

El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek*

Ana Giménez Calpe

Universitat de València

Resumen:

Reescribir y reinterpretar cuentos tradicionales forma parte ya de una tradición literaria a la que no pocos autores se han sumado. El presente artículo ofrecerá un análisis de uno de estos intentos, llevado a cabo por la escritora austriaca Elfriede Jelinek. La autora ganadora del Premio Nobel de Literatura en 2004 publicó un año antes *Dramas de princesas. La muerte y la doncella I-V*, un conjunto de cinco obras concebidas como entreactos de otros espectáculos teatrales. De entre los modelos que la autora toma como referencia, los cuentos de hadas suponen el punto de partida para dos de los dramas, *La muerte y la doncella I (Blancanieves)* y *La Muerte y la doncella II (La Bella Durmiente)*. El objetivo del artículo será desarrollar un análisis comparado de estos dramas y de los dos textos escritos por los hermanos Grimm en el siglo XIX. Para ello, analizaré cómo los dramas de Jelinek “leen” los textos predecesores, y se convierten de esta forma en metatextos, con unos personajes que se comentan a sí mismos y, fundamentalmente, a los estereotipos —los mitos— que de ellos han quedado. En definitiva, se trata de constatar las estrategias discursivas de los dramas de Jelinek para cuestionar el orden simbólico dominante, sustentado y cultivado, entre otros factores, por los mitos cotidianos. En este sentido, tomaré como modelo teórico el estudio *Mitologías*, de Roland Barthes, que tanto influyó a la autora.

Palabras clave: Jelinek, Barthes, mitos cotidianos, cuentos populares, reescritura feminista.

Abstract:

Rewriting and reinterpreting fairy tales is already part of a literary tradition, which many writers have joined. This essay will offer an analysis of one of these attempts, carried out by the Austrian Writer Elfriede Jelinek. The authoress, who won the Nobel Prize in 2004, published a year before *Der Tod und das Mädchen I- V: Prinzessinnen-dramen*, a collection of five works conceived as entr'actes. Among the models that are used as a point of reference by the writer, two of them are fairy tales, *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* and *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*. The objective of the essay is to develop a comparative study of these works and the two texts written by the Brothers Grimm in the 19th century. To this end, I will analyze the way Jelinek's works “read” the predecessor texts, working as metatexts, with characters that talk about themselves, mainly, about their stereotypes and myths. I will study the discursive strategies in Jelinek's plays used to question the present social order, supported by modern myths. In this regard, I will use as theoretical model Barthes work *Mythologies*, which had a great influence on Jelinek.

Key words: Jelinek, Barthes, modern myths, fairy tales, feminist rewriting.

* Cita recomendada: Giménez, Ana (2011). “El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 6. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

Este trabajo se enmarca dentro del proyecto “Estudio y traducción de dramaturgas posdramáticas en lengua alemana” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, (MICINN, FFI 2008-02015).

1. Introducción

Reescribir y reinterpretar cuentos tradicionales forma parte de una tradición literaria a la que no pocos autores se han sumado, emprendiendo así una búsqueda personal de nuevas lecturas para aquellas historias conocidas por todos. Entre estos múltiples y muy distintos intentos, cabe destacar los dramas de un solo acto, concebidos como entre actos de otras obras de teatro, *La muerte y la doncella I (Blancanieves)* y *La muerte y la doncella II (La bella durmiente)*, de la escritora austriaca Elfriede Jelinek. En ellos, la autora se apropia de dos conocidos cuentos de hadas, de los que, tras una completa reelaboración, ofrece su personal lectura. Ahora bien, los referentes que reinterpreta Jelinek no son los cuentos de la tradición oral, sino los textos que, a partir de estos últimos, elaboraron y publicaron los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm en el siglo XIX.

Cuando Jelinek recupera para sus dramas los cuentos tradicionales, no lo hace por una cuestión baladí, sino desde una perspectiva claramente crítica y desmitificadora. En este sentido, la autora se inscribe en la tradición teórica de Roland Barthes, quien ya a finales de los años cincuenta postulaba la necesidad de la revisión y posterior deconstrucción de los mitos cotidianos. Con la reescritura de los cuentos, la autora desvela, pues, el importante papel de los cuentos tradicionales en la transmisión de unos determinados valores ideológicos, asumiendo, de esta forma, la función de mitóloga de la que hablaba Barthes.

Dos siglos separan unos textos y otros, por lo que no es de extrañar que cada uno de los escritos, productos de su tiempo respectivamente, presente una visión diferente del mundo y de la literatura. Con el presente artículo pretendemos precisamente abordar estas diferencias, descifrar cómo un texto del siglo XXI lee un cuento de hadas tradicional escrito doscientos años antes. El cotejo entre las obras de los hermanos Grimm y los dramas de Jelinek, articulados precisamente a partir de una lectura crítica de las mismas, nos permitirá retratar dos épocas literarias muy diferentes. Siguiendo el planteamiento de Barthes, los cuentos tradicionales que recopilaron Jacob y Wilhelm Grimm promovieron una serie de valores ideológicos, que quedaron naturalizados por la lógica narrativa de los textos. Dos siglos después, la autora austriaca Elfriede Jelinek, afín a las últimas tendencias literarias, crea dos dramas a partir de unos textos ya existentes para poner al descubierto lo que en estos permanecía oculto. El camino que andaremos será, pues, de ida y vuelta, de la construcción a la deconstrucción del mito, e ilustrará, a partir de los ejemplos señalados, dos modos muy distintos de relacionar un texto literario con un aspecto ideológico determinado, bien para afianzarlo, bien para denunciarlo.

