

---

## Los límites de la representación feminista: El lenguaje de la violencia de Elfriede Jelinek\*

Beatrice Hanssen

### *La guerra con otros medios*

Los textos de Elfriede Jelinek tal vez deban leerse como una crítica sostenida de la presencia de la violencia en Austria de la posguerra. Coherente con su ensayo programático sobre Bachmann, "Der Krieg mit anderen Mitteln" ("La guerra con otros medios"), la mayoría de sus novelas, obras de teatro y ensayos examinan la oculta pero insidiosa continuación de la ideología fascista y su potencial beligerante en las relaciones de género en la posguerra. Si bien las novelas como *Die Klavierspielerin (La pianista) (1983)* o *Lust (Lujuria) (1989)* ubican la fuerza del análisis en las políticas sobre el cuerpo y la explotación pornográfica del cuerpo de las mujeres para revelar su economía subyacente de tipo bélico, otros escritos recientes han tratado los cimientos epistemológicos y filosóficos del fascismo, evidentes en *Wolken. Heim (1988)* y *Totenauberg (1991)*, o el neonazismo del Partido de la Libertad de Austria (FPÖ).

Decir que la inequidad de género debe considerarse como la oculta perpetuación del fascismo y su dialéctica de perpetrador-víctima, con toda seguridad es una suposición que subyace a gran parte de la primera ola del feminismo alemán y la literatura de mujeres tal como surgió después de la segunda guerra mundial. Su justificación teórica ha sido

---

\* Este capítulo forma parte del libro *Critique of Violence. Between Post structuralism and Critical Theory*, Routledge, 2000. Se publicó originalmente en *New German Critique* (primavera/verano, 1996); algunas de sus partes se presentaron por primera vez en las reuniones anuales de la Modern Language Association en 1992 y 1993. Agradezco las útiles sugerencias y comentarios de Andreas Huyssen.

proporcionada por Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración*, cuando establecieron una correlación entre la violencia del razonamiento instrumental, la biopolítica del fascismo, el antisemitismo y la histórica cosificación de las mujeres como *physis*.<sup>1</sup> El legado de esta tradición puede discernirse en el Nuevo Feminismo Alemán de la década de 1970, y también en el poderoso paradigma crítico establecido por Elisabeth Lenk cuando, al aludir a Arendt, definió a las mujeres como "parias".<sup>2</sup> Sólo en épocas bastante recientes estas suposiciones y analogías heredadas han obtenido una calificación adecuada y han perdido parte de su fuerza apremiante a través de nuevos estudios en los campos de historia y sociología, que intentan desmistificar el papel de las mujeres en la Alemania nazi.<sup>3</sup> Sin embargo, consideradas dentro del clima que caracterizó al feminismo austriaco y alemán durante las décadas de 1970 y 1980, tal vez ningún otro autor haya confrontado las intersecciones entre fascismo, género y violencia sexual con la persistencia y aspereza polémica que distingue la prosa de Jelinek. Al mismo tiempo, sus escritos parecen estar animados por intenciones aparentemente en conflicto. Si bien critican sin tregua la violencia perpetrada contra las mujeres -sobre todo en la forma de violencia sexual y doméstica- y, como tal, continúan el proyecto de la primera ola del feminismo con la cual Jelinek hace poco reafirmó su compromiso,<sup>4</sup> despliega un lenguaje

---

<sup>1</sup> Véase Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Continuum, Nueva York, 1972, 110, donde la supuesta cercanía de las mujeres a la naturaleza se discute en relación con el colonialismo y el antisemitismo. [Existe versión en español: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez Trotta, Madrid, 1994.]

<sup>2</sup> El ensayo de Sara Lennox titulado "The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann" - que se encuentra en *Women in German Yearbook* 8 (Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1993): 85- presenta un panorama histórico general del feminismo alemán y discute el impacto que tuvo Elisabeth Lenk en el movimiento. Hay una referencia a Lenk en Elfriede Jelinek, "Der Krieg mit anderen Mitteln" en Christine Koschel e Inge von Weidenbaum (eds.), *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges: Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann* (Munich y Zurich: Piper, 1989), 312. Como señala Lennox, el ensayo de Jelinek se reimprimió en una versión un poco distinta bajo el título de "Der Krieg mit anderen Mitteln: Elfriede Jelinek über Ingeborg Bachmann" en *Entina* (febrero, 1991): 21-24.

<sup>3</sup> Véase especialmente Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland: Women, the Faintly, and Nazi Politics* (Nueva York: St. Martin's Press, 1987). Véase también Lennox, "The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann", 76 *passing*.

<sup>4</sup> Véase la entrevista de Jelinek con Gabriele Presber en *Frauenleben, Frauenpolitik: Rückschlüsse & Utopien* (Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1992), 20.

je de violencia para hacerlo. Ha sido acusada con frecuencia de escribir textos pornográficos y de adoptar el registro de la violencia sexual, y su obra ha provocado reacciones de ira e indignación, alimentadas por las representaciones gráficas del voyerismo, el sadomasoquismo, la antropofagia, el vampirismo y un inventario de otras perversiones que constituyen el debatido sello distintivo de sus escritos. En la medida en que su obra menciona un modo de violencia para combatir otro, puede parecer frecuentada por un espectro doble: la reactuación mimética de la violencia sexual, que arriesga subyugar a las mujeres por segunda vez, y el retorno del *Ungeist* de la historia alemana en la forma de la irracionalidad y la violencia mismas que sus escritos procuran rechazar. ¿Cómo entender entonces la contradicción performativa en que parece atrapada su obra?

Jelinek deletrea eficazmente y tal vez con mayor claridad la lógica de su polémico proyecto de escritura en su ensayo "La guerra con otros medios", cuyo título belicoso invoca la declaración del estratega militar alemán del siglo xix, Carl von Clausewitz, respecto de que la guerra es la continuación de la política con otros medios. Originalmente publicado en 1983, el ensayo comienza con un ataque krausiano a la función del folletín, citando, de hecho, las famosas primeras líneas del número inaugural del *Fackel*. En estas épocas -dice el sorprendente primer párrafo- cuando palabras como *felicidad, belleza, paz y realización* han reaparecido en el folletín austriaco sin comillas, resulta fundamental hablar una vez más de lucha y guerra.<sup>1</sup> La paradoja desconcertante que abre el ensayo bien puede considerarse erística y, bastante literalmente, de naturaleza polémica, dirigida, como lo hace, a la atmósfera prevaleciente de paz y armonía, transmitida por los medios de información austriacos y propagada por el periodismo institucional, que proclamaban una "nueva positividad". Contra esa pantalla de positividad espuria, Jelinek coloca la figura de Ingeborg Bachmann, a quien llama -con una alusión obvia a la grieta (*Riss*) que absorbe la figura del yo al final de *Malina*<sup>6</sup>- *die Rissautorin*, o la primera escritora austriaca de la posguerra en haber exhibido los desgarres (*Risse*) del engañoso velo de paz,

---

<sup>1</sup> Jelinek, "Der Krieg", 311.

<sup>6</sup> Ingeborg Bachmann, *Werke* eds. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum y Clemens Munster, vol. 3 (Munich y Zurich: Piper, 1978), 336.

así como la insidiosa continuación del fascismo en las relaciones de género cotidianas. Al comentar *Todesarten-Zyklus* y, sobre todo, *El caso de Franza* (*Der Fall Franza*), que diagnosticaban que la sociedad austriaca de la posguerra padecía del "virus del crimen",<sup>1</sup> Jelinek cita la última entrevista televisada de Bachmann, "Las cuatro declaraciones", donde dijo estar convencida de un principio de guerra perpetua en el centro de las relaciones heterosexuales.<sup>2</sup> Asimismo, Jelinek sostiene -en una transposición e inversión de la máxima de Clausewitz- que deberían considerarse el amor y el matrimonio institucionales como "la continuación de la guerra con otros medios": "En el campo de batalla [del amor] ocurre la aniquilación sangrienta, y a veces exangüe de lo femenino, que nunca puede convertirse en sujeto, sino que para siempre debe permanecer objeto, subyugada a contratos de empleo no reconocidos por la sociedad, llamados matrimonio".<sup>9</sup> Aquí el *topos* de la batalla de los sexos se funde con la biopolítica del fascismo, que reduce a las mujeres a "pura naturaleza, relacionada con la sangre y la tierra";<sup>10</sup> este predicamento está muy bien ilustrado por Franza Jordan, cuya identificación con los habitantes de Papua cuando resume la colonización a la que ha estado sujeta en el matrimonio, alude al discurso de la eugenesia.<sup>11</sup> Si en *Malina*, la cuarteadura en la pared señala la cosificación y la eliminación de lo "femenino" y simboliza cómo a lo largo de la historia las mujeres han sido forzadas a través de las fisuras de un proceso de socialización masculina, entonces la violación sexual de Franza, cuando su "sexo" es arrancado (*herausgerissen*), ejemplifica la historia de marcas traumáticas en el cuerpo femenino, dado que se convierte en el sitio de la violencia sexual.

Debido a su lealtad a lo que desde entonces se han llegado a considerar los principios esencialistas de las feministas de primera generación, Jelinek recientemente ha emprendido la tarea desde dentro de las filas del movimiento de mujeres alemanas, sobre todo cuando su guión para cine de *Malina* fue condenado por desenterrar "el trapo viejo de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 341.

<sup>8</sup> Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*, eds. Christiane Koschel e Inge von Weidenbaum (Munich y Zurich: Piper, 1983), 144. <sup>9</sup> Jelinek, "Der Krieg", 313.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 312.

<sup>11</sup> Bachmann, *Werke*, vol. 3, 413.

batalla entre los sexos [die alte'Geschlechterkampfklamotte']". Pero reducir todo el proyecto de Jelinek a una preocupación única por la "guerra de los sexos" o por un esencialismo y binarismo biológicos significa no tomar en cuenta las tensiones reales que existen entre las posiciones esencialista y postestructuralista en su obra. También significa no valorar la alianza peculiar entre su política sexual, por una parte, y la política del lenguaje, por la otra. De hecho, esa lectura reductiva no toma en cuenta la fuerza de lo que Jelinek -en una alusión juguetona a Freud- ha llamado su destrucción o impulso a la muerte [*Des truktionstrieb*].<sup>13</sup> Considérese, por ejemplo, el término recurrente *Riss* en "La guerra con otros medios". En el transcurso del ensayo, la palabra reaparece en muchas formas distintas (*Risse*, *abreißen*, *herausgerissen*), acumulando cada vez más connotaciones y condensando todo un registro de significados diferentes. El término no sólo evoca las alusiones a Bachmann antes mencionadas, sino que también indica la praxis de Jelinek de *die Risse sichtbar machen*,<sup>14</sup> es decir, su intento de exhibir las grietas de la sociedad en que la violencia crónica se vuelve violencia aguda." La palabra *Riss* capta de manera decisiva la fuerza violenta, el lenguaje de rupturas feroces e intervenciones satíricas tan típicas del estilo de Jelinek. Blandiendo los "cuchillos romos de nuestro lenguaje",<sup>16</sup> Jelinek describe reinos ficticios en que el deseo, la agresión y la violencia sexuales se sustituyen y se permutan. Bajo esta luz, el título aparentemente diagnóstico del ensayo sobre Bachmann, que sugiere una continuidad entre patriarcado y guerra, en un segundo momento adquiere un sentido prescriptivo, permitiendo que uno lo lea como un llamado a las armas, en otras palabras, como un llamado para continuar la guerra *con otros medios* o esgrimir un lenguaje de violencia *contra* la violencia.

---

<sup>12</sup> Jelinek, *Frauenlenden, Frauenpolitik*, 20.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, vol. 13 (Londres: Imago, 1940), 376. Sobre *Destruktionstrieb* de Jelinek, véase la entrevista con Peter von Becker, "Wir leben auf einem Berg von Leichen and Schmerz", *Theater Heute* 9 (1992): 6.

<sup>14</sup> Elfriede Jelinek en una entrevista con Anke Roeder, "Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater", *Theater Heute* 8 (1988): 30-32.

<sup>15</sup> Véase su entrevista en video *Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens [De la incapacidad del suelo para transportar]*, Instituto de Cultura Cotidiana, Szbg/SHB y BMUKS, Viena, 1988.

<sup>16</sup> Véase su carta a Salman Rushdie en Steve MacDonogh, ed. *The Rushdie Letters: Freedom to Speak, Freedom to Write* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993), 76.

