

**ELS PREMIS NOBEL**  
**DE L'ANY 2004**  
**SOBRE EL**  
**PREMI NOBEL DE LITERATURA**  
**CONCEDIT A**  
**ELFRIEDE JELINEK,**  
**A CÀRREC DE**  
**M. LORETO VILAR PANELLA,**  
**DE LA UNIVERSITAT**  
**DE BARCELONA**

A la seva darrera novel·la, *Gier* («Ànsia»), Elfriede Jelinek, l'escriptora austríaca guardonada amb el Premi Nobel de Literatura el propassat 7 d'octubre, escriu: «Mürzzuschlag, encara no he aconseguit desempallegar-me d'aquest indret, que és, com jo mateixa, d'allò més anodí, però també un grilló. Se m'enganxa com jo a una persona estimada, si és que tingúes la persona i l'oportunitat d'enganxar-m'hi.» (p. 80-81).<sup>1</sup> Són unes frases prou aclaridores, en primer lloc, de la impossibilitat de deslligar l'autora de les seves arrels en l'Àustria més profunda i, seguidament, d'una relació poc plaent. És aquella Estíria que, com recordava Jordi Llovet en un article (*El País*, 14-10-2004), tots coneixem a través d'aquell cant d'escoltes inflat de patriotisme carrinçol: «Estirià jo sóc i tinc de roca el pit / i el meu país no el deixo avergonyit / perquè a l'Estíria tots som fermes, alts i drets, / i a casa nostra hem crescut com avets [...]». A Jelinek, però, com hem anat llegint en la premsa d'aquestes darreres setmanes, no se l'estimen gaire en aquest país d'exaltada natura, poblats nets i endreçats i gent bonhomiosa i somrient. Un malcontentament extensible a la mateixa Àustria, en especial a la metròpoli de la música, a la Viena de les grans orquestres, els conservatoris prestigiosos i els entesos en l'entrellat del pentagrama. Consegüentment, hom es formula les dues pregun-

1. Aquesta i les següents traduccions catalanes són fetes per a aquesta conferència per la seva autora, llevat dels casos dels quals específicament l'autoria. Les pàgines indicades corresponen a les edicions esmentades a la bibliografia. A continuació, el text original en alemany: «Mürzzuschlag, ich komme von dieser Gegend seit Ewigkeiten nicht mehr los, die ebenfalls, wie ich, die Unauffälligkeit selber ist, aber doch auch eine Fessel. Sie klettert sich an mich wie ich an einen lieben Menschen, hätte ich ihn denn und die passende Gelegenheit dazu.»

tes que es poden extreure també de la citació anterior: sobre quin fonament s'ha anat construint aquest malmaridatge? I: per què persisteix el lligam, si, com sembla, ni el país ni l'autora el desitgen?

Per projectar una mica de llum al damunt de la relació que s'ha establert entre Elfriede Jelinek i Àustria, una relació que es pot titllar, emprant un terme suau, de *difícil*, es fa imprescindible d'esbrinar quina és la temàtica de la seva obra literària, quin el seu mètode i quin el posicionament públic de l'escriptora enfront de la societat i la progressió política del seu país.

#### LA LLENGUA I EL PROGRAMA DESMITIFICADOR

El culpable de l'enrenou fou probablement el president de la Societat Austríaca de Literatura, Otto Breicha, diu Jelinek (*Die Presse*, 30-12-2003). A ell fou que una jove de vint anys envià un plec de poemes escrits sota la influència de la lírica expressionista. Darrere la pura imitació dels patrons escollits, Breicha albirà el talent literari i l'enginy de l'ara nobelada. I digué a aquella *nenà* —així l'anomenava— que en sabia prou, d'escriure, i que, per això mateix, més valia que es deixés de romanços i no perdés el temps intentant emular August Stramm i Else Lasker-Schüler, que es dedicés a crear quelcom nou, amb les seves pròpies paraules, és a dir, amb les paraules de tothom, però a la seva manera. Li aconsellà, li exigí, que alliberés la llengua, la de tothom, dels abusos insostenibles de què era objecte, sexuals i la resta. «La llengua —li digué— és a l'hospital, vés a veure-la de tant en tant.» D'aleshores ençà Jelinek l'ha visitat sovint, la llengua alemanya, i en les més diverses formes: novel·les, peces dramàtiques, guions radiofònics i cinematogràfics, assaigs, articles, *libretti*, fins i tot traduccions de l'anglès americà, del

francès i de l'espanyol. «De flors ja no li'n porta —diu l'ara ja consagrada escriptora—, perquè sempre acaben tirant-se els plats pel cap, però al capdavant resulta que no poden passar l'una sense l'altra.» Jelinek utilitza la llengua seccionant-la, enganxant-la, copiant-la, reinventant-la, violentant-ne fins i tot la grafia. I l'enllitada, és clar, es queixa. Tanmateix, accepta el procés de creació literària de l'escriptora com una cura dolorosa, perquè veu que la *nen*a de Breicha aconseguix denunciar l'apropiació que en fan alguns per ensinistrar o, si més no, endormiscar i després poder moure al seu gust les masses benpensants que se'ls escolten.

La purga afecta, obra rere obra, aquells *mites quotidians* de què parlava Roland Barthes al seu llibre *Mitologies*, de 1957. Partint de l'anàlisi del llenguatge dels mitjans de comunicació i la indústria cultural, el semiòleg francès descobria el procés d'universalització —mitificació— del pensament i la manera de fer burgesa. Com Barthes, Jelinek veu que d'aquesta manera s'arriba al grau de socialització necessari per al control ideològic, o per al profit econòmic, dels qui creen *mites* com ara la natura, l'amor, la sexualitat, la moda o l'esport. Llavors la societat no avança, resta immòbil en l'estadi que la novel·lada qualifica com a *infantil* al subtítol de la novel·la, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* («Michael. Un llibre juvenil per a la societat infantil»), apareguda el 1972. Allà l'autora intenta, com ja ho havia fet a *wir sind lockvögel baby!* («som reclams, baby!»), de 1970, no solament la destrucció temàtica dels *mites trivials*, sinó també el desmuntatge del material lèxic que els fa possibles, del metallenguatge igualador que contribueix a la perdurabilitat del mite. Amb aquestes dues obres i amb l'assaig programàtic *Die endlose Unschuldigkeit* («L'eterna innocència»), també datat de 1970, l'escriptora inicia la seva reproducció deformadora i alienant dels models que selecciona. I els sobreposa d'una manera embogidora, sense pretendre

crear una realitat nova —la de la ficció literària—, ni conju-  
rar una visió positiva, utòpica. El seu llenguatge només vol  
ésser el reflex de la follia, de l'aberració d'allò que conside-  
rem inqüestionable, més que no pas un embolcall literària-  
ment plaent per a la crítica social i/o política.

#### LA TÈCNICA DE LA LITERATURA EXPERIMENTAL

Emprant les tècniques del *collage* i el *montage*, Elfriede Jelinek reïx, d'altra banda, en entrellaçar dos conceptes tradicio-  
nalment acceptats com a antagònics: la reutilització de  
models de llenguatge existents i la creació original i inspira-  
da de l'autor individual. Especialment a la seva obra prime-  
ra, Jelinek segueix les petjades de la literatura experimental  
del Grup de Viena,<sup>2</sup> que, al seu torn, es nodria de les avant-  
guardes, el Dadaisme i el Surrealisme. Com aquells literats i  
sense cap mena de prejudici, l'escriptora combina elements  
procedents dels clàssics més encimbellats amb altres d'origi-  
naris de la novel·la trivial, la literatura pop i el còmic. I ho fa  
de bell antuvi rompent l'estètica de les grafies establertes i  
adoptant la subversió de les normes ortogràfiques: renuncia  
no només a molts dels signes de puntuació que foren necessa-  
ris, sinó també a la distinció arbitràriament acceptada entre  
majúscules i minúscules. Paral·lelament, el *montatge* sorgeix  
de la influència del *pop art* nord-americà. Recorrent a amb-  
dues tècniques, *collage* i *montage*, Jelinek aconsegueix un  
text absolutament artificios i prou difícil d'entendre per a  
aquell lector que no comparteix la contextualització que sus-  
cità la idea creadora primigènica. Amb tot, això no hauria

2. El Grup de Viena (1946-1964) es formà entorn d'autors com Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Honrad Bayer, Gerhard Rühm i Oswald Wiener.

d'implicar una dificultat insuperable, sembla, de seguir les *instruccions d'ús* recollides a la contraportada de *som reclams, baby!*, on s'avança no solament la manera de fer, sinó també la finalitat extraliterària de l'apostolat de l'autora:

[...] canviï aquest llibre immediatament i de manera arbitrària. intercanviï els subtítols. vagi & deixi's encisar sigui com sigui pels CANVIS més enllà de la legalitat. no li alçaré ni una sola barrera artificial que vostè no pugui saltar. el faré atansar ben a la vora & li ensenyaré les inapercebudes cavitats del seu organisme que són a punt per a programacions totalment noves.