2. La princesa en los cuentos de hadas: construcción y deconstrucción de un mito

Blancanieves y la Bella Durmiente son princesas; de cuentos de hadas, pero princesas al fin y al cabo. El suyo es el perfil de gran parte de las figuras femeninas de la obra de Jelinek: mujeres con serias dificultades para acceder al poder y embarcadas en la lucha de definir su existencia y

su papel en la sociedad. De hecho, no son los únicos personajes a los que Jelinek recurre para sus *Dramas de Princesas*. Los dos dramas que analizaremos en este texto pueden leerse como obras individuales, y como tales han sido representadas en la mayoría de ocasiones. No obstante, son cinco los dramas escritos por Jelinek y publicados como *La muerte y la doncella I-V. Dramas de princesas*. Para todos ellos, la escritora toma referentes conocidos por el público, bien de la tradición literaria, bien del panorama político-social¹.

Con este título, *Dramas de princesas*, la escritura jelinekiana se nutre, una vez más, de otro juego intertextual. El título del conjunto de las cinco obras evoca a los dramas de reyes shakesperianos, en los que el autor retrataba la vida de importantes y poderosos monarcas. Jelinek adopta este planteamiento literario, si bien lo altera notablemente, pues no escoge a reinas, sino a princesas, como protagonistas de sus obras teatrales. La autora pone así de manifiesto su convicción acerca de la imposibilidad de equiparar la situación de la mujer con la del hombre. Para ella, la mujer no tiene todavía acceso al poder real, de ahí que sea retratada como una joven princesa, empeñada, eso sí, en encontrar un lugar en esa sociedad que le niega su estatus de reina. En este sentido, sí podemos hablar de un elemento común en todos los dramas, de una evidencia compartida sobre la que se asientan las distintas obras y que no es otra que la dolorosa constatación de la supervivencia del mito de la princesa, pues las mujeres, parece decirnos Jelinek, se parecen todavía demasiado a las princesas que los Grimm retrataron en sus cuentos populares.

Pero antes de analizar con detalle la forma en que Jelinek deconstruye el mito de la princesa, es necesario conocer los mecanismos por los que este fue construido allá por el siglo XIX. En su obra *Mitologías*, Roland Barthes define el mito como un habla, como un sistema semiológico que debe ser estudiado y que cuenta entre sus características fundamentales con el carácter histórico del mismo, en tanto que, tal y como señala el autor francés, “el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la ‘naturaleza’ de las cosas” (Barthes, 2009: 168). Para Barthes, los mitos fundamentan como naturaleza lo que, sin embargo, responde a una clara intención histórica. De esta forma, el mito aparece separado de la historia de su producción, descontextualizado, y, por lo tanto, fuera del control de las personas. Así, al transformar la historia en naturaleza, “a los ojos del consumidor de mitos, la intención (...) puede permanecer manifiesta sin que parezca, sin embargo, interesada: la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza, no es leída como móvil, sino como razón” (Barthes, 2009: 186).

¹ Los cinco dramas son concebidos como entre actos de otras obras teatrales. El primero fue publicado en 1999 en *Macht nichts, eine Trilogie des Todes*. En el año 2000 se publicó *La muerte y la Doncella II* y en 2002, *La muerte y la doncella III*, también como entre actos de otras obras. Mientras tanto, Jelinek había escrito y publicado también en su página web el cuarto y el quinto drama. Finalmente, los cinco dramas fueron publicados bajo el título *Dramas de princesas. La muerte y la doncella I-V*.

En nuestra sociedad de masas, son muchos los mitos que, tal y como describe Barthes, alimentan nuestra vida cotidiana. Mitos presentes en la publicidad, el cine y, cómo no, también en la literatura. Efectivamente, ya señalamos la capacidad de esta para transmitir determinados valores ideológicos. A la luz de la teoría de Barthes, la cosmovisión que presentan los textos, aparentemente universal y verdadera, responde, sin embargo, a unos intereses históricos e ideológicos. En el caso de los cuentos de hadas, el carácter inocente que se le presupone al mito es más evidente. En primer lugar, estos son presentados como narraciones atemporales y universales. En este sentido, Bruno Bettelheim, conocido por sus estudios sobre los cuentos populares, escribe:

En realidad, los cuentos de hadas enseñan bien poco sobre las condiciones específicas de la vida en la moderna sociedad de masas; estos relatos fueron creados mucho antes de que esta empezara a existir. Sin embargo, de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño (Bettelheim, 2005: 11).

Vistos de esta forma, los cuentos de hadas presentan conflictos que, en líneas generales, surgen en todo tipo de sociedades. Por este mismo motivo, las soluciones “correctas” serán también las mismas para todas ellas. Los cuentos tradicionales son así concebidos como simples y divertidas historias con las que transmitir a los niños determinados valores morales. Por ello, Bettelheim hace una lectura muy positiva de este tipo de cuentos, que considera como una gran herramienta de la que disponen los niños para comprender y solucionar sus problemas psicológicos y existenciales.

Lo que, sin embargo, obvia Bettelheim en su análisis es que la enseñanza moral, la solución “correcta” que proponen los cuentos de hadas que recopilaron los hermanos Grimm, es elaborada y transmitida en el contexto de la sociedad burguesa de principios del siglo XIX. He aquí, tal y como adelantaba Barthes, el carácter histórico de los textos, eliminado, como corresponde a cualquier tipo de construcción mítica, de análisis posteriores. A pesar de ser presentados como narraciones atemporales, lo cierto es que los cuentos fueron configurados en una época histórica muy concreta y con unos claros objetivos ideológicos. Junto a la enseñanza de que el bueno será recompensado y el malo, castigado, valores de otra índole, como la defensa de la sociedad patriarcal o la codificación de los comportamientos masculinos y femeninos, formaban también parte de la enseñanza moral que se pretendía difundir. En este contexto se configura el mito de la princesa, elaborado a partir de lo que la razón burguesa de la época proponía como ideal de la joven mujer. Este presenta un comportamiento femenino determinado, que, como tantos otros mitos cotidianos, transforma en atributo natural lo que, no obstante, responde a unos claros intereses políticos e históricos.