En un primer momento, la preferencia de Jelinek por tal "destrucción mediante el lenguaje" debe ubicarse en el contexto de la estética, la poética y la política de la violencia que han modelado la modernidad. Por una parte, su obra está endeudada con lo que Bataille llamaba la "verdad violenta" de Sade, es decir, el legado de Sade continuado por Artaud, Barthes, Foucault y otros," legado con el que ha mostrado tener más de una lealtad. Si, además, ha confesado que tiene raíces en el surrealismo francés y ha llamado *Lujuria* un intento de escribir una versión femenina de la *Historia del ojo* de Bataille, entonces no debería sorprender que su obra tenga las marcas de lo que Bachmann en sus conferencias de Frankfurt describía como la "poética de la violencia" de los surrealistas. Pero situar a Jelinek en una tradición canónica de violencia poética y estética puede significar atemperar la indignación, asignar a su obra una posición respetable dentro de la perspectiva de una literatura de violencia. Tal gesto de clasificación no atiende a las tradiciones diversas, eclécticas, que se unen en su praxis de destrucción lingüística (*Spracherstückelung*) ni a la transformación posmoderna que propone de estas tradiciones. Así, al legado austriaco de crítica del lenguaje (*Sprachkritik*)<sup>19</sup>-desde Hofmannsthal y Kraus a Wittgenstein y Bachmann- o los experimentos lingüísticos del *Wiener Gruppe* -del que formó parte- deben añadirse las economías transgresoras de escritoras como Pauline Réage, Angela Carter y Kathy Acker, así como la poética de la *écriture féminine*. Y, si bien su obra no suscribe las dimensiones utópicas del feminismo francés -y mucho menos su concepto de "feminidad" o *parler femme*-<sup>20</sup> sigue siendo fiel al llamado a un derrocamiento radical y revolucionario mediante el lenguaje que acompañó su renovación poética y filosófica, ya fuera expresada en el intento de Herrmann de "robar el lenguaje", la meta de Cixous de "romper,

---

<sup>17</sup> Jelinek, "Wir leben auf einem Berg", 6.

<sup>18</sup> Sobre la importancia de Sade para la literatura pornográfica, sobre todo en Francia, véase Frances Ferguson, "Sade and the Pornographic Legacy", *Representations* 36 (otoño 1991):1-21.

<sup>19</sup> Sobre esta tradición, véase Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Nueva York: Simon and Schuster, 1973), donde se analiza el papel fundamental que desempeñó esta crítica filosófica del lenguaje en la vida cultural de la Viena de los Habsburgo.

<sup>20</sup> Jelinek, "Ich will kein Theater", 144 *passim*.

---

destruir" o el mandato de Irigaray de "destruir el funcionamiento del discurso."<sup>21</sup>

Además, a pesar de los momentos esencialistas que marcan los escritos de Jelinek, su política lingüística muestra afinidades marcadas con formas contemporáneas de feminismo postestructuralista que, sobre la base del análisis del discurso, se han centrado en la violencia inherente de los registros discursivos y de representación. En primer lugar, su obra atestigua la expansión conceptual que ha sufrido la noción de "violencia" en los feminismos contemporáneos, evidente en el cambio de una preocupación singular por la violencia "material" a una consideración más pronunciada de las construcciones epistémicas y discursivas de la violencia. Así como el feminismo postestructuralista permite el nuevo despliegue radical de una violencia lingüística que socava los escollos del llamado empirismo ingenuo, así también la prosa de Jelinek revela su creencia en el poder de la negación y el potencial crítico del lenguaje. En segundo lugar, en la medida en que moviliza un lenguaje de violencia contra la violencia, su obra implícitamente plantea la cuestión de la instrumentalidad para el feminismo. Su ensayo sobre Bachmann indirectamente introduce la cuestión en tanto que ofrece una transposición feminista de la afirmación de Clausewitz de que la guerra no es nada más que la continuación (estratégica) de la política *con otros medios*. Si llevamos el título estilo Clausewitz hasta sus límites, podría decirse que el ensayo sobre Bachmann -y la obra de Jelinek en general- plantea la pregunta de si el feminismo postestructuralista debería recurrir al uso *estratégico* de una contraviolencia. En otras palabras, ¿es viable desplegar tal "violencia" como un instrumento de crítica en el interés de una *crítica* feminista? ¿Cuáles son, si las hay, las limitaciones posibles de tal praxis?

Plantear estos asuntos significa resistirse a adoptar los cargos de violencia (especular) o mimética a los que algunos tribunales literarios y culturales, tal vez de buen grado, han condenado los escritos de Jelinek.

---

<sup>21</sup>Claudine Herrmann, *Les Voleuses de largue* (París: Des Femmes, 1976); Héléne Cixous, "The Laugh of the Medusa", publicado de nuevo en *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, eds. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991), 334; Luce Irigaray, *Ce sere qui Wen est pas un* (París: Minuit, 1977), 73.

Mi propósito, pues, no será repudiar su obra por estar desfigurada por un principio de violencia metafísico o, peor aún, fascista, sino volverla parte de la historia al ubicarla en el contexto de una praxis feminista más general de violencia "crítica". De hecho, hay que reconocer que muchas de las polarizaciones actuales que parecen invalidar algunos debates feministas suelen gravitar en torno al asunto de la violencia. Por ejemplo, los debates recientemente renovados sobre pornografía se han conducido en torno a los efectos *empíricos* de lo que algunos perciben como *representaciones* fantasmagóricas, imaginarias o ficticias de la violencia. Asimismo, dualismos reificados como la historia o lo "real" frente al juego, la parodia o la cita, siguen alimentando las controversias que rodean al posmodernismo, incluido el feminismo posmoderno. Precisamente porque la obra de Jelinek confronta toda una gama de violencia tematizada por el feminismo -desde sus manifestaciones domésticas, fascistas y pornográficas hasta su nuevo despliegue subversivo-, también se dirige al centro de esos asuntos contenciosos que siguen dividiendo el movimiento de las mujeres y el feminismo, tanto en Estados Unidos como en Alemania o Austria.

Si bien la obra de Jelinek es representativa de los asuntos planteados por estos debates, la cuestión de "representatividad" no debería elidir el problema de la especificidad histórica. Con esto quiero decir que sus escritos constantemente reflexionan sobre lo que significa adoptar un discurso de violencia -incluidos los llamados modos feministas de violencia- en un contexto de posguerra en Alemania o en Austria. El hecho de que términos como "contexto", "marco"<sup>22</sup> o "intencionalidad"<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Sobre la noción de "marco", véase Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press, 1990), 80-81. En su análisis de *Historia del ojo* de Bataille, Suleiman aborda el aspecto doble de la pornografía literaria, es decir, su "textualidad" y su "realidad". Por un lado sostiene que el texto de Bataille puede leerse dentro del contexto de la teoría francesa de la textualidad, tal como apareció en la década de 1960, la cual permitió que las violaciones sexuales se integraran a las textuales al establecer "una equivalencia metafórica entre la violación de los tabúes *sexuales* y la de las normas *discursivas*" (74). Por otra parte, las realidades de los efectos pornográficos del texto deben ser expuestas por una lectura feminista que debe "evitar la ceguera de una lectura textual" sin caer en "una lectura ultratemática" (84).

<sup>23</sup> Sobre la necesidad de ocuparse otra vez de la "intencionalidad" dentro del contexto del postestructuralismo, véase Barbara Johnson, *The Wake of Deconstruction* (Oxford, Inglaterra y Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994), 48.



hayan regresado al campo de la crítica puede observarse en algunos de los análisis actuales sobre los méritos de las estrategias postestructuralistas o posmodernistas con fines políticos en general y del feminismo en particular. En la medida en que los escritos de Jelinek plantean la cuestión de su propio "contexto" o "marco" histórico, también señalan *los límites* políticos y éticos posibles de lo que podría considerarse una estrategia feminista postestructuralista o posmodernista.<sup>24</sup>

En lo que sigue, primero someteré a un mayor escrutinio el uso de la violencia estratégica en el feminismo postestructuralista, dado que este asunto por lo general ha recibido escasa atención crítica. Sólo después de establecer este marco teórico será posible abordar el modo particular de violencia lingüística de Jelinek y cómo funciona en dos terrenos fundamentales de su obra: la política sexual y la violencia fascista. En la sección final, volveré a la cuestión de responsabilidad ético-política aplicada a la política lingüística de Jelinek al centrarme en algunas de las diferencias fundamentales que separan su proyecto del de Bachmann. Porque si bien Jelinek procura continuar la tradición crítica iniciada por el *Todesarten-Zyklus*, su nuevo despliegue de un lenguaje de violencia, sin embargo, se aparta radicalmente de la poética de no violencia de Bachmann.

#### *Violencia estratégica*

Tradicionalmente, los distintos feminismos se han reunido en torno a un objetivo colectivo, encontrando un fin común en la derrota de una violencia falocéntrica que se mantiene en su sitio gracias a la infraestructura y las instituciones sociopolíticas del patriarcado. Pero a

---

<sup>24</sup> Sobre las diferencias entre el postestructuralismo y la posmodernidad, véanse Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern" en Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1986), sobre todo 206 *passim*, los ensayos compilados en Linda J. Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism* (Nueva York y Londres: Routledge, 1990) y Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell y Nancy Fraser, *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange* (Nueva York y Londres: Routledge, 1995). En este capítulo, el término "feminismo postestructuralista" funciona para denominar una rama de la teoría feminista que ha vuelto a reflexionar sobre las críticas del lenguaje y del sujeto propuestas por el postestructuralismo francés (Foucault, Derrida, Lacan), como una manera de centrarse en la intersección de género, poder y discurso.

medida que surgieron los debates acerca del esencialismo y el construccionismo, también lo hicieron las voces de disenso. ¿No hay un residuo esencialista metafísico en la proposición de que la violencia es de género masculino (según dice el alegato) siempre y cuando tal alegato esté divorciado de las consideraciones históricas? No sólo se han cuestionado las concepciones monolíticas o reificadas de "violencia masculina", sino que el feminismo postestructuralista -al repensar algunos de los impulsos que provienen del pensamiento de Foucault y Derrida- ha procurado cuestionar también las construcciones discursivas de violencia y género.

En su evaluación de cómo la semiótica y el análisis del discurso han reconfigurado el estudio de lo social, incluida la violencia contra las mujeres, Teresa de Lauretis, no obstante, discrepa de lo que ella llama la "retórica de la violencia" de Foucault y la "violencia de la retórica" de Derrida.<sup>6</sup> Centrándose en los puntos ciegos de la práctica crítica de Foucault, sobre todo su propuesta de descriminalizar la violación sexual, así como la noción implícita de sexualidad masculina que apunta a *La historia de la sexualidad*, argumenta que las "tecnologías de sexualidades" de Foucault deberían complementarse con "tecnologías de género", es decir, con un análisis político de "las técnicas y las estrategias discursivas mediante las cuales se construye el género y de allí ... la violencia es generada" (*en-gendered*).<sup>21</sup> De hecho, si la expresión "retórica de la violencia" implica "que algún orden del lenguaje, algún tipo de representación discursiva está funcionando no sólo en el concepto de 'violencia' sino también en las prácticas sociales de la violencia", entonces la "relación (semiótica) de lo social con lo discursivo ... se plantea desde el principio."<sup>22</sup> Las implicaciones de la argumentación

---

<sup>25</sup> Por ejemplo, Diana Fuss discrepa de la postura de Monique Wittig, quien adopta una forma ahistórica de sexualidad masculina, en *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference* (Nueva York, Londres: Routledge, 1989).

<sup>26</sup> Teresa de Lauretis, "The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender" en Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse, eds., *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence* (Londres y Nueva York: Routledge, 1989), 240. Sobre el tema de la violencia, los géneros y la representación, también véase Elisabeth Bronfen, *Over Her Death Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester, Inglaterra: Manchester University Press, 1992).

<sup>27</sup> De Lauretis, "The Violence of Rhetoric", 245.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 240.

de De Lauretis son por lo menos dos: no sólo ya no deberían considerarse las prácticas sociales como independientes de su inscripción discursiva o institucional, sino que, a la vez, el análisis del discurso ya no puede asumir una posición neutral en lo que se refiere al género. Al mismo tiempo que su ensayo saluda el análisis discursivo de la violencia, pues, De Lauretis advierte que la adopción no crítica de las concepciones estructuralista o postestructuralista del lenguaje por parte del feminismo puede hacerle perder de vista su objeto o referente concreto, la violencia empírica. Por consiguiente, encuentra faltas en la noción casi trascendental de "arque-violencia" (*arche-violence*) de Derrida, definida como la "construcción retórica de una 'violencia de la letra', la violencia original que se adueña de la presencia, la identidad, y la propiedad o el decoro",<sup>29</sup> ya que disminuiría las manifestaciones empíricas de la violencia "gener-ada". Moviéndose entre estos dos polos, De Lauretis acaba planteando que, en la medida en que Foucault y Derrida no tratan el "hecho histórico del género",<sup>30</sup> ambos dejan de explicar cómo "la violencia se genera en la representación".<sup>31</sup>

Así, mientras De Lauretis intenta poner en primer plano los posibles riesgos implícitos en el análisis del discurso, también cabe señalar que la teoría feminista reciente ha llegado a un acuerdo respecto de algunas de las preocupaciones expresadas en su ensayo. Esto ocurre sobre todo con la escuela de estudios legales feministas que utiliza la noción de "violencia de la letra" para analizar cómo diversas prácticas discursivas sociales encuentran su legitimación institucional o jurídica en la violencia de la ley. Al centrarse en las intersecciones entre poder, violencia y lenguaje, el feminismo postestructuralista ha empezado a cuestionar la "violencia epistémica",<sup>33</sup> es decir, los presupuestos y fun

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, 254.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 245.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 240.