[...] no cal que ho llegeixi tot si no se sent capaç d'una millor contraviolència, però si resulta que vostè ja està treballant per minar destruir els massius controls oficials & els seus òrgans llavors és absurd & erroni de perdre el temps amb la lectura d'aquest llibre.<sup>3</sup>

40

Aquest to de revolta amb innegables reminiscències del moviment estudiantil del 68 és, no obstant això, aparent, si bé no ho és tant com el fet de dedicar el llibre a l'exèrcit austríac, un gest polític buit de sentit. I és que l'autora vol assolir la destrucció sistemàtica dels *mities* —un terme semiològic emprat per significar les idees burgeses—, reben-

3. «[...] sie sollen dieses buch sofort eigenmächtig verändern. sie sollen die untertittel auswechseln. sie sollen hergehen & sich überhaupt zu VERÄNDERUNGEN ausserhalb der legalität hinreissen lassen. ich baue ihnen keine einzige künstliche sperre die sie nicht durchbrechen könnten. ich hole sie ganz heran & zeige ihnen die noch unbemerkten hohlräume in ihrem organismus die bereit sind für völlig neue programmierungen. / sie brauchen das ganze nicht erst zu lesen wenn sie glauben zu keiner besseren gegengewalt fähig zu sein. wenn sie aber gerade daran arbeiten jene massiven offiziellen kontrollen & ihre organe zu unterminieren zu zerstören dann ist es unsinnig & verfehlt diese zeit für das lesen des buches zu verschwenden.»

tant el llenguatge en què es basa la seva transmissió. Per això Jelinek usa *ad absurdum* tota mena de figures retòriques, jocs de paraules i formulacions improcedents, i n'abusa. Al lector només li cal, llavors, esmunyir-se a l'altra banda del mirall de les institucions culturals i mirar què s'amaga darrere el vel de les sèries televisives, la premsa rosa o el discurs de la publicitat citat tot al llarg del text. Heus aquí un altre exemple de *som reclams, baby!*:

COMPTE! sovint es confon l'autèntic emmental suís amb d'altres formatges d'aparença semblant però que no són suïssos. repòrter: i com ho fa distingida senyora perquè la bugada tingui aquest blanc tan natural tan fantàsticament natural tan extraordinàriament net que fins i tot les taques més resistents com ara de suor sang ou es fonguin com per art de màgia. senyora b.: és que porto els nous sostenidors elàstics felina i m'hi trobo d'allò més a gust.<sup>4</sup>

41

La inadequació d'aquest engalzament de frases d'anuncis de productes que no tenen cap mena de relació entre ells no pretén sinó descobrir que allò que, a primer cop d'ull, sembla incompatible, és en realitat intercanviable. La intenció que rau en el latent comentari auctorial és de mostrar com els productes —el formatge, el detergent o el sostenidor— són tan bescanviables com ho són les mateixes persones que els consumeixen. Per a la igualadora societat de consum,

4. «VORSICHT! der echte schweizer emmentaler wird häufig mit ähnlich aussehenden jedoch nicht aus der schweiz stammenden käsen verwechselt. reporter: und was machen sie gnädige frau dass ihre wäsche so frisch so naturfrisch so wirklich sauber ist dass sogar schwieriger schmutz wie schweiss blut ei makellos sauber herausgelöst ist. frau b.: ich trage ja auch den neuen felina stretch bh. da kann ich mich so gut darin bewegen.» La traducció correspon a la pàgina 152 de l'original.

les persones, però, no només poden ésser intercanviades, sinó que esdevenen elles mateixes productes.

L'intent de Barthes d'acoblar semiologia i crítica marxista esdevé, doncs, molt productiu per a Jelinek, membre del partit comunista austríac des de 1974 fins a 1991. A més, l'escriptora afaïçona textos de reconeguts sociòlegs i analistes de la comunicació, com Hans Barth (*Massa i mite*, 1959), Mashall McLuhan (*Comprendre els mitjans de comunicació*, 1964), Otto F. Gmelin (*Capitostos I o Emancipació i orgasme*, 1968) i Reimut Reicha (*Sexualitat i lluita de classe*, 1968). El plantejament barthià del tema de la *massa* com a producte de la força socialitzant del *mite* pren forma, gràcies a la ploma de la nobelada, en la voluntat de destruir tant el discurs feixista, com el de la innocència històrica respecte al nacionalsocialisme. De McLuhan, Jelinek en recull els paràmetres per a la comprensió de les tècniques de suggestió emprades pels mitjans de comunicació. Gmelin i Reicha inspiraran, al seu torn, la denúncia antipatriarcal i feminista tan recurrent en l'obra de l'escriptora. Amb tot, i a banda d'impulsos teòrics i ideològics, no es pot oblidar la influència de la tradició jueva de l'escepticisme en el llenguatge, l'antimetafísica i l'antimitologia de mentors com ara Franz Kafka, Karl Kraus o Walter Serner. Al seu influx es deuen, amb tota probabilitat, inicis tan sarcàsticament televisius com el de *Michael*:

[...] bon dia estimats estic molt contenta d'haver-vos arribat a conèixer personalment per fi!  
només hi ha una cosa que em molesta de vosaltres: la culpa sempre és dels altres. us hi heu de fixar més després caieu escales avall o us atropellen o perdeu la feina.<sup>5</sup>

5. «[...] guten tag meine lieben ich freue mich euch endlich persönlich kennenzulernen! / bloss eines stört mich an euch: immer sollen die andren schuld sein. ihr müsst schon besser schauen wenn ihr



Darrere un títol que aparentment només recull un nom masculí molt corrent als anys seixanta i setanta, *Michael*, s'amaga, però, la referència a una novel·la autobiogràfica del ministre de Propaganda del règim nacionalsocialista, escrita l'any 1929, *Michael. Diari d'un destí alemany*, una mena de biografia feixista en forma de novel·la de formació. A més, en anar llegint el muntatge de citacions de sèries de televisió tan populars com *Flipper*, i de descripcions de violència brutal que més aviat evoquen escenes de *Tom i Jerry*, es percep l'intent de denúncia de la funció formativa de la televisió com a eina per al manteniment del poder patriarcal. *Michael* és la història d'un jove prometedor, d'un llepaire ambiciós, que es casa amb la filla de l'amo, qui, poc després, infantia l'hereu i fa feliç l'avi.