Cuando Jelinek, que conocía desde joven la tesis de Barthes, retoma y reelabora dos de los más conocidos cuentos infantiles, *Blancanieves* y *La Bella Durmiente*, asume su función de mitóloga, pues pretende descubrir al lector de su obra que el mito de la princesa no es más que un sistema semiológico que ha de ser revisado y destapado. Ahora bien, la deconstrucción del artificial yo de la mujer no es llevada a cabo ni muchísimo menos en el marco de una obra teatral convencional. La obra de Jelinek rompe con lo convencional y se distancia de la tradición literaria centrada en la acción de las obras. Por ello, resulta casi imposible sintetizar en pocas líneas el contenido de sus textos, así como describir o entender la psicología de sus personajes. En sus textos, desaparece cualquier tipo de personaje concreto, así como las estructuras del diálogo. Su obra se ajusta a la perfección a lo que se conoce como teatro posdramático, que Hans-Thies Lehmann describe en su importante obra teórica como un teatro en el que el transcurso de la historia deja de ser el aspecto fundamental de toda obra teatral (2001: 29).

No hay más que ver las primeras líneas de *Blancanieves*: “Dos enormes figuras a modo de espantapájaros tejidos con lana y, luego, rellenas —una de Blancanieves, otra de cazador con escopeta y sombrero— conversando tranquilamente; las voces algo distorsionadas son en *off*” (Jelinek, 2008: 29). La identificación que provocan los personajes de los cuentos de hadas queda aquí negada de antemano. Los personajes no son personas reales, tan solo dos enormes figuras sin ningún tipo de profundidad psicológica.

Tampoco es fácil hablar de una acción concreta. Jelinek se basa en los cuentos populares, presupone el conocimiento de los mismos, ya que sin él, el lector no podrá comprender sus textos. No obstante, ni en *Blancanieves* ni en *la Bella Durmiente* Jelinek se remonta a la acción de los cuentos de los hermanos Grimm. Al contrario, la autora presenta la conversación de dos únicos personajes, uno masculino y otro femenino, que reflexionan sobre los cuentos y sobre sí mismos. Los textos se convierten, pues, en metatextos, cuyos personajes comentan su papel social en los textos originales. En su estado de mujeres casi muertas, las princesas recuperan la voz para preguntarse sobre su existencia y su papel en la sociedad. Junto a cada una de ellas, un hombre forma también parte de la conversación. En *Blancanieves* se trata del cazador, en *la Bella Durmiente*, del príncipe. Ellos son los únicos con poder real, capaces tanto de acabar con la vida del personaje femenino (*Blancanieves*), como de otorgársela (*La Bella Durmiente*). Al simplificar de forma drástica el número de personajes, la autora revela lo que los cuentos de hadas del siglo XIX pretendían hacer pasar inadvertido, esto es, la presentación de la interacción social entre hombre y mujer en términos de poder y dominio. Efectivamente, en cada uno de los dramas, la autora dibuja un marco social muy claro en el que el personaje femenino queda bajo el dominio del hombre, bien sea atrapada en la dialéctica de víctima y verdugo (*Blancanieves*), bien en la de amo y esclava (*La Bella Durmiente*).

3. La víctima y el verdugo: *Blancanieves*

El primero de los *Dramas de Princesas*, *Blancanieves*, es una revisión del cuento de los hermanos Grimm que tiene el mismo nombre. Sin embargo, como ya hemos señalado, la versión de Jelinek se distancia considerablemente de la acción presentada en el cuento de hadas. En esta obra, no hay príncipe y Blancanieves busca desesperada a los siete enanitos a los que, sin embargo, no logra encontrar. Por otra parte, el cazador, figura positiva en el cuento de los hermanos Grimm, incapaz de matar a Blancanieves tras quedar seducido por la belleza de la niña, no sale tan bien parado en la obra de Jelinek. Efectivamente, tras la charla entre ambos personajes, el cazador dispara a la chica y acaba con la vida de la protagonista femenina.

Este trágico final muy poco tiene que ver con los finales felices de los cuentos de hadas. No es la malvada y envidiosa madrastra la que pierde la vida, sino la buena e inocente princesa Blancanieves. A la vista de este fatal desenlace, puede pensar el lector, algo falla entonces en la historia de Blancanieves.

Desde el principio, Blancanieves parece descontenta, disconforme con la historia que de ella se cuenta. En ella, recordemos, la princesa queda tres veces inconsciente, en un estado de casi muerta, “por mano de mujer” (Jelinek, 2008: 29). Tras la traición de su madrastra, Blancanieves, sin embargo, pretende alzar su voz para poder así reescribir su propia historia, su propia versión del cuento. Y lo hace precisamente tras haber tomado la manzana venenosa, tras haber entrado en un estado de tránsito entre la vida y la muerte. Como señala Brigitte Jirku, la figura narra su vida desde su perspectiva de ultratumba, pues parece que solo “desde la muerte, la mujer adquiere voz y capacidad para actuar” (Jirku, 2008: 15). Como Blancanieves, todos los personajes de los *Dramas de Princesas* se encuentran en esta situación. Jelinek retoma de esta forma el binomio mujer-muerte, de gran tradición en la cultura y literatura occidental. Ahora bien, esta vez no se trata de mostrar a la joven muerta expuesta, cual obra de arte, a la mirada masculina. Al contrario, Jelinek recupera la voz para sus figuras femeninas, que, desde su condición de muertas, exigen su derecho a ejercer una mirada retrospectiva para contar su vida y su muerte.

