

Buscando un nuevo lenguaje femenino: Elfriede Jelinek y Marlene Streeruwitz*

CECILIA LÓPEZ ROIG

Universitat de València

Recibido: 30 de mayo de 2009

Aceptado: 17 de septiembre de 2009

RESUMEN

Dos autoras austriacas, Elfriede Jelinek, Premio Nobel 2004, y Marlene Streeruwitz “la desconocida del Danubio” –como la llamaban en la revista de teatro *Theater heute*– son los máximos exponentes en la búsqueda de otro lenguaje literario en el que la voz femenina pueda articularse. Si por un lado, Elfriede Jelinek experimenta con el lenguaje introduciendo modificaciones de fraseologismos y referencias constantes a la filosofía y al mundo de la música, Marlene Streeruwitz utiliza un lenguaje roto, fragmentado en el que las frases se desestructuran y sus textos se parecen más a partituras musicales que a textos literarios tradicionales. El objetivo de nuestra contribución será ofrecer un análisis lingüístico de los textos de ambas autoras para comprobar cómo finalmente tratan de reventar con su particular uso del lenguaje los límites impuestos por una tradición basada en estructuras sociales anquilosadas, reflejando, de este modo, un retrato de la sociedad actual impregnada por la huella de la violencia y de las guerras y en el que las fronteras entre víctimas y verdugos se diluyen.

Palabras clave: literatura austríaca de mujeres, lenguaje teatral femenino, estudios de género.

In Search of a New Female Language: Elfriede Jelinek and Marlene Streeruwitz

ABSTRACT

Two Austrian authors, Elfriede Jelinek, Nobel Prize winner in 2004, and Marlene Streeruwitz “the unknown writer from the Danube”, as she was termed by the theatre magazine *Theater heute*, are the leading exponents of the search for a different literary language in which the female voice can express itself. While Elfriede Jelinek experiments with language by introducing changes in phraseology and constant references to philosophy and the world of music, Marlene Streeruwitz uses a broken, fragmented language with unstructured

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “Traducción y recepción del teatro postdramático en lengua alemana” (GV06/395), financiado por la Generalitat Valenciana.

sentences and her texts are more like musical scores than traditional literary texts. The aim of this paper is to put forward a linguistic analysis of both authors' texts in order to demonstrate how, with their particular use of language, they attempt to break out of the limitations imposed by a tradition based on stagnant social structures. They paint a picture of today's society marked by violence and war in which the boundaries between victims and tyrants are blurred.

Key words: Austrian Women's Literature, Female Theatre Language, Gender Studies.

1

Cuando le fue concedido a Elfriede Jelinek el Nobel de Literatura en 2004, la Academia sueca justificó el premio "por el flujo musical de voces y contravoces de sus novelas y obras teatrales, en las que muestra con una extraordinaria pasión lingüística el absurdo de los clichés sociales y su poder subyugador"¹. Sus textos se caracterizan por la destrucción del mito, la negatividad total, la perversión, la simbiosis de la alta literatura y la literatura trivial, la ironía, la sátira, la caricatura, el collage, la destrucción y deconstrucción.

Entre sus preocupaciones figuran la crítica social, el análisis de la condición de la mujer y el desarrollo de un lenguaje propio. Es en este último aspecto en el que nos vamos a centrar en este trabajo. Para ello, tomamos como ejemplo su obra *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*², dramas de princesas divididos en cinco partes, que Jelinek califica no como dramas sino realmente como *Dramoletten* y en los que el tema principal es "das Unvermögen der Frau voll und ganz in einer Welt zum Leben zu gelangen, in der sie von stereotypen Bildern verdeckt wird"³. Cada parte está dedicada a un cuento de princesas: *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*; *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*; *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*; *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*; y *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*.

De sus obras de teatro cabe decir que no podemos diferenciar personajes teatrales a los que estamos acostumbrados, sino que se trata más bien de voces, en el caso de *Der Tod und das Mädchen* de monólogos de fantasmas del pasado que se nos reparecen. Para construir el texto a través de monólogos, Jelinek hace que se conecten entre sí con la última frase.