<sup>32</sup> Los textos de Drucilla Cornell son sumamente representativos de esta rama del feminismo; además, en "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism" Judith Butler interpreta la "violencia de la letra" a partir de la violencia de la Ley, en Judith Butler y Joan W. Scott, eds., *Feminists Theorize the Political* (Nueva York y Londres: Routledge, 1992), 17-18.

<sup>33</sup> Este es el término de Foucault que aparece en *Historia de la locura en la época clásica* y que Gayatri Chakravorty Spivak cita en "Can the Subaltern Speak?" en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 280-281.

damentos excluyentes que apuntalan las prácticas discursivas, en la medida en que éstas excluyen la heterogeneidad, el género, la clase o la raza del sujeto. Dirigido contra todas las concepciones ingenuas del materialismo o el empiricismo, incluidas las de algunas feministas de la primera ola, el feminismo postestructuralista ha llevado nuestra mirada cada vez más a un escrutinio de cómo la violencia se construye discursivamente, incluso ante el riesgo de ser acusado de abstraerse de la violencia "empírica" o "material"<sup>34</sup> contra las mujeres. Las publicaciones de Judith Butler en especial han presentado de manera convincente la viabilidad política de tal escrutinio y han ayudado a disipar el temor de que volver a la teoría *necesariamente* violará la materialidad de la historia o disminuirá la violencia empírica infligida en las mujeres. Su libro *El género en disputa (Gender Trouble)* ha tenido mucha influencia mediante su revaluación del término "parodia" al servicio de una desconstrucción de los papeles convencionales de género, sobre todo la heterosexualidad normativa. Como tal, su teoría del nuevo despliegue paródico ofrece una respuesta y desplazamiento del programa que formuló Irigaray en la década de 1970, a saber, que el *derangement* de los discursos hegemónicos se dará a través de su reapropiación mimética, es decir, a través de volver a atravesar el espejo que sostiene las formas metafísicas de especulación.

Sin embargo, al mismo tiempo que se dirige en contra de las variantes epistémicas, institucionales y legales de la violencia hegemónica, el feminismo postestructuralista en sí, a su vez, despliega aún otro tipo de violencia. Así, el feminismo postestructuralista recurre con frecuencia a lo que a veces se denomina violencia "lingüística" o "textual"<sup>36</sup> que, por ser una fuerza crítica negativa, se dice que debilita o "se apro

---

<sup>34</sup> Butler, "Contingent Foundations", 17.

<sup>31</sup> Irigaray, *Ce sexe*, 129-130.

<sup>36</sup> En *Gender Trouble*, Butler interpreta la "violencia textual" que está en *Las guerrilleras* de Monique Wittig no como el restablecimiento de una violencia específicamente masculina, sino como una fuerza crítica dirigida directamente en contra de la institución de la heterosexualidad obligatoria. Como esas categorías son ellas mismas constructos sociales, Butler dice que las guerras de las mujeres pueden leerse como "violencia textual, es decir, la desconstrucción de constructos que siempre es de antemano una especie de violencia en contra de las posibilidades del cuerpo" (126). [Existe versión en español del texto de Butler: *El género en disputa*, trad. Mónica Mansour (México: Paidós-PUEG, 2001).]

pia" del sitio supuestamente ontológico de prácticas sociales excluyentes. En la medida en que ese modo de violencia lingüística funciona como una fuerza *negativa* que mina los fundamentos esencialistas y la política de identidad de una tradición metafísica, tal vez sería más adecuado llamarla "violencia crítica". Si bien Gayatri Chakravorty Spivak, en el contexto de los debates sobre esencialismo y construccionismo y en el interés de darle poder a los sujetos poscoloniales, ha argumentado a favor de la necesidad de un *esencialismo* estratégico, entonces tal violencia textual o lingüística estratégica es tal vez su imagen en espejo *negativa*.

En la medida en que el feminismo postestructuralista se apropia de una forma de instrumentalidad cuando usa la violencia discursiva como una estrategia, con el fin de dotarla de potencial crítico, pone en juego la duplicidad del término, aún conservada en la palabra alemana *Gewalt*, que se refiere a la violencia (*violencia*), la fuerza (*vis*), el poder (*potestas*) y, de manera muy importante, la posesión (como en *etwas in seiner Gewalt haben*: "tener algo en su poder").<sup>37</sup> Es decir, en la medida en que tal praxis femenina procura adueñarse de la violencia lingüística, también se opone a las teorías que reducen el lenguaje a una mera fuerza performativa, divorciada del accionar (*agency*) así como de fines y medios. Como consecuencia, surge una tensión entre, por una parte, la fuerza performativa no instrumental del lenguaje y el discurso, que el feminismo postestructuralista ha heredado mediante sus perspectivas lacanianas, derridianas o foucaultianas, y, por otra parte, la re-instrumentalización efectiva de la violencia en el interés de fines o causas feministas. De hecho, esto significa que nunca está muy lejos la pregunta sobre lo que permite al feminismo postestructuralista separar las formas de violencia críticas de las llamadas no críticas. Cuestionar el potencial crítico de una violencia lingüística (de la que se ha apropiado), por lo tanto, resulta en la pregunta de si tal violencia estratégica puede contar como un instrumento de la crítica, en el sentido filosófico fuerte de *Kritik*, término que no sólo pregunta acerca de las condiciones de posibilidad del objeto que se investiga," sino que además presupone

---

<sup>37</sup> Véase la entrada "Gewalt" en *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971).

<sup>38</sup> Véase Deborah Cameron, "Introduction: Why is Language a Feminist Issue?" en Cameron, ed., *The Feminist Critique of Language: A Reader* (Londres y Nueva York: Routledge, 1990), 2.

ne la posibilidad de una separación *diacrítica*. Al mismo tiempo, surge la sospecha de que queda un residuo de momento utópico en el feminismo postestructuralista, aun cuando la violencia se utiliza para fines críticos, a saber, la esperanza de que tal forma "pura" de contraviolencia podrá escapar del círculo vicioso de la violencia."

Aunque puede parecer que estas observaciones teóricas incluyen las condiciones demasiado abstractas del feminismo postestructuralista, sus efectos muy reales se notan de inmediato en uno de los campos más contenciosos del feminismo: los debates sobre pornografía. La inestabilidad de los límites conceptuales que definen la "violencia" en ningún lado se ha vuelto más aparente que en las diferencias ideológicas que dividen a las feministas antipornografía de los grupos anticensura como FACT (Fuerza Feminista de Trabajo Anticensura; Feminist Anticensorship Task Force). Mientras las primeras han subrayado el vínculo causal entre violencia y violación sexual pornográfica y se han reunido en torno a la frase influyente de Susan Brownmiller de que "la pornografía es la teoría, y la violación sexual la práctica",` las otras han usado nociones como *intención*, *consentimiento* o *juego* para afirmar y salvaguardar

---

<sup>39</sup> Linda Nicholson y Nancy Fraser plantean una pregunta semejante respecto del feminismo postestructuralista de Butler cuando preguntan qué tipo de normatividad permite hacer la distinción entre una reutilización subversiva de las estructuras que existen y su mera repetición. Al discutir el argumento de Butler de que la performatividad de la lengua puede pensarse de nuevo en función de la "re significación" y de la capacidad de actuación, Nicholson señala que "este tipo de comentario... no proporciona herramienta alguna para explicar los ejemplos de performatividad que generan nuevos tipos de significación o distinguirlos de aquellos que son meras repeticiones de actos performativos previos". Linda Nicholson, "Introduction" en Seyla Benhabib *et al.*, *Feminist Contentions*, 11. Además, es prematuro eliminar, como hace Butler en su "Prefacio" a *Bodies That Matter*, el problema de la instrumentalidad o verla como la restauración de un sujeto que "elige" y que por ende es humanista, dado el papel central que desempeña la estrategia en el feminismo postestructuralista.

<sup>40</sup> Sobre Brownmiller, véanse Lynne Segal y Mary McIntosh, *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate* (Londres: Virago, 1992), 3 y *PorNO, Emrna-Sonderband*, ed. Alice Schwarzer (Colonia: Emma Frauenverlag GmbH, 1988). En lo que concierne a los debates sobre la pornografía, véanse también Varda Burstyn, ed., *Worsen Against Censorship* (Vancouver y Toronto: Douglas and McIntyre, 1985), Susan Gubar y Joan Hoff, *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989) y Gillian Rodgerson y Linda Semple, "Who Watches the Watchwomen?: Feminists Against Censorship", *Feminist Review* 36 (otoño, 1990):19-24.

dar un dominio pornográfico *no violento* para las mujeres. Por más complejos y culturalmente diversos que sean estos debates, con frecuencia han impulsado a las feministas a alinearse de acuerdo con divisiones ideológicas rígidas, basadas en que la pornografía se considere un asunto de representación, fantasía o habla (protegida) o que se considere como un acto violento. En Estados Unidos, Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon, autoras del debatido decreto de Minneapolis de 1983, han tratado de poner al descubierto el edificio liberal de las viejas leyes de obscenidad, que definen la pornografía como un asunto de moralidad más que de desigualdad de género, y de una fallida "lógica de la Primera Enmienda",<sup>41</sup> que trata la pornografía como habla o ideas protegidas, en lugar de como una acción dañina enjuiciable.

El folleto de MacKinnon *Only Words* (1993) ha dejado claro que los debates sobre pornografía no sólo tienen que ver con asuntos de definición legal, sino que -no en pequeña medida- también se refieren a cuestiones lingüísticas o, más precisamente, a concepciones filosófico políticas del lenguaje y de lo real. De hecho, si bien algunos califican los debates sobre pornografía, sobre todo en lo que se refiere a las formas visuales de la pornografía, como una "batalla por las imágenes", para MacKinnon ya no es un asunto de representación sino de habla actuable, como se resume en su juego de palabras "El habla actúa... Los actos hablan".<sup>42</sup> Además, si bien ella no es totalmente intratable ante las posibles restricciones que puede imponer la legislación revisada sobre formas de expresión de gays y lesbianas, su posición realista tan firme en lo que concierne a asuntos del habla no da lugar a la diferencia estilística, la intención, la ironía o la parodia, una vez que se pueda probar que el material objetado permite la inequidad de género. De hecho, decididamente repudia la noción de que el valor literario o artístico deba tener prioridad sobre lo pornográfico. Como sugieren sus re

---

<sup>41</sup> Catharine A. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 206. Véanse también Lynne Segal, "Introduction" en Segal y McIntosh, *Sex Exposed*, 5 y Mandy Merck, "From Minneapolis to Westminster" (*ibid.*, 56).

<sup>42</sup> Catharine A. MacKinnon, *Only Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), 30-31.

<sup>43</sup> Andrea Dworkin y Catharine A. MacKinnon, "Questions and Answers" en Diane E. H. Russell, ed., *Making Violence Sexy: Feminist Views on Pornography* (Nueva York y Londres: Teachers College Press, 1993), 92-93.

ferencias laterales al "posmodernismo" y a la "destrucción", tales prácticas deben considerarse como instancias irresponsables, y hasta perniciosas, de la licencia sexual y textual, que está dispuesta a invertir y, por lo tanto, a fetichizar cualquier producto con valor (estético). No sorprende mucho, pues, que las feministas anticensura hayan reconocido el decreto MacKinnon-Dworkin y sus reglamentos como un nuevo disfraz de las viejas leyes de obscenidad y la censura que se dirigen contra el "material sexualmente explícito", en lugar de la violencia sexual. El decreto no sólo "[encarga] al estado patriarcal la tarea de distinguir legalmente entre las imágenes sexuales permisibles y las no permisibles",<sup>44</sup> como sostienen las autoras de *Caught Looking*; además, en la medida en que la propuesta de Dworkin y MacKinnon no incluye un contexto, intención o uso consensual de la fuerza -definido como "juego sexual no violento"-, da crédito a la Mayoría Moral, que con éxito ha adoptado una retórica casi feminista para su programa político.