En el drama de Jelinek, la protagonista femenina se presenta sumida en la búsqueda de la verdad. De esta forma, el texto entronca, aunque de forma claramente irónica, con la tradición filosófica occidental, preocupada desde hace siglos por estos asuntos. Blancanieves lleva “una eternidad” buscando la verdad, asociada en el texto a los enanitos, a los que nunca encuentra. Su búsqueda resulta estéril, ya que, como se encarga de recordarle el cazador, Blancanieves vive atrapada en ese otro mito que tan bien conocemos todas las mujeres, el de la belleza: “¡Y, además, ser probablemente baja y querer parecer, de esa manera, más alta! ¡Tacones, alzas, peinados cardados y hormigonados! No me extraña que la verdad no quiera identificarse con un ser semejante” (Jelinek, 2008: 30). De hecho, la única verdad que encontrará Blancanieves en la obra será la verdad de la muerte: “Yo soy la muerte, y se acabó. ¡La muerte como verdad última

y amenazadora!” (Jelinek, 2008: 31). Ni rastro de la piedad del cazador del cuento de los hermanos Grimm. En el mundo que presenta Jelinek, la belleza de la mujer no le sirve para salvarse de la muerte, sino para conducirla inevitablemente a ella, para convertirse en la presa de un cazador sin escrúpulos.

Explica Bärbel Lücke que los *Dramas de Princesas* bien podrían leerse como la historia del pensamiento femenino (Lücke, 2005: 108). En este sentido, Jelinek plantearía en sus textos una versión diferente y complementaria a la historia de la filosofía, elaborada desde una perspectiva masculina. Ahora bien, a la luz de lo explicado, esta nueva búsqueda filosófica llevada a cabo por una mujer parece estar condenada al fracaso. Pero... ¿quién es en la obra responsable de que Blancanieves no dé con los enanitos que persigue? Blancanieves reconoce haber tenido una vida fácil gracias a su belleza. El personaje del drama comenta de esta forma la actitud de la Blancanieves del cuento y descubre así el fatal error que supone haber creído en el mito de la princesa. Jelinek no se muestra, pues, indulgente con las mujeres, sino que muestra también los fallos cometidos por estas, su complicidad con un sistema que acaba por marginarlas.

En su búsqueda, Blancanieves reproduce los estereotipos de lo masculino y lo femenino: “Tal vez sea por la responsabilidad que tiene: seguro que aclarar lo que es y ajustar lo justo da mucho trabajo. Yo estoy más bien a cargo de lo fácil” (Jelinek, 2008: 29). El personaje se inscribe así en la convención social: al hombre le corresponde la responsabilidad, la decisión de los aspectos importantes, mientras la mujer puede distraerse con asuntos simples, como el cuidado de su cuerpo. Tal y como descubre Blancanieves, la mujer todavía está atrapada en el discurso patriarcal. Ahora bien, en el mismo texto en el que la autora muestra una mujer atrapada en la convención, leemos en las indicaciones del director del comienzo de la obra que Blancanieves y el cazador son en realidad “dos enormes figuras a modo de espantapájaros tejidas con lana y, luego, rellenas” (Jelinek, 2008: 29). La autora desestabiliza así la diferencia que señala Blancanieves. Las enormes figuras tejidas de algodón no pueden ser categorías estables. En otras palabras, las categorías de lo femenino y lo masculino no son algo que no se pueda modificar. La deshumanización, o, mejor dicho, la ausencia de cuerpos físicos en la obra supone un importante recurso escénico con el que Jelinek deconstruye la tradicional distinción de géneros como algo inamovible, por biológicos. La autora asume así la propuesta de Barthes de deshacer la significación del mito. Este queda descubierto como falaz, si bien también como un discurso con gran capacidad de convicción, pues, como también queda reflejado en la obra, la mujer opera todavía según sus dictados.

Blancanieves parece condenada a fracasar en su misión de búsqueda de la verdad. La rivalidad con otra mujer, su madrastra, le dificulta salir exitosa de la búsqueda, pues los celos de la mujer madura la han condenado a un estado de semimuerta. El veneno de la manzana la ha dejado bastante cansada y, lo más importante, le ha robado parte de su ser. He aquí la máxima preocupación del personaje protagonista: “Pero ahí llega de hecho una tía llamativa, ni mucho

menos tan guapa como yo, algo mayor —lo que con toda seguridad la reconcome hasta en sus sueños— ¡y quiere, en serio, robarme mi ser!” (Jelinek, 2008: 33-34). De nuevo, Jelinek introduce en el diálogo otra de las eternas cuestiones filosóficas, enfocada asimismo desde el punto de vista de la mujer. ¿Puede la mujer afirmarse en términos de ser? Blancanieves, en tanto que personaje de un metatexto, se queja en numerosas ocasiones de la situación en la que se encuentra. Atrapada todavía por las convenciones sociales que la condenan a tal situación, el personaje lucha asimismo por definir su complicada existencia. Bärbel Lücke la define como una filósofa en el sentido platónico, buscadora de la verdad, que necesita huir del mundo de sombras, de la apariencia (Lücke, 2005: 117). Blancanieves pretende dejar atrás su existencia anterior, condicionada por la apariencia (su belleza, la apariencia de estar muerta) y construir una existencia real. Pero Blancanieves está demasiado vinculada al mundo de la apariencia: como le ocurre a su madrastra, es el espejo el que define su existencia: “Pero como yo también me reflejaba, existía y, además, delante de ella” (Jelinek, 2008: 35).