Para el análisis del lenguaje nos vamos a centrar fundamentalmente en la quinta parte, *Die Wand*, que, por otro lado, es la más extensa de las cinco.

En *Die Wand* encontramos dos personajes principales: Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann (las dos escritoras, una austriaca y otra americana, ambas suicidas).

¹ <http://dglb.cult.gva.es/boletinnoticias/bibliografjelinek.pdf> (23.05.2006).

² JELINEK, E., *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlín: Berliner Taschenbuch Verlag 2004. A partir de ahora las indicaciones de las páginas entre paréntesis se refieren a esta edición.

³ <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-bibl-d.html> (02.09.2005).

En las acotaciones escénicas del primer acto escribe Jelinek que los personajes pueden duplicarse o triplicarse. Aunque los puntos y aparte sólo aluden a los puntos y aparte del flujo verbal y no están destinados a diferenciar a los personajes de Sylvia e Ingeborg, al analizar el lenguaje de la obra, sí que podemos distinguir claramente dos personajes: Ingeborg Bachmann, más metafísica en sus textos y Sylvia Plath, con más ritmo en sus frases y con un uso del lenguaje mucho más lúdico, más coloquial.

Pero, ¿cuáles son las características del lenguaje de Elfriede Jelinek?

En primer lugar podemos citar la intertextualidad, es decir, construye su texto a partir de otros textos, tanto de la literatura clásica (en el caso concreto de *Die Wand* son *La Teogonía* de Hesíodo y *La Ilíada*) como de textos publicitarios (anuncios, marcas, slogans), revistas, series de televisión, canciones etc. Sus personajes toman segmentos, frases, partes enteras de otros textos y muchas veces incorporando el mismo estilo, nombres, lugares, etc: “Jelinek montiert die Reden ihrer Figuren aus Aussageeinheiten, Sätzen und Satzpartikeln, die sie verschiedenen selbständigen Kontexten entnimmt. Sie adaptiert nicht nur Textsegmente, sondern genauso auch Stile, Tonlagen, Genres, Namen, Handlungsfragmente, Figurenkonstellationen, Orte und Zeitangaben”⁴.

De este modo *Die Wand* empieza y acaba con referencias a *La Teogonía* de Hesíodo: “Reg dich ab. Das ist nicht Uranos, dem du da den Samen mitsamt seinen Leitern weggreißt, auf denen er steht, um uns endlich fruchtbar zu machen. Und du bist auch nicht Kronos, der das Zeugs einfach ins Meer schmeißt [...]” (p. 104).

Y al final de la obra, en la acotación explica que sería estupendo que una de las actrices supiera declamar o leer de *La Teogonía* de Hesíodo las siguientes palabras encantadoras: “Alle nämlich, die von Erde und Himmel stammten, waren schrecklich-gewaltige Kinder und dem Vater vom Anfang an ein Greuel; kaum war eines geboren, verbarg sie Uranos alle im Schoß der Erde, ließ sie nicht ans Licht und freute sich noch seiner Untat [...]” (p. 142-143). De este modo continúa unas dos páginas todo el pasaje de *La Teogonía* y con ella concluye *Die Wand*.

Veamos cómo choca la combinación de la literatura clásica con la literatura más trivial haciendo alusiones incluso a la prensa del corazón: “Beide rufen: Therese! Marlen! Therese! Marlen!) Du mußt uns sagen, mit wem es unsere toten Heldinnen derzeit treiben! Damit wir es weitererzählen können. Vielleicht sogar in einer Zeitschrift, wer weiß, vielleicht fragt uns die” (p. 131).

También intercala textos de canciones o títulos de canciones como el de la canción infantil *Backe, backe Kuchen*: “Du stirbst in der Wüste, du verreckst im Sand, der aus der unsichtbarem Wand in Jahrtausenden abgebröckelt und zu griffigem Mehl erodiert ist. Backe backe Kuchen. Aber die Wand ist immer noch kein anschaulich Gegebenes, sie ist und bleibt unsichtbar” (p. 108).