Aunque seguirán siendo irreconciliables las posiciones de estos dos grupos, sus intercambios no sólo demuestran una discrepancia radical respecto de dónde deben marcarse las fronteras de la violencia sexual y qué constituye el centro y qué la periferia de la pornografía.<sup>45</sup> Peligrosamente, sus enfrentamientos también han desencadenado la batalla sobre la *legitimidad* misma de una "violencia" estratégicamente desplegada al servicio del feminismo.

---

<sup>44</sup>Lisa Duggan, Nan D. Hunter y Carole S. Vance, "False Promises: Feminist Antipornography Legislation" en Duggan, Hunter y Vance, eds., *Caught Looking: Feminism, Pornography & Censorship* (East Haven: LongRiver Books, 1986).

<sup>45</sup> Aunque MacKinnon dice que "la naturaleza indefinible de la pornografía" es parte endémica de una agenda de garantías individuales con perspectiva masculina, FACT y otros grupos que se oponen a la censura consideran que una definición legal más precisa conlleva la proscripción de las minorías sexuales. Aunque MacKinnon sostiene que cuando se trata de pornografía puede distinguirse con claridad entre el centro y la periferia, es decir, entre la "imposición verbal" de la inequidad en oposición a una mera verborrea, FACT y otras críticas como la antropóloga Gayle Rubin advierten que una legislación más restrictiva en manos de la derecha puede proscribir precisamente las sexualidades no reproductivas que se colocan *en los márgenes*. Véanse MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, 202 y MacKinnon, *Only Words*, 106. También véase la discusión de Gayle Rubin sobre una "ética sexual plural" en *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. Carole S. Vance (Londres, Sydney y Wellington: Pandora, 1989), 275, 282 y 298 *passim*. [Existe versión en español: Carole S. Vance, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, trad. Julio Velasco y Ma. de los Ángeles Toda (Madrid: Revolución, 1989).]



A pesar de las diferencias históricas, culturales y legislativas, los debates sobre pornografía en Alemania y Austria muestran claras afinidades con los que se llevan a cabo en Estados Unidos, así como influencias mutuas evidentes, por ejemplo, en la colaboración de Andrea Dworkin en el número especial sobre pornografía de *Emma* en 1988. Dado que la cuestión de la pornografía ha servido para dividir a las feministas en líneas ideológicas rígidas en ambos lados del Atlántico, puede parecer sorprendente que Jelinek hubiese participado en campañas organizadas por las distintas partes rivales. No sólo publicó un fragmento de *Lujuria*, acompañado de un breve ensayo, en una recopilación en favor de la pornografía llamada *Frauen & Pornografie (Mujeres y pornografía)*,<sup>46</sup> sino que también colaboró en la campaña de 1988 de *Emma* en favor de una ley antipornografía. Encabezada por una activista de larga trayectoria, Alice Schwarzer, la acción de *Emma* intentaba revertir la reforma de 1975 de la ley penal, que liberaba el párrafo 184 y efectivamente legalizaba la pornografía en Alemania." Al definir la pornografía no como algo penalmente enjuiciable sino como una infracción a los derechos humanos de las mujeres, el proyecto de ley recomendado por *Emma* interpreta la pornografía -por líneas parecidas al decreto de Minneapolis de Dworkin y MacKinnon- como anticonstitucional, permitiendo así que cualquier mujer pueda levantar una demanda civil contra sus traficantes o practicantes." Preocupada por los efectos potencialmente restricti

---

<sup>46</sup> Claudia Gehrke, *Frauen & Pornografie* (Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1988).

<sup>47</sup> Schwarzer, *PorNO*, 42-45.

<sup>48</sup> Es interesante que Silvia Bovenschen se opone a la posición de Alice Schwarzer en un artículo titulado "Alice in Newton-Land" en *Der Spiegel* 30 (1994):94. Al comentar el reciente conflicto legal entre Helmut Newton y Alice Schwarzer, Bovenschen acusa a ésta de pertenecer al grupo de vigilantes de la corrección política. En cierto modo, las posiciones opuestas de Schwarzer y Bovenschen representan dos extremos en la controversia de la pornografía: por un lado está un esencialismo potencial del cuerpo y por el otro, un nominalismo cultural igualmente problemático que corre el riesgo de retroceder a la posición de un esteticismo despolitizado. Bovenschen defiende las imágenes de Newton y las considera "un rechazo al mito del cuerpo natural" (93) y el ejemplo de "un modelo de cuerpo que puede construirse a voluntad" (98). El texto de Bovenschen lleva a un extremo la posición de la construcción cultural y reemplaza el esencialismo corporal con una forma de relativismo absoluto, por el cual el cuerpo es un *Leerstelle*, un vehículo potencial para significaciones múltiples y fortuitas, marcado

vos de esa legislación revisada, Claudia Gehrke ha rebatido la iniciativa de *Emma*, subrayando que, si bien la violencia sexual debe ser combatida, la lucha no debe darse a expensas de la sexualidad o las diferencias sexuales de las mujeres. En oposición a la prohibición de imágenes (*Bildverbot*) y a la política de la víctima promulgadas por el colectivo de *Emma*, la introducción de Gehrke a *Fraueu & Pornografie* exhorta a las mujeres a recuperar una posición activa (*agency*) en asuntos sexuales (parecido a lo que hace FACT). Esto significa que el feminismo debe reivindicar una "forma específicamente femenina de escopofilia",<sup>49</sup> que ya no estaría determinada por la economía violenta tradicionalmente asociada con la mirada pornográfica masculina. Los comentarios de Gehrke son significativos porque ilustran la importancia de la estrategia del lado de las llamadas feministas "propornografía" cuando se trata de afirmar una nueva forma de erotismo o pornografía (por lo que las fronteras entre ambos no siempre están claramente trazadas). Además, expresan con precisión qué forma debe tomar esta estrategia, según una conocida figura de pensamiento que dice que, por lo menos en la etapa inicial, las mujeres deben arriesgarse a atravesar el arsenal de imágenes sedimentadas, con la esperanza de alcanzar un nuevo territorio no reclamado ni colonizado.

El hecho de que Jelinek haya colaborado tanto en *PorNO* de Schwarzer como en *Frauen & Pornografie* de Gehrke tal vez no sea tan indicativo de una indecisión teórica de su parte, sino de una norma o un principio *diacrítico* implícito sobre cuya base trata de separar una pornografía masculina explotadora de su reinterpretación feminista. Así, en el

---

como está por su "disposición a todo significado posible" (94). Ella asegura que "en un sentido estricto, el cuerpo está vacío y no ofrece resistencia alguna a tales operaciones, puede ser dotado de cualquier significado a voluntad" (93). Para un análisis crítico de la "figura" del cuerpo, véase también Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Nueva York: HarperCollins, 1992).

<sup>49</sup>Gehrke, *Fraueu & Pornografie*, 16.

<sup>50</sup>*Ibid.*, 18-19.

"En su ensayo "'Echt sind nur wir!' Realisnuts und Satire bei Elfriede Jelinek", Konstanze Fliedl considera la doble intervención de Jelinek en los debates sobre la pornografía como prueba de que su adherencia a una teoría (postestructuralista) del signo autónomo y divorciado de la realidad no es consistente con su proyecto literario, comprometido en un sentido crítico. Esto se encuentra en *Elfriede Jelinek*, eds. Kurt Bartsch y Günther a. Häfler (Graz: Literaturverlag Droschl, 1991), 70-71. Al aludir de esta manera a una idea problemática del "libre juego" lingüístico y reiterar la

número de *Emma* Jelinek responde con un estruendoso "¡Sí!" a la corrección legislativa propuesta por el colectivo, sobre la base de que las mujeres deberían tener el derecho de determinar sus representaciones simbólicas. Sostiene que sólo el tabú social de la pornografía puede romper el círculo vicioso que inevitablemente lleva de las representaciones pornográficas a la violencia sexual.<sup>54</sup> Aquí, su respuesta firme curiosamente discrepa de la "condición de tartamudeo" a la que la reduce la magnitud del problema en "El significado de lo obsceno" ("Der Sinn des Obszönen"), publicado en *Frauen & Pornografie*.<sup>55</sup> En lugar de abogar por una eliminación categórica de toda la obscenidad, este breve texto ubica el grueso de la argumentación del lado de la intención autoral o crítica que guía una representación dada. El problema decisivo es "si la humillación de una mujer, su disponibilidad como puta, es intencional o, al contrario, precisamente se le critica." En lugar de renunciar a la posición de censura que implícitamente había asumido en *Emma*, ahora Jelinek con titubeos acepta que tal principio diacrítico lógicamente podría llevar a una prohibición de Sade o irónicamente hasta de Rubens.<sup>56</sup>

El realismo de MacKinnon debe rechazar la política de la representación (en el sentido de *Darstellung*) así como la teoría de que las palabras tienen "sólo una relación referencial con la realidad", pensamiento que ubica en el núcleo de la complacencia liberal ante la pornografía. Por su parte, Jelinek, en mi opinión, ubica lo que ella llama la fuerza antipornográfica, creadora de conciencia, de su obra en la brecha misma que separa la representación, o la imagen, de la intención.<sup>57</sup> De

---

creencia de que las teorías semióticas deben oponerse diametral e inevitablemente al "realismo" o a lo real, la lectura de Fliedl, que por lo demás es perspicaz, pasa por alto el hecho de que los "juegos" de palabras que presenta Jelinek se ocupan de lo social y lo político en lo discursivo y como lo discursivo.

<sup>54</sup> - Jelinek, *PorNO*, 54.

<sup>55</sup> Elfriede Jelinek, "Der Sinn des Obszönen. Vorrede" y "Der Sinn des Obszönen", *Frauen & Pornografie*, 101-103.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 101.

*Ideen*.

<sup>57</sup> Sobre la figura de Rubens, véase también Elfriede Jelinek, "Der Fall der Kdrper" en *Kunstpresse* 5 (noviembre 1989): 14-16. Agradezco a Thomas Elsaesser por haberme hecho reparar en este ensayo.

<sup>58</sup> MacKinnon, *Only Words*, 11.

<sup>59</sup> Jelinek, "Der Sinn des Obszönen", 102.

hecho, en este sentido, puede considerarse que el proyecto de Jelinek está relacionado con *Sadeian Woman* de Angela Carter, que proyecta la posibilidad de que la pornografía se use "al servicio de las mujeres", es decir, como "una crítica de las relaciones actuales entre los sexos", en la medida en que parodia las relaciones sexuales. Convertirse en historiógrafo de un género cultural que durante generaciones se ha considerado ahistórico<sup>61</sup> define la tarea que le espera al *pornógrafo moral*, para usar una expresión de Carter.<sup>62</sup> Al igual que Carter, quien subraya el carácter de construcción cultural de ese género (*genre*) que ostensiblemente insiste en la invariabilidad de la naturaleza humana, Jelinek repudia las engañosas afirmaciones de que la pornografía es ahistórica, prefiriendo más bien hacer la crónica de la humillación de las mujeres. Así, un examen detallado de la pornografía ofrece un instrumento para analizar la sedimentación discursiva y las construcciones históricas de las relaciones de poder del género tal como se dan en la relación sexual. Si Jelinek defiende la explotación crítica de lo pornográfico, es porque proporciona una incursión privilegiada, por así decir, en el tráfico de mujeres y la "dialéctica amo-esclavo" que sostiene a la historia patriarcal. La función distanciadora y crítica de la mediación estética es remplazar el consumo directo de la lujuria que tipifica a la pornografía sensacionalista: "La 'lujuria' no debería consumirse como la pornografía comercial. A través de la mediación artística debería, por así decir, regresarse a la cara del lector. Lo que quiero lograr es que el lector ya no pueda revolcarse en la lujuria, como un puerco en su pocilga, sino más bien que palidezca en el proceso de la lectura".<sup>64</sup>

---

<sup>39</sup> Angela Carter, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (Nueva York: Harper Colophon Books, 1979), 3.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 19. Carter propone un recuento preliminar de este nuevo tipo de pornografía y agrega que "el pornógrafo no sería enemigo de las mujeres quizá porque empezaría a penetrar en la esencia del desprecio hacia ellas, el cual distorsiona nuestra cultura, al entrar en el terreno de la verdadera obscenidad tal como él la describe". El hecho de que lograr esta inversión de la economía falocrática de la pornografía sea más difícil de lo que supone Carter, quizá resulta evidente en el mismo hecho de que, de manera sorprendente, su propio comentario conserva el pronombre "él" y, por ende, no puede deshacer el binarismo de género que se halla en la pornografía.

<sup>61</sup> Jelinek, "Der Sinn des ObszSnen", 102.

<sup>62</sup> Carter, *The Sadeian Woman*, 19.

<sup>63</sup> Jelinek, "Der Sinn des Obszónen", 102.