El hecho de tener voz y poder así comentar la propia vida tras comer la manzana y encontrarse “casi” muerta es, claro está, un importante cambio introducido por Jelinek. En el cuento de los hermanos Grimm, Blancanieves es presentada al príncipe como un cuerpo sin vida, un rostro bello: “Durante mucho tiempo estuvo Blancanieves en el ataúd sin descomponerse; parecía que estaba durmiendo, pues todavía era tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y con los cabellos tan negros como la caoba” (2000: 153). El bello cadáver, motivo recurrente en la literatura, supone también un refuerzo del sistema patriarcal. La mujer aparece dispuesta a la mirada del hombre, de forma que este puede proyectar en ella todos sus deseos (Jirku, 2010: 56). A partir de esta mirada, la mujer es devuelta a la vida; es, en definitiva, creada por el hombre, que, al hacerla además su esposa, le confiere también un nuevo rol social. Contra esta posibilidad parece querer rebelarse la Blancanieves de Jelinek. Por eso busca la verdad, para abandonar esa existencia sin ser y pasar a una existencia plena. Sin embargo, nunca encuentra a los enanitos. En Jelinek, no hay un príncipe que despierta a un bello cadáver, sino un cazador que convierte la muerte aparente en una muerte real. La asimilación mujer-cuerpo que hace el hombre no lleva aquí a despertarla y a devolverle a la vida, aunque apropiándose a la vez de esta. En este caso, el cazador asimila la mujer a lo natural, a lo animal y, como tal, esta se convierte en su presa. La búsqueda de la verdad resulta un fracaso y termina con la muerte de la protagonista, pues así lo decide el hombre: “Yo soy quien digo cuándo se acaba el tiempo, y me tomo el resto que les habría quedado. Que luego se consume a toda prisa. Sepa usted que la muerte se alimenta del tiempo ajeno y, por ello, está siempre hambrienta” (Jelinek, 2008: 37).

Ahora bien, Jelinek, al ocuparse de estos mitos cotidianos, cuenta con un arma importante en su labor desmitificadora, el lenguaje. Este, con sus constantes citas a todo tipo de discursos, literarios o no, está cargado de burla e ironía. Las citas son continuamente transformadas, caricaturizadas, ironizadas. Las referencias del cuento de hadas son alteradas, y dejan así

sorprendidos a muchos de sus lectores; a algunos, incluso, escandalizados. El lector puede sentir en un primer instante una cierta sensación de confianza, en tanto que conoce las citas, los modelos retratados, pero esta ilusión pronto se desvanece. Jelinek introduce un cambio, una palabra nueva en un fraseologismo y el sentido de la cita cambia por completo.

Un ejemplo de este proceder es el tratamiento que la autora hace de la sexualidad de Blancanieves y los siete enanitos, aspecto muy hábilmente pasado por alto en el cuento de los hermanos Grimm en el que Blancanieves representa el ideal de la chica joven del siglo XIX. Trabajadora, limpia y virtuosa, se gana pronto la simpatía de los enanitos. En la casa, asume el papel de buena esposa, realizando a la perfección las tareas domésticas. Ahora bien, con unos seres como los enanitos, asexuados e inmaduros, la relación sexual, que cabría esperar también de una unión conyugal, queda, sin embargo, negada de antemano. En relación con este punto, la reelaboración de Jelinek introduce, no obstante, ciertos cambios:

He oído que no quieren otra cosa que la mujer más bella del mundo y solo para procurarse comodidad y poder distribuir un comportamiento desenvuelto, también fuera de casa si se les pide, en la estera del prado, donde, con el miembro suelto, puedan salirme al encuentro y saltarme encima, todos a la vez. (Jelinek, 2008: 38-39).

En el epílogo de los siete enanitos, la autora se permite una última ironía. Como en el cuento de los hermanos Grimm, también estos colocan a Blancanieves en un ataúd de cristal. Antes, sin embargo, señalan que Blancanieves estaba buscando de la manera equivocada. “Y eso que podría habernos encontrado a tiempo, si no hubiera estado sosteniendo todo el tiempo el mapa de las rutas de senderismo al revés” (Jelinek, 2008: 40). La frase parece indicar que existe un camino para que la mujer pueda encontrar la verdad. Blancanieves tan solo tendría que haber girado el plano y habría encontrado a los enanitos, y no al cazador, que acaba con su vida. Sin embargo, ella, como el resto de mujeres a las que representa, sigue manteniendo intactas las estructuras tradicionales, así como las categorías de lo masculino y lo femenino y, en ese sentido, es incapaz de encontrar la verdad. Su intento queda inconcluso en una sociedad que ha naturalizado y asumido como propios los valores burgueses constituidos y difundidos, entre otros, por los cuentos populares. El trágico desenlace, con la muerte de la protagonista, supone un paso definitivo en el proceso de desmitificación de los cuentos de hadas. La dialéctica de víctima y verdugo es la que acaba por imponerse con la muerte de la mujer. Una muerte no ya aparente, como la del cuento, sino real, y a la que parecen condenadas algunas mujeres, a pesar de sus intentos de escapar a su condición de víctima. Jelinek pone así de manifiesto la necesidad de un cambio real y radical, de 180 grados, para que las mujeres abandonen esta condición de víctima y alcancen al fin el estatus de reinas.

4. El amo y la sierva: *La bella durmiente*

Si en el anterior drama de Jelinek el hombre acaba con la vida de la mujer, en este nos encontramos con un hombre que se la otorga. Se trata del príncipe que, tras besar a la princesa, la despierta de su sueño, de ese estado de casi muerta en el que estaba sumida. La autora recupera así el final de los cuentos de los hermanos Grimm, en el que, de forma distinta a la de otras leyendas anteriores, la princesa abandona el estadio de tránsito entre la vida y la muerte de forma mágica, gracias al beso de su salvador. Lo que es asumido con total naturalidad en el mágico cuento de hadas es, sin embargo, motivo de sorpresa para la princesa de Jelinek, que, de nuevo, recupera la voz que no tuvo en los cuentos populares para preguntarse por su existencia, antes, durante y después del sueño.