Asimismo encontramos en sus textos referencias a marcas publicitarias y anuncios, debido a que otorga a la cotidianeidad, a la vida en su vertiente más trivial,

⁴ PFLÜGER, M. S., *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen: Francke 1996, p. 43.

categoría de literatura: “Das ist doch viel besser als klar wie die Nudelsuppe, auf der wir jeden Tag unter dem Tosen und Brausen der Maggi-Gischt dahergeschwommen kommen! Ertrinken kann man in der nicht. Unser Schicksal liegt in einem Löffel, wenn es dem Mann nicht schmeckt. Da kennen wir uns doch aus, erinnere dich!” (p.111)

O por ejemplo lo demuestra el siguiente pasaje, donde hace alusión a varias marcas de productos de limpieza: “Heißt das, daß die Frau ganz besonders nichts sieht? Wahrscheinlich. Sie hat ja diese Wand geputzt, so lang, bis man sie nicht mehr gesehen hat. Tu klar und scheue niemand. Auch Ata, Vim und Zisch, ich meine Cif nicht” (p. 113). Lo mismo ocurre en otro pasaje, en el que aparece el nombre de un supermercado: “Und bei Remeter warten sie auch auf ihn. Wir sollten eigentlich heute liefern. Diesmal warten sie umsonst. Die Regale beim Spar sind und bleiben jetzt leer. Für immer” (p. 104).

Todos los nombres de marcas hasta ahora empleados son de productos que se relacionan con el ámbito doméstico del que tradicionalmente se ha ocupado la mujer. Y, por último, también relacionado con el mundo de la mujer, de la belleza femenina, aparece una marca de cosméticos: “Der pickt dann in der Mauer und faßt das Gegebene auf, nein, das Gegebene faßt den Lippenstift auf, er heißt Terracotta aus der matten Serie von Clinique, ich meine aus der Serie matt von Clinique” (p. 118).

En *Die Wand*, así como en las otras partes de *Der Tod und das Mädchen* aparece el tema de la belleza femenina como cuestión obligada para todas las mujeres. Y además, con una clara referencia al cuento de Blancanieves:

Jedoch du bist ganz anders schön als ich, aber du bist in gewisser Weise auch schön. Natürlich bin ich die Schönste. Da brauch ich keine Stiefmutter und keinen Spiegel, um das zu wissen.
Was, ich bin nicht schön?
Doch, du bist auch schön, aber du bist anders. Ich bin schön, wie man sein muß.
(p. 117)

La segunda característica del lenguaje *jelinekiano* es el uso desmesurado de palabras, llegando a decirse que “Elfriede Jelinek schreibt keine Bücher, sie schreibt Bücher voll”⁵. Este rasgo se podría calificar de algo así como incontinencia verbal, es un juego en el que la autora parece no poder concluir, puesto que comienza con una palabra que desencadena en otra y en otra por medio de asociaciones y juegos lingüísticos sin fin. De ella se ha dicho en ocasiones que lo que podría escribir en treinta páginas lo transforma en doscientas. Muchas veces este uso desmesurado de las palabras tiene lugar por medio de aliteraciones que aparecen reiteradamente en sus textos y que dan lugar a juegos de palabras:

[...] wenn ich den Gegenstand so beschreiben kann, als wäre er vorhanden und als Gerät bereitgestellt, daß man sich ein bisschen Denken abzwacken kann, als Zweck,

⁵ Riedle, G., “Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung”, *Text + Kritik. Elfriede Jelinek*, 117 (2007), 95-115, aquí p. 95.

nein, als Reißzwecke, nein, zum Einwecken. Da können wir uns selber einwecken gehen.

Du meinst wahrscheinlich aufwecken? Nein. Aufwecken zwecklos. Wozu auch. Wofür.

