benutzen, oder doch den einen, den Vordereingang? (den sie mit dem Mann gemeinsam hat, was nicht heißt, daß beide denselben Eingang auch benutzen dürften, aber die Stimme, die sich selbst behauptet, beim einen selbstverständlich, indem sie einfach Laut gibt, bei der andren zwar auch, aber das ist keine Selbstverständlichkeit, das Sprechen der Frau wird nicht gehört, es wird in der Öffentlichkeit nicht gern gehört, denn es ist oft unangenehm, es klingt schrill, wir sind das nicht gewöhnt, sie würde ein Gerät benötigen, die Frau, das ihre Stimme etwas dämpft, das ihr ein Hindernis fürs Sprechen schafft, eine Verhinderung von Sprechen, das ihr nicht gestattet ist, diese Stimme ist nämlich unerwünscht.²⁰

La voz es el elemento central en el proceso de llegar a ser o formación de la subjetividad (Subjektwerdung) y la identidad de género que va asociada a éste. Tanto la boca que produce como el oído receptor se relacionan entre el interior y el exterior. La voz tiene la capacidad de expandirse en el espacio y, dado que el oído no tiene autonomía para bloquear su recepción, es imposible escapar a ella. En este sentido tiene la “tönerne Stimme” del poema *mourez parmi la voix terrible de l'Amour* (*verlaine*) mucho poder, porque nadie puede inhibirse de ella y por lo tanto rompe un tabú con su volumen. Otro texto de gran relevancia en este sentido es la obra radiofónica *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (Balada

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*
<https://www.elfriedejelinek.com/fvaliest.htm> (16.11.2018), 22.2.2009.

dramatizada para la radio sobre tres hombres importantes así como el círculo de personas de su entorno), 1971/1974 al que la compositora Olga Neuwirth puso música en 1991 y con la que llegó a la última artista que he querido relacionar con Jelinek.

III. Olga Neuwirth (*1968)

En 1985, Olga Neuwirth y Elfriede Jelinek se conocieron durante un taller de composición, en el que Jelinek escribió un libreto para Neuwirth. La obra radiofónica de Jelinek, a la que Neuwirth puso música, fue la tercera vez que las dos artistas habían trabajado juntas. Tomando el texto de Jelinek como fundamento, compuso Neuwirth la ópera *Körperliche Veränderungen* (“Transformaciones corporales”) en 1991. El texto trata de tres hombres: el piloto Charles Lindbergh, un famoso director y tarzán, además de sus mujeres. De forma paralela se muestran escenas que polemizan sobre modelos tradicionales del patriarcado e ideas estereotipadas de la relación entre el hombre y la mujer.

El espíritu descubridor, el deseo de aventura, de hacer carrera, el genio artístico y la sexualidad son espacios de absoluto dominio de los hombres, mientras las mujeres al principio se reducen a los cuidados domésticos y están subordinadas a éstos. Sin embargo, poco a poco las debilidades de los hombres de apariencia heroica se irán poniendo en evidencia hasta que hombres y mujeres intercambian sus voces y con ello los roles de género asignados a cada uno. Los clichés patriarcales y las posiciones de poder quiebran y quedan reducidas al absurdo a medida que los roles vocales se van invirtiendo. El texto muestra hasta qué punto la manera de hablar y la percepción están relacionadas con los roles de género. Los mismos conceptos y las mismas expresiones adquieren un significado distinto según sea un hombre o una mujer quien los dice. La inversión de los roles actúa en la ruptura de tabúes de forma que no solamente produce un efecto extraño y cómico, sino que también puede causar malestar físico en los oyentes. Neuwirth continúa agudizando los patrones lingüísticos en su ópera y radicaliza el desmontaje que se manifiesta en el intercambio de voces. Los lenguajes y voces codificadas masculinas y femeninas colisionan y se frotan unas con otras. Neuwirth además hace uso de la música, las voces cantantes y el registro vocal para dar más fuerza al texto. A diferencia del teatro, en la ópera y la opereta, la distribución de los roles están más firmemente anclados a las voces a las que tradicionalmente se les asigna un rol y género específico, algo que permanece inalterable hasta el final de su carrera, independientemente de la edad o la educación. Así hay efectivamente un tenor heroico para la voz masculina así como soprano de coloratura para la voz femenina, pero ni hay una soprano heroica ni un tenor de coloratura. Mientras los hombres en la obra de Neuwirth sobrecargan con sus voces a los demás con arrojo, las mujeres se sumergen en la histérica coloratura que, desde la Reina de

la noche de Mozart en la *flauta mágica*, simboliza la rabia fruto de la impotencia.²¹ Para la expresión oral de las mujeres, gusta de utilizar de forma despectiva locuciones que identifican sonidos de animales como “gorjear, trino”, “graznar” o “balar”. Desde esta perspectiva, se puede entender también la cabra o el bicho “Getier” en el poema de Jelinek que están pintados en el cuerpo femenino “den tontopf” (olla de barro) que sugiere la naturalización del cuerpo femenino. El final de la ópera de Neuwirth enlaza con el inicio de la misma, dando a entender que no existe manera alguna de salir de este círculo vicioso.

Las colaboraciones posteriores entre Neuwirth y Jelinek giran a menudo en torno a la posibilidad y la imposibilidad como mujer de ser “escuchada” y de ser tomada en serio como artista, algo que con el tiempo, Neuwirth, como compositora, ha desarrollado de forma más radical que Jelinek. La ruptura de estas rígidas estructuras a través de la ironía es una preocupación central en el trabajo literario o de composición de ambas. Además de los contenidos que se solapan, Olga Neuwirth también menciona la “musicalidad” en el lenguaje de Jelinek como hilo conductor en sus textos, y con sus propias palabras desearía concluir:

Lo fascinante sobre la obra de Elfriede es que haya tantos planos y que una no pueda desechar ninguno. Ese es el problema a la hora de traducir. Si la sonoridad y los juegos lingüísticos desaparecen, queda solamente el contenido. Pero Jelinek no es solamente contenido Jelinek es también el timbre y el sonido que ella añade o mejor dicho integra en éste.

Das Faszinierende für mich an Elfriede Jelineks Texten ist, dass es so viele Ebenen gibt und man keine ausschließen kann. Das ist ja auch das Problem bei den Übersetzungen. Wenn die Klanglichkeit ihrer Sprache und die Sprachspiele verschwinden, bleibt nur noch der Inhalt übrig. Aber Jelinek ist nicht nur Inhalt, sondern Jelinek ist auch die darüber gelegte bzw. integrierte Klangsprache oder der Sprachklang.²²

²¹ Cf.: Irene Suchy: *Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in „Körperliche Veränderungen“*. En: Kaplan, Stefanie (Hg.): „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien: Praesens Verlag 2012 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE 9), p. 75-87, p. 80-85.

²² En: Janke, Pia: *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen. Olga Neuwirth im Gespräch mit Pia Janke*. http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/fileadmin/user_upload/Janke-Neuwirth_Spiel_mit_Formen.pdf (16.11.2018).