La autora problematiza de esta forma el mito de la mujer “creada” por el hombre. En su drama, el personaje femenino recupera la voz para, al menos, cuestionar el devenir de los acontecimientos. De hecho, si hay algo que marca el comportamiento de la princesa es la duda sobre su existencia y sobre la del príncipe: “Tal vez mi existencia consista solo en esperar a que me besen. ¿Esperar en tanto aspirar a un estado diferente: a un no ser?” (Jelinek, 2008: 45) y, más adelante: “Cuestión subsiguiente: ¿Se llama usted príncipe o lo es? Qué tonterías, lo ha de ser, véase arriba, si no, yo seguiría durmiendo. Pero, dígame, ¿quién es usted en realidad?” (Jelinek, 2008: 46). Como Blancanieves, la Bella Durmiente también muestra una preocupación por la verdad, por la búsqueda de respuestas sobre su función vital. En su caso las preocupaciones existenciales se ven agravadas por el hecho de que su existencia ha quedado completamente condicionada por el beso de un hombre, por la acción de un príncipe que le ha devuelto la vida.

Para la princesa, los límites entre el sueño y la vida quedan realmente difusos. Define su existencia como sueño. Pero su existencia no es vida, es un no ser, como mucho, “el tiempo muerto del ser” (Jelinek, 2008: 45). Además, tampoco ha tenido una muerte como el resto: a ella no se le ha permitido diluirse “en la muerte hasta convertirse en nada”. La muerte ha sido durante largo tiempo “la constante de su existencia”, desde la que poder trabajar “la posibilidad de SER” (Jelinek, 2008: 45). Por todo esto, la princesa refleja en varias ocasiones su malestar y se rebela contra lo que ha sido asignado como su destino. Como Blancanieves, también quiere ser, tener una vida fuera de ese estado de sueño al que la habían condenado: “Me gustaría experimentar algo, pero estoy paralizada por la capacidad de despertarme” (Jelinek, 2008: 45).

Como ya hemos señalado, Jelinek introduce en sus dramas sutiles variaciones respecto de los cuentos originales. En el cuento de los hermanos Grimm, la última de las hadas invitadas al bautizo de la princesa es la que predice que esta caerá en un “profundo sueño de cien años” (2000: 136). En el drama de Jelinek, es una vidente la responsable de tal predicción. El mito es de esta forma actualizado y su carácter atemporal, puesto en entredicho. Pero Jelinek no solo visibiliza el mito al tomar un personaje actual, como la vidente. De forma irónica y

caricaturesca, la autora elige además a un personaje de dudosa reputación, y así cuestiona al mismo tiempo el pretendido carácter de verdad de los cuentos de hadas.

No obstante, el principal cambio respecto a los textos originales que introduce la autora es la reducción al mínimo del número de personajes. Los dos únicos que aparecen, uno masculino y otro femenino, funcionan como representantes de cualquier relación entre un hombre y una mujer, caracterizada a partir de una desigual relación de poder y unos atributos muy diferentes asociados a uno y otro género. Así, la princesa no cesa en su manifestación continua de la duda. Sus frases empiezan con “tal vez” en numerosas ocasiones y son constantes las preguntas que hace al príncipe y a sí misma. El príncipe, por el contrario, no duda. Tan solo en una ocasión emplea las palabras “tal vez”, pero lo hace para presentar su única duda, esto es, si él es Dios, después de todo. El príncipe podría también tener dudas sobre su existencia, pero su situación es completamente diferente, él es el poder: “Yo soy el poder (...) Qué bien que usted se ha dado cuenta enseguida de que su existencia me la debe a mí, solo a mí” (Jelinek, 2008: 48). Ante esta situación, pronto cesa su única duda, pues acaba identificándose a sí mismo como Dios: “Yo no podía saber dónde estaba usted y, a pesar de ello, la he encontrado. El único. Así que TENGO que ser a la fuerza Dios. El que sabe lo que nadie sabe. Probablemente incluso sea yo mismo quien la haya producido a usted” (Jelinek, 2008: 48- 49).

Como le ocurría a Blancanieves, que acababa por reconocer el poder del cazador, también la Bella Durmiente acaba por asumir pronto la verdad de la vidente, que no es otra que la propuesta por los cuentos de hadas tradicionales. Así, tras sus numerosas dudas, acepta la única explicación posible sobre su existencia: existe porque el príncipe así lo ha decidido, porque él ha resuelto besarla.

Los personajes muestran, pues, dos estados de autoconciencia completamente diferentes. En este sentido, Bärbel Lücke señala la relación entre el drama de Jelinek y la conocida parábola del amo y el esclavo de Hegel (Lücke, 2005: 132). Una vez más, la autora recupera para su drama lenguajes ajenos, tan dispares entre sí como lo son los cuentos tradicionales y las reconocidas teorías filosóficas. Siguiendo la propuesta de Lücke, la princesa se identificaría con la conciencia dependiente del esclavo y el príncipe lo haría con la conciencia independiente del amo. Al contrario de lo que ocurre en la parábola de Hegel, los dos personajes de Jelinek pertenecen al mismo rango social: ella es princesa y él es príncipe, como bien se encarga de recordar el personaje femenino: “Bueno, muchas veces me envidiarán por usted, pero también por mí misma, porque al fin y al cabo soy asimismo princesa” (Jelinek, 2008: 46). La diferencia en la forma en que uno y otro se conciben a sí mismos no se puede leer, pues, en términos de clase social. Al contrario, esta radica en el hecho de que ella es mujer y él, hombre.

Otros autores, como Bruno Bettelheim, han interpretado el cuento sin atender a la cuestión de género. En este sentido, el cuento es interpretado de forma positiva, ya que ofrece las herramientas necesarias para que los adolescentes de ambos sexos comprendan que, en

ocasiones, son necesarios “periodos de calma y de inactividad para lograr un desarrollo satisfactorio” (Bettelheim, 2005: 233). Jelinek, por el contrario, al reducir su drama a dos únicos personajes, uno femenino y otro masculino, sí que centra su análisis y posterior reescritura del cuento en la cuestión de género. La imagen de mujer que transmite el cuento de los hermanos Grimm es la de una joven con un comportamiento pasivo, que ha de esperar hasta que aparezca el hombre “correcto”. Y esta forma de actuar es peligrosamente similar a la de un siervo respecto a su amo.