Mit einer Reißzwecke das Eingeweckte Aufwecken, würde irgendeinem neuen jungen Dichter dazu jetzt einfallen, aber er hat uns Älteren nichts zu sagen. (p. 107-108)

En tercer lugar, debemos mencionar como característica del lenguaje *jelinekiano* las continuas referencias filosóficas, fundamentalmente de Heidegger y Nietzsche. Encontramos, por ejemplo el tema de la búsqueda de la verdad en las cinco partes de *Der Tod und das Mädchen*. Escribe en la primera de ellas, en *Schneewittchen*, en boca del cazador: “Ist es möglicherweise die Irre, in die Sie gehen? Darf ich vorschlagen, daß Sie sich als Ihre eigene Zuflucht aufgeben. Und zwar damit Sie die Wahrheit nicht verfehlen, die Ihrerseits Sie die ganze Zeit schon sucht und die ich bereits mehrmals in diesem Wald als hilflose Person aufgefunden habe” (p. 10).

Y en el inicio de la segunda parte, comienza hablando *Dornröschen*, con una clara referencia a Heidegger: “Mein Dasein ist Schlaf, daher ist Leben meine logische Grenze. Vielleicht ist mein Dasein aber auch nur Warten, bis ich geküßt werde. Warten als ein auf Anders sein aus Sein? In der Auszeit des Seins? Nein, eher in seiner Verlängerung” (p. 27).

Otra característica de su lenguaje a nivel léxico sería lo que podríamos calificar de lenguaje sexual. Como en todas las obras de Jelinek, el sexo se halla muy presente. El sexo en su vertiente más fría, casi deshumanizada y que muchas veces consigue agredir al lector. De este modo escribe en *Dornröschen* refiriéndose al príncipe: “Er überreicht Dornröschen ein weißes Hasenkostüm aus Plüsch, mit stark hervorgehobener Vulva und deutet ihr, es anzuziehen, was sie auch tut. Als sie auch ihr Kostüm anhat, beginnen beide sofort wie wild auszurammeln” (p. 38).

Y en la quinta parte, *Die Wand*, empieza así el segundo acto:

Ich entscheide mich für eine körperliche Beziehung, mit Geschlechtsverkehr, als animalischen und befreienden Teil des Lebens. Ich kann mich nicht promiskuitiv befriedigen und gleichzeitig Respekt und Unterstützung der Gesellschaft (diesem Plagegeist) behalten – da ich eine Frau bin: ergo: die eine Wurzel des Neides auf die Freiheit der Männer. (p. 121)

Por otra parte, también son muy usuales en sus textos los juegos de palabras con claras referencias sexuales: “Nicht alles, worauf du stehst, ich meine liegst, ist gleich ein Altar!” (p.118); “Aber dafür haben wir ja schließlich einen eigenen Abdecker. Wird schon noch kommen. Der hat einen Kleinlaster und nimmt sie alle mit, wenn er mit ihnen fertig ist” (p. 125).

Por último, Elfriede Jelinek se vale de una serie de elementos estilísticos que hacen sus textos tan peculiares como la utilización de fraseologismos y quiasmos. En cuanto a los fraseologismos cabe decir que los emplea tanto en su forma habitual, sistémica, como en su uso creativo con muchísimas modificaciones (para adaptarlos al texto o para crear juegos de palabras).

De este modo encontramos una modificación del fraseologismo *einem anderen eine Grube graben und selbst reinfallen* en el momento en que Blancanieves explica que su madrastra la envenenó con una manzana. Con esta modificación le otorga al fraseologismo justo el significado contrario por medio de una expansión con el adverbio “nicht”: “Lange hatte ich durch mein Aussehen Erfolg gehabt, dann fiel ich voll Eifer, auf der Suche nach noch mehr Erfolg, ins Loch meiner Stiefmutter, die mich von einer Seite her, die ich nicht erwartet hatte, ergriff und bald darauf mit Obst vergiftete. Sie hatte einer andren eine Grube gegraben und war nicht selbst reingefallen” (p. 9).