<sup>64</sup> Jelinek en una conversación con Birgit Lahann, *Stern* 37 (Hamburgo, 1988), también está citada en Margarete Lamb-Faffelberger, *Valie Export und Elfriede Jelinek*

Con Deleuze uno está tentado a usar el término "pornológico" para las novelas de Jelinek, pero sólo con una condición. Deleuze usa el término para diferenciar los escritos de Sade y de Sacher-Masoch de la pornografía comercial, que consta de imperativos y descripciones, dirigidos a que el receptor lleve a la práctica los mandatos expresados. Al contrario, en la pornología de Sade y Sacher-Masoch, la violencia "personal, descriptiva" (empírica) tiene una relación indicativa respecto de una función trascendente: en el caso de Sade, la razón según Spinoza; en el de Sacher-Masoch, el idealismo platónico.<sup>65</sup> Asimismo, el lenguaje pornográfico de Jelinek se pone al servicio de una función más alta: la crítica de la ideología. Sin embargo, su obra da por lo menos un paso más cuando pone al descubierto el metalenguaje<sup>66</sup> que subyace a la retórica sexualmente explícita, licenciosa y escandalosa exhibida, al grado que las tradiciones filosóficas y culturales -ya sean las instituciones de iglesia y familia, la venerable cultura musical austriaca, o la filosofía alemana del *Geist*- resultan ser las cómplices mismas de la pornografía.

Si bien la antipornografía feminista pretende dar un golpe decisivo a su posible consumidor, a veces Jelinek también parece mantener la esperanza de que las mujeres sean capaces de volver a adueñarse de la representación de lo obsceno. De hecho, pensando en esa versión de lo obsceno, escribió *Lujuria*, como anunció casi al principio una campaña de publicidad altamente controvertida, lanzada por su editor." El hecho de que tal proyecto de reinventar la pornografía feminista tuviera

---

im Spiegel der Presse: Zur Rezeption der feministischen Avantgarde 6sterreichs (Nueva York: Peter Lang, 1992), 105. Sobre *Lujuria* de Jelinek, véase también Allyson Fiddler, "Problems with Porn: Situating Elfriede Jelinek's *Lust*". *German Life and Letters* 44.5 (octubre 1991):404-415.

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty* (Nueva York: Zone Books, 1991), 18 y 22-23.

<sup>66</sup> Jelinek sobre *Lujuria* en *Tip Magazin* (Berlín, octubre 1989), comentario que también aparece citado en Lanib-Faffelberger, *Valle Export curd Elfriede Jelinek itu Spiegel der Presse*, 36. Sobre el montaje del metalenguaje en *Enfermedad o mujeres modernas (Kraukheit oder moderne Frauen)* de Jelinek, también véase Marlies Janz, "Falsche Spiegel: Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek", en Christa Gürtler (ed.), *Gegen den schdnen Schein: Texto zu Elfriede Jelinek* (Frankfurt a.M.; Verlag Neue Kritik, 1990), 81-97.

<sup>67</sup> Jelinek, "Der Sinn des Obsz6nen", 102.

<sup>68</sup> Para un relato de las ratificaciones de esta campaña, véase Lamb-Faffelberger, *Valle Export and Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse*, 104 *passim*.

que fallar -evidente en la abyecta posición de víctima y el terrorífico infanticidio a los que al final es reducida su protagonista femenina Gerti parece ser el desenlace inevitable de una novela que incesante y obsesivamente reproduce la "dialéctica amo-esclavo" de la pornografía comercial. Claramente, esto es en parte el resultado de que Jelinek se ha negado a considerar un ámbito positivo utópico de la sexualidad femenina, y en cambio favorece la negatividad y la fuerza crítica. Sin embargo, por ausencia, el aparente fracaso del texto también señala la aporía de cómo las mujeres habrán de convertirse en las productoras de una nueva forma de pornografía, que ya no sea cómplice de una distribución falocrática del poder. Al rechazar la opinión de que la sexualidad es puramente una fuerza transgresora, Jelinek también se opone a la posibilidad de una sexualidad *pura* (políticamente), no contaminada y juguetona, del tipo difundido, por ejemplo, por las autoras de *Caught Looking*. Más bien, su antipornografía, que ostenta el registro representativo de la pornografía sensacionalista con el fin de convertirlo en un instrumento del análisis crítico, acaba por convertir la sexualidad en un trabajo forzado o difícil.

### *Los límites de la vergüenza*

En su crítica del sujeto metafísico, los teóricos postestructuralistas en las últimas décadas han trazado una serie de desplazamientos radicales del *cogito* cartesiano, desde la etapa del espejo de Lacan hasta la definición que hace Theweleit de la psique del *Freikorps* como "siento dolor, luego existo".<sup>69</sup> Pero desde una perspectiva feminista, Jelinek ha ofrecido tal vez la transformación más flagrante de la racionalidad cartesiana, cuando en su obra de teatro *Enfermedad o mujeres modernas (Krankheit oder moderne Frauen)*, Carmilla dice: "Estoy enferma, luego existo".<sup>70</sup> Aparentemente una afirmación de la llamada condición histérica femenina, esa oración es un ejemplo revelador de cómo Jelinek intenta inflar el lenguaje y los estereotipos sexualmente explotadores acerca de las

---

<sup>69</sup> Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, vol. 2 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 164.

<sup>70</sup> Elfriede Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, ed. Regine Friedrich (Colonia: Prometh-Verlag, 1987), 44.

mujeres con el fin de invertir la tradición de representación. El objeto bajo análisis se duplica, por así decir, en el medio del análisis en un intento de desplazarlo. Así, los escritos de Jelinek siguen una lógica de inversiones (cuya dinámica en parte se remonta a la técnica de inversión de Nietzsche), evidente, por ejemplo, en su manifiesto por un teatro antipsicologista y antiilusionista, "Ich möchte seicht sein" ("Me gustaría ser superficial") (1983), que acaba transformando a sus actores en meros clichés lingüísticos o patrones de lenguaje (*Sprachflkchen, Sprachschablonen*).<sup>72</sup> Aún más importante para una política feminista, como se ha señalado, es el programa que formuló Irigaray en la década de 1970, cuando llamó a las mujeres a adoptar una forma de mimesis irónica que, al actuar los papeles subordinados adscritos a las mujeres, con el tiempo llevaría a superarlos. Desde una posición parecida, la crítica Marlies Janz ha descrito hábilmente los efectos de este proceso en la obra de Jelinek como "perversiones textuales", desviaciones textuales, por así decir, de la norma de escritura.<sup>73</sup>

La senda de las perversiones es uno de los mecanismos mediante el cual el feminismo postestructuralista ha procurado cruzar y transgredir las fronteras estrictas del género y de otros territorios. Pero el lenguaje de inversión y transgresión también invoca otras preguntas: ¿es posible una transgresión en el sentido de la trascendencia?" ¿Sólo reafirma la ley, en sus dimensiones legal, moral y ética, o puede incurrir en el desplazamiento radical que se espera? Esta pregunta es especialmente adecuada cuando Jelinek usurpa el estereotipo del masoquismo femenino para presentar la noción de un *masoquismo necesario*, que considera más plenamente realizado en la *Histoire d'O* de Pauline Réage. Una transgresión realizada a través de la reapropiación perversa del "masoquismo femenino" de Freud y el dolor masoquista, ¿puede superar la pasividad de las mujeres y la economía represora de lo que Jelinek llama "la violencia cotidiana de la higiene femenina"? ¿Cómo debemos entender el despliegue de un tipo de violencia (transgresión) contra otro (represión)? Por último, ¿es plausible que funcione (una práctica

---

<sup>71</sup>Elfriede Jelinek, "Ich mochte seicht sein" en Gürtler, *Gegen den schSnen Schein*, 157-

161.

<sup>72</sup>Janz, "Falsche Spiegel", 83.

<sup>73</sup>Sobre el problema de la transgresión contra la trascendencia, véase Butler, *Gender Trouble*,

127.

activa de) masoquismo como una técnica de desmistificación? Para empezar a contestar estas preguntas, me gustaría considerar un texto ejemplar de Jelinek llamado "Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene" ("¿Los límites de la vergüenza? La violencia cotidiana contra la higiene femenina") (1983), que de una manera especialmente clara afirma la importancia del mecanismo de inversión para su contraviolencia estratégica. El texto nos interesa no sólo porque explícitamente intenta derrocar las tipologías y axiologías convencionales de la violencia, sino también porque ofrece una exégesis de una de las escenas más dolorosas de violencia masoquista en *La pianista*.

La novela tan celebrada de Jelinek con frecuencia se ha leído como un estudio de caso literario. Lo más provocador tal vez sea la interpretación ofrecida por la analista Annegret Mahler-Bungers, quien examina el narcisismo primario latente que tipifica la relación madre-hija, irónicamente indicado por el apellido de Erika, que la convierte en la tocaya del fallecido teórico del narcisismo, Heinz Kohut. El intento patológico de Erika de reconciliarse con la castración simbólica, o la inscripción simbólica de la diferencia sexual, se emblematiza en la escena de automutilación con la "navaja multiusos paterna",<sup>74</sup> que así se vuelve una verdadera "escena de carnicería": "Erika se ha sexualizado, al hacerse una carnicería [Erika hat sich geschlechtet, indem sie sich schlachtet]".<sup>T</sup> Esta trama sádica -afirma Mahler-Bungers- se duplica en el nivel de la lectora, dado que es empujada a la posición de voyeurista, disminuyendo así efectivamente su necesidad de libidinizar el texto literario.

Por más válida, o hasta necesaria, que sea tal lectura de la novela en términos psicoanalíticos o psicodinámicos, no debería desviar la atención de la posición de la novela como una *anti-Bildungsroman* y *anti-Künstlerroman*, o de la crítica satírica de la literatura que ofrece, popular durante las décadas de 1970 y 1980, que idealizaba la relación preedípica entre madre e hija. Hasta qué grado *La pianista* va más allá del nivel de un estudio de caso es evidente si uno la lee en conjunción con "Schamgrenzen" de Jelinek, un ensayo que se centra en un pasaje

---

<sup>74</sup> Elfriede Jelinek, *The Piano Teacher*, trad. Joachim Neugroschel (Londres: Serpent's Tail, 1989), 86.

<sup>75</sup> Annegret Mahler-Bungers, "Der Trauer auf der Spur: Zu Elfriede Jelinek's 'Die Klavierspielerin'", *Freiburger literatur-psychologische Gespräche* 7 (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1988): 87.



de la novela en que Erika Kohut, después de uno de los encuentros fallidos con el alumno Walter Klemmer, somete su cuerpo a manipulaciones torturantes con utensilios domésticos sentada frente a un espejo. Esta es la glosa que Jelinek hace de la escena:

En mi novela *La pianista*, la protagonista Erika Kohut ... se perfora con utensilios de cocina, ganchos, pinzas de ropa. Es su propia *voyeur* en el espejo. Esto no es un *striptease* con espectadores, en que el ritual, la utilería que se usa, la duración de la acción, otorgan a todo el acto su verdadera significación. En el *striptease* el decorado es siempre más importante que la mujer que gradualmente se desnuda. Roland Barthes describe lo absurdo de un espectáculo de desnudamiento, en que desvestirse no significa un proceso de sexualización sino más bien uno de des-sexualización.<sup>76</sup>

En su nivel más patente, la autoinspección masoquista de Erika invierte la dinámica del *striptease*, dado que la posición del espectador masculino está ocupada por su propia mirada. Como tal, este pasaje es la extensión lógica de escenas anteriores ubicadas en la zona roja de Viena, en donde Erika había jugado a ser mirona, invirtiendo el modelo normativo de espectador masculino-femenino y la economía visual. El hecho de que el análisis de Barthes del *striptease* en *Mitologías* se presente como un fondo de contraste para el autoanálisis transgresor de Erika debería alertarnos, por lo menos, respecto de otro nivel interpretativo. En la descripción de Barthes, el ritual burgués del *striptease* proporciona "subversiones localizadas", pequeñas dosis de una maldad domesticada que sirven como una medida preventiva o una vacuna contra una maldad menos tratable o la "subversión generalizada".<sup>77</sup> Centrándose en el artificio y la ornamentación del decorado que enmarca el *striptease*, Barthes interpreta el ritual nada menos que como una negación de la carne, parte de la tradición cristiana, que envilece el cuerpo femenino. Así, la vacuna funciona como una de las figuras principales mediante las cuales los mitos burgueses convierten el *anti-phusis* -es decir, la historia y, por extensión, la contingencia de la condición burguesa- en *pseudo-phusis*, es decir, la naturaleza, incluida la ilusión de la

---

<sup>76</sup>Elfriede Jelinek, "Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene", *konkursbuch 12* (1984): 137.

<sup>77</sup>Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Annette Lavers (Nueva York: Hill and Wang, 1972), 150-151. [Existe versión en español: *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler (Siglo XXI: México, 1989).]

llamada esencia humana eterna. Por lo tanto, la tarea que aguarda al *mitólogo* barthesiano es convertirse en un "semioclasta" que despiadadamente destruya signos culturales fosilizados.