La cuestión de género es, como ha quedado demostrado, fundamental en la obra de Jelinek. De hecho, en muchos de sus textos teóricos, la autora ha subrayado el carácter prototípico de sus personajes. Sus figuras femeninas, pues, lejos de presentar un profundo desarrollo psicológico, son más bien figuras tipo, entendidas ante todo como representantes de su clase, esto es, del género femenino. Por eso, el comportamiento de la Bella Durmiente, asociada a la figura del siervo en la parábola de Hegel, es extensible a todas las mujeres. Los personajes ni siquiera tienen nombre, tan solo son presentados como el príncipe y la princesa. En un momento del diálogo, la princesa utiliza significativamente la tercera persona, si bien para comentar una actitud bastante similar a la suya propia:

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

La princesa parece estar comentando su propia historia, pero podría ser la de cualquier mujer, cualquier “princesa” entrevistada en una revista de la prensa rosa. Jelinek ironiza de esta forma sobre el lenguaje empleado en los medios de comunicación, concretamente, en revistas de este tipo, que parecen haber asumido en la actualidad el relevo de los cuentos tradicionales en su papel de difundir el mito de la princesa². A partir de la exageración y lo explícito de las afirmaciones, la autora deconstruye ese otro mito en el que han permanecido atrapadas un gran número de mujeres, esto es, el mito del amor romántico, el de la necesidad de vivir con un hombre para ser feliz y completa. Al presentarlo como parte de un discurso mediático, la autora niega el carácter natural de esta forma de pensar: si hay mujeres —que las hay y muchas— que opinan de esta manera, no es porque haya algo en la naturaleza de la mujer que las incline a pensar así, sino porque es una idea formulada y difundida desde distintos canales educativos y mediáticos.

² Añadido tras los cinco dramas de princesas, Jelinek tematiza explícitamente este aspecto en un sexto texto sobre el funeral de la princesa Diana de Gales. En la actualidad, el mito de la princesa ha evolucionado y es en los vídeos y las fotografías publicadas en la prensa rosa como este se mantiene vivo. De hecho, el cuento de la princesa ha sido actualizado en los últimos tiempos, con la “construcción” de nuevas princesas por los medios de comunicación, como la que aconteció durante la boda entre el Príncipe Guillermo y Kate Middleton en 2011.

Descubría Barthes, en relación a los mitos cotidianos, que el principal objetivo de los mismos es el del mantenimiento del orden social imperante. Al presentarse como signos despolitizados y naturales, postulan la existencia de un único orden social, por ser este natural y, por lo tanto, inalterable. Desenmascarar, sin embargo, el carácter histórico del mismo, tal y como hace Jelinek, supone una ruptura con este planteamiento, que deja la puerta abierta para futuros cambios. Al vincular abiertamente los personajes del cuento de hadas con la condición de amo y sierva, la autora desenmascara las ideas subyacentes al respecto en los cuentos tradicionales. El sorprendente e irónico final sugiere además que se puede superar este modelo de relación entre géneros.

A pesar del acuerdo establecido entre ambos personajes sobre la condición de cada uno de ellos, que conlleva asimismo la unanimidad acerca de la existencia de la princesa como mérito del príncipe, este último sorprende a los lectores al ponerse “un disfraz de un animal cualquiera de peluche con un pene muy grande” (Jelinek, 2008: 51) e invitar a la princesa a hacer otro tanto para, poco después, empezar a “aparearse salvajemente como conejos” (Jelinek, 2008: 53). Acto que, como había anticipado el príncipe, podría permitir al personaje femenino poseer de nuevo su ser “como propiedad privada” (Jelinek, 2008: 51). Las nuevas vestimentas, con los órganos sexuales exageradamente marcados, parecen desdibujar los límites, hasta entonces tan evidentes, de las conciencias del hombre y la mujer. Al vestirse cual animal, el príncipe parece convertirse en algo diferente a lo que había representado hasta ahora, como bien parece percatarse la princesa: “A usted tal vez le guste su cuerpo. No obstante, cuerpos así se ven por docenas en el margen de cualquier camino. ¡Animales! Tengo que admitir que ha logrado usted convertirse en otro muy distinto” (Jelinek, 2008: 51- 52). El cambio efectuado en los personajes parece hacer tambalear los cimientos sobre los que estos habían construido sus respectivas identidades. En este sentido, la princesa muestra también sus dudas sobre lo que antes parecía evidente, esto es, la asunción del príncipe como el amo, es más, como el mismo creador: “Usted: otra cosa. Y espero que esa otra cosa no haya estado todo el tiempo oculta dentro de usted, porque si no, no le habría besado jamás” (Jelinek, 2008: 52).

La larga charla entre el príncipe y la princesa se ve zanjada repentinamente por el salvaje acto sexual entre ambos. Poco antes, el príncipe se formula numerosas preguntas acerca de la condición de vida o muerte de la princesa, así como sobre su capacidad de hacer que los muertos vuelvan a la vida. Sin embargo, no es en el filosófico diálogo entre ambos en el que se puede dar respuesta a tales cuestiones, sino en el apareamiento salvaje que le sigue:

Si usted hubiera estado muerta, me habría preguntado como cualquier creador que no hubiera previsto tal extremo: ¿era realmente necesario? ¿Qué he hecho mal? ¿Es esta la princesa o no? Si usted hubiese seguido muerta, me habría preguntado ante su cadáver: ¿Qué pasa? ¿No puedo hacer que los muertos vuelvan a la vida? ¿Cómo es que no puedo volver a hacerlo? ¿Es este objeto en realidad un ser humano? ¿O no lo

es? No recuerdo haberlo hecho. ¿Tengo ante mí un cadáver? ¿O qué? Bueno, ¡ahora mismo lo vanos a ver! (Jelinek, 2008: 53).