Por otro lado, también se usan fraseologismos en su uso más creativo e innovador al darse una (co-)actualización de diferentes planos del significado en el texto por ejemplo a partir de *den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen*: “Deshalb das Beispiel mit der Wand. Ich sah den Wald vor lauter Bäumen nicht. Ich glaubte, wie immer Bäume zu sehen, aber da war plötzlich diese Wand, durchsichtig. Nur Frauen beschreiben sowas” (p. 110) o “Du wirst dir noch wünschen, den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen zu haben. Denn das, was du dann nicht sehen wirst, wird kein Wald sein, und du wirst dir trotzdem die Fresse dran einschlagen” (p. 117).

En el primer caso se ha activado tanto el significado fraseológico a la vez que uno de los componentes de la unidad fraseológica (*Bäume*) activa también su significado literal al estar conectado con la unidad léxica *Bäume* que aparece en el contexto inmediato. En el segundo caso sucede lo mismo pero la palabra que a la vez actualiza su significado literal es *Wald*.

Otro ejemplo es el uso de la modificación del fraseologismo *Nur der Glaube kann Berge versetzen*, cuando los siete enanitos se encuentran ante la urna de Blancanieves: “Was die Schönheit für Täler gehalten hat, waren in Wirklichkeit Berge. Nur das Gute kann Berge versetzen, manchmal auch der Glaube, die Schönheit kann jedenfalls nicht” (p. 24). Este fraseologismo se introduce en el texto a partir de una asociación con la palabra *Berge* que aparece anteriormente y con una sustitución del lexema *der Glaube* por *das Gute* y la ampliación *manchmal auch der Glaube, die Schönheit kann jedenfalls nicht*. Se recurre a la modificación del fraseologismo para integrarlo de forma coherente en el texto a la vez que de este modo la autora consigue un juego de palabras con las tres palabras clave de *Schneewittchen*: *das Gute, der Glaube* y *die Schönheit*.

Junto a los fraseologismos, otro elemento estilístico del que se sirve Jelinek son los quiasmos, por ejemplo en: “Läßt sich durch eine solche Frage nicht beantworten. Läßt sich durch eine solche Antwort nicht befragen” (p. 122).

Por último, de su lenguaje tan particular debemos destacar que en muchas ocasiones se trata de un discurso hablado hecho escrito, fundamentalmente por los rasgos del lenguaje coloquial y por la gran cantidad de *Modalpartikeln* utilizadas, que suponen un gran reto para el traductor, ya que resulta complicado al leer sus textos interpretar la modalidad que desea expresar la autora.

El cazador, en la primera parte, *Schneewittchen*, en uno de sus monólogos, dice: “Nehmen Sie sich lieber meinen Hut zum Vorbild, so einen sollten Sie und auch die von Ihnen gesuchten tragen! Und die schöne Knurrhahnfeder drauf, super was?” (p. 11). Y *Modalpartikeln* encontramos constantemente por ejemplo en: “Da ich nun

mal Frau bin, muß ich klug sein [...]” (p. 122); “Da sind die Schatten ja schon...Aber ich will ja, daß die Schatten kommen [...]” (p. 130).

Después de haber analizado las características más importantes del lenguaje de Jelinek, cabe decir que su exquisito y muy trabajado uso de la lengua dificulta enormemente sus traducciones. Y ello no porque el léxico empleado sea complicado sino sobre todo por el uso creativo que hace del lenguaje. De todos modos, y a pesar de ello, siempre he sido de la opinión de que aún y con toda la dificultad que conlleva es posible la traducción y muchas veces con excelentes resultados⁶.

2

Hasta aquí hemos visto las características más importantes del lenguaje de Elfriede Jelinek. En este contexto hemos de destacar que la reflexión sobre el lenguaje y su función ha sido siempre un tema primordial en la literatura austriaca. Esta tendencia se da principalmente en la literatura del llamado *Wiener Gruppe* y sus sucesores, entre los cuales se encuentra Marlene Streeruwitz, quien dijo en una ocasión: “Mir geht es darum, Frauenthemen mit einer bestimmten Art von Realismus und ganz spezifischen Wahrnehmungswelten durch Sprache zu erobern”⁷ y “Es geht um eine Poetik des Suchens”⁸.