#### UNA AUTORA FEMINISTA I MARXISTA

El gran èxit d'Elfriede Jelinek arriba amb la publicació de la novel·la *Die Liebhaberinnen* («Les amants») al 1975, en un moment d'apogeu del moviment feminista en l'àmbit de parla alemanya. En aquesta obra l'autora s'encara al mite per excel·lència de la literatura rosa: l'amor. Brigitte i Paula, les dues protagonistes, dues dones de la classe obrera, proven de viure segons els models que els ofereix aquest gènere col·lidint constantment amb una realitat que el destrueix. Brigitte entén ben aviat el funcionament de la societat i encerta la manera d'ascendir aconseguint ésser fecundada per un electricista, Heinz, després d'una aferrissada lluita contra la seva mateixa naturalesa femenina, que no hi col·labora del tot, i també contra les voluntats del futur pare,

---

die stiege herunterfällt oder überfahren werdet oder eure stellung verliert.» La traducció correspon a la pàgina 7 de l'original.

els futurs sogres i la noia que ells haurien escollit com a futura esposa del seu fill. Així, tot i que l'electricista li provoca una repugnància extrema i que els nadons li fan fàstic, Brigitte aconsegueix formar una família, quedar-se amb la casa dels sogres i muntar-hi una botiga d'electrodomèstics, és a dir, escalar un nivell social, ella que treballava en una fàbrica de sostenidors, faixes i calces. Allà és justament on acabarà Paula, una somiatruites sense remei, per empassar-se tots els estereotips de les històries de fulletó i creure en el mite de l'amor que instil·len. Després de concebre un fill sense gairebé ni saber com ha estat possible, arriba a casar-se amb el pare de la criatura, l'home que estima, però solament després d'un sofriment immens i el menyspreu i l'escarni de la família i de tot el poble. Més endavant, la dura realitat del matrimoni amb un embriac maltractador la durà a prostituir-se i, amb la descoberta d'aquest fet, a l'aïllament més absolut i a la feina a la filial de la mateixa fàbrica de sostenidors on Brigitte treballava al començament de la història.

De fet, al títol original en alemany, *Die Liebhaberrinnen*, ja s'inclou el verb *haben* ('tenir'), i aquesta és també la clau de la novel·la: l'amor en relació amb la idea de possessió, o de compensació per l'absència de possessions. Ni Brigitte ni Paula no tenen, al principi, res de res. I ambdues aconsegueixen tenir atorgant-se elles mateixes a canvi, posant els seus cossos al damunt del taulell. Amb tot, la noia de ciutat podrà mantenir i augmentar els béns, mentre que la del camp perdrà fins i tot aquells *béns* que ella mateixa ha produït, els seus fills. *Les amants* és, doncs, una novel·la de calculadíssima estructura, de perfecció gairebé arquitectònica. Nogensmenys, l'autora, a banda de mostrar el contrast entre les biografies de Brigitte i Paula, basteix tot un seguit de bipolaritats que comencen per enfrontar els entorns urbà i rural. Amb això ateny, a més de la destrucció del mite del camp com a idil·li, també la descoberta de les eines socials

que possibiliten la doble —o triple— explotació de la dona: laboral, familiar i sexual. És, podríem dir, una actualització literària del segon capítol del *Manifest del Partit Comunista* farcida d'ironia i amanida amb l'enginy de l'escriptora. Valgui com a exemple l'esment de la reducció dels noms *brigitte* i *heinz* a les inicials *bh*, que en alemany col·loquial signifiquen justament el nom del producte estrella de la fàbrica on treballa la noia que, al mateix temps, empra el seu propi cos com a producte en venda. Així, amb recursos formals, visuals i sintàctics, Jelinek obliga el lector a fixar la mirada en la mateixa escriptura que, metalingüísticament, comenta i interpreta el que diu. Tanmateix, la recepció de *Les amants* inicià el cúmul de retrets a l'autora per la seva destructivitat, el cinisme o la manca de solidaritat amb les figures femenines. Només cal prendre un fragment com el següent per confirmar la mordacitat de la nobelada, aquí sostinguda per la càrrega semàntica dels verbs *usar*, *fer* i *agafar*:

45

[...] la diminuta resta torna també de tant en tant de visita a casa, per ensenyar els fills a la mare i al pare, que bé que viuen, i l'home és un bon home i li dóna tots els diners i beu poc, i la cuina és completament nova i l'aspiradora és nova i les cortines són noves i la raconera ídem i el televisor és nou, i el sofà nou és nou i la cuina nova és usada, però com nova, i el terra està gastat, però polit com nou. i la filla encara és com nova, però aviat serà dependentia i envellirà ràpid i estarà usada. però, per què no han de consumir la filla, si també han consumit la mare? la filla ha de ser usada aviat, ho necessita necessàriament, i endavant amb el que hi ha de nou i millor, hi ha capellans, mestres, obrers de la fàbrica, llauners, fusters, manyans, rellotgers, carnisers! i cansaladers! i molts altres i tots necessiten ininterrompudament dones i també les fan servir, però ells mateixos no volen en cap

cas comprar una dona usada i continuar consumint-la. no. llavors es fa difícil. perquè, d'on es treu una dona sense usar, si es consumeixen dones contínuament? no hi ha prostitució, però hi ha un munt de fills il·legítims que, ella no ho hauria d'haver fet, però, ho ha fet, li han fet, l'han enllestit a fons, i ara és allà i s'ha de fer la feina ella mateixa, també la feina que normalment fa l'home, i el nen es queda amb l'àvia plena a vessar d'odi a la mare i el fill. a les dones usades, rarament les agafen, i si ho fan, llavors en tot cas el primer consumidor. llavors s'han de sentir tota la vida: si jo no t'hagués agafat, no t'hauria agafat cap altre, i hauries hagut de veure d'on treies els diners per al nen, així que t'he agafat a l'últim moment i ara pots agafar els diners de mi, després que jo hagi agafat abans els diners per a l'alcohol i llavors et puc agafar a canvi sense dificultats tan sovint com vull, però, que a la nostra filla no l'agafi ningú il·lícitament i se n'aprofiti, que jo vigilo que no sigui com la seva mare, que es va deixar agafar ABANS.

ella ha d'esperar que algú l'agafi, però després, i llavors deixar-se agafar, però no fins després. si ella, com tu, es deixa agafar abans, podrà estar contenta després si algú l'agafa. i la nostra filla pot estar contenta de tenir un pare així.<sup>6</sup>

6. «[...] der verschwindend kleine rest kommt auch manchmal auf besuch nach hause, um der mutter und dem vater die kinder zu zeigen. wie gut sie es haben, und der mann ist brav und gibt das ganze geld her und säuft nur wenig, und die küche ist ganz neu und der taubsauger ist neu und die vorhänge sind neu und der ecktisch detto und der fernseher ist neu, und die neue couch ist neu und der neue herd ist zwar gebraucht, aber wie neu, und der fußboden ist zwar abgetreten aber gepuzt wie neu. und die tochter ist noch wie neu, wird aber bald verkäuferin werden und rapide altern und gebraucht werden. aber warum soll die tochter nicht verbraucht werden, wenn die mutter auch verbraucht worden ist? die tochter soll bald gebraucht werden, sie braucht es schon

La primera obra dramàtica d'Elfriede Jelinek, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* («Què va passar després que Nora deixés el seu marit» o «Els pilars de les societats»), de 1977, s'estrena el 6 d'octubre de 1979 a Graz i és un èxit de públic, cosa que no impedeix, però, que la peça no es torni a representar fins al cap de deu anys. Això, sembla, a causa de la incompatibilitat entre els directors teatrals que haurien pogut posar *Nora* en escena i l'evidentíssima crítica de l'obra a les sempre vigents estructures de poder social. A més, resulta que ara l'autora ha decidit escometre el mite del feminisme

---

nötig, und her damit mit dem neuen besseren, als da sind pfarrer, lehrer, fabrikarbeiter, spengler, tischler, schlosser, uhrmacher, fleischhauer! und selcher! und viele andre, u.v.a. und alle brauchen sie ununterbrochen frauen und verwenden sie auch, aber selber wollen sie auf keinen fall eine schon gebrauchte frau kaufen und weiterverbrauchen. nein. das wird dann schwierig. weil wo nimmt man ungebrauchte frauen her, wenn frauen dauernd verbraucht werden? es gibt keine prostitution, es gibt aber eine menge unehelicher kinder, die, die hätte es nicht machen dürfen, sie hat es aber gemacht, dabei hat man es ihr gemacht, man hat es ihr gründlich besorgt, und jetzt steht sie da uns muß selber die arbeit machen, auch die arbeit, die sonst der mann macht, und das kind bleibt bei der haßaufmutterrunkinderfüllten oma. gebrauchte frauen werden selten und wenn, dann vom erstverbraucher genommen. dann müssen sie sich ihr leben lang anhören: wenn ich dich nicht genommen hätte, hätte dich kein anderer mehr genommen, und du hättest schauen müssen, wo du das geld fürs kind hernimmst, so habe ich dich im letzten moment doch noch genommen, und du kannst jetzt das geld von mir nehmen, nachdem ich mir das geld für den alkohol vorher genommen habe, und dann kann ich dich ohne schwierigkeiten dafür nehmen so oft ich will, aber, daß unsre tochter keiner widerrechtlich nimmt und benützt, da paß ich auf, daß sie nicht so eine wie ihre mutter wird, die sich schon VORHER hat nehmen lassen. / sie soll warten, bis sie wer nimmt, aber nachher, und sich dann nehmen lassen, aber erst nachher. wenn sie sich nämlich, so wie du, vorher nehmen läßt, dann kann sie nachher froh sein, wenn sie überhaupt noch einer nimmt. und unsre tochter kann froh sein, daß sie so einen vatter hat.» (p.16-17). La traducció, de Pilar Estelrich i Lúdia Álvarez, correspon a les pàgines 20-21 de l'original.