Contra el telón de fondo de las *Mitologías* de Barthes, el masoquismo de Erika se convierte en un acto de desmistificación. Al adoptar la posición de una crítica de la ideología (*Ideologiekritikerin*), Erika desmistifica la tradición de representación de imágenes al natural de mujeres (*Frauenbilder*) para revelar cómo la contingencia histórica y la convención cultural se ostentan como rasgos de feminidad. Así, despliega utensilios domésticos no para perpetrar la "violencia cotidiana de higiene femenina", interpretada en los rituales de aseo y limpieza, sino para revelar la territorialización cultural que ha domesticado el cuerpo de la mujer. Así como el rito del *striptease* sirve para vacunar a la sociedad contra los peligros putativos de la feminidad, así también la socialización de las mujeres en términos de higiene y vergüenza sirve para inmunizar su sexualidad. Como afirma Jelinek:

Erika Kohut se mira a sí misma mientras se inflige dolor con utensilios domésticos y de cocina. Esta imagen de una mujer que es penetrada literalmente por todo tipo de enseres de cocina revela su intento de desmistificar su propio cuerpo. Erika Kohut lleva a cabo una investigación, por así decir, lleva a cabo un análisis de su propio cuerpo, un análisis que además siempre afecta en forma negativa su cuerpo: es un masoquismo necesario, o sea el intento de trascender el mero *striptease* y sus reglas, establecidas por los hombres. Claro que siente dolor. Pero, por lo menos, se involucra en un intento de descubrir más en su propio cuerpo que simplemente el territorio definido por los hombres. Erika Kohut ejerce una resistencia contra la sensación de vergüenza [*Scham*]. Se penetra a sí misma como si estuviera entrando a una casa que está vedada, y se mira hacerlo. La vergüenza sólo puede ser un arma una vez que las mujeres ya no se avergüencen de ellas mismas, una vez que la vergüenza de las mujeres ya no sea propiedad de los hombres; cuando las mujeres ya no se asqueen [*sich eckeln*] de ellas mismas sino de los hombres, y cuando los hombres queden solos con sus sensaciones de asco [*Ekel*]: cuando las fronteras de la vergüenza ya no despedacen a las mujeres, sino que destruyan la territorialización establecida por los hombres. La vergüenza es el reconocimiento de las formas más reales de violencia masculina, aunque la vergüenza suele degenerar en una aceptación de la impotencia de las mujeres.<sup>78</sup>

Paradójicamente, en este metanálisis el dolor masoquista se vuelve un instrumento subversivo mediante el cual el cuerpo es desnudado

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, 142.

<sup>79</sup> Jelinek, "Schamgrenzen", 137-138.

y -literalmente- disechado (*sezieren*) en el momento de su violación. Por medio de un masoquismo "necesario", Jelinek proyecta la transgresión de las reglas, prohibiciones, delimitaciones territoriales y construcciones ideológicas hechas por el hombre que colonizan el cuerpo de la mujer. El dolor se considera el instrumento de análisis (*Analyse, Forschung*), expresión que de nuevo Jelinek toma bastante literalmente en el sentido de *Zersetzung*,<sup>80</sup> es decir, como la disolución o subversión del objeto analizado. De manera semejante, la palabra *Scham* debe entenderse en todas sus connotaciones posibles, no sólo como el sentimiento "vergüenza" -función del mecanismo de represión- sino también como el órgano sexual femenino, *o die weibliche Scham*. Al explicar la relación entre vergüenza e higiene, y al rebatir la validez de la repugnancia de las mujeres respecto de su cuerpo, Jelinek de hecho invierte los principios del psicoanálisis, las reglas, las delimitaciones discursivas y definiciones legitimadas por la tradición freudiana." El hecho de que sensaciones de repugnancia figuren de manera destacada en la naciente teoría de la sexualidad femenina de Freud ya puede percibirse, por ejemplo, en una conocida carta que mandó a Wilhelm Fliess, donde, al proponer una primera versión de la hipótesis de la represión, presentaba la tesis de que "algo orgánico desempeña un papel en la represión".<sup>82</sup> En lo que Freud pensaba era en experiencias de repugnancia y vergüenza al ver uno sus propios órganos sexuales y excrementos, sensaciones que se decía aparecían en una etapa anterior en niñas que en niños."

Al examinar las implicaciones del texto de Freud, "Schamgrenzen" rechaza la higiene como la consolidación de la socialización violenta de

---

<sup>80</sup> Véase la interpretación que presenta Freud del "análisis" en función de la *Zersetzung* en *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Gesammelte Werke*, ed. Anna Freud (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1972), vol. 5.

<sup>81</sup> En un contexto distinto, Elizabeth Wright también discute el concepto del "asco" (*Ekel*) en *The Piano Teacher*; véase su "Eine Aesthetik des Ekels: Elfriede Jelineks Roman 'Die Klavierspielerin'", en *Text-Kritik* 117 (enero 1993): 51-60.

<sup>82</sup> Sigmund Freud, *The Origins of Psychoanalysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887-1902*, eds. Marie Bonaparte, Anna Freud y Ernst Kris (Nueva York: Basic Books, 1977), 233.

<sup>83</sup> Posteriormente, en el famoso caso de Dora, Freud propone otra vez esta etiología biológica al querer explicar la disposición histórica de Dora como la expresión del asco histórico.

las mujeres en sensaciones de asco respecto de sus funciones corporales." Para Jelinek, está en juego cómo las mujeres a lo largo de la historia han funcionado como *sujetos* y como *objetos* de la vergüenza. Si la vergüenza ahora debe funcionar como una especie de arma, es porque la figura de pensamiento aquí otra vez dicta que es necesario volver a cruzar o pasar *a través de* la violencia para llegar más allá de la instalación violenta de los límites de la *vergüenza*, o *Schamgrenzen*. Más que sólo la expresión de un lenguaje de deseo o una simple transgresión de la ley, la apropiación del masoquismo por parte de Jelinek es un intento de vaciar y revisar el aparato conceptual y discursivo acerca de la sexualidad y el género con el fin de redefinir o reubicar para siempre sus fronteras (*Grenzen*).<sup>84</sup> Sin embargo, si la autodisección de Erika deberá funcionar como un instrumento de análisis, entonces esta operación sobre las representaciones dominantes de las mujeres sólo puede ocurrir a cierto costo. Siguiendo un giro decididamente antihumanista, Jelinek convierte el cuerpo femenino en una mera superficie o plano externo alegóricos, cuyos contornos deberán volverse a trazar radicalmente. Tal como la antipornografía debía servir a una función superior, así la representación del masoquismo de Jelinek actúa la sublimación del dolor corporal cuando se eleva al nivel de un metanálisis crítico.

#### *¿La estetización de la violencia?*

Hacer el intento de aventurarse más allá de los límites de la ignominia quizá no sólo significa correr el riesgo de traspasar las fronteras de los tabúes sociales, sino también ir más allá de los límites propios o convencionales de la representación en lo que concierne al sentido múltiple de "qué", "a quién" y "cómo" representar. Este tipo de riesgo es especialmente pertinente para cualquier persona que adopta un discurso de violencia en el Austria o la Alemania de la posguerra, incluso

---

<sup>84</sup>Jelinek, "Schamgrenzen", 138.

<sup>85</sup>En este sentido, la técnica de disección de Jelinek no conoce límites, ni siquiera los de la raza. En su carta a Salman Rushdie, que se citó con anterioridad, sugiere esto cuando, en una referencia que hace a Hanif Kureishni, defiende el empleo de "la aguda perspectiva de la ironía" así como el uso indiscriminado del sarcasmo sin tomar en cuenta la cultura, la raza o la religión.

cuando dicho discurso adopta la forma de *camp*, pastiche posmoderno, parodia, collage o cita. El hecho de que la estética, la imagen y la política no están reñidas, fue señalado en el epílogo de Walter Benjamin a su ensayo sobre la tecnología, donde opuso la politización del arte a la estetización fascista de la política. Las consecuencias que puede tener el ensayo de Benjamin para la poesía y la literatura resultan evidentes en la segunda conferencia de Bachmann en Frankfurt, "Über Gedichte" ("En torno a la poesía") (1959-1960), donde presentó la obra de Kaschnitz, Sachs, Celan y otras personas como contrapunto de los principios de "el arte por el arte" y ensombreció la poesía austriaca y alemana de posguerra. La conferencia de Bachmann, que constituye un intento por formular la tarea ético-política de la poesía después del Holocausto, rechazó la estetización de la violencia en la poesía y en la poética, cuyo legado se observa desde George a través del dadaísmo, el surrealismo y la "estética de guerra" de Marinetti,<sup>87</sup> hasta Benn y Pound, lo cual muestra que el paso que lleva del esteticismo puro al salvajismo es realmente muy corto. Aunque a la larga el surrealismo sería prohibido por el nacionalsocialismo, como señala Bachmann, la infame petición de Breton de "un disparo en la multitud" ilustra qué tan peligrosamente cerca puede estar el lenguaje de las víctimas de la violencia de los perpetradores."

Precisamente la apremiante pregunta sobre la complicidad entre la violencia estetizada y el fascismo, que se encuentra en el centro de la conferencia de Bachmann, es lo que ahora ronda los textos de Jelinek. En un nivel, su obra se ve afectada por los debates en torno a la política de la posmodernidad, sobre todo aquellos que objetan la práctica posmoderna de citar. La modernidad todavía podía aclamar de manera más o menos incondicional la fuerza subversiva y potencialmente violenta de las citas; en contraste con esto, los debates recientes han exigido un uso más restringido de lo que a menudo se considera un abuso posmoderno de las citas. Si la teoría de los actos de habla distingue entre "uso" y "mención" (o cita), también es cierto que nunca se cita en un vacío político, cultural o histórico. Los riesgos potenciales de las estra

---

<sup>86</sup> Para una discusión sobre los elementos *camp* en las primeras obras de Jelinek, véase Ingeborg Hoesterey, "Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard, Glaser, Handke, Jelinek, Roth", *Modern Austrian Literature* 23.3-4 (1990): 72.

<sup>87</sup> Bachmann, *Werke*, vol. 4, 384.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 205.

teorías y técnicas posmodernas se han hecho muy patentes en las notables controversias en torno a "las políticas de representación", como la que rodea a *Hítler* de Syberberg, una película cuya tendencia neoconservadora plantea con toda claridad el punto de la interrelación de la estética, la imagen y el marco contextual.<sup>89</sup> El ensayo de Susan Sontag sobre Riefenstahl, "Fascismo fascinante" (1974), ya en ese entonces señalaba los riesgos potenciales que intervienen en la cita posmoderna, sobre todo cuando se trata de mostrar material nazi. Si su trascendente ensayo de 1964 intitulado "Notas sobre lo 'camp` festejaba la sensibilidad *camp* porque ofrecía una nueva valoración crítica de la cultura de masas y exigía una gran cantidad de ironía y desapego por parte del que presumía de ser artista, el ensayo sobre Riefenstahl, por el contrario, se ocupa de los límites de la apropiación y de la cita "*camp*" no sólo en la resurrección de Riefenstahl, sino también en los excesos del arte contemporáneo. El ensayo de Sontag comenta la erotización que hace Robert Morris de los emblemas nazis y su declaración de que el ícono nazi es "la única imagen que aún tiene fuerza para impactar" y advierte que "en este contexto, impactar a la gente también significa acostumbrarla y endurecerla conforme el material nazi ingresa en el enorme repertorio de la iconografía popular que puede usarse en los comentarios irónicos del arte pop".

Sin embargo, la gratuidad del deseo de producir impacto parece estar reñida con el sustrato político que caracteriza el uso que hace Jelinek de las imágenes nazis. Aunque sus obras tienen la intención de causar impacto en sus compatriotas austriacos mediante la representación espectacular del pasado nazi del país, y esto con una virulencia que quizá sólo se halla en Thomas Bernhard, lo hacen con el fin de neutralizar los efectos anestésicos que producen los medios en el espectador y de fomentar la autorreflexión crítica, siguiendo la tradición de la escuela de Frankfurt. Sin embargo, cualquier persona que rinde homenaje a Goebbels, aunque sea irónicamente como hace Jelinek al principio de su *Enferme*

---

<sup>89</sup> Véase Anton Kaes, "Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema" en Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* (Cambridge, Mass. y Londres, Harvard University Press, 1992), 206-222.

<sup>90</sup> Susan Sontag, "Fascinating Fascism" en Karyn Kay y Gerald Peary, eds., *Women and the Cinema: A Critical Anthology* (Nueva York: E.P. Dutton, 1977), 373.