Marlene Streeruwitz se dio a conocer a principios de los años 90 en primer lugar por sus obras de teatro, y fue en la revista “*Theater heute*” donde se habló de ella por primera vez como la gran revelación de la escena teatral escrita en alemán. Sus obras son una combinación de postmodernidad, deconstrucción y feminismo. Además, se enfrenta al teatro entendido como una institución burguesa a través de formas postmodernas y medios filmicos (cambio de perspectiva, citas, collages, etc.). Los personajes de sus obras son mayoritariamente mujeres que podemos ver habitualmente en nuestra vida cotidiana o en la televisión, pero a las que hasta ahora ningún autor les otorgaba voz. De este modo, escenas de la vida cotidiana de las mujeres como el dar a luz o criar y educar a sus hijos pasan a ser con Streeruwitz temas literarios. La autora lo expresó del siguiente modo: “Das reale Frauenleben, etwa das Gebären und Großziehen der Kinder, hat in der Kunst keinen Platz, und diese humorigen Bücher für den Strand schwindeln sich ununterbrochen über diese Tatsache hinweg. Der Alltag der Frauen ist in Deutschland nicht genug literaturfähig. Ich wollte mit meinem Text dieses Tabu brechen”⁹.

⁶ Como se podrá comprobar con la lectura de la traducción de *Die Wand* al español realizada por Ela Fernández-Palacios, publicada en Septiembre de 2007 en la editorial Pretextos.

⁷ HUBER-LANG, W., “Die Zeit der Girlies ist vorbei”. Interview mit Marlene Streeruwitz”, *Format* (13.09.1999).

⁸ KRAMATSCHKE, C., “Es gibt keine Utopien für Frauen. Im Gespräch: Die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz über die Poetik des Suchens”, *Freitag* (20.02.1998).

⁹ HAKKER, D. / HÖBEL, W., “Daisy Duck hat gesiegt: Marlene Streeruwitz über ihren Roman *Verführungen*, die Arbeit am Theater und feministische Heldinnen”, *Der Spiegel* (11.03.1996), aquí p. 260.

Además de esta “*Phänomenologie des weiblichen Alltags*”¹⁰, su lenguaje también supone un choque radical con lo establecido hasta ahora. Para analizar el lenguaje de Streeruwitz hemos elegido su novela *Nachwelt*¹¹, en la que la periodista vienesa Margarethe Döblinger en su deseo de escribir la biografía de Anna Mahler, la única hija del compositor Gustav Mahler y de Alma Mahler, viaja a California para entrevistar a los maridos, amigos y conocidos de Anna Mahler, la mayoría de ellos emigrantes alemanes o austriacos de la época nazi.

El lenguaje de Streeruwitz ha sido calificado con frecuencia de artificial, pero no es más que el lenguaje que diariamente utilizamos. En este lenguaje particular de Streeruwitz la puntuación ocupa un lugar central: “Hierbei markiert der ‘Punkt’ – ein typisches Stilmittel in allen Texten der Streeruwitz – die Brüchigkeit dieser Alltagssprache und die Sprunghaftigkeit unseres Denkens”¹². Es como si las frases se rompieran y se pronunciaran a golpes, ya que los puntos interrumpen continuamente la fluidez del lenguaje.

Veamos para ejemplificar esta característica del lenguaje de Streeruwitz dos pasajes de la novela *Nachwelt*: “Der Mann kam ins Zimmer. Groß. Schlank. Jeans und kariertes Hemd. Cowboystiefel. Dunkle Haare. Kurz geschnitten. Er grüßte. Fragte Albrecht, wie es ihm ginge” (p. 86) o “Eine Hitze stieg ihr auf. Stieg in den Kopf. Preßte sich in die Kehle. Trocken. Riß sie hoch. Aufrecht. Sie mußte aufrecht sitzen. Ganz gerade. Atmen. Tief Luft holen” (p. 170).