radical que triomfa arreu. I ho fa d'una manera ben agosarada. En la primera escena Jelinek sorprèn tothom en presentar la buidor que s'amaga, no darrere les revolucionàries paraulles de la Nora ibseniana en abandonar marit i fills, sinó darrere els postulats pseudofeministes dels anys setanta. Vegem-ne un exemple on les consignes de Nora són ridiculitzades sense miraments pel cap de personal de l'empresa tèxtil on va a demanar feina:

NORA: Vull realitzar-me al lloc de treball, ser subjecte en lloc d'objecte. Potser, amb la meva persona, a més, aconseguiré portar un raig de llum a la fosca nau de la fàbrica.

CAP DE PERSONAL: Les nostres sales són clares i tenen bona ventilació.

NORA: Vull elevar la dignitat humana i el dret fonamental fins al lliure desenvolupament de la personalitat.

CAP DE PERSONAL: Vostè no pot elevar res de res, perquè necessita les mans per a quelcom més important.

NORA: El més important és que pugui arribar a ser un ésser humà.

CAP DE PERSONAL: Aquí només donem treball a éssers humans; n'hi ha que ho són més, i n'hi ha que ho són menys.

NORA: Jo he hagut de deixar la meua llar per arribar a ser un ésser humà així.

CAP DE PERSONAL: Moltes de les nostres treballadores farien quilòmetres per trobar una llar. Per què necessita vostè un lloc que no és el seu?

NORA: Perquè ja sabia prou bé quin era el meu lloc.

CAP DE PERSONAL: Sap escriure a màquina?

NORA: Sé fer feines d'oficina, brodar, fer mitja, cosir.

CAP DE PERSONAL: Per a qui ha treballat? Nom, adreça i telèfon de l'empresa.

NORA: Privat.

CAP DE PERSONAL: Privat no és públic. Primer cal que sigui pública, després podrà demolir la seva posició com a objecte.<sup>7</sup>

A les subsegüents escenes, l'autora ens mostra com la protagonista sucumbeix al consumisme i a la prototípica temptació femenina de saber-se atractiva i cobejada: Nora accepta la seva pròpia instrumentalització per satisfer els interessos d'un nou marit, l'empresari Weygang, precisament en els àmbits econòmic i eròtic. I serà el seu poder com a coneixedora de les martingales financeres i les perversions sexuals de l'exponent capitalista, que la convertiran en un perill que cal eliminar. Abans de caure el teló, la mort intel·lectual i física de la Nora jelinekiana s'escenifica en forma de nou matrimoni amb aquell Torvald Helmer a qui havia abandonat el personatge del dramaturg noruec cent anys abans. Un mal final, doncs. Tan dolent per al feminisme

49

7. «NORA: Ich wollte mich am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt entwickeln. Vielleicht kann ich in Gestalt meiner Person noch zusätzlich einen Lichtstrahl in eine düstere Fabrikhalle bringen. / PERSONALCHEF: Unsere Räume sind hell und gut gelüftet. / NORA: Ich möchte die Menschenwürde und das Grundrecht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit hochhalten. / PERSONALCHEF: Sie können überhaupt nichts hochhalten, weil Sie Ihre Hände für etwas Wichtigeres brauchen. / NORA: Das Wichtigste ist, daß ich ein Mensch werde. / PERSONALCHEF: Wir beschäftigen hier ausschließlich Menschen; die einen sind es mehr, die anderen weniger. / NORA: Ich mußte erst mein Heim verlassen, um ein solcher Mensch zu werden. / PERSONALCHEF: Viele unserer weiblichen Angestellten würden kilometerweit laufen, um ein Heim zu finden. Wozu brauchen Sie denn einen fremden Ort? / NORA: Weil ich den eigenen Standort schon kannte. / PERSONALCHEF: Können Sie maschineschreiben? / NORA: Ich kann büroarbeiten, sticken, stricken, nähen. / PERSONALCHEF: Für wen haben Sie gearbeitet? Namen der Firma, Anschrift, Telefonnummer. / NORA: Privat. / PERSONALCHEF: Privat ist nicht öffentlich. Zuerst müssen Sie öffentlich werden, dann können Sie Ihre Objektstellung abbauen.» La traducció correspon a la pàgina 10 de l'original.

de les burgeses a la Nora Helmer com per a la credulitat de les treballadores que no entenen la necessitat de la lluita marxista que els proposa la seva companya Eva, l'única figura positiva del drama. Com la mateixa autora explica en un assaig (*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* —«Es podria dir que hi clavo la destrala»—, 1984, p. 14), les seves obres dramàtiques s'emmirallen en el model de les paràboles de Brecht. Ara bé, els personatges de l'austriaca són espantalls suprahumans, no personatges moguts per la seva psicologia, una facultat que, segons Jelinek, és reservada al cinema.

La doble referència, recollida en el mateix títol, als anomenats *dramas moderns* o *domèstics* d'Ibsen —*Casa de nines*, de 1879, i *Els pilars de la societat*, de 1877—, es converteix, per tant, d'una banda, en una declaració de guerra al feminisme tal com l'entén la figura protagonista. La nova Nora és capaç de repetir lemes del radicalisme d'esquerres i alhora actuar com una feixista, perquè la seva recepció d'aquestes ideologies no va més enllà de l'assimilació del mite corresponent, obviant la necessària reflexió política. D'altra banda, i si ens fixem en la transformació de la *societat* ibseniana en *societats*, descobrim que Jelinek parla en plural per referir-se als consorcis i a les grans multinacionals. Les dones apareixen així com a pilars d'entitats econòmiques, no socials. Són puntals d'una altra mena, certament, que es mouen a rebot del muntatge de citacions de Freud i Wittgenstein i segons estereotips literaris com la *Lulu* de Wedekind. I els capitosts capitalistes que les subjuguem sobten, al seu torn, pronunciant frases extretes de discursos de Mussolini i Hitler i capgirant afirmacions de Hanns Martin Schleyer, aleshores president de la Confederació d'Empresaris Alemanys. Amb aquesta tècnica, Jelinek aconsegueix que el seu Weygang digui tot allò que un gran magnat sap i pensa, però que mai no diria, i encara menys públicament. Aquest és el cas, per exemple, quan etziba comentaris com el següent:



«Diguem més aviat que he sabut combinar de la manera més afortunada el meu càrrec com a President de la Confederació de Comerciants a l'Engròs i a l'Exterior amb les momentànies dificultats financeres de la meva empresa.»<sup>8</sup> Després d'escoltar això, el públic hauria de ser, en efecte, ben mancat d'agudeses si no comencés a lligar caps.

## LA MÚSICA COM A MITE

Per bé que la particular conjunció de feminisme i marxisme configuri l'eix sobre el qual gira tota la producció literària i assagística d'Elfriede Jelinek, la comesa desmitificadora no s'atura ni davant de temes tan entronitzats com la música, tan delicats com la sexualitat o tan esborronadors com el passat nacionalsocialista. I el marc de la societat austríaca esdevé gairebé sempre el punt de trobada.