La animalización de los personajes parece neutralizar la distinción entre ambos como amo y sierva. Al final, ambos comparten un mismo texto, en el que declaran una conciencia común, no referente ya a su caracterización como amo o esclava, sino a la conciencia de estar vivos. Al liberarse de sus cuerpos humanos, logran poner fin a sus dudas sobre su vida y su muerte. Libres de sus ataduras en tanto que amo y sierva, los personajes consiguen la más importante de todas las conciencias, la de saberse vivos: “Con todo, decimos que hemos estado muertos y que ahora vivimos” (Jelinek, 2008: 54).

5. Conclusiones

Cuando nos enfrentamos a un texto que reescribe, de una u otra forma, un cuento popular, solemos preguntarnos el porqué del nuevo texto, los motivos que impulsaron a su autor a reelaborar este tipo de narraciones. En el caso de Jelinek, sus motivaciones son manifiestamente políticas. Como, después de todo, lo es también su escritura. La autora asume el cometido de reescribir los dos cuentos de hadas estudiados para seguir la propuesta de Barthes y desenmascarar así los mitos transmitidos en los cuentos de hadas recopilados por Jacob y Wilhelm Grimm. Para ello, Jelinek caricaturiza a los personajes, deforma sus intenciones o introduce los cambios que considera necesarios. Y lo hace no solo para cuestionar los valores morales concretos propagados en los dos cuentos de hadas que cita, sino, sobre todo, para cuestionar el mismo género de los cuentos populares y la forma en que este se presenta a sí mismo como fuente de verdades universales y atemporales.

Llegados a este punto, cabe cuestionarse de qué forma perviven los cuentos en la sociedad actual. La respuesta de Jelinek es, por una vez, clara: las princesas no están solo en las revistas o en los cuentos de hadas, sino que cada una de las mujeres podríamos considerarnos como tal, ya que no ha llegado todavía el momento de acceder sin trabas al poder, de encontrar una verdad sobre nosotras mismas. En nuestra sociedad, las relaciones sociales entre hombres y mujeres permanecen todavía articuladas según las dicotomías amo-sierva o verdugo-víctima. Tal y como muestra Jelinek, la mujer intenta cambiar esta situación y reescribir su papel social, pero no ha encontrado todavía los caminos adecuados para ello. Así lo muestran los dos personajes femeninos de sus obras, representantes de todas las mujeres. Por un lado, Blancanieves, atrapada en el mito de su belleza, busca la verdad de forma errónea y sigue creyendo en las convenciones que la separan del cazador. La Bella Durmiente, por otro lado, se somete con rapidez a la idea de la superioridad del hombre. Jelinek les ha proporcionado a ambas lo que nunca tuvieron en los cuentos infantiles: la posibilidad de hablar y reflexionar sobre sí mismas y su papel en la sociedad. Las preguntas ya están escritas, pero parece ser que todavía no se han encontrado todas las respuestas.

La autora va más allá de lo que se atreven a ir los personajes de sus obras. Blancanieves y la princesa están todavía atrapadas en la asunción de categorías fijas de lo masculino y lo femenino, que, sin embargo, Jelinek cuestiona a través de su escritura. Las figuras de *Blancanieves* no son personas reales, definidas como hombre y mujer, sino dos enormes figuras que parecen espantapájaros. El final de *la Bella Durmiente*, con la exaltación irónica del placer corporal y animal, desmonta la percepción de la relación entre hombres y mujeres en términos de amo y sierva.

La estable verdad universal promovida en los cuentos de los hermanos Grimm en el siglo XIX deja de ser tan estable y tan universal en el siglo XXI. En un mundo posmoderno como el nuestro, las concepciones sobre el hombre y la mujer pueden cambiar de un momento a otro. En este sentido, el estudio comparativo llevado a cabo nos ha permitido también reflejar dos concepciones muy diferentes sobre la literatura y sobre el mundo. Si en el siglo XIX algunos textos literarios pretendían fijar ciertos comportamientos y presentarlos como inalterables, otros autores del siglo XXI, como Elfriede Jelinek, descubren a sus lectores todo lo contrario. Desenmascarado el mito de la princesa, la puerta queda abierta para que la mujer abandone esta condición y se atribuya una nueva categoría, la de reina. Cuatro años después de la publicación de los dramas de princesas, a finales de 2006, se estrenó la obra *Ulrike Maria Stuart*, que Jelinek calificó como drama de reinas. Después de todo, sus personajes no son ya jóvenes princesas, sino mujeres que, como reinas, se enfrentan entre sí en su lucha por el poder.

Bibliografía

- Annuß, E. (2005). *Elfriede Jelinek, Theater des Nachlebens*. München: Fink.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bettelheim, B. (2005). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Brunner, M. E. (1997). *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried: ars una.
- Grimm, J. & W. (2000). *Cuentos de Grimm*. Madrid: Anaya.
- Gruber, B & Preußner, H. P. (ed.) (2005). *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 107-136.
- Jelinek, E. (2008). *La Muerte y la doncella. I-V*. Valencia: Pre-Textos.
- Jirku, B. (2010). "Schneewittchen als universales Frauenbild?" In: Kramer, A & Röhnert, J (ed.) (2010): 50-59.
- (2008). "Hablar desde el más allá". In: Jelinek, E. (2008): 9-26.
- Kramer, A & Röhnert, J (ed.) (2010). *Deutsch bewegt: die Universalie Literatur und ihre Kultur Spezifik*. München: Iudicum.
- Lehmann, H. T. (2001). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lücke, B. (2005). "Denkbewegungen, Schreibbewegungen–Weiblichkeits–und Männlichkeitsmythen und–bilder im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks 'Prinzessinnendramen' Der Tod und das Mädchen I-III". In: Gruber, B & Preußner, H. P. (ed.) (2005): 107-136.