A esta puntuación excesiva se le ha denominado “*stacatto* de frases cortas”, aunque, como hemos visto, en muchas ocasiones no llegan a ser ni frases. Marlene Streeruwitz interpreta por medio de un lenguaje roto, fragmentado, la vida igualmente rota y fragmentada de las protagonistas de sus obras. Esta sintaxis que rompe las oraciones y que es una sintaxis de coordinación hace que las oraciones no se conecten entre sí, que permanecen desconectadas por ejemplo las oraciones principales de las subordinadas y que, por consiguiente, se presente toda la información sin ningún tipo de comentario por parte del narrador. Es como si se nos estuviera pasando una película en la que el director no quiere inmiscuirse y que lo que busca en el espectador es que rellene los huecos, los vacíos que va dejando y despertar, de este modo, su reflexión: “Sie lag auf der Couch. Sah auf die Palmen vor dem Haus. Lang nach zwei Uhr wachte sie auf. Sie schreckte hoch. Stürzte davon. Lief zur Garage. Manon mußte das Kind vor der Schule abholen. Sie hatte gar nichts von einem Enkelkind gewußt. Aber Manon als Großmutter” (p. 42).

Además, Streeruwitz se sirve de toda una serie de recursos sintácticos que le ayudan a construir su lenguaje tan particular.

¹⁰ BAUMGARTL, A., “Neue Bücher. Verführungen”, *Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte* 10 (1996), aquí p. 957.

¹¹ STREERUWITZ, M., *Nachwelt*. Frankfurt/M.: Fischer 2002. A partir de ahora las indicaciones de las páginas entre paréntesis se refieren a esta edición.

¹² STEHLE, M. / HARENBERG, S., “‘Das Schreiben ist für mich eine Art Anti-Verdrängungsstrategie’. Themen und Formen in Marlene Streeruwitz’ Theaterstück und Prosawerk” en: NAGELSCHMIDT, I. / HANKE A. / MÜLLER-DANNHAUSEN, L. / SCHRÖTER, M. (eds.), *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2002, 207-222, aquí 210.

1. Presenta oraciones subordinadas que no van acompañadas por ninguna oración principal: “Sie stand auf. Rief Friedericke an. Ob alles in Ordnung wäre. Ob Gerhard sich kümmern. Um sie? Um alles?” (p. 22).
2. Empieza una oración con sujeto y lo omite en las siguientes al tratarse del mismo sujeto, escribiendo ocho oraciones seguidas sin sujeto.

Menschen gingen. Standen vor den Imbißständen an. Saßen essend an den Tischen gegenüber den Ständen. Gingen die Stiegen hinauf und hinunter. Fuhren auf den Rolltreppen. Strömten durch die Türen der großen Geschäfte. Schlenderten an den Auslagen der Boutiquen vorbei. Trugen Becher mit Kaffee und Cola tranken daraus, während sie vor den Auslagen standen. (p. 34)

Margarethe saß zurückgelehnt. Ließ sich dahintragen. Hörte der alten Frau zu. Würde sie mit einer solchen Krankheit so aktiv sein. Und so nett. Ohne jeden Grant. Und in Wien. (p. 13)

3. Separa la oración principal de la subordinada y rompe la subordinada al dejar en solitario la conjunción presentando la oración subordinada como principal: “Und arme Sylvia Klein. Die mußte spielen, was ein Franz Wagenberger sich unter Liebe vorstellte. Mußte sich von ihm in der Liebe inszenieren lassen. Obwohl. Es war eine saubere Verbindung” (p. 36).
4. Escribe oraciones subordinadas en perfecto en las que falta el verbo auxiliar: “Sie erzählte ihm von dem Schwindelanfall. Daß sie auf dem Boden liegen hatte müssen. In einer Umkleidekabine. Wie die Welt auf sie zugekippt und wieder weg. Wie die Wellen des Meeres am Strand. Nur geometrischer. Und wie das Herz geschlagen. Als grabe es sich in den Brustkorb” (p. 40).
5. Oraciones subordinadas finales de *um...zu* + *Inf* en las que falta la partícula *um*: “Er sprach laut. Deutlich. Dann schwieg er wieder. Lag da. Streichelte die kleine Löwin auf seiner Brust. Margarethe saß vorgebeugt. Ihn genau hören zu können” (p. 10).