El tema musical manté ocupada la guardonada especialment en els primers anys vuitanta, de manera que el seu esforç desemmascarador queda reflectit en la peça dramàtica *Clara S.*, de 1981, i en la novel·la *Die Klavierspielerin* («La pianista»), publicada dos anys més tard. Si en la primera d'aquestes obres Jelinek carrega contra el mite del geni creador en el preat Romanticisme alemany, en la segona despulla la cara més aberrant de l'entorn musical vienès a les acaballes del segle XX. Ja el subtítol de *Clara S.*, *Una tragèdia musical*, descobreix una al·lusió sorneguera a *El naixement de la tragèdia de l'esperit de la música nietzschiana* i al culte al geni dionisiac. Aquest s'identifica aquí en la figura de l'escriptor i

8. «Mein Amt als Präsident des Groß- und Außenhandelsverbandes habe ich jedenfalls aufs Erfreulichste mit den kurzfristigen finanziellen Schwierigkeiten meiner Firma verbunden.» La traducció correspon a la pàgina 20 de l'original.

dandi Gabriele d'Annunzio, una variant de tints feixistes. La contraposició de genialitats és possible literàriament després de fer coincidir, al punt de l'any 1929, les èpoques de d'Annunzio i de l'esposa de Robert Schumann: Clara viatja al *Vittoriale*, la propietat de l'italià al llac de Garda, cercant un ajut econòmic que l'esquizofrènia del seu marit fa necessari. L'in-nominat poeta parodiat per Jelinek és, no obstant això, l'excels Goethe. És el seu viatge a Itàlia i l'enyor de la dolça Mig-non goethiana del *país on floreixen els llimoners*, el que es caricaturitza al drama: Clara és a Itàlia i enyora precisament Alemanya, on vol tornar a corre-cuita. I, a més, la pianista de l'austriaca no ha viatjat per amor a l'art, sinó moguda per interessos tan prosaics com ho puguin ser els diners. Aquesta Clara Schumann, llavors, haurà d'escanyar el pobre compositor que s'entesta a negar la genialitat de la seva *Sonata en fa sostingut menor* i arriba fins i tot a confondre-la amb el *Danubi blau* o amb la *Cinquena* de Beethoven. Pretén, amb l'assassinat, escenificar l'única possible salvació del geni original, sacrificant-lo? O es tracta més aviat d'una alliberació de tall feminista, que només pot venir de la mà de qui ha hagut d'abandonar la carrera pròpia per fer d'amant, esposa i mare? No contenta amb cap d'ambdues interpretacions, Jelinek hi afegeix un epíleg monstruós: Clara apareix com una mena de Salomé, sostenint a la falda el cap del cadàver de Robert Schumann i parlant-li —les acotacions indiquen ben clarament que cal evitar la imatge de la *Pietà* catòlica com sigui. Ella mateixa és qui toca ara, poc abans de morir, aquella odiada peça de saló que va dur-la a matar el marit. Ha esdevingut, doncs, una artista atrapada en les imatges patriar-cals històricament establertes de la genialitat. Clara S. no és per a Jelinek la víctima que voldrien algunes feministes, és senzillament una criminal amb el cap ple de clixés, que com-brega amb el mite trivial que la seva creadora vol destruir.

La novel·la *La pianista* és molt probablement l'obra

més coneguda de Jelinek, gràcies a la pel·lícula homònima de Michael Haneke, un llargmetratge sense banda sonora pròpia, on l'única música que sona és la de la base literària, Bach i Schubert al capdavant. I és que la història de la professora de piano del conservatori vienès Erika Kohut ofereix tots els ingredients per anihilar el mite del món de la música que, no en va, anomenem *clàssica*. La protagonista és una concertista fracassada, mostrari de perversions sexuals que van del *voyeurisme* al sadomasoquisme, que viu sota la presència fagocitària d'una mare anciana i egoista, exercint d'escalfallits i guanyant els diners familiars. La novel·la ens la mostra a mitja trentena, aventurant-se a un darrer i patètic intent d'assolir el plaer sexual que sempre li ha estat inabastable de la mà d'un jove alumne de piano. Acostumat a practicar amb utilitaris tipus Volkswagen escarabat, el noi s'excita només de pensar en la possibilitat d'exercitar-se ara amb l'Opel Kadett que és per a ell la professora Kohut, i avançar així en les seves investigacions de l'*enigma dona* freudià. Ja en el mateix nom de la protagonista, concretament en l'al·lusió al psicòleg especialista en patologies narcisistes Heinz Kohut, s'entreu la intenció de donar forma literària al model de la psicoanàlisi. Jelinek parodia Freud i Lacan. Exemplifica l'anomenat *complex de castració* i les nefastes conseqüències de la continuïtat de la dualitat mare-filla fins a una edat impensable, en la que, al mateix temps, és la seva obra més autobiogràfica: ella també estudià piano i orgue al conservatori de Viena, perdé el pare en l'obscuritat de la follia i visqué en un matriarcat fins passada la cinquantena.<sup>9</sup> Deixant de banda el sensacionalisme que es nodreix de

9. Sobre els components autobiogràfics a la novel·la *La pianista*, vegeu les entrevistes d'Elfriede Jelinek amb Branka Wehowski i Neda Bei a la revista *Die schwarze Botin*, núm. 24 (1984), p. 3-9, 40-46, i amb Alice Schwarzer a *Emma*, núm. 7 (1989), p. 50-55.

la morbositat d'aquest paral·lelisme, *La pianista* narra la misèria encoberta d'una dona intranscendent que, al cap i a la fi, no mereix ni l'honor de morir de manera ritual com ho fa el protagonista d'*El procés* de Kafka, el clàssic del qual Jelinek extreu la citació final:

Les finestres brillen en la llum. Els finestrons no s'obren per a aquesta dona. No s'obren per a qualsevol. Cap bona persona, per més que se la cridi. Molts voldrien ajudar, però no ho fan. [...] Ningú li allarga una mà, ningú se'n compadeix. Feble, mira enrere per damunt del muscle. El ganivet s'ha de clavar dins el cor i regirar-s'hi!<sup>10</sup>

Com s'expandeix una flama, s'hi van obrir de bat a bat els finestrons d'una finestra, i una persona, feble i prima pel fet de ser tan lluny i tan amunt, es va decantar molt endavant tota brusca, i va estirar els braços més endavant encara. Qui era? Un amic? Una bona persona? Algú que es compadia? Algú que volia ajudar? [...] Però ja les mans d'un dels senyors eren a la gola de K., mentre que l'altre li clavava el ganivet molt fonament dins el cor i el feia girar allà dins dues vegades.<sup>11</sup>

10. «Fenster blitzen im Licht. Ihre Flügel öffnen sich dieser Frau nicht. Sie öffnen sich nicht jedem. Kein guter Mensch, obwohl nach ihm gerufen wird. Viele wollen gerne helfen, doch sie tun es nicht. [...] Keiner legt eine Hand an sie, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen!» La traducció correspon a la pàgina 283 de l'original.

11. «Wie ein Licht aufzuckt, so fahren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer der teilnahm? Einer der helfen wollte? [...] Aber an K.'s Gurgel legten sich

Ningú no ajuda Erika Kohut, i la perspectiva del retorn a casa amb la mare és quelcom pitjor que la mort.

De fet, la mort en vida, o la vida dels *no-morts*, esdevé ben aviat una temàtica que interessarà a Jelinek cada vegada més i que es repetirà en un seguit d'obres que certament violenten els sentits del lector fins a extrems insospitats. A la peça dramàtica *Krankheit oder Moderne Frauen* («Malaltia» o «Dones modernes»), de 1984, les protagonistes són dues vampires, Emily, que no és cap altra que la reencarnació d'una de les germanes Brontë, i Carmilla, la protagonista d'una història de Joseph Sheridan Le Fanu. Elles són dones que, en lloc d'atorgar la vida com a mares corrents, hi posen fi xuclant la sang dels infants que després de la mossegada fatal esdevenen vampirs. No sorprèn, llavors, que Emily pronunciï frases divines com: «Jo sóc el principi i el final».