---

dad o mujeres modernas, debe estar dispuesta a enfrentar el problema del decoro de la representación. Como sugerí desde el inicio, el uso que hace Jelinek de la contraviolencia quizá no haga que el espectro del *Ungeist*<sup>91</sup> desaparezca por completo y este espectro tampoco puede nada más ser hecho a un lado al considerarlo el simple retorno de lo reprimido, o incluso "el regreso de los que no están muertos", para citar una de sus figuras del lenguaje favoritas. Si se le traduce al contexto de la posmodernidad, no hay duda de que la pregunta que nos recuerda Saul Friedlander de si un modo de representación como éste constituye la estrategia más adecuada para abordar el tema del nacionalsocialismo y el Holocausto, debe seguir siendo perturbadora. Al mismo tiempo, quizá queremos prestar atención a los comentarios de Friedlander de que también se trata de observar las tensiones que producen las obras individuales, pues nosotras, críticas y lectoras, nos abstenemos de generalizar y al mismo tiempo procuramos evitar la parcialidad o incluso el completo intuicionismo.

Con estas tensiones y preguntas en mente, permítanme continuar delineando el "marco crítico" que corresponde a la obra de Jelinek al proponer aun otra manera de leer su lenguaje de violencia, es decir, leerlo como una crítica iconoclasta de la cultura visual y de espectador. Al mismo tiempo que la obra ficcional y teatral de Jelinek hace alarde del espectáculo, se encuentra impregnada por una sólida condenación de la imagen y de la creencia en que la fuerza subversiva de la lengua puede funcionar como una posible corrección a la estetización de la violencia. La imagen se convierte en el sitio privilegiado de la crítica, sobre todo en las obras pertenecientes a la década de 1980, y esto resulta evidente en los saludos militares de burla dirigidos a Goebbels,

---

<sup>91</sup> Sobre la figura del *Ungeist*, véase Elfriede Jelinek, "Die österreicher als Herren der Toten", *Literaturmagazin* (abril 1992): 23-26.

<sup>92</sup> Mi análisis de la apropiación de la violencia que realiza Jelinek se ha beneficiado mucho de la introducción de Friedlander a *Probing the Limits of Representation*. Al discutir la declaración de Adorno de que no puede escribirse ningún poema después del Holocausto, Friedlander enfatiza que la Shoa, como "un evento ubicado en los límites", básicamente "pone a prueba nuestras tradicionales categorías conceptuales y de representación". Como señala, las limitaciones que caracterizan algunos modos posmodernos de presentar el nazismo y la Shoa son especialmente evidentes en las películas de Luchino Visconti, Lina Wertmüller y Hans Jürgen Syberberg. Véase Saul Friedlander, "Introduction" en Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, 4.

Baudrillard y los medios, con los que comienza *Enfermedad o mujeres modernas*, como si quisiera sugerirse que puede haber una continuidad entre la explotación propagandística de la imagen cinematográfica y la presente proliferación de la simulación visual. Textos como *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr [Ay naturaleza, ay protégame de ella] o Toterauberg* convierten en tema la transformación de la naturaleza en un producto de consumo y en una serie de imágenes comerciales en la lucrativa industria turística de Austria, una transformación que no se encuentra muy lejos de la ideología de la *Häutl. Su* lenguaje nunca es tan mordaz como en su discurso de aceptación del premio *Heinrich-Böll* en 1986, que es llamado "In den Waldheimen und auf den Haidern" como una referencia sarcástica a Kurt Waldheimen, expresidente de Austria, y a Jörg Haider, dirigente del FPÖ de derecha. En este texto se describe Austria como "un país del que seguramente tienen una imagen en mente [*Bild*], pues es lindo como una fotografía [*Bild*], ya que está allí, en medio del paisaje que le pertenece".<sup>93</sup> Si Baudrillard considera que la época de la simulación se caracteriza por "la liquidación de todo referente",<sup>94</sup> entonces, como muestra la obra de Jelinek, la producción de lo hiperreal también implica la cancelación y aniquilación del pasado histórico cuando se encuentra en un contexto austriaco. La mofa que hace Jelinek de los turistas austriacos de la época contemporánea, cuyas cámaras de video intentan captar el bosque, es perfectamente apropiada cuando los llama "imágenes sin memoria".<sup>95</sup>

Sin embargo, la crítica de Jelinek a la forma como lo ideológico transpira a través de lo icónico tiene como principal objetivo, como ya señalé, la tradición de *Frauenbilder* (imágenes de mujeres), es decir, la tradición estética que, como señala Christa Wolf en el proyecto de *Casaria*, petrifica a "la mujer" y la cosifica al elevarla a la posición de *su ädler* más apreciado. En este punto resulta representativo el breve texto de

---

<sup>93</sup> Elfriede Jelinek, "In den Waldheimen and auf den Haidern. Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll Preises in Köln am 2.12.1986", en Barbara Alms (ed.), *Blauer Streusand* (Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987), 42.

<sup>94</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford, California: Stanford University Press, 1988), 166.

<sup>95</sup> Elfriede Jelinek, "Der Wald" en Alms, *Blauer Streusand*, 35.

<sup>96</sup> Wolf discute la figura de Helena en su "Vierte Frankfurter Vorlesung", *Die Dimension des Autors: Essays and Aufsätze, Reden and Gespräche*, vol. 2 (Frankfurt a.M., Luchterhand, 1990), 626-659.



Jelinek titulado "Imagen y mujer" ("Bild und Frau"), que se publicó por separado en la antología *Blauer Streusand* pero que también aparece en *Enfermedad o mujeres modernas*, donde es sometido a un desplazamiento tecnológico pues lo lee una mujer con voz de sonido mecánico a través de un amplificador. El texto se centra en tres términos fundamentales

-*imagen (Bild)*, *mujer (Frau)* y *naturaleza (Natur)*- y representa la radical destrucción o disección lingüística de la imagen fantasmagórica de *la mujer* y de una variedad de *Frauenbilder*, de manera especial la que concierne a la supuesta relación mimética que las mujeres tenemos con la naturaleza. Usada con toda su polisemia, la palabra *Bild* no sólo evoca los significados de imagen, representación (*Darstellung*), simulacro y *mimesis (Abbild, Nachbildung)* o la tradición *teatral (Bühnenbild)*, sino también la frase *bildschdn* (linda como un retrato) o la expresión prosaica *ein Bild von einem Mädchen* (una chica de película). De modo parecido, las palabras *Gehalt* (contenido, valor interno, salario) y *Vermdgen* (capacidad, fortuna) se hallan atrapadas en una red de cadenas léxicas donde el intercambio de "valor" semántico simula, de manera irónica, el valor de intercambio de "la mujer" en distintos circuitos discursivos. Mediante el uso de la metátesis, los homónimos, los juegos de palabras, los neologismos, los epigramas, los deslices léxicos y la parataxis, el texto socava los clichés epistémicos y la cohesión narrativa al igual que la falsa estabilidad de una tradición estética que utiliza el cuerpo de las mujeres como vehículo privilegiado para la construcción de sus imágenes metafóricas y alegóricas (en alemán: *in Bildern sprechen*). Más que afirmar la supuesta relación mimética de las mujeres con la naturaleza, el texto presenta un juego *fort-da* destructivo en el que la imagen "mujer" desaparece poco a poco o, como dice Eva Meyer, "La mujer reaparece, ocupada como está en su desaparición (*[Die Frau] taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden*)".<sup>97</sup>

Parece que la condenación que hace Jelinek de la imagen *a través* de la lengua participa de la misma tradición "antiocularcéntrica" que Martin Jay ha puesto al descubierto en el pensamiento francés." No

---

<sup>97</sup> La frase de Eva Meyer se tomó del lema de *Enfermedad o mujeres modernas (Krankheit oder moderne Frauen)*. Véase también la respuesta de Meyer, "Den Vampir schreiben, Zu 'Krankheit oder moderne Frauen'" en Gürtler, *Gegen den schonen Schein*, 98-111.

<sup>98</sup> Martin Jay, *Dozoncast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press,

cabe duda de que pasajes como el sarcástico "imágenes sin memoria" que usa para referirse a sus compatriotas, deben verse con el trasfondo de su intento por desenterrar el recuerdo de una tradición de la lengua austriaca consagrada por el tiempo, que fue interrumpida por la toma de poder por parte de los nazis y la consiguiente purificación del idioma austriaco. Dentro del contexto de las revelaciones autográficas, a menudo Jelinek ha procurado definir su proyecto de escritura como la recuperación de una tradición lingüística y literaria judeoaustriaca que se perdió y que fue interrumpida y prácticamente aniquilada por el nacionalsocialismo. La tradición satírica, "la tradición de disectar [*die Tradition des Sezieren*]" utilizada con suma maestría por Kraus y Canetti, es aquella cuyos últimos restos Jelinek reconoce en la obra de algunos escritores contemporáneos del este de Austria: la poesía de Elfriede Gerstl, la *oeuvre* ensayística del crítico Franz Schor y, como única excepción en Alemania, las intervenciones satíricas de Marcel Reich-Ranicki. De aquí surge el caudal de técnicas retóricas que hay en sus textos, especialmente las que se asocian con la cultura austriaca: los freudianos *Witze*, los retruécanos y *lapsus linguae*, y lo que quizá es su juego de palabras favorito, el *Kalauer o broma boba* que popularizó Nestroy, el actor y dramaturgo austriaco.

Parece que existe una afinidad especialmente fuerte con Kraus, quien como entusiasta crítico de la *Neue freie Presse* se arrogó el papel de juez del periodismo austriaco y quien, como autor de la *Sprachlehre*, llegó al extremo de exigir "castigos contra las ofensas sexuales públicas cometidas con la lengua alemana". Jelinek, formada por la política de la lengua de Kraus, retoma la máscara del sátiro inhumano cuyas intervenciones, como sugiere atinadamente el ensayo de Benjamin sobre Kraus, no intentan menos que "devorar al adversario". El sátiro "es la imagen con la que el caníbal pudo entrar en la civilización"; se trata, por cierto, de un canibalismo que Jelinek puso en escena *muy literalmente* cuando adaptó *Hauptling Abendwind* de Nestroy como *Präsident*

---

1993). Sobre la relación entre imagen y escritura, véase también Russell A. Berman, "Written Right Across Their Faces: Ernst Jünger's Fascist Modernism" en Andreas Huyssen y David Bathrick, eds., *Modernity and The Text: Revisions of German Modernism* (Nueva York: Columbia University Press, 1989), 60-80.

<sup>99</sup> Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trad. Edmund Jephcott, ed. Peter Demetz (Nueva York: Schocken Books, 1986), 260.

*Abendwind* y presentó al presidente Waldheim como el bárbaro antropófago. La relación de Jelinek con la lengua austriaca no muestra el odio a uno mismo que caracterizó los ataques de Kraus al yiddish o *mauschehn*;<sup>100</sup> en cambio, precisamente debido a que el alemán fue despojado de todos sus elementos judíos y eslavos, debe ser pronunciado como si fuera una lengua artificial (*Kunstsprache*) -como señalan las indicaciones escénicas de su controvertida obra *Burgtheater*- para que nunca vuelva a ser apropiada por alguna forma de ideología de la *Heimat*.

*Burgtheater* es una obra sobre la lengua, sobre su destrucción, sobre su éxodo de la escena y de la mente de las personas; es una obra sobre el horror nazi que acometió la lengua alemana, una lengua que todavía no ha sido desnazificada.

Todos los elementos judíos, toda la cultura de la lengua ha sido expulsada y lo que queda en escena es kitsch y sentimental.<sup>101</sup>

Como heredero de una lengua empobrecida, el escritor austriaco se convierte otra vez en un sujeto extraterritorial y recuerda el problema de Joseph Roth, el novelista judeoaustríaco. Su figura más representativa en el Austria de posguerra es Ingeborg Bachmann, cuyo exilio autoimpuesto en Italia resultó ser un intento por acabar con "el empobrecimiento cosmopolita" y el saqueo de la lengua austriaca. Si hasta el final Bachmann siguió oponiéndose a un nuevo alemán (*Neudeutsch*) que, "cual llave universal" podía abrir todas las puertas, esto fue porque no pudo abrir "la única puerta que hoy en día tiene una importancia fundamental":<sup>102</sup> la puerta que ofrece acceso al pasado cultural de Austria.

### *"Cuand uno no puede hablar, entonces debe escribir"*

Al retomar el legado de la *Sprachkritik* austriaca, la continuación que hace Jelinek de la tradición parece estar marcada al menos por un desplazamiento doble; uno está conformado por las políticas de género y el

---

100 Véase Sander L. Gilman, *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of Jews* (Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1986), 233-238, 240-241.

101 Cita modificada y proveniente del reporte que hizo Brigitte Ladnes de una entrevista con Jelinek: "Kunst aus Kakanien: Über Elfriede Jelinek. Eine Lesung. Ein Gespräch. Eine Uraufführung", *Theater Heute 1* (1986): 7.