Otros recursos del lenguaje de Marlene Streeruwitz son:

6. Uso de *frau* en lugar del pronombre impersonal *man*: “Sie trug eine blaue Kostümjacke. Die Frau war in ihrem Alter. Ungefähr. Wie gut man aussehen konnte. Wenn frau wollte, fügte sie hinzu. Diese Frau trug sicherlich ordentliche Schuhe” (p. 30).
7. Por otra parte, los medios de comunicación se encuentran presentes en las obras de Streeruwitz, sobre todo la televisión. La intertextualidad es un rasgo de su obra al igual que en Elfriede Jelinek. Pero Streeruwitz introduce sobre todo series de televisión americanas incorporando escenas de estas series y en ocasiones con texto en inglés: “Drehte den Fernsehapparat wieder auf. Bei den Cosbys gab es gerade die Aussprache. Und die Erklärung von Denise, daß sie nie wieder Alkohol anrühren würde” (p. 17).

Sie schaltete weiter. Blieb bei einer Folge der Father Dowling Mysteries. [...] Schwester Steve und Pfarrer Dowling fuhren im Auto. Es lag Schnee auf der Straße, und Schwester Steve trug grünwollene Ohrenschützer. [...] Schwester

Steve lief über eine Straße. Zerrte eine junge Frau mit sich. Sie versteckten sich hinter Autos. Hockten im Schnee. “I want my baby” keuchte die junge Frau immer wieder. (p. 16)

8. El uso de textos en inglés es un recurso bastante empleado por Streeruwitz. En una ocasión le preguntaron en una entrevista por qué precisamente empleaba el inglés en sus textos y no otras lenguas extranjeras, a lo que la autora respondió que el inglés fue su lengua de huida, más bien de refugio, en la época en la que no quería leer nada escrito en lengua alemana. De ahí su dominio del inglés y su predilección por esta lengua: “Eines Tages hätte der Pfleger angerufen. Mark. Ein Pole. Und er hätte gesagt, Albrecht schreibe einen Scheck, und könne sie nicht kommen und sich um alles kümmern. ‘Why shouldn’t he write a check?’ hätte sie gefragt” (p. 12) o “Betsy stellte ihre Tasse ab und streckte ihr die Hand entgegen ‘I am Betsy’, sagte sie. ‘Hi’, sagte Margarethe. ‘My name is Margaux’. ‘Like Hemmingway?’ Betsy lachte” (p. 102).
9. Igual que Elfriede Jelinek, Streeruwitz emplea quiasmos: “Sie schlüpfte in die Schuhe und ging hinaus. Durch das Kaufhaus. Es roch nach Parfums und Kosmetika. In der Shopping mail draußen nach Essen. Sie ging schnell. So schnell es ging” (p.39).

3

Los textos de ambas autoras son difíciles de clasificar en un determinado género literario, ya que se encuentran a medio camino entre la prosa y la poesía, el himno y el conjuro, son textos que contienen –como hemos visto– tanto secuencias filmicas o televisivas, anuncios publicitarios o fragmentos de canciones. Elfriede Jelinek y Marlene Streeruwitz apuestan por una ruptura con la literatura tradicional basada en modelos patriarcales, en las estructuras de poder tradicionales. Ahora la literatura ya no es tanto de contenidos sino de forma y el lenguaje desempeña un papel central en esta renovación de la literatura.

Si Elfriede Jelinek construye el texto a través de juegos con el léxico utilizado continuas asociaciones, aliteraciones y fraseologismos, Marlene Streeruwitz lo hace por medio de una ruptura total de la en principio rígida sintaxis alemana. El hecho de que ambas autoras incluyan series de televisión, canciones o textos publicitarios en sus obras hace que se caracterice de “trivial” su literatura. Pero la estética de estas dos autoras es –gracias a toda la serie de recursos que hemos analizado– rompedora con la forma tradicional de hacer literatura y ambas lo consiguen a través de formas de escritura innovadoras que refuerzan los contenidos políticos y feministas que transmiten. Es, en definitiva, una nueva estética femenina.