El títol del drama *Totenauberg*, de 1991, és una variació del nom del lloc on residia Heidegger, Todtnauberg, a la Selva Negra, al peu dels Alps. Amb aquesta alteració fonètica tan insignificant, l'autora lliga el discurs sobre la natura, present en la paraula *Au* ('prada') continguda en l'epígraf, i la referència a les *mntanyes* de cadàvers després de la Segona Guerra Mundial. A la novel·la *Die Kinder der Toten* («Els fills dels morts»), de 1995, Jelinek escenifica una dansa macabra, una mena d'al·legoria barroca de tres morts vivents que volen tornar a la vida de debò. A *Ànsia*, publicada el 2000, el protagonista és un psicòpata violador i assassí encobert en la figura d'un gendarme de bon tarannà que escull les seves víctimes segons la propietat que li puguin llegar un cop finades. Es podria concloure, per tant, que l'escriptora

---

die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte.» (Kafka: *Der Proceß*, p. 312). La traducció, de Gabriel Ferraté, correspon a les pàgines 263-263 de l'obra *El procés*, de Kafka.

segueix, transcorreguts gairebé trenta anys des de la publicació de *Les amants*, especialment preocupada per l'enorme importància que el fet de posseir genera en la societat austríaca d'aquest canvi de segle. I reiteradament sent la imperiosa necessitat d'entrellaçar temàticament desig, cobejança i luxúria amb cobdícia, perversió i violència.

#### CONCUPISCÈNCIA I CUPIDITAT

*Lust* («Desig») és, just després de la seva publicació el 1989, titllada per la crítica de *novel·la pornogràfica*. Amb un text com aquest, s'addueix, Jelinek ha aconseguit curullar la tassa de la paciència dels lectors i es mereix el menyspreu més cruel per haver-se saltat les lleis, no ja del bon gust, sinó simplement de la decència que hom espera de les belles lletres. L'argument de la novel·la és ben poc imbricat. Davant del temor al contagi de la sida, l'acabalat director d'una fàbrica de paper decideix emprar la muller per apaivagar l'esfereïdora concupiscència que fins aleshores havien sadollat les prostitutes de torn. No és, doncs, gratuïtament que una figura així rebí de la seva creadora el nom de *Hermann*, en alemany un eloqüent compost de *Herr* (senyor) i *Mann* (home). Gerti, la seva esposa, tal vegada una successora de la Brigitte de *Les amants*, cerca, per la seva banda, satisfacció en el jove Michael, un altre nom recurrent. Tanmateix, la nova relació serà tant o més violenta i provocarà una reacció que, en un altre context, bé podria equiparar-se a la de la Medea euripídia: Gerti escanya el seu fill adolescent, en qui veu una versió del pare en miniatura, i escenifica un avortament fora d'època llençant el cos a un rierol.

A despit de la controvèrsia, *Desig* apareix com un llibre que no solament incomoda pel seu tema, que, al capdavall, podria ser una mena de contrapunt femení a *Història de*

*l'ull*, de Georges Bataille. El títol recull, igualment, la connexió amb la novel·la *El plaer*, de Gabriele d'Annunzio, apareguda just cent anys abans, el 1889, i que en alemany fou traduïda amb la mateixa *Lust* que escull Jelinek per a la seva obra. Amb tot, *Desig* no és altra cosa que una invectiva literària contra el poder absolut dels mitjans de comunicació i l'influx de la indústria pornogràfica audiovisual sobre el comportament quotidià dels seus consumidors. Allò que fa que la lectura esdevingui una tortura per a l'ànim del lector desprevingut és, més que res, el fet que la sexualitat masculina, identificada aquí amb la violència de la pornografia dura, vingui de la mà d'un discurs elaboradíssim basat en el joc amb citacions d'autors com Goethe, Schiller, Rilke o Hölderlin, i de la mateixa Bíblia. Aquesta tècnica, que Jelinek perfecciona fins a extrems ben recargolats, substitueix la linealitat de la narració per la superposició de múltiples nivells lèxics i semàntics i fa oblidar del tot el plaer de la lectura. Això, a banda del detall que hom pugui abominar de la mena de plaer, o desig, que presenta la història. Vegem el següent exemple de perversió d'una citació hölderliniana:

57

Sona, la dona s'empassa moltes coses, i viuen els mortals de la paga i el treball, però, cert oi, la música també hi pertoca. El director sotmet la dona amb el seu propi pes. Per sotmetre els treballadors que alternen alegres de l'esforç al repòs, només li cal la seva signatura, no se'ls ha pas de tirar al damunt amb el cos. I l'agulló mai se li adorm als testicles. Però al pit hi dormen els companys amb els que abans anava al bordell.<sup>12</sup>

12. «Es klingt, die Frau läßt sich viel gefallen, und es leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit, aber, nicht wahr, Musik gehört halt einfach dazu. Der Direktor hält die Frau mit seinem Gewicht nieder. Um die freudig von der Mühe zur Ruh wechselnden Arbeiter niederzuhalten, genügt seine Unterschrift, er muß sich nicht mit seinem Körper draufle-

On, doncs, he d'anar? Els mortals viuen  
De la paga i el treball; alternant esforç i repòs,  
Tot és alegre; per què, doncs, només a mi  
Mai em dorm l'agulló al pit?<sup>13</sup>

Evident és, altrament, que la paràfrasi no té com a finalitat la ridiculització del text emprat com a base, sinó que aquest apareix com un mitjà per a la crítica auctorial.

Els objectius crítics de la mordaç escriptura de Jelinek s'amplien onze anys més tard a *Ànsia*. Sota el subtítol que presenta l'obra com una *novel·la d'entreteniment* s'amaga una barreja entre els gèneres policíac, pornogràfic i trivial, tot per presentar l'absoluta degradació de l'ésser humà concretant l'exemple il·lustratiu en uns personatges de l'Estíria natal de l'escriptora. Els mites a destruir s'han diversificat i ara van des del sempre ben vist enaltiment de la natura fins a l'afany de propietat definitori de la classe petitburgesa, que aquí es relaciona amb les pràctiques reals del catolicisme practicant. La natura apareix representada pel llac de la contrada, víctima silenciosa de la contaminació i l'explotació turística i tomba de les víctimes del complaent representant de la llei i l'ordre. El gendarme Kurt Janisch satisfà sexualment dones solitàries que voregen la seixantena per quedar-se, un cop les ha assassinat, amb la propietat de les seves cases, de preferència unifamiliars i ben arreglades. El seu fill fa una vida regalada com a llogater d'una senyora gran a canvi d'assistir-la. La nora, però, s'estima més no perdre's la

---

gen. Und sein Stachel schläft nie an seinen Hoden. Aber in der Brust schlafen die Freunde, mit denen er einst ins Bordell ging.» La traducció correspon a les pàgines 19-20 de l'original.

13. «Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen / Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh / Ist alles freudig; warum schläft denn / Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?» La traducció correspon a l'estrofa III de la *Fantasia al capvespre*, de Hölderlin, pàgina 230.



missa vespertina diària que no pas canviar els bolquers a la iaia, que, com que no té comuna al pis de dalt on s'està, ha d'amarar-se en el propi suc fecal:

El fill del gendarme té una dona que pertany a Déu i la Verge i que cada diumenge de bon matí i cada dia al vespre se sacrifica a l'església, davant del sagrari, sense vessar sang. Així la van educar i ha convençut la voluntat pròpia de seguir fent-ho lliurement, sense l'obligació de les monges que la van anar llimant perquè, arribat el dia, passi per la porta del cel. Fa deu anys va tenir una criatura, un fill, única raó i sentit del matrimoni. També hauria tingut una filla, també podria haver estat un pèl més. Que una hagués de canviar els bolquers a una vella, això no ho va pas dir Déu. Per això la jove té la closca tan dura, els dictats de l'església són el més consistent que hi ha, la vella pot jeure tot el dia damunt la pròpia merda, o fins que s'amari, ara ens n'anem a missa, que s'aguanti fins a l'hora d'anar a dormir, la vella, no l'església, que s'aguanta des de fa molt més de temps, i no necessita bolquers. Perquè ella agafa i agafa i mai no deixa anar el que ha agafat. D'ella és que ho hem après potser, no, abans ja en sabíem. I el fill, diguem d'una vegada com es diu, es diu Ernst Janisch, i també té un fill, en Patrick, però la meitat de la dona i set vuitenes parts de la vella pertanyen a Déu. Aquesta engoleix dos litres al dia com si res, i els hi hem de donar, si no, crida; el resultat és una pila de defecacions, si una no pot anar al vàter perquè és al pis de baix, al pis que ara ocupa la família del gendarme, que el fa servir molt més sovint. No s'ho havia pas imaginat així, la vella, quan va posar el seu destí indirectament en mans d'un oficial. Però no hi haurà pas cap investigació d'això que estic escrivint. El diagnòstic de *cirrosi hepàtica* ja és definitiu, em sem-

bla. Quan Déu aconseguí carregar-se aquesta vuitena part que queda de la vella, ell mateix ja anirà tan de mal borràs que no s'hi fixarà i deixarà passar moltes malifetes. És igual. Llavors aquesta casa serà tota del fill del gendarme, per fi, i no compartirà mai més de la vida, res, ni amb el mateix Déu, de cobrar ja en sabem tots sols. A Déu ja li quedaran els nostres pecats, que ja en té prou.<sup>14</sup>

El joc a *Ànsia* rau, com queda demostrat en aquest fragment, en la variació de perspectives constant i no anunciada. D'una banda es presenta el monòleg interior d'un narrador que és cada vegada un personatge diferent, en l'exemple citat són la nora Janisch i la senyora de qui ella té cura. D'altra banda parla una suposada veu omniscient que, al mateix temps, manté un diàleg retòric amb el lector. Vegem-ne encara dos exemples més, en primer lloc d'una

14. «Der Gendarmensohn hat eine Frau, die Gott und der Jungfrau gehört und sich jeden Sonntag früh und jeden Tag abends in der Kirche vor dem Tabernakel unblutig opfert. So wurde sie erzogen, und sie hat mit ihrem Willen vereinbart, dies freiwillig weiter zu tun, auch ohne den Zwang der Nonnen, die sie feingeschliffen haben, damit sie dereinst durchs Himmelstor paßt. Sie hat vor zehn Jahren ein Kind geboren, was alleiniger Sinn und Zweck der Ehe ist. Es hätte gern auch eine Tochter, es hätte gern auch ein bisschen mehr sein können. Daß man einer alten Frau die Windeln wechseln muß, davon hat Gott nichts gesprochen. Deswegen hat die junge Frau einen so harten Schädel, die Meinungen der Kirche sind ja überhaupt das Festeste, was es gibt, da kann die Alte ruhig bis zum Abend in ihrer eigenen Scheiße liegenbleiben, oder gleich bis sie rostet, wir gehen jetzt in die Abendmesse, bis zum Bettgehen muß sie durchhalten, die Alte, nicht die Kirche, die hält schon viel länger stand und braucht auch keine Windeln. Denn sie nimmt und nimmt und gibt niemals her, war sie einmal hat. Von ihr haben wir es vielleicht gelernt, nein, das haben wir schon vorher gekonnt. Und der Sohn, sagen wir einmal wie er heißt, Ernst Janisch heißt er, hat seinerseits den Sohn Patrick, aber die Frau gehört zur Hälfte und die uralte Frau zu sieben Achterln Gott. Zwei Liter täglich schluckt die mühelos weg, die muß man ihr geben, sonst tobt sie; das ergibt eine Menge Auss-

mostra realment càustica de l'opinió que té el gendarme Janisch respecte a les dones:

Per això (perquè les tinguem en compte!) farien el que fos, fins i tot s'agenollarien davant del president americà i es posarien el seu membre a la boca, amb totes les seves característiques ocultes, que ni tan sols han ensenyat a la televisió. Per això no caldrà cap llit, un jutge sí, malauradament, i el jutge és la nació sencera. Això sí que estaria bé, tothom mirant-me! Jo ho aguantaria com si res!<sup>15</sup>

Finalment, vegem unes línies per il·lustrar més clarament l'intent discursiu de la instància narradora amb el lector:

Potser encara vindran més criatures! Ja ho sabem, o potser no, depèn de si em sé expressar de manera

61

---

cheidungen, wenn man nicht aufs Klo darf, weil es ein Stockwerk darunter in der derzeitigen Wohnung der Gendarmenkinder eingebaut ist, wo es viel öfter gebraucht wird. So hat die alte Frau sich das nicht vorgesellt, als sie ihr Schicksal indirekt in die Hand einer Amtsperson legte. Es soll aber keine Untersuchung sein, was ich hier schreibe. Die Diagnose «beginnende Leberzirrhose» steht sowieso fest, denke ich. Wenn Gott das letzte Achterl von der Alten noch schafft, wird er selber so weggetreten sein, daß er auf nichts mehr achten und viele Missetäter übersehen wird. Egal. Dieses Haus wird dann ganz dem Gendarmensohn gehören, endlich, der teilt dann niemals mehr, nichts, nicht einmal mit diesem Gott, kassieren können wir selber. Der Gott, der kriegt unsre Sünden, das muß ihm genügen.» La traducció correspon a les pàgines 15-16 de l'original.

15. «Dafür (beachtet zu werden!) würden sie alles tun, sie würden sogar vor dem amerikanischen Präsidenten knien und sein Glied mit all seinen geheimen Merkmalen, die nicht einmal im Fernsehen gezeigt wurden, in den Mund nehmen. Ein Bett werden wir dafür nicht brauchen, einen Richter leider schon, und der Richter ist die ganze Nation. Das wäre was, alle Blicke auf mich! Das würde ich doch glatt aushalten!» La traducció correspon a la pàgina 67 de l'original.

clara i no confonc constantment els personatges, per ara sembla que anem bé. [...] I si ens posem tots plegats a la mateixa barca, a vostè què li sembla? A qui és que no li agradaria tenir almenys una caseta per a ell tot sol?<sup>16</sup>

#### AMB EL PASSAT NACIONALSOCIALISTA A LA CONSCIÈNCIA

Així és com Jelinek presenta el pensament dels qui tenen l'horror nacionalsocialista al damunt de les consciències i dels seus descendents. En la seva obra literària, la nobelada s'hi enfronta valent-se de la mateixa tècnica, o tàctica, amb la qual destapa la programació de les masses amoltonades. En peces com ara *Burgtheater* («Teatre Nacional»), de 1982, i llibres com *Wolken. Heim* («Núvols. Casa»), de 1988, l'escriptora segueix emprant el discurs que vol desarmar, si bé ho fa introduint dues variants inopinades: en la primera obra deforma l'anomenat *material lèxic* fins a la intel·ligibilitat, mentre que en la segona conforma una mena de pasterada filosoficoterrorista.

Amb *Teatre Nacional*, Jelinek es guanya el títol d'*embrutanius* pel fet d'assenyalar clarament com a criminals persones reals i encara vives, els actors del règim hitlerià Paula Wessely i el seu marit Attila Hörbiger. La peça, subtitulada *Farsa amb cant*, pretén destruir el mite de l'artista apolític presentant-lo d'antuvi com a simpatitzant i oportunista i, finalment, com a executor de l'holocaust. La prime-

16. «Vielleicht kommen ja noch mehr Kinder! Wir werden es erfahren oder auch nicht, je nachdem, ob ich mich verständlich ausdrücken kann und die handelnden Personen nicht dauernd verwechsle, derzeit sieht es noch nicht danach aus. [...] Ob wir uns auch alle gemeinsam ins selbe Boot begeben, was meinen Sie? Wer hätte nicht gern wenigstens ein kleines Haus für sich allein?» La traducció correspon a les pàgines 17-18 de l'original.

ra part escenifica una reunió familiar a casa del matrimoni d'actors Käthe i Istvan al 1941, poc abans d'actuar en una de les nombroses pel·lícules propagandístiques de l'època. El diàleg en dialecte vienès i el to d'opereta no aconsegueixen, però, en cap moment, amagar les inconfusibles referències d'exaltació nacionalista, racista i sexista. La segona part té lloc quatre anys més tard, just a les portes de l'alliberació de Viena per l'exèrcit soviètic, i mostra totes les figures cercant una coartada per contrarestar les *potineries* de la guerra. Resi, la germana d'Istvan, utilitza el mim del Teatre Nacional, un lil·liputenc, que ella havia amagat i que apareix aquí com a al·legoria dels assassinats pels nazis. Mentrestant, el seu germà Schorsch treu una fotografia on apareix signant un xec per ajudar a un lluitador de la resistència. I el sadisme de Käthe acaba desdibuixant-se en poc resoluts intents de suïcidi. Malgrat els esforços dels personatges, els resta la llengua, la llengua alemanya, com a delatora i portadora de la ideologia nacionalsocialista més enllà de 1945.