102 Jelinek, "Der Krieg", 318.

análisis del discurso y el otro por su posición como escritora después del Holocausto, quien usa la destrucción lingüística o *Sprachzertrümmerung* como una manera radical de cumplir con sus responsabilidades éticas y poéticas. Sin embargo, debe parecer que la palabra "ética" es una especie de contradicción cuando se aplica a una escritora que de manera tan evidente desafía y ridiculiza la moral de sus conciudadanos y cuyas radicales reconsideraciones de los valores a veces parece que obedecen más a una genealogía nietzscheana. Tampoco parece que su uso de la violencia lingüística corresponda mucho a la estrecha relación entre la lengua y la ética que Bachmann señaló en el aforismo de Kraus que dice "Todos los méritos de una lengua tienen como base la moral",<sup>103</sup> y que ella entendió como un remedio contra una poética de la violencia que corre el riesgo de permanecer atrapada en el fascismo. Según Bachmann, la lengua alemana de la posguerra debe adquirir un ritmo distinto (*Gangart*)<sup>104</sup> y su fuerza debe provenir de un nuevo impulso moral, uno que anteceda a todos los sistemas éticos y morales acostumbrados y que la escritora establezca de nuevo una vez tras otra. Dado que tanto Bachmann como Jelinek adoptan la *Sprachkritik* para denunciar una política de violencia, ¿la apropiación que Jelinek hace de la violencia lingüística no debe, en comparación, seguir pareciendo la encarnación misma de la irresponsabilidad poética o política? ¿Cómo es posible reconciliar estas perspectivas sobre la responsabilidad que son radicalmente divergentes?

A riesgo de proponer un esquema conceptual demasiado rígido, me gustaría sugerir, en conclusión, que si la obra de Bachmann señala el terreno utópico de una lengua desprovista de violencia, los textos de Jelinek, por el contrario, muestran los excesos violentos de la lengua y de las prácticas discursivas; asimismo, si Bachmann tematiza el silencio, Jelinek no deja de exhibir un habla errática y los desvíos discursivos de la lengua. *Todesarten-Zyklus* de Bachmann, que se estructura en torno al silenciamiento gradual de las mujeres que la protagonizan, presenta la renuncia del habla, la cual es ilustrada por el mutismo de Franza Jordan o por las fallidas sesiones psicoanalíticas de broma que el

---

<sup>103</sup> Bachmann, *Werke*, vol. 4, 206. Sobre el concepto de Bachmann de una *Moral der Moral*, véase también su ensayo radiofónico sobre Musil, "Der Mann ohne Eigenschaften" (*ibid.*, 96).

<sup>104</sup>*Ibid.*, 192.

"yo" sostiene con Malina. Sin duda, esto no significa que su obra no se ocupa de las intersecciones del lenguaje, el poder y la violencia; por ejemplo, Malina se convierte en el sujeto gramatical de la lengua y en el agente de violencia a través de la técnica narrativa de "yo intercambio" (*Ich-Wechsel*), lo cual coloca al "yo" en la posición de un "nadie" impersonal y, a fin de cuentas, de un "algo" deshumanizado. Sin embargo, pese a todas sus alusiones a los juegos de palabras wittgensteinianos, la novela *Malina* se mantiene comprometida con la dimensión utópica de la no violencia lingüística, los actos ilocutivos, la comunicabilidad y el diálogo, que se hallan expresados en el relato de la princesa de Kagran. Las conferencias de Frankfurt y otros de sus primeros ensayos parecen ya lamentar la inaccesibilidad de una lengua pura, libre de la comunicabilidad artificial del esperanto o de la violencia de la frase (*die Phrase*),<sup>106</sup> cuya falta de autenticidad es denunciada con una energía que nos recuerda a Kraus. La utopía de la lengua que pretende lograr la obra de Bachmann es la de una *técnica pura*, una mediación pura que se ubica fuera del terreno de la razón instrumental y de la violencia mítica; su radical naturaleza antiinstrumental se plasma mejor en la siguiente declaración, modesta en apariencia, que se encuentra en la primera conferencia de Frankfurt y cuyas ramificaciones se oponen de manera fundamental a la fuerza esencialmente polémica y estratégica que Jelinek proporciona a la lengua: "Si fuera nuestro turno para hablar, si tuviéramos una lengua, no necesitaríamos armas [Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht]".<sup>107</sup>

En las conferencias de Frankfurt, el problema del poeta de la modernidad sigue definiéndose a partir de una duplicidad sumamente perturbadora: por un lado está una lengua demasiado imperfecta, por el otro, la posibilidad utópica e improbable de una lengua completa, una lengua marcada por la plenitud y de la cual la literatura es sólo una realización fragmentaria. La poeta, en su búsqueda de una lengua

---

*los Ibid.*, 337.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>107</sup> *Ibid.* Es difícil traducir la primera parte de la frase de Bachmann, pues significa literalmente "Si tuviéramos o poseyéramos la palabra", pero también se refiere a la expresión idiomática "*das Wort haben*", que significa "que sea nuestro turno para hablar".

<sup>108</sup> *Ibid.*, 268.

adecuada capaz de contener la verdad histórica, en ocasiones parece suspendida entre una lengua imperfecta y a veces apartada de las normas, y los peligros del silencio:

¿En qué consiste la literatura que nos precede? Se trata de palabras que han sido talladas en las paredes del corazón [*von Herzwänden geschnittene Worte*] y de un silencio trágico, de campos barbechados con palabras gastadas [*zerredete Worte*] y lagunas de silencio cobarde y hediondo; todo esto siempre ha sido parte de eso, el lenguaje y el silencio, y de manera doble. Una y otra vez el lenguaje y el silencio nos llaman y nos tientan; se ha asegurado nuestra participación en el error, pero cuando se trata de participar en una nueva forma de verdad, ¿dónde empieza nuestra participación?<sup>109</sup>

Al igual que en la obra de Jelinek, aquí una sola palabra resume toda una historia de significados. De esta manera, la crónica del silencio que presenta Bachmann se refiere implícitamente a la crisis de la lengua de "Chandos Letter" de Hofmannsthal o, de nuevo, al silencio plasmado en el conocido aforismo de Wittgenstein ("Cuando uno no puede hablar, entonces debe callar"), el cual, al delimitar las fronteras que distinguen lo que puede decirse de lo indecible, debe constituir una protección contra el lenguaje frenético [*Sprachrausch*] que es típico del esteticismo de George o contra la filosofía del ser de Heidegger.<sup>111</sup> De modo fundamental, dentro del contexto de la conferencia la palabra "silencio" anuncia sobre todo el silencio de la literatura ante el Holocausto -desde el silencio traumático de las víctimas y el silencio cobarde de quienes optaron por "el exilio interior", hasta el silencio involuntario que sobreviene a la autora de posguerra, quien es tan incapaz como su lengua de captar las dimensiones

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, 209.

<sup>110</sup> Es muy conocido el enorme interés filosófico que tiene Bachmann por Wittgenstein, el cual puede encontrarse en algunos de sus textos, especialmente en "Ludwig Wittgenstein-Zu einem Kapiteler jüngsten Philosophiegeschichte" (1953) y su ensayo radiofónico "Sagbares und Unsagbares-Die Philosophie Ludwig Wittgenstein" (1953); véase Sigrid Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang'. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise" en Koschel y von Weidenbaum, *Kein objektives Urteil*, 265-310. Como sugiere Sara Lennox en su ensayo "Bachmann und Wittgenstein" (*Kein objektives Urteil*, 600-621), parece que las dimensiones utópicas de la teoría del lenguaje de Bachmann coinciden con la noción de Wittgenstein de lo indecible. También cabe señalar que tanto Bachman como Jelinek han reprobado el lenguaje de Heidegger; Bachmann lo ha hecho de modo más explícito en su disertación *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* y Jelinek en *Totenauberg* y en "Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz", 6 *passim*.

inconmensurables y horribles de los crímenes de guerra de Alemania y Austria-, constituida de una inconmensurabilidad que Brecht ya había expresado cuando preguntó: "¿Qué clase de tiempos son éstos en que una conversación acerca de los árboles es casi un crimen pues implica el silencio sobre tantos horrores?". Si la poesía de posguerra debe reclamar su participación en la verdad y la justicia, aunque en un primer momento se trate de un reclamo provisional, debe partir de la confrontación de los errores históricos y poéticos del pasado. Al rechazar la violencia de las formas poéticas del pasado al igual que sus afirmaciones de autoridad, la escritora de posguerra se arriesga a tener un encuentro nuevo, tentativo y experimental, con la lengua, un encuentro del tipo que Bachmann reconoció en "Fuga de la muerte" de Celan.

Podemos comprender el *exceso* de la lengua y del habla que separa de forma drástica la prosa de Jelinek del interés que muestra Bachmann por el silencio traumático, como una respuesta radicalmente distinta a los límites que fueron impuestos a la escritora austriaca de posguerra. La verdadera diferencia de la actitud de Jelinek hacia la lengua y el silencio puede apreciarse en una breve entrevista durante la cual incurre en un lapsus freudiano (*Versprechung*) a partir del famoso aforismo de Wittgenstein.<sup>13</sup> Cuando Jelinek relata cómo al correr de los años sus textos literarios se han convertido *solamente* en lengua, se equivoca al repetir el aforismo de Wittgenstein, que entonces se convierte en "Cuando uno no puede hablar, entonces debe escribir". Su error, que irónicamente adopta la forma de un *Kalauer*, realiza una transformación dramática del aforismo y lo hace pasar de mandato potencial que ordena guardar silencio a una convocatoria para escribir. Más que tratarse de

---

<sup>111</sup> El poema de Brecht "An die Nachgeborenen" ("A los que vendrán") se encuentra citado en Bachmann, *Werke*, vol. 4, 215. [La versión en español del poema proviene de Bertolt Brecht, *Las visiones y los tiempos oscuros*, trad. Pura López Colomé y Alberto Blanco (México: UNAM. Textos de difusión cultural, 1989), 89-91.] Sobre la polivalencia del silencio ante el Holocausto, véanse también Peter Haidu, "The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification" en Friedlander, *Probing the Limits of Representation*, 277-299 y el estudio de George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman* (Nueva York: Atheneum, 1967). [Existe versión en español del texto de Steiner: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (Barcelona: Gedisa, 1990.)

<sup>112</sup> Bachmann, *Werke*, vol. 4, 215-216.

<sup>113</sup> Jelinek, *Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens*.

una simple confusión entre *schreiben* (escribir) y *schweigen* (permanecer en silencio), propongo que este lapsus freudiano muestra de forma concisa el principio mismo que se encuentra en el centro del proyecto de escritura de Jelinek, es decir, su compromiso radical de romper el silencio de quienes fueron responsables por encubrir el pasado nazi de Austria. No hay duda, como señala en la entrevista, de que:

No tengo gran respeto por quienes parlotean sobre "las áreas grises de lo indecible" o, como dice Musil, quienes paliquean poéticamente *[poeseln]*.... Podemos llamar a las cosas por su nombre. Podemos llamar por su nombre a las partes que son responsables por las condiciones de este momento, podemos llamar por su nombre a los perpetradores y a las víctimas, y cuando ya tenemos la capacidad de pronunciar estos nombres, debemos hacerlo y, en verdad, *podemos* hacerlo.

Así, mientras que la obra de Bachmann sigue estando marcada por el silencio traumático y por una conciencia de que la magnitud del Holocausto pone a prueba las categorías mismas de la representación,<sup>114</sup> la fuerza polémica de Jelinek tiene sobre todo el propósito de despedazar los *tabús* prohibitivos, públicos y políticos, que han envuelto en silencio el pasado nazi de Austria. Jelinek, al ir en contra de "las áreas grises de lo indecible" que corren el riesgo de confundirse con lo que es realmente inefable, practica la destrucción a través de la lengua, impulsada por el deseo de romper el silencio y de nombrar sin ambages a las víctimas y a los perpetradores. La verdad es que, en su intento por hacerlo, Jelinek (al igual que Bachmann) no escrutina la política de las víctimas mediante la cual el feminismo alemán ha disuelto, a veces con demasiada facilidad, la diferencia entre la opresión de las mujeres y el fenómeno histórico del fascismo. Además, a veces su apropiación de la violencia de representación parece tener demasiada confianza en su propio poder crítico e incluso redentor. No obstante, el proyecto literario de Jelinek también ofrece un desafío importante a los feminismos contemporáneos; precisamente porque se ubica en los límites de la política de representación, su obra es una invitación para que el feminismo reconsidere por igual las vagas posibilidades de una violencia reutilizada estratégicamente y sus limitaciones reales.

*Traducción* Mónica Mansour y Julia Constantino

---

<sup>114</sup>Friedlander, "Introduction", *Probing the Limits of Representation*, 3.