De nou vista com a instrument perfilador de la identitat nacional i la ideologia feixista, la llengua alemanya es presenta a *Núvols. Casa* en forma de cal·ligrama. L'autora acobla, ara sense fil narratiu, fragments dels grans clàssics de la filosofia i la literatura alemanya com a monòleg d'un *nosaltres*. El muntatge es construeix a còpia de citacions literals i citacions desfigurades de Fichte (*Discursos a la nació alemanya*), Heidegger (*Discurs rectoral*), Hegel (*Conferències sobre la filosofia de la història*), Hölderlin (*Als alemanys*) i Kleist. A més, i com si res, Jelinek hi barreja frases de les cartes que els membres de l'agrupació terrorista Fracció de l'Exèrcit Roig escriviren durant llur estada a la cel·la d'incomunicats. Vegem, intentant minvar les insuperables pèrdues de la traducció, la deformació jelinekiana d'una frase del poema de Hölderlin *La pau*:

Allarguem la mà vers el veí per dirigir els seus **camins** cap als núvols **estarrufats** i col·locar-nos en el seu lloc i reposar.<sup>17</sup>

On, inflamats, els lluitadors i els **Carros** combaten enmig de núvols **de pols** [...]<sup>18</sup>

El ressò de la concepció d'un *poble sense pàtria*, l'aconsegueix Jelinek en aquesta sentència tan breu canviant un sol fonema del mot *Wagen* ('carros') per obtenir *Wegen* ('camins'), o afegint-ne un al gerundi *stäubend* ('aixecant pols') per dir *sträubend* ('estarrufat'). Així, les paraules esdevenen unes altres amb mínimes modificacions fonètiques, amb la qual cosa s'indueix el lector a pensar que és ell qui s'erra en la pronunciació. D'aquesta manera, s'il·lustra ben efectivament l'acurada manera d'actuar d'aquells que saben convertir la llengua en un instrument adoctrinador. I que, ni més ni menys, ho fan envaint les funcions mentals bàsiques dels parlants.

Per al programa de mà de la representació de *Núvols. Casa* el 1993 al Teatre Popular de Viena, Elfriede Jelinek escriví un epíleg, *An den, den's angeht* («A aquell per a qui va això»), que era una inequívoca diatriba contra Jörg Haider i el gir de l'Àustria democràtica cap a l'extrema dreta. El president del Partit Lliberal és qui l'escriptora ha atacat més durament amb obres com *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)* («La mort i la noia II [La bella dorment]»), de 2000, on s'arriba a representar el polític com el príncep que desperta la princesa —el país— a la manera de Hitler.

17. «Die Hand strecken wir nach dem Nachbarn aus, um seine Wege in die sträubenden Wolken zu lenken und uns an seine Stelle zu setzen und auszuruhen.» La traducció correspon a la pàgina 16 de l'original.

18. «Wo glühend sich die Kämpfer und die / Wagen in stäubenden Wolken treiben [...]» La traducció correspon a l'estrofa XI de *Der Friede*, de Hölderlin, pàgina 233.

Aquesta posició, consegüent amb la seva crítica de la violència de tota mena que raja a doll en les pàgines que escriu, i la decisió de prohibir la representació de les seves peces als teatres del seu país com a protesta per l'ascens del partit de Haider, han valgut a Jelinek el rebuig i el menyspreu que la concessió del Premi Nobel ha vingut a sotragar. Mentre que els lectors per als quals l'alemany és una llengua indiscernible, es pregunten qui és aquesta escriptora que al·lega *fobia social* per no viatjar a Estocolm a recollir el guardó de mans del monarca suec, a Àustria sembla que encara no s'acaben de creure que la prestigiosa maquinària del Nobel hagi pogut escollir precisament aquella autora que escriu unes coses tan horribles i amb un llenguatge tan cru, que s'atreveix amb qualsevol clàssic i que no coneix tabús. Els textos d'Elfriede Jelinek, que costen tant d'entendre als uns, els copsen massa bé aquells «per a qui van». Tal com digué al seu parlament d'avui fa una setmana, *Im Absents* («Al marge»), ella no té participació en el joc. I allà vol seguir, enfora, fent visites de metge al no-res:

65

Quan hom es troba al marge, hom ha d'estar sempre disposat a saltar una i altra vegada cap al no-res, que es troba just al costat del marge. I el marge ja ha portat la seva trampa de marge, que sempre és a punt, que s'obre per atreure'l a un encara més enfora. Atreure més enfora és atreure més endins. Si us plau, ara no voldria perdre el camí de vista, el que no segueixo.<sup>19</sup>

19. «Wenn man im Absents ist, muß man immer bereit sein, noch ein Stück und noch ein Stück zur Seite zu springen, ins Nichts, das gleich neben dem Absents liegt. Und das Absents hat seine Absentsfalle auch gleich mitgebracht, die ist jederzeit bereit, sie klafft auf, um einen noch weiter fortzulocken. Das Fortlocken ist ein Hereinlocken. Bitte, ich möchte jetzt den Weg nicht aus den Augen verlieren, auf den ich nicht bin.» <<http://nobelprize.org/literature/lareates/2004/jelinek-lecture-g.html>>, 10-12-2004.

BIBLIOGRAFIA

- HÖLDERLIN, Friedrich (1992 [1799-1800]). «Gedichte». *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1. Darmstadt.
- JANZ, Marlies (1995). *Elfriede Jelinek*. Stuttgart.
- JELINEK, Elfriede (1980 [1970]). *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa — Hörspiel — Essay. Munic.
- (2004 [1970]). *Wir sind lockvögel baby!* Reinbek bei Hamburg.
- (2004 [1972]). *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg.
- (2004 [1975]). *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg.
- (2000 [1980]). *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg.
- (1994 [1983]). *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg.
- (1984). «Die Klavierspielerin. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek». A càrrec de Branka Wehowski i Neda Brei. *Die schwarze Botin*, núm. 24, p. 3-9, 40-46.
- (1984). «Ich schlage sozusagen mit der Axt drein». *TheaterZeitschrift*, núm. 7, p. 14-16.
- (2004 [1985]). *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek bei Hamburg.
- (1992 [1989]). *Lust*. Reinbek bei Hamburg.
- (1989). «Ich bitte um Gnade». A càrrec d'Alice Schwarzer. *Emma*, núm. 7, p. 50-55.
- (1991). *Totenauberg*. Reinbek bei Hamburg.
- (2001 [1992]). *Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. Burgtheater. Krankheit oder Moderne Frauen*. Reinbek bei Hamburg.
- (1993). *Wolken. Heim*. Göttingen.



- JELINEK, Elfriede (2000 [1995]). *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg.
- (2004 [1998]). *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg.
- (2004 [1999]). *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg.
- (2002 [2000]). *Gier*. Reinbek bei Hamburg.
- (2003 [2000]). *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlín.
- (2000). *Das Lebewohl*. Berlín.
- (2003). «Schreiben müssen. In memoriam Otto Breicha». *Die Presse* (30 desembre).
- (2004). *Les amants*. Trad. Pilar Estelrich i Lúdia Álvarez. Barcelona.
- KAFKA, Franz (1990 [1925]). *Der Proceß*. Darmstadt.
- (1981). *El procés*. Traducció de Gabriel Ferraté. Barcelona.
- LLOVET, Jordi (2004). «L'escriptora impertinent». *El País*, quadern (14 octubre), p. 5.
- SCHESTAG, Uda (1997). *Